

□ □ □ □ □ Le photographe, □ son corps et sa société

La question du corps est récente dans la culture marocaine. Elle est née de la rencontre avec l'Europe. Née, peut-on dire, d'un besoin de réhabilitation : réhabilitation vis-à-vis de l'autre, en tant que colonisateur qui a assujéti ce corps, l'a marqué de sa violence physique ; réhabilitation vis-à-vis d'un discours colonialiste - qu'il s'agisse du discours ethnographique, de la sous-littérature exotique ou d'une iconographie d'obédience orientaliste (peinture, photographie, cinéma) - qui l'a stigmatisé par des clichés raciaux, racistes traduisant la différence comme une barbarie ; réhabilitation enfin du corps au sein de la culture autochtone dont la décadence a marqué, avec le temps, l'hygiène, le mode nutritionnel, le vestimentaire... lesquels conditionnent la constitution du corps et son appareil (Chebel, 1984 : 9-36).

Une littérature anthropologique, psychanalytique, sociologique et proprement littéraire, dont le thème est le corps, est née, au Maroc, à partir des années 70 (Khatibi, 1971 et 1974 ; Benjellon, 1973 ; Bennani, 1981 ; Mernissi, 1983). Dans le champ de la création artistique, le cinéma a joué, en tant qu'art populaire, un rôle crucial dans la transgression des limites du montrable et dans la mise en évidence du dédoublement de la culture marocaine par les valeurs de l'Occident. Néanmoins, peu de cinéastes marocains ont mis en jeu le conflit entre ces deux modèles culturels, dans la construction de leurs films, comme si ce phénomène d'acculturation pouvait aller sans engendrer des malentendus, des dénis, une certaine aliénation... La question du corps dans le cinéma marocain a été souvent réduite à l'interdit sur le nu, là où l'enjeu est comment faire jouer le corps dans un film ; comment dénouer ses blocages, révéler toute sa force plastique ; comment accorder sa capacité de jeu avec les autres corps, qu'ils soient humains ou non, qui composent la scénographie filmique.

Dans la peinture, le débat sur la figuration a contraint pendant trois décennies la représentation du corps. Moulim El Aroussi, critique d'art qui a côtoyé de plus près les peintres marocains, rapporte cette remarque : « Mais il est à remarquer que plusieurs peintres font de la figuration qu'ils n'exposent jamais. On se la passe sous le manteau et plusieurs fois sans signature comme pour en effacer l'origine. Dans les diverses rencontres sur la peinture que nous avons dirigées ou organisées, nous avons rencontré chez les peintres marocains une fascination par l'absolu. De là, ils défendent féroceement l'abstraction dans la peinture. » (1996 : note 11, p.215)

Comment expliquer ce double déni (cacher, ne pas signer) de la part des peintres marocains ? De prime abord, on peut qualifier leur attitude d'idéologique : il s'agit, d'une part, de

contourner l'interdit religieux en optant pour l'abstraction ; il s'agit, d'autre part, au nom de la revendication identitaire liée à l'entreprise de décolonisation durant les années 70, de réinventer des formes visuelles propres à la culture marocaine, savante et populaire (calligraphie, arabesque, tatouage...).

Moulim El Aroussi, lui-même, rapporte cette remarque, qui ressemble à une dénonciation, en cachette, dans une note reléguée à la fin de son livre. La critique d'art, représentée en l'occurrence par Moulim El Aroussi (1996 et 2003), Abdelkébir Khatibi (1983 : 209-255, 1994 et 2001) et Toni Maraini (1989), n'aurait-elle pas, d'une certaine façon, contribué à cristalliser cette impasse sur la figuration ? N'aurait-elle pas favorisé la peinture parmi les autres expressions artistiques, et dans celle-ci une seule tendance : l'abstraction ? Pourtant les premières preuves de la photographie marocaine coïncident avec l'émergence de la peinture marocaine : Mohamed Benaïssa, *Grain de peau, Asilah... mémoire d'enfance*, en 1974, Casablanca, édition Shoof ; Touhami Ennadre est consacré aux Rencontres d'Arles par le « Prix de la Critique » en 1976.

Il est à noter que dès l'introduction de la photographie au Maroc, au tout début du XXe siècle, le corps, sa représentation, était mis en jeu. Epris de ce nouveau médium, le Sultan My Abdelaziz (Veyre : 2009) se paya les services de Gabriel Veyre pour en apprendre les techniques. Il se mit alors, dans le sillage de son maître, à photographier ses palais, ses amis européens et ses femmes. Que le sultan du Maroc soit le premier marocain, ou un des premiers marocains, à s'approprier un nouveau médium est un geste politiquement significatif. Notons aussi, pour avancer vers le vif de notre sujet, cette contradiction, révélée par la photographie, entre ces deux mondes, celui de l'intimité cloîtrée derrière les murs du harem qu'est l'Orient et celui conquérant, découvreur qu'est l'Occident triomphant. Pour prendre ses femmes en photo, le sultan fut obligé de les dévoiler, de montrer leurs visages ; autrement la photo n'aurait jamais été possible.

