

Laurine Rousselet et Leïla Alaoui entre culture de soi et culture de l'autre

Geneviève Guétemme

▶ **To cite this version:**

Geneviève Guétemme. Laurine Rousselet et Leïla Alaoui entre culture de soi et culture de l'autre. Crossways Journal, 2019. hal-02112183

HAL Id: hal-02112183
https://hal.science/hal-02112183

Submitted on 26 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Guetemme, Geneviève. « Laurine Rousselet et Leïla Alaoui : entre culture de soi et culture de l'autre. » *Crossings in Women's Writing in French in the Twenty-First Century*, Crossways Journal, N°3.1 (2019)

Laurine Rousselet et Leïla Alaoui : entre culture de soi et culture de l'autre

Geneviève Guetemme
Université d'Orléans
France

Dans un monde contemporain de plus en plus mobile et globalisé, nombreux sont les auteurs qui voyagent, croisent les références culturelles et écrivent dans d'autres langues. Ces pratiques inclusives dépassent les frontières géographiques, textuelles, linguistiques et culturelles. Elles sont au cœur du travail de deux femmes qui commencent à se faire connaître dans les années 2000. La première est la poétesse française Laurine Rousselet. Née à Dreux en 1974, elle a longtemps vécu à Paris, puis à Brest. Elle habite maintenant Angoulême. La deuxième est la photographe franco-marocaine Leïla Alaoui, née en 1982 à Paris et qui vivait entre Marrakech, Paris et Beyrouth. Blessée le 15 janvier 2016 lors de l'attaque terroriste d'Ouagadougou, où elle se trouvait en mission pour Amnesty International, elle succombe à ses blessures trois jours plus tard. Elle travaillait alors à une série de portraits de femmes qui défendaient le droit des femmes au Burkina Faso.

Les œuvres respectives de Rousselet et d'Alaoui nous invitent à circuler entre les deux bords (Nord et Sud) de la Méditerranée et à considérer, chez ces deux artistes de la même génération, l'exploration d'une frontière géographique et symbolique prenant des formes visuelles et verbales très différentes. Leurs points de vue seront principalement analysés à partir du recueil bilingue français-arabe de Rousselet *Mémoire de sel* (2004) et de la grande série photographique d'Alaoui intitulée *Les Marocains* (2014).

Il s'agira d'observer comment ces deux œuvres travaillent à pénétrer – en France et au Maroc – un espace multilingue et transculturel où se brouillent les clivages entre l'Europe, l'Afrique et les États-Unis, entre la modernité et la tradition, entre la langue française et les autres langues. L'objectif sera de considérer deux modes d'expression – poétique et photographique – cherchant à opérer des croisements culturels pour aller vers d'autres pays, d'autres peuples et d'autres représentations. Cela permettra d'examiner comment la poésie et la photographie s'ancrent dans des lieux sans se laisser assujettir par un territoire et comment l'exploration de l'altérité conduit ces deux femmes à rencontrer le migrant en soi-même, au-delà des identités nationales, entre fracture et affirmation de soi.

L'autre de Laurine Rousselet

Laurine Rousselet, de son propre aveu, écrit en courant : dans une sorte d'urgence, sans ponctuation (Nauleau). Les poèmes de *Mémoire de sel* sont courts. Et s'ils commencent par une majuscule, ils ne s'arrêtent sur aucun point final. Les titres des trois chapitres qui structurent l'ouvrage – dans l'ordre « L'exil », « Dieu sans merci » et « Méditerranée la nomade » – renforcent encore cet effet de fuite en avant en suggérant une suite de départs. Dès le premier poème du recueil, Rousselet annonce que seul lui importe de suivre le flux des mots : « Au bout […] tout en dehors de soi […] jusqu'à plus soif » (*Mémoire de sel*, poème I). Ses vers courts et irréguliers avancent par à-coups vers la page en vis-à-vis où apparaissent une autre langue, une autre graphie, un autre continent. Le passage à l'italique jette un pont vers la graphie tout en courbe du texte arabe, cette « autre langue » qui reste toutefois, pour Rousselet, un *« cordage illisible »* porteur de « pensées inconnues » (*Mémoire de sel*, poème I).