La problématique de l'identité sera au centre de la création photographique au Maroc. Si le souci des premiers photographes marocains, durant les années 70 et 80, consistait en la réhabilitation de l'identité collective (Daoud Aoulad Sayed, Mohamed Benaïssa, Jamal Benabdessalam, Michel Natchef), la deuxième génération de photographes voulait exprimer une identité individuelle (Khalil Nemmaoui, Mohamed Mali, Ali Chraïbi, entre autres). Vraisemblablement, cette transition a eu lieu à partir des années 90. L'élan photographique des années 70 et 80 associé à la nostalgie des lieux et des personnages devait s'arrêter là. Certains parmi les photographes de la première génération se sont détournés de la photographie vers cette date là. Une autre génération est née. Désormais la subjectivité (le primat du point de vue subjectif) de l'artiste est appelée à s'expliquer sur le choix d'un genre, d'un sujet, d'une démarche plutôt que d'autres ; c'est-à-dire sur un style, singularisant chaque photographe, qu'il fallait chercher. Des travaux, des expérimentations et des actions sont nés

de ce renouveau. Un même processus définit désormais le cheminement de la photographie marocaine vers sa propre reconnaissance dans la cité des arts et celui de l'artiste photographe marocain revendiquant sa place dans la cité, et ce en revenant à lui-même, à son individualité, pour y puiser la matière de son art et la justification de celui-ci.

Mais la subjectivité n'est qu'un jalon parmi d'autres sur la voie vers l'individualité du photographe, c'est-à-dire l'acte par lequel celui-ci fait de son histoire personnelle, de son corps, le sujet de sa photographie. De ce point de vue, l'oeuvre photographique de Hicham Benhoud est d'une constance, d'une rigueur et d'une cohérence exemplaires, depuis *La salle de classe, 1994-2002*

jusqu'à

Inter-Version

,

2010

. Oeuvre engagée ; cathartique. Œuvre traversée par le même thème : l'identité par le corps. Travail (portrait, autoportrait, scènes) où se répercute la même hantise : l'enfermement dont le corps veut se dégager. Une atmosphère carcérale sans la prison, une ambiance clinique sans la salle d'opération. Or c'est cette invisibilité de ce qui marque à jamais le corps, ce qui touche les « dispositions déposées » (Pierre Bourdieu : 44) tout en restant presque impalpable que Hicham Benhoud veut montrer.

1-Corps dociles : identités bafouées

« Un art du peu » (Klebaner : 1983). C'est ainsi qu'on peut qualifier la double série *La salle de classe,*

1994-2002

de Hicham Benhoud. Pendant sept ans, de manière régulière, il faisait poser ses élèves pour les prendre en photo. Il ignorait encore que la photographie était un art à part entière. Il ne donnait aucune finalité esthétique à son travail. Il était pour lui une simple distraction pour dissiper l'ennui et mettre un peu de légèreté dans sa classe. Il faisait jouer ses élèves dans des scènes, des poses qu'il avait déjà imaginées et réalisées sous forme de croquis. Ceux-ci s'adonnaient à ce jeu, j'imagine, par complicité, par consentement spontané. Cependant, à n'en

juger que par ces premiers éléments (la sériation, la régularité des prises, le travail de classification ou du moins de conservation qui s'ensuit, la répétition du même procédé...) on peut présumer de la lente maturation d'une idée qui était entrain de prendre sa forme au fil des années et dont le sens se précisera à la sortie de cette première série sous forme d'un livre sous le titre éponyme : « A travers les photos, je ne cherche pas d'effet plastique particulier, j'essaie simplement et avec les moyens du bord [c'est pour cela que je parle d' « un art du peu »] , d'exprimer le lourd et vague malaise social, politique et religieux que mes élèves et moi, ressentons fortement.» (Hicham Benohoud : 2001, voir texte de la quatrième de couverture). Glissement impromptu du « je » au « nous », car si ce travail est né de l'ennui, c'est le corps du photographe qu'on doit voir dans chacune de ces photos. On doit le voir partout d'autant plus qu'il n'y apparaît dans aucune. J'avoue que cette omission totale, littérale m'a beaucoup surpris. Faisant permuter ses élèves, les déplacer, les accoutrer, agissant sur leurs corps, le photographe ne fait-il pas accentuer sa présence physique ? Nous touchons ici un des points de la complexité de ce travail : à quel moment dans son histoire personnelle situer l'identification de l'artiste avec ses élèves-modèles ? L'épreuve commune de la précarité englobant leur relation donne une raison suffisante à un malaise commun lequel devait sévir/se vivre dans un compagnonnage de tous les jours, de chaque année. Mais la conscience d'un tel malaise religieux, politique n'advient pas à la conscience dans un présent commun à l'enseignant photographe et à ses élèves. C'est sans doute, aussi, en régressant vers son enfance que l'artiste pouvait s'identifier dans le malaise de ses élèves. Car c'est presque un temps sans temps que nous donnent à voir les photos de

La salle de classe

où l'artiste et ses modèles sont

pris

en otage. Le « nous » dessine donc, en quelque sorte, un horizon, passé, présent et futur fermé ; un destin scellé. Un temps en suspens, comme une pendule arrêtée, puisque la répétition (principe de la série) et les variations de l'ombre et de la lumière, à peine différenciées, de photo en photo, neutralisent la durée, figent l'instant dans un présent éternel, infini, celui de la punition.

D'une certaine manière, « La salle de classe » est un drame, au sens théâtral du terme, au sens aussi mallarméen impliquant une « composition topographique » pour « instituer un jeu...qui confirme la fiction» (Mallarmé, 1976 : 269). Un drame qui a été joué - le « ça a été joué » de François Soulage (2005) - pendant sept ans, de manière régulière, avec presque les mêmes personnages et presque le même décor. Le lieu est fermé. Les rares fois où l'on voit une fenêtre et un rai de lumière ne font qu'accentuer cette atmosphère et ce sentiment de l'enfermement, de sans issue, au nom de cette rareté même, laquelle met en évidence ce contraste entre le dehors ouvert et le clos. En ce sens *La salle de classe*, comme toute l'œuvre de Hicham Benohoud, est la mise en scène d'un conflit. Conflit entre le monde interne du photographe et de chacun de ses modèles et la réalité externe d'un côté, conflit interne à la vie psychique de l'artiste, à ses modèles aussi, de l'autre. J'y reviendrai.

Le motif de la fenêtre loin de désigner une issue, met donc en scène une tension entre un désir d'évasion et sa frustration. Motif qui accentue le phénomène de *quadrillage*, par l'exacerbation de l'omniprésence du cadre : dans le sol, dans les tables, dans les chevalets, dans le tissu.... Et si ce cadre vide met en exergue la scène artistique et la vocation de l'artiste, si par mise en abyme il montre le travail de l'artiste, plaide sa doléance, il spatialise aussi l'enfermement. Il le spatialise en dégageant ce conflit entre un espace « lisse » et un espace « strié » (Deleuze et Guattari, 1980 : 592-626). Le second se détachant sur le premier à travers des mise en scène où nous voyons les « modèles » pris dans des fils de laine ou de fer, dans une jante, dans du plastique, du papier. Tout est motif pour montrer cette réalité de la claustration, du striage, de la grille, de l'empêchement, du fatalisme... L'enfermement n'est pas que spatial, il n'est pas l'apanage de l'espace. Il est surtout un sentiment qui colonise le corps, l'empoigne de l'intérieur, neutralise sa volonté, le

docilise

. Et cette violence est d'autant plus marquante qu'elle est presque impalpable, symbolique : « La violence symbolique est une forme de pouvoir qui s'exerce sur les corps directement, et, comme par magie, en dehors de toute contrainte physique, mais cette magie n'opère qu'en s'appuyant sur des dispositions déposées, telles des ressorts, au plus profond des corps. » (Bourdieu : 44). Ce travail, comme toute l'œuvre de Hicham Benohoud, est donc politique, au sens où il rend visible ce qui est caché et dans la mesure où il met en scène un conflit (Rouillé : 540). En effet, chacune des photos de la série

La salle de classe

(mises en scènes et portraits) donne à voir, en réalité, une double scène : celle d'une atmosphère

normale

d'une salle de classe où les élèves sont absorbés dans leurs tâches, ou faisant semblant, assis à leurs tables, le dos légèrement courbé ; la deuxième scène montre une attitude

anormale

, incompatible avec l'espace de la salle : un élève qui se hisse sur la table, un autre se couche sur le sol, un autre qui pose comme dans un studio, deux autres qui posent, le plus petit à moitié caché par le plus grand, un autre dont on ne voit que les mains qui tiennent un grand phallus - ou ce qui pourrait ressembler à un phallus - en papier, quatre autres assis empêtrés dans un fil de fer... A chaque fois quelque chose d'anormal vient déchirer la surface uniforme de l'ordre de la classe, son harmonie apparente et sa règle normalisatrice. A chaque fois, le singulier, l'individuel se détache de la masse, du collectif ; lui oppose sa perversion, sa subversion, sa non-conformité. Une subversion que Hicham Benohoud opère de plusieurs façons : en transformant la salle de classe en un lieu de jeu, en choisissant des poses peu ordinaires, en déplaçant l'usage des objets... Que viennent faire en effet une jante et un rameau dans une salle de classe ? L'artiste s'explique : « Les « accessoires » qui participent à la construction de ces mises en scène ne nous sont pas étrangers puisqu'ils se trouvent dans la réserve de classe ou dans la cour de récréation. Ils sont utilisés pour leur symbolique. »

Montrer ainsi la précarité de la condition de l'artiste, composer avec les moyens du bord : « Un art du peu » ; art du bricolage au sens que Claude Lévi Strauss donne à ce mot. Ceci étant, une autre constante se dégage de l'œuvre de Hicham Benohoud depuis *La salle de classe* et

que nous allons retrouver dans les travaux ultérieurs (j'y reviendrai) : le recours à des objets, artefacts, prothèses pour mieux dégager la souffrance du corps. Le malaise manifeste des visages n'en est que l'aspect le plus banal parce que le plus évident, frontal, direct. L'autre, celui de l'auteur, celui qui se répercute sur son style et définit son univers, résulte d'une construction : il consiste parfois à montrer le corps de ses modèles tout en cachant leurs visages, à cacher entièrement ou en partie le corps, à le décapiter, à le montrer enfermé dans une grille, dans un plastique ou tenant un fil ou une branche à la main, suspendant tout son être à cet objet anodin. Outre la juxtaposition de ces deux scènes où le conflit entre le normal et l'anormal, le collectif et le singulier, la discipline et l'insoumission sont montrés et exacerbés, d'autres techniques sont utilisées par l'artiste : la superposition serrée de plans, comme si les corps butaient les uns sur les autres, butaient ensemble sur ce confinement qui les enserrant et le brouillage de l'identité par la mise à distance de ses modèles, par le flou et par le décentrement de la composition.