dans un trop
trou de lumière qui appelle
comme soleil
sommeil de mort
éblouissant

nos pas torturés de non-retour

في ثقبٍ
من نورٍ ينادي
مثل شمسٍ تشبه
نعاس الموتى الفتّان

الغربةُ تدوّي
في خطواتنا المعذّبة أبداً

Figure 1. Rousselet, Laurine. *Mémoire de sel*, poème X. Caen : L'Inventaire, 2004 (non paginé).

Entre ces deux langues qui s'opposent et s'appellent typographiquement, se dressent une barrière, une ligne (la reliure) et un vide, une ouverture et un espace de dialogue. Le blanc crémeux du papier matérialise le surgissement de nombreux possibles tout en donnant à voir leur disparition. Il rappelle notamment les inventions et les limites de la traduction, sachant que passer d'une langue à l'autre n'est jamais facile, même lorsque le traducteur est expérimenté. Il figure également le voyage de ceux qui, de plus en plus nombreux, se lancent vers l'inconnu en traversant une mer qui devient quelquefois leur tombe. Il renvoie en outre à l'expérience de vie de Rousselet : elle n'a pas appris l'arabe mais parle et écrit l'Espagnol et a toujours été attirée par le monde méditerranéen. Elle publie des articles dans des revues étrangères (Mexique, Catalogne) et met régulièrement ses textes et ceux des autres face à d'autres langues. Elle édite en effet depuis 2011 des plaquettes bilingues (français / zapotèque, guarani, espagnol, italien, turc, arabe, portugais, galicien, catalan, créole anglais, mauricien et haïtien, russe, roumain, suédois, finnois, norvégien, langue same…) pour *Les Cahiers de l'approche* et elle a fait traduire plusieurs de ses propres textes en arabe, catalan, espagnol, anglais et italien. Enfin, son dernier recueil, *Ruine balance* (2019), va encore plus loin dans cette recherche de contact en mêlant les mots de l'autre langue (ici l'espagnol) au texte français.

Dans *Mémoire de sel,* le français fait face à sa traduction dans une langue géographiquement proche, mais non-occidentale et au sens de lecture inversé. La mise en page conduit le lecteur à passer activement d'une « page-langue » à une autre ou, pour le dire autrement, à aller vers cette autre rive, « tout en dehors de soi […] sous le sable jusqu'à plus soif » (*Mémoire de sel*, poème I) en suivant des mots qui se répandent et donnent à la surface du papier sa texture bien particulière. Ce passage de grain en grain instaure un « roulis […] entre deux récifs de lignes » (*Mémoire de sel*, poème II). Il s'appuie sur une mémoire culturelle et un passé d'échanges. Dans sa présentation de la poétesse à l'occasion du Printemps des poètes, Nathalie Riou évoque une « expérimentation […] [pour] renverser la force centrifuge de sa poétique en écoutant et donnant à écouter les autres » (Riou). Le parallélisme entre les deux langues que leurs deux sens de lecture fait se rapprocher et s'éloigner, donne à l'entre-deux l'énergie d'un « obus d'oubli blanc » et transforme le rapport à l'altérité en mémoire, en attente et en fuite (*Mémoire de sel*, poème II). En effet, nulle langue ne vient faire ici autorité sur une autre. Rousselet ne veut rien prouver, elle s'applique seulement à présenter, selon la formule d'Hubert Haddad, « le poète dans le drame de sa parole » (Nauleau).

Ce mouvement vers l'extrême « autre » ne passe pas que par les mots : il se retrouve aussi dans ses amitiés et ses collaborations avec d'autres artistes. Rousselet travaille par exemple depuis longtemps avec un autre créateur (masculin et musicien), le compositeur et multi-instrumentiste marocain Abdelhadi El Rharbi, avec lequel elle a réalisé plusieurs lectures publiques. Leur association met des mots en contact avec une musique qui elle-même mélange le jazz et la tradition musicale du Maghreb. Le musicien insiste d'ailleurs sur le parallélisme de leurs recherches :

> Ma rencontre avec Laurine Rousselet remonte à une dizaine d'années. Ma musique a spontanément rencontré ses poèmes. J'y retrouve certaines formes de mes racines rythmiques et mélodiques, un souffle et des pulsations proches de ma culture méditerranéenne. La liberté frondeuse de la musique orientale trouve un écho naturel dans la liberté sans filet de sa poésie. (Omélianenko)

Cette liberté les relie tout en leur permettant de maintenir leur singularité. Elle leur offre un terrain à la fois étranger et accueillant et les encourage à aller l'un vers l'autre, mais aussi vers tous les autres, loin de cette intolérance que Rousselet décrit comme « l'élan fatal de l'homme qui pense se croire utile », cette « nécessité de creuser un fossé entre soi et l'autre » (*Syrie, ce proche ailleurs*, 49). Pour elle, il importe de créer un espace de réciprocité où les mots, les graphies et les musiques vont pouvoir interagir afin de surmonter la barbarie. Tel est le moyen de produire une poésie politique qui envisage le rapport à l'autre sans « flatter les supercheries », loin de cette sagesse qu'elle considère comme une « lubie remontée des profondeurs de l'amour propre » (*Syrie, ce proche ailleurs*, 41, 61). Pour cela, elle se propose d'écrire sans sagesse, « affamée de frapper », en

s'adressant à tous sans calcul, contre l'engloutissement et la neutralisation, pour produire « des naissances [où] l'arôme de l'instant qui n'attend rien illumine » (*Syrie, ce proche ailleurs*, 46, 97). D'où sa recherche pour diluer les barrières disciplinaires qui séparent régulièrement la poésie des autres modes d'expression. Avec elle, l'interaction des mots et des sons, en plus de définir une esthétique, relève d'un choix éthique : lutter contre la vanité des hommes et des nations qui se croient au-dessus des autres.

Ce choix qui touche les langues, les textes et la musique n'inclut pas encore les images. Rousselet a bien réalisé quelques éditions à tirages limités avec des plasticiens, mais il s'agit de commandes ponctuelles liées aux politiques éditoriales. Par exemple, les lignes acérées de Vladimir Veličković (*Sequelles*) et le jeu de tressage bichrome de Thierry le Saëc (*Au jardin de la chair cernée*) présentent une réelle énergie, mais ces artistes, souvent de renom, sont choisis par les éditeurs et produisent des images sans participer à la réflexion de Rousselet sur l'altérité. Certaines productions ont même tendance à desservir le texte : ainsi, l'érotisme *soft* d'Albert Woda (*Amaliamour*) reste-t-il bien en deçà de la complexité d'*Amaliamour* et de son approche du lien maternel entre violence, douceur et sidération.

Ainsi, plutôt que de s'attarder sur des productions visuelles qui cohabitent avec le texte sans véritablement dialoguer avec lui, il semble plus fructueux d'examiner d'autres images sans lien immédiat avec l'écriture de Rousselet, mais dont la problématique est similaire. Ces productions artistiques contemporaines mettent les recherches poétiques en perspective avec d'autres désirs de rencontre et font de l'ouverture à une altérité méditerranéenne paradoxalement proche l'un des enjeux culturels de notre époque.

L'autre de Leïla Alaoui

Réalisée par Leïla Alaoui en 2015, la grande série *Les Marocains* présente des portraits grandeur nature d'anonymes appartenant aux différents groupes tribaux et ethniques du Maroc rural. C'est le dernier projet que la photographe termine avant son décès. Exposé à la Maison Européenne de la Photographie à Paris à la fin de l'année 2015, cet ensemble présente la diversité culturelle et humaine d'un pays qu'elle connaît bien (son père est marocain et elle séjourne régulièrement à Marrakech), mais qui n'a jamais été complètement le sien puisqu'elle est née à Paris, elle a étudié à NewYork, vécu au Liban et travaillé en Inde et ailleurs.