Il existe en effet dans ce travail quelque chose de la prison, de l'asile, de l'atelier, de l'usine et plus encore : une communauté hors du temps. Sur le plan de la pensée philosophique, il fait penser à cette normalisation de la société par des techniques disciplinaires assujettissant les corps dont la généralisation a donné lieu au « système carcéral » selon Michel Foucault (1975 : 276). Sur le plan photographique, il nous rappelle les travaux d'Etienne Jules Marey, Albert Londe et Alphonse Bertillon, lesquels ont mis en place « des protocoles photographiques particuliers pour observer, sonder, mesurer ou contrôler les corps : en extraire de nouvelles visibilités, de nouveaux savoirs, et les soumettre à de nouveaux pouvoirs. » (Rouillé, 2005 : 96).

Certains portraits de *La salle de classe* relèvent presque de la photographie judiciaire dont l'inventeur et le concepteur fut Bertillon, dès 1888. Cependant l'actualisation de ce discours philosophique sur l'emprise du pouvoir sur l'individu et la réactualisation de ces procédés photographiques sont moulés dans cette construction contrapuntique qui garantit la cohérence de l'ensemble et qui consiste à montrer tout en accusant et en subvertissant ces modèles de pouvoir assujettissant le corps, par les procédés propres à la démarche de l'artiste.

Il nous faut, encore une fois, rappeler que cette atmosphère carcérale n'est pas l'apanage de l'espace fermé. Dans *La salle de classe*, l'enfermement résulte de la combinaison d'un choix de pose, d'éclairage, de mise en scène, de mimiques, d'objets... Le sentiment de l'enfermement est surtout une réalité que l'artiste porte dans son corps, non comme une hallucination, mais comme une conscience aiguë. Dans *Azemmour, 2007*, cet enfermement est transposé dans l'espace du dehors comme si les modèles du photographe et lui même, après avoir longtemps vécu sous le joug d'une sujétion sans répit, finissaient par adhérer à leurs entraves. Le quadrillage des corps et la défiguration de l'identité passent par la symbolique d'autres objets parfois ténus, sinon souvent anodins : le fil, une tige, une grille, une cagoule, une bouteille en pastique... Objets qui, suspendus devant le visage des modèles,

posés sur leurs têtes, cachent ou dénaturent leurs singularités, bafouent leurs individualités. Ce qui était dans un premier temps l'apanage d'une condition localisée (« j'essaie, simplement et avec les moyens du bord, d'exprimer le lourd et vague malaise social, politique et religieux que mes élèves et moi, ressentons fortement ») déborde vers le dehors. Symptôme d'un malaise général.

A en juger par l'évolution de l'œuvre de l'artiste, la condition sociale et politique n'est, en fait, que le terme réduit d'une crise ontologique. Avec *30 Familles, 2003*, Hicham Benohoud transposera son style et sa problématique pour les mettre en application en France. La mise en scène recourt alors aux mêmes procédés : entraver, bâillonner, attacher, empêtrer les corps des modèles. Ceux-ci sont des Français, de tous les âges. Ils sont pris dans des poses peu communes. Recours aussi aux objets (chaises, fil, table, papier, dentellière...) pour signifier la prise du corps dans les lanières de forces invisibles redoutables dont on palpe l'existence mais dont on ignore l'identité. De

La salle de classe

à

30 Familles

, l'artiste n'aura pas changé de style ni de procédés. Seuls le décor et les modèles laissent déduire un changement de pays et de culture. Mais ce changement, pour secondaire qu'il paraisse, induit une interrogation sur l'identité de l'artiste. Tout laisse en effet penser que la seule référence de l'artiste est sa propre subjectivité, laquelle « accorde une place centrale à « la personnalité créatrice du photographe » et à l'expérimentation de moyens proprement photographiques. » ; « suggère sa vision personnelle du monde. » (Rouillé, 2005 : 364).

Le « nous » que l'artiste a évoqué dans son premier travail photographique englobe donc une communauté plus grande. Car pour subjective et autobiographique qu'elle soit, de part la revendication d'une individualité libérée de toute aliénation, d'une singularité artistique, la problématique de Hicham Benohoud, qui est à la fois politique et existentielle, passe aussi par l'identification avec le corps de l'autre. D'où ce chiasme : montrant des corps en crise c'est son propre corps que l'artiste donne à voir et vice versa. C'est cette dialectique identitaire (identification et désidentification) dans le rapport à soi même et à l'autre, laquelle met en doute une identité certaine qui sera développée dans ce qui suit.

2- Mon corps mis à nu :

D'une certaine manière, tout artiste s'expose, nu et presque sans défense.

S'exposer n'est-ce pas aussi le propre de tout autoportrait ? Celui-ci ne met-il pas toujours en scène une identité en crise, n'induit-il pas une crise d'identité ?

Le premier autoportrait dans l'histoire de la photographie, celui d'Hippolyte Bayard, met en scène un corps de doléance.

Comment dès lors, travaillant sur les autoportraits d'un photographe marocain, articuler ces propositions générales sur l'autoportrait, photographique en l'occurrence, à d'autres questions qui tirent leur légitimité des spécificités socioculturelles et politiques de l'origine de l'artiste. Si par exemple en Occident « tout semble devenu possible et montrable aujourd'hui » (Durand, 1996 : 536), il n'en va pas de même au Maroc, et dans le monde arabo-musulman en général. D'où, entre autres, autocensure, problème de visibilité, de réception, etc. Ceci dit, la mise en évidence de la spécificité ne doit pas occulter la contemporanéité artistique de cette création photographique à travers la référence à des photographes occidentaux (Orlan, John Coplans, Mapplethorpe...). La visibilité accrue des photographes du monde à travers la toile informatique, la mobilité des artistes, leur intégration dans des circuits internationaux, les règles du marché mondial et la remise en question des discours nationalistes sont autant de paramètres qui ont permis la création d'une communauté artistique transnationale.

Dans *Version soft, 2003* et *Half couple, 2004*, Hicham Benohoud fait de son corps le sujet et la matière de sa création photographique. Gros plans de son visage dans la première série ; des autoportraits en pieds, où le photographe pose nu, dans la deuxième. L'artiste marque ainsi la radicalité de son interrogation sur l'identité, sur l'individualité bafouée et de sa stratégie du choc tout en consolidant sa démarche. On retrouve les mêmes procédés d'altération appliqués au seul visage dans la première série, au corps entier dans la deuxième. La même distance et la même impassibilité du regard, celui du photographe qui se prend en photo. L'intérêt, comme dans tout autoportrait, se situe à un double niveau : celui du corps photographique (l'énoncé) et celui du corps du photographe (l'énonciation), car ce qui est mis en exergue c'est à la fois un style (une singularité artistique) et une volonté de s'exposer, de pousser les limites du montrable (le visage déformé, cadénassé, réduit au statut de simulacre ; le corps nu strié). Dans un cas comme dans l'autre, une volonté de subversion est affirmée, par la rupture des règles de la représentation (beauté et mimésis) ; par la transgression de l'interdit sur la

représentation du corps dans la culture marocaine, et arabo-musulmane. De ce fait, l'artiste se met de plain pied avec la modernité quant aux pratiques contemporaines du corps dans la photographie (Durand, 1996 : 53-58), tout en exprimant une conscience politique de sa spécificité. Autrement cette création perdrait tout intérêt comme travail d'auto-analyse, de catharsis. L'intérêt réside en effet, et en premier lieu, dans ce conflit avec « un ensemble de normes implicites » (Lefort, 1986 : 7) qui fondent le lien de la communauté politique. L'artiste sait en effet, de part son éducation et ses origines arabo-musulmanes, qu'il dérange les conventions, qu'il inquiète. « Corps suspect » au sens que Jalil Bennani donne à ce mot : « Un corps à qui on a longtemps nié la subjectivité, l'expression de la différence, du plaisir » ; un corps de souffrance qui « appelle à une reconnaissance du subjectif et de la dimension individuelle de chaque sujet, du mobile de la maladie. » (Bennani, 1980 : 38). C'est un corps dont on ne peut pas comprendre la plainte, d'où la suspicion qu'il suscite : « Aujourd'hui les corps suspects sont tous ceux qui présentent des signes dits « subjectifs ». » (Bennani, 1980 : 103).

Corps qui inquiète car, outre l'étrangeté et le malaise pathologique qu'il dégage, ce corps qui se donne à voir dans cette parade bravant l'interdit, rompant le lien communautaire par la revendication de son individualité, se désigne, se fait pointer comme un étranger de sa propre société, comme un « cas ». Un tour de force est engagé ici avec les normes collectives pour restituer au sujet son rôle en tant que « socle des valeurs », (Mendel, 1971 : 171) et il est assez significatif que le premier travail de Hicham Benohoud se situe à l'école là où une « révolution pédagogique », légitimant l'artiste et son art, leur reconnaissant leur place dans la cité, pourrait opérer. Instinct de l'artiste !

Avec ce geste, Hicham Benohoud se démarque du caractère pudique de la photographie marocaine – sinon de toute la création artistique au Maroc. Celle-ci n'a pas cessé, et encore aujourd'hui, de contourner le nu, le corps comme si elle était prise dans une double contrariété : montrer/ne pas montrer, dévoiler/ne pas dévoiler, même quand une volonté de transgression est affirmée. L'enjeu, comme il a été souligné au début de cet essai, n'est pas dans le nu. J'y reviendrai.