Les photographies d'Alaoui se rattachent à la fois au passé et au présent. Elles ont valeur d'archive mais aussi de témoignage vivant. En effet, Alaoui a vraiment croisé ces sujets. Son objectif est d'explorer la multiplicité culturelle du Maroc contemporain. Et contrairement au documentaire nettement politique d'Assia Djébar, intitulé *La zerda ou les chants de l'oubli*, réalisé en 1982 à partir d'images d'archive relatant les visites officielles des politiciens français en Algérie, il ne s'agit pas de déconstruire les représentations officielles de l'époque coloniale. Pour

Alaoui, le Maroc est une inspiration, un héritage, une mémoire qu'elle combine à l'autre culture – artistique – qu'elle a acquise au cours de son éducation européenne et nord-américaine.



Boumia Jemaa Aït Hani

Figure 2. Alaoui, Leïla. *Les Marocains*. Extrait de la série de portraits photographiques. © Fondation Alaoui.

D'ailleurs, le titre de la série affiche d'emblée sa dette photographique envers le photographe Robert Frank dont le livre, *The Americans*, publié pour la première fois en 1958, présente une image subjective de l'Amérique à travers ses symboles culturels (drapeaux, automobiles, restaurants…). Alaoui tente elle aussi de poser un regard à la fois intérieur et critique, proche et distancié, informé et créatif sur le Maroc contemporain et sur ses habitants. (Alaoui 2017)

Comme Frank qui sillonne les routes des États-Unis pendant deux ans à bord d'une vieille Ford, Alaoui part dans son camion et découvre les réalités cachées d'une société. Comme lui (il est suisse et américain), elle puise dans sa double appartenance pour interpréter un territoire et conférer à ses images le double statut de création et d'archive. Ses photographies montrent en fait qu'une époque et un pays se comprennent à travers une mémoire. Tout comme Frank enfin, elle photographie au fil des jours et au hasard des rencontres. Mais contrairement à lui, un adepte des paysages, Alaoui se concentre sur la pratique du portrait et met ainsi en avant une autre référence américaine de l'après-guerre, Richard Avedon, dont le projet *American West* était dédié à la représentation de marginaux photographiés en noir et blanc et en studio devant un fond blanc excluant toute possibilité d'associer les figures à un contexte particulier. De même, Alaoui va sur les marchés et propose aux passants de se faire photographier devant un fond noir dans son véhicule transformé en studio mobile. Le fond noir isole tout autant, mais contrairement au blanc qui désincarne les figures, il renforce la profondeur et l'éclat des couleurs, accentue l'effet de présence des corps et l'épaisseur matérielle des tissus. Cette épaisseur est encore renforcée par l'emploi de lentilles puissantes qui font apparaître tous les détails de la peau et des étoffes. La qualité tactile – ou indicielle[1] – des photographies crée un face-à-face entre les corps, les visages et les regards d'Alaoui, entre le regard de ses sujets et celui des

spectateurs. Cette recherche de présence est corroborée par le choix d'imprimer les photographies à l'échelle '1' (c'est-à-dire à l'échelle qui respecte les dimensions de l'objet) pour l'exposition de la Maison Européenne de la Photographie.