Dans la photographie marocaine, le corps reste un sujet de prédilection pour les photographes femmes. Dans leurs créations photographiques proches de la performance, Majida Khattari et Lalla Essaydi réactualisent des scènes orientalistes (peinture et photographie) pour déstabiliser un récit orientaliste millénaire sur la femme orientale. Toutes les deux procèdent par le même geste : l'occultation, partielle, de la nudité originaire dans ces scènes. Nudité nuancée par la transparence du voile dans le travail de Lalla Essaydi, par les échancrures du tissu dans le cas de Majida Khattari. Comme si re-voiler le corps de la femme suffisait pour déjouer le cliché, n'entretenait pas le fantasme primaire, ne ravivait pas le désir de l'Orient, du néo-orientalisme. Corps de femmes réduit à une surface d'écriture dans *Converging*

territoires

et

Femmes du Maroc

de Lalla Essaydi ; élément parmi d'autres éléments du décor dans des mises en scène saturées et chamarrées dans

Orientalismes

de Majida Khattari. Il manque à ces deux regards la radicalité critique, sans complaisance, pour traverser l'orientalisme et le dépasser.

Dans *Intimisme, Paris, 1998*, Lamia Naji dit explicitement sa volonté de rendre au corps son « mystère » et sa « sensualité pudique » !! Il en résulte des fragments de corps nus, vidés de leur substance charnelle, se détachant sur un fond sombre comme les lettres d'un alphabet à déchiffrer. Une photographie à la limite de l'abstraction. Dans

P

Portraits d'une femme enceinte : *Réflexions sur l'intime*

de Fatima Mazmouz, le corps nu de l'artiste, décapité, est montré derrière un rideau en dentelle. Travail désaxé par rapport à son propos dans la mesure où les motifs de la dentelle et les couleurs des tissus environnants décentrent le regard par rapport au corps.

Hicham Benohoud n'utilise d'aucun subterfuge pour camoufler la visibilité de son corps nu. Il le montre ; il montre un "corps réel" et non pas un corps artistique, un "corps de crise" (Durand, 1996 : 53). Corps greffé de prothèses métalliques, en plastique... qui sont, peut-on imaginer, des substituts visibles de ses angoisses et de ses phantasmes. Un corps entravé, défiguré. Sa frontalité devant l'objectif est la même frontalité - même quand il se photographie de dos - avec laquelle il nous fait face et nous regarde. Un regard angoissé et impassible. Mises en scènes, mises à nu, qui laissent en réalité voir son malaise. L'artiste ne s'exhibe pas, il exorcise peut-être ses démons, conjure en quelque sorte sa folie. Il revendique une souveraineté sur son corps. Comment peut-on en effet exister comme artiste sans être un individu? Et quelle individualité ne passe-t-elle pas par le corps, ultime refuge de l'identité ? Où peut-on voir un travail comme tel au Maroc ? Et à supposer que cela soit possible, quelle réception lui serait accordée ? Je veux dire, entre l'autocensure que s'imposent les institutions d'art et l'absence d'une éducation du regard au Maroc, l'artiste marocain, dès lors qu'il transgresse l'interdit, doit souffrir sa solitude faute de visibilité et d'absence de réponse. Car si la solitude est le destin de tout artiste, celle-ci doit être vécue comme un acte de liberté et non comme un exil imposé. Questions qui sont au centre de toute la création artistique, et de la photographie ici en l'occurrence, au Maroc, car au-delà de la question morale de pudeur ou d'impudeur, c'est le droit d'exister politiquement comme sujet, comme dit Roland Barthes, individuellement comme artiste, qui me semble être en jeu ici.

3-Le corps de l'autre :

Avec *Inter-Version, 2010*, Hicham Benohoud poursuit sa recherche en intégrant la technique numérique à sa démarche. Au lieu d'utiliser son corps comme support, comme dans *Version Soft*

et

Half Couple

, il

intervient

sur son autoportrait. Là où le procédé d'altération de sa propre identité recourait, dans

Version Soft

et

Half Couple

, à des prothèses (fil, pierres, plastique, papier, scotch...), l'image numérique permet d'obtenir les effets de dissemblance avec soi, d'étrangeté, de choc à même la peau du corps virtuel de l'artiste. D'où l'effet d'intensité lequel résulte aussi du choix du plan serré et de la netteté de l'image.

Pour la première fois, le corps de l'artiste s'offre au regard sans aucun obstacle, serait-il aussi ténu qu'un fil. Un face-à-face direct avec soi, avec l'autre. On retrouve par contre la même frontalité du regard droit, la même verticalité de la posture, la même impassibilité et la même expression de meurtriture.

□ *Inter-Version* est le résultat de trois techniques : la photographie argentique, la technique numérique et la sculpture. Cette « procédure de l'hybridation » (Rouillé : 339) de l'art photographique, qui va d'ailleurs de paire avec l'hybridation de sa propre image, a déjà été éprouvée par l'artiste dans le premier travail qu'il a exposé en 1998, à Marrakech, 4455

. Il s'agit ici d'interventions manuelles sur une série de portraits de ses élèves. La même technique mixte (donc impure), la même obsession (défigurer, altérer l'identité) opèrent ici sur le portrait du modèle, là sur l'autoportrait de l'artiste, du corps de l'un au corps de l'autre. Là encore, de l'artiste à ses modèles opère la même identification que dans

La salle de classe

: « La relation éthique de la photographie est donc liée à notre relation à autrui comme une

autre subjectivité et non comme une surface. A ce niveau pourrait commencer une histoire politique de la photographie : elle suppose d'intégrer ce que nous voyons par-delà le représentable. Cela nous fait éprouver l'horreur ... » (Gérard Wormser

in

Catherine Couanet et al.

2007

: 206).

□ *Kinshasa, 2007*, où Hicham Benohoud montre, en gros plans et en grand format, les visages de jeunes congolais striés et déformés, confirme cette posture éthique et ce psychisme propre à l'identité artistique de l'artiste photographe marocain. On peut aussi, au même titre, mentionner *Intrusion, 2009*, même si, dans ce travail qui consiste en des mises en scène de corps féminin sur lequel l'artiste a posé des objets de différentes natures (un fil enroulé, un porte manteau...), Hicham Benohoud explique que son intention est purement expérimentale quant aux possibilités d'adhérence du corps à différents matériaux. Il est évident, qu'aussi bien dans le premier travail que dans le deuxième, l'altérité par la race (le noir) et par le sexe (le féminin) est montrée. Sans pour autant que l'artiste se détourne ni de sa démarche ni de sa problématique. Cette constance est un argument de plus. Car l'hybridation de sa propre image comme de sa propre technique est à la fois une revendication de sa propre singularité (en tant qu'individu et en tant qu'artiste) et une aspiration à l'universel (comme horizon humain et comme vœu artistique). Revendiquer pour soi le droit à la subjectivité, c'est aussi chercher, aller à la rencontre d'autres subjectivités, par delà les frontières de sexe, d'âge, de culture.

Half Couple, 2004 et *Inter-Version, 2010*, donnent

la preuve de cette dé-marche vers cet horizon. Le titre du premier travail est un hommage que l'artiste rend à sa femme, celle-ci est la moitié invisible du couple. Les deux travaux sont le prolongement, sur un mode personnel, dans une culture différente, d'une pensée autour du corps que d'autres photographes (hommes, femmes, homosexuels) ont mené avant Hicham Benohoud (Mappelthorpe, John Coplans, Cindy Sherman, Orlan...). Cette dernière peut être citée ici à plus d'un titre, en l'occurrence pour la partie de son œuvre où elle virtualise son autoportrait pour emprunter plusieurs identités différentes (mexicaine, indienne...) et parce qu'elle n'a pas cessé de se désidentifier à elle-même.

Or que fait Hicham Benohoud à travers ces séries d'interventions sur ses autoportraits et cette dissémination de sa propre image? Mais laquelle est la *sienna* : « Mais je n'ai jamais ressemblé à cela ! dit Roland Barthes, en face de sa propre photo.

-Comment le savez-vous ? Qu'est-ce que ce « vous » auquel vous ressembleriez ou ne ressembleriez pas ? Où le prendre ? A quel étalon morphologique ou expressif ? Où est votre vérité ? Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image...et surtout pour votre

corps, vous êtes condamné à l'imaginaire. » (Barthes, 1975 : 40).

Mais qui parle ici de ressemblance ? Tout le travail de l'artiste marocain, dans la froideur de sa démarche, dans la mise à distance de ses modèles, ses alter ego, est construit par/à travers le corps/l'individualité de l'autre. Il n'est pas jusqu'à son rapport à soi qui est construit par ce paradoxe : la réappropriation de son propre corps par la revendication d'une individualité humaine et artistique et la désappropriation de soi à travers la quête d'une identité toujours en devenir.

4-Trois précisions :

Pour aborder la question du corps au Maghreb (penser le corps/penser *avec* le corps), j'ai choisi de travailler sur (je préfère dire : « avec ») un photographe marocain. Ce choix a été justifié tout au long de ce texte, mais seulement en partie. En privilégiant la photographie, parmi d'autres expressions artistiques, au Maroc, je veux contribuer à la reconnaissance de cet art dans la société où je vis. Il s'agit de montrer qu'il existe une pensée véhiculée par l'image photographique, une pensée donc visuelle qui a ses propres codes.

J'ai essayé non pas d'analyser la photographie de Hicham Benohoud, mais de penser à partir de ses photos.

Enfin, j'ai voulu situer cet essai dans le prolongement des *Politiques de la photographie du corps* (2007), en nuanciant les analyses des auteurs de cet ouvrage collectifs et ce en réponse au vœu même de François Soulage : « Mais, la réflexion et la recherche aujourd'hui sont *de facto* internationalisées et mondialisées. En conséquence, en lien étroit avec les concepteurs du colloque de 2006 de Paris, d'autres colloques ayant ce titre

Photographie et corps politiques

sont organisés en 2007-2008 dans le monde...L'objectif est double : d'une part, connaître d'autres interrogations, d'autres points de vue sur la problématique originaire ; d'autre part, comprendre comment et pourquoi d'autres pensées du sujet peuvent être mises en œuvre. »

(Catherine Couanet et

al.

2007 : 28).

Bibliographie

Barthes, R. (1975), *roland BARTHES par roland barthes*, Paris, Le seuil, collection, écrivains de toujours.

Benjelloun, T. (1973), *Harrouda*, Paris, Denoël.