La photographe et son sujet, le spectateur et l'image, le marocain et l'occidental sont mis au même niveau. Alaoui sait qu'il n'est pas possible de faire complètement disparaître le regard ethnographique, résiduellement colonialiste, mais son projet souhaite s'éloigner du portrait social d'un territoire. Il s'agit d'engager, grâce à la photographie, un dialogue en rupture avec la vision occidentale condescendante du folklore et de l'exotisme marocain. Comme Avedon avec ses marginaux, Alaoui présente « l'élégance […] la fierté et la dignité innées de chaque individu » (*Les Marocains*, Wild project Gallery). Et elle admet ne pas être la seule à s'engager dans cette voie qui consiste, selon elle, à « faire écho à la démarche corrective postcoloniale que de nombreux artistes contemporains engagent aujourd'hui ». Son objectif est d'éviter « l'exoticisation de l'Afrique du Nord et du monde arabe très largement répandue en Europe et aux États-Unis » :

> Les photographes utilisent souvent le Maroc comme cadre pour photographier des Occidentaux, dès lors qu'ils souhaitent donner une impression de glamour, en reléguant la population locale dans une image de rusticité et de folklore et en perpétuant de ce fait le regard condescendant de l'orientaliste. (*Les Marocains*, Wild project Gallery).

Sa démarche, post-colonialiste, s'inscrit dans la droite lignée de l'ouvrage fondateur d'Edward Saïd : *Orientalism*. Il lui importe en effet de rompre avec l'image de l'Orient créée par l'Occident comme « outil idéologique de domination, partie intégrante de la construction d'un système intéressé destiné à assujettir les peuples du Proche et du Moyen-Orient » (Nercam). Cette image a été élaborée par des occidentaux venus au Maroc en position de pouvoir, à l'exemple du psychiatre et photographe amateur français Gaëtan Gatian de Clérambault, qui découvre le Maroc en 1915 (à 43 ans), à l'occasion d'une affectation militaire. En tant que médecin, l'homme occupe une position de pouvoir et de savoir et se met à photographier, à ses moments perdus, les drapés des vêtements marocains traditionnels dans différentes poses de la vie courante pour en analyser les codes sociaux et culturels. Il pose sur ces silhouettes fantomatiques un regard clinique et ethnographique. Il relie notamment ce « passe-temps » à une recherche sur l'érotisme des étoffes et utilise parfois ses connaissances pour impressionner les collègues qui assistent à ses consultations, comme le fait remarquer Serge Tisseron :

> D'autres fois, il cède à la tentation de manifester son érudition face à un malade originaire des Colonies et vêtu de façon traditionnelle. Alors démontrant le passage de la chlamyde à la toge, puis au burnous des arabes, il évoque les lois du drapé. (Tisseron np)

Ce discours très formel était celui d'une élite intellectuelle, soucieuse d'affirmer son autorité sociale et culturelle sur les colonisés. À l'inverse, la posture d'Alaoui revendique une forme d'incertitude dans la mesure où, en partie marocaine, elle se sent émotionnellement et culturellement proche de ses sujets tout en percevant sa différence. Elle convient notamment de ses privilèges en termes de mobilité et insiste sur la nature ouverte et respectueuse de l'autre de sa pratique artistique :

> Mon identité franco-marocaine m'a donné le privilège de franchir librement les frontières alors que d'autres ne le pouvaient pas. Quand j'ai eu 18 ans, j'ai déménagé aux États-Unis et me suis retrouvée encore plus exposée aux questions d'appartenance et de construction identitaire. Je me suis beaucoup intéressée aux minorités ethniques, aux sous-cultures et aux groupes marginalisés. Ceci m'a fortement encouragée à développer mon propre style et ma propre voix, en utilisant la photographie, l'art vidéo et l'activisme social[2]. (Al-Mousawi)