Bennani, J. (1981), *Le corps suspect*, Paris, Galilée.

Benohoud, H. (2001), *La salle de classe*, Paris, Les Editions de l'Oeil.

Bourdieu, P. (1988), *La domination masculine*, Paris, Le seuil.

Castele (de) E. V., Servièrè, M. et Déotte, J.-L. (1987), *Portrait, autoportrait*, Paris, Osiris.

Chebel, M. (1984), *Le corps en Islam*, Paris, Presse Universitaires de France.

Catherine Couanet, François Soulages et Marc Tamiser (dir.) (2007), *Politiques de la Photographie du Corps*, Paris, Klincksieck.

Deleuze, G., Guattari, F. (1980), *Mille plateaux*, Paris, Minuit, p.592-626.

Durand, R. « Passages du corps dans la création photographique contemporaine », *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995* (collectif), Paris, Maison Européenne de la Photographie - Paris Audiovisuel.

El Aroussi, M. (1996), *Esthétique et art islamique*, Casablanca, Arrabita.

(2003), *Les tendances de la peinture contemporaine marocaine*, Casablanca, Publiday-Multimédia.

Foucault, M. (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

Khatibi, A. (1971), *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël.

(1974), *La Blessure du nom propre*, Paris, Denoël.

(1983), *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, p.209-255.

(1994), *L'art calligraphique de l'islam* (avec Mohamed Sijelmassi), Paris, Gallimard.

(2001), *L'art contemporain arabe*, Paris, Institut du Monde Arabe/Al Manar.

Klebaner, D. (1983), *Un art du peu*, Paris, Gallimard, collection « Le Chemin ».

Lefort, C. (1986), *Essais sur le politique*, Paris, Le seuil.

Mallarmé, S. (1976), *Igitur, Divagations, Un coup de dès*, Paris, Gallimard.

Maraini, T. (1989), *Ecrits sur l'art. Choix de textes, Maroc*, Rabat, Al Kalam.

Mendel, G. (1971), *Pour décoloniser l'enfant. Sociopsychanalyse de l'Autorité*, Paris, UNESCO – Payot.

Mernissi, F. (1983), *Sexe et idéologie en Islam*, Paris, Tiercé Deux Temps.

Rouillé, A. (2005), *La photographie*, Paris, Gallimard.

Soulages, F. (2005), *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 4^e édition.

Veyre, G. (2009), *Dans l'intimité du sultan (1901-1905)*.

La question et le culte du corps (« le développement du corps pour le corps, accompagné de son exhibition. » (Chebel, 1984 : 33)) sont récents dans la culture marocaine. La culture du corps, elle, par contre est ancienne au Maroc, comme en témoignent les traités d'érotisme, les pratiques d'hygiène, l'art culinaire...

Né en 1968, à Marrakech, Hicham Benohoud est représenté par la Galerie VU à Paris qui lui a consacré trois expositions personnelles.

Il a pris part à l'exposition internationale "Africa Remix" au Centre Georges Pompidou à Paris ; à l'exposition "Transfert" au Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles ; à l'exposition "Regards sur la photographie arabe contemporaine à l'Institut du Monde Arabe, à Paris. Il a participé à plusieurs Biennales et Foires Internationales comme Photo Espanã, Paris Photo, Art Paris, la Foire de Bruxelles, la Biennale de Dakar, les Rencontres photographiques de Bamako. Il a été le lauréat de Photo Service à Arles et du Prix « Visa pour la Création » décerné par Cultures France. Il a à son actif deux monographies : *La salle de classe* et *Les lycéens par eux-mêmes* aux Editions de l'Œil en France.

La première série de *La salle de classe* a été réalisée entre 1994 et 2001. Elle a donné naissance à un livre sous le titre éponyme.

Sur cette notion de « conflit », telle qu'elle est utilisée ici, je renvoie à Gérard Mendel (1971).

Il existe une littérature abondante autour du motif de la fenêtre comme symbole de l'enfermement. Voir à titre d'exemple l'œuvre de Kafka, les romans d'Ernesto Sabato et Assia Djebar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

Pour Michel Foucault (1975 : 193), aux yeux du pouvoir, tout individu est un « cas ». Pour Gérard Mendel (1971 : 163), le « cas » est un individu dont la revendication n'est pas légitime aux yeux de la norme collective.

Pour Gérard Mendel, «la révolution pédagogique» est le seul moyen pour passer d'une société régie par l'Autorité vers une société non autoritaire dans laquelle le sujet est l'origine des valeurs.

Pour Jean-Louis Déotte : « Ce que nous révèle l'autoportrait, c'est le destin général de l'homo faber, de l'artisan, de l'artiste, de celui qui fait œuvre. L'immortalité ainsi acquise – par les œuvres - suppose et renforce la solitude orgueilleuse de l'artiste, manifestant que c'est dans la retraite quant au monde commun, dans le repli sur soi, contre l'espace public, qu'elle s'érige...L'évolution du visage concerne au premier chef celui qui a cessé de vivre en fonction du monde commun qui est ce monde où les hommes s'apparaissent les uns aux autres, un monde de la pure apparence, celui où seuls comptent l'agir et le parler. » (Castele (de), 1987 : 35).