Elle rappelle que sa position, face aux Marocains, rend compte de ses propres liens avec les cultures (française, marocaine et méditerranéenne) et que tout cela s'organise autour d'une frontière (la Méditerranée) au surnom morbide de *sea cemetery*. Il s'agit, de son propre aveu, d'explorer « la construction de la diversité culturelle et identitaire, à travers le prisme des histoires de migration qui traversent la Méditerranée contemporaine[3] » (Seymour). Cette approche est à la source d'une esthétique particulière, à l'origine d'images ambiguës, « un langage visuel qui combine la profondeur narrative du documentaire et l'esthétique des beaux-arts[4] » pour donner à voir certaines réalités sociales (Seymour). Alaoui applique également cette esthétique à une installation vidéo sur trois écrans, *Crossings*, réalisée en 2015 à partir de témoignages de migrants subsahariens. Cette installation a été exposée à Marseille (France) et à Odense (Danemark) en 2016. Elle présente des images très travaillées qui font l'inventaire des barrières géographiques (désert, forêt, mer) qui séparent le Sud et le Nord. La bande-son décrit quant à elle, les barrières humaines qui surgissent entre ceux qui sont partis, ceux qui sont restés et ceux qui préfèreraient ne pas les voir arriver. Mais ce projet laisse aussi apparaître un tiers linguistique et diasporique à travers l'anglais du titre : langue internationale par excellence, capable de dépasser les frontières.

Les Marocains et *Crossings* exploitent le même processus narratif et esthétisant pour révéler et combattre des frontières, autant physiques que culturelles. Chaque image raconte en effet une rencontre humaine et une expérience visuelle loin des stéréotypes. Ici, les sujets ne sont ni des anonymes réduits à leur enveloppe vestimentaire, ni des figures glamour de magazine de mode ni les personnages sur des cartes postales touristiques, mais des hommes et des femmes vivants et représentatifs de la variété humaine et économique d'un pays. Ils sont avant tout des interlocuteurs, des semblables, des miroirs et des reflets possibles.

L'autre incertain

Alaoui et Rousselet se confrontent et s'approchent toutes deux d'une altérité qui est aussi leur double linguistique, artistique, méditerranéen, marocain, musicien, vendeur de fruits, tireuse de cartes ou charmeur de serpent. En images (françaises, américaines, coloniales), en mots et en sons, cette altérité présente un art contemporain mondialisé, désireux d'abolir les frontières disciplinaires ainsi que les cadres théoriques et idéologiques que le XX^{e} siècle n'a eu de cesse de développer au sein de ses avant-gardes (surréalisme, constructivisme, situationnisme, etc.). Cette pratique permet à Rousselet et à Alaoui de s'éloigner des groupes d'artistes et des manifestes pour produire avec rigueur des objets hybrides, propres à représenter un monde profondément marqué – déchiré même – par un certain nombre de désastres écologiques, humains et politiques, mais encore propice aux rencontres et aux naissances. De la Syrie au Burkina Faso, la photographie et la poésie montrent leur capacité à accompagner les hommes et les femmes de notre époque en développant un langage qui refuse la passivité et les conduites préétablies.

L'ensemble produit une écriture et une photographie « en mobilité » qui tente la découverte de l'autre, loin des notions figées de patrie, de nation et d'origine. Et si ce langage « en mouvement » résiste aux assignations identitaires et traite de dépossession, de non-appartenance et de déconstruction, c'est pour mieux atteindre le *N'zid* – pour reprendre le titre du roman de Malika Mokeddem (2001). Ce livre raconte l'histoire d'une femme naviguant en Méditerranée et dont l'errance ressemble aussi à une naissance (le terme arabe signifie en effet à la fois « je continue » et « je nais »). Evitant le passéisme et les réflexes conditionnés, il s'agit de rester, écrit Rousselet, « en marge même / de la nostalgie psalmodiée » (Rousselet 2004, poème VIII) et de se prêter aux recommencements offerts par chaque nouvelle graphie et chaque nouveau visage.

De cet espace marginal surgit l'affirmation d'une figure entre le Français et le Marocain, le sédentaire et le migrant, le passé et le présent. Cette figure s'inscrit dans un nulle part « à la lueur de seuils apatrides […] entre deux alphabets » (Rousselet 2004, poème V), un espace déterritorialisé, rempli d'objets qui oscillent entre avancées et reculs vers une altérité non-occidentale, multimillénaire et contemporaine. Cet espace complexe, fondé sur les relations et les échanges, permet à Rousselet et à Alaoui d'affirmer l'inventivité, la vitalité et l'autonomie de leur posture identitaire incertaine :

> en mal
> du pays
> qui nous inonde
> à regrets
> d'insuffisances

jusqu'à souiller (*Mémoire de sel*, poème XI)

Leurs textes et leurs images « en mobilité » produisent une zone d'identités plurielles, composites, multiples, en dehors des systèmes discursifs établis. Funambules et performatifs, ils invitent au contraire à passer de l'un à l'autre en jouant sur les interactions, la coprésence et l'impermanence, loin du paradigme identitaire euro centrique fondé sur la notion de nation et traditionnellement synthétisé par l'équation « identité = culture = langue ». La langue arabe et les paysans marocains restent en effet toujours à distance : la traduction est simplement posée face au français, sans offrir la moindre lisibilité pour celui qui ne connaîtrait pas cette autre langue. De même, les images des Marocains ne sont accompagnées d'aucune information géographique ou sociologique. Nul outil n'est fourni pour traduire, contextualiser, autrement dit pour franchir la frontière. Tout se passe dans un vis-à-vis qui matérialise un entre-deux, une errance, et génère des métamorphoses. Cet entre-deux n'est pas sans évoquer au passage la vie nomade d'Alaoui et les nombreux changements de résidence de Rousselet. Il décrit surtout leur souhait d'échapper aux limites d'une identité fixe et immuable et représente cette « racine unique et exclusive » dont Édouard Glissant a indiqué les conditionnements et les conséquences dans son *Introduction à une poétique du divers*. (Glissant 23)

Dans cet espace intermédiaire et multidirectionnel naît une langue qui rejette les hiérarchies. Le lecteur glisse de l'arabe au français, et inversement, sur la double page. Et le Marocain, le spectateur et la photographe, mis en miroir, glissent l'un dans l'autre, vers un espace commun où se produit l'échange d'une respiration ou, selon Rousselet l'échange d'un « baiser » qui la « campe »

face à la mer
toute vie vécue
[…]
à bout de force

l'exil réel de l'isolement d'aimer (*Mémoire de sel,* poème XII)

Entre désir et lutte, ce baiser transforme le rapport à l'autre en confrontation amoureuse et conduit à envisager l'écriture dans sa capacité à atteindre « au plus intime du corps […] [à] convoquer – et affronter – la mémoire, remonter 'au loin' des corps désormais désunis, du désir passé et présent dans l'absence déchirante – son corps brûlant de désir, toujours ». (*Nuit témoin* 89)

Rousselet se propose non seulement de voir, mais aussi de toucher la langue de l'autre en passant par le baiser et le « crire », la contraction infinitive du mot « cri » venant résumer la poussée qui passe à la fois par la force scripturale du texte et l'énergie physique de sa gorge. Or cet engagement total dans l'écriture fait face à un autre engagement : celui du migrant qui, après avoir passé un ensemble de

frontières matérielles, doit se glisser dans un nouvel environnement, rejoindre un tissu social et linguistique (occidental), embrasser une nouvelle culture tout en maintenant un lien avec son passé. Le baiser permet de ne pas envisager l'Occidental et le Non-occidental unilatéralement, chacun d'un côté de la Méditerranée. Il définit un espace à la fois « proche et ailleurs », comme l'indique précisément le titre de l'essai poétique de Rousselet, *Syrie, ce proche ailleurs*. Dans ce livre, elle s'écarte des discours consensuels des membres du Conseil de sécurité (*Syrie ce proche ailleurs*, 43) et s'oppose à la frénésie de conquête des hommes et aux effets dévastateurs des religions. Son baiser-crire amoureux et strident montre la difficulté de construire des ponts sans rancœur et sans naïveté.

De façon similaire, Alaoui s'est intéressée à une Syrie à la fois « proche » et « ailleurs » dans une série photographique intitulée *Everyday Heroes of Syria*, réalisée en 2015 dans les camps de réfugiés syriens du Liban. Dès 2011, elle se rend dans les camps de réfugiés en Irak, au Liban et en Jordanie avec l'objectif avoué de « refléter et questionner la société sans jamais entrer pour autant dans un jeu de victimisation » (Al-Mousawi). Avec elle, les hommes et les femmes de Syrie restent toujours dignes, comme *les Marocains* qui offrent, grandeur nature, la beauté de leurs visages et la richesse esthétique de leurs costumes. Soucieuse de refuser l'image orientaliste d'une population « archaïque vivant dans un environnement rudimentaire et poussiéreux » (Kugel np), la photographe opte pour l'esthétisation des images : toutes très composées, elles sont cadrées avec soin et les impressions en grand format sont toujours réalisées sur des papiers de très belle qualité.
Il s'agit ici de brouiller, en mots et en images, les espaces et les catégories entre les corps, les langues et les pays. Et tout cela devient une sorte d'illustration de la « poétique du chaos-monde » définie par Glissant pour dire « le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine » (Glissant 82).

> Ma langue, je la déporte et la bouscule non pas dans des synthèses, mais dans des ouvertures linguistiques qui […] permettent de concevoir les rapports des langues entre elles aujourd'hui sur la surface de la terre – rapports de domination, de connivence, d'absorption, d'oppression, d'érosion, de tangence, etc. – comme le fait d'un immense *drama*, d'une immense tragédie dont ma propre langue ne peut pas être exempte et sauve. (Glissant 40)

Pour Flaviano Pisanelli, ce jeu entre transitions et dislocations est typique des « écritures migrantes », le poète nomade s'appliquant constamment « à élaborer une identité multiple qui change en raison de la stratification et de la superposition de cultures, de voix et de modalités de représentation » (Pisanelli, para 15). Cette position rend compte d'une nouvelle approche de la culture, de l'écriture et de la langue, définitivement désengagée des notions de nationalité et de frontière. Elle induit une poétique du ni-ni : ni arabe ni française, ni sur terre ni sur mer, ni soi ni

autre, mais espace de respiration qui s'installe dans les interstices et met l'accent sur les écarts afin de les comprendre et/ou de les réinterpréter.

Rousselet et Alaoui s'écartent ainsi d'une image figée d'elles-mêmes et affrontent cette autre limite qu'est la « posture féminine ». Elles prennent notamment leurs distances par rapport à la tradition culturelle et littéraire (plus masculine) de l'errance comme voyage, exploration, odyssée et plusieurs projets d'Alaoui sont dédiés à des femmes (au Burkina Faso ou à Chennai avec *Made in India* en 2014). Mais elle photographie aussi des hommes et ses références ne sont pas spécifiquement genrées. Rousselet choisit une approche semblable quand elle écrit dans *Été Outre-Atlantique* :

> À pleine langue quant à moi, je tète le verbe par vagues paisibles ou bien assassines mais jamais maternelles. Que les miennes soient donc sculptées de masculin, le front imprimé par la fougue quand la foudre parvient à toucher le creux délicat. ("Été outre-Atlantique", 35)

Toutes deux assument les acquis du « féminin post-féministe » tels que définis par Pierre-Henri Tavoillot, en adoptant un « mode femme d'être adulte […] [comme] une expérience du féminin qui n'est ni une essence ni une nature, ni même une condition, mais indissolublement, à la fois une situation et une réflexion » (Tavoillot 12). Cette posture qui met en mouvement des frontières leur permet d'aborder d'autres rives : Rousselet séjourne à Cuba pour une résidence Stendhal et, de son côté, Alaoui relie la France, le Maroc, le Moyen Orient et les États-Unis en dédiant ses images aux hommes et aux femmes qu'elle rencontre.

Pour Rousselet, il s'agit avant tout d'exprimer « la stupeur d'être là » (Omélianenko), en lien avec une « énergie de vivre » qu'elle présente dans de nombreux textes, par exemple dans *Hasardismes*.

> L'énergie de vivre est un désordre passionnel offert à qui sait le respecter en se défendant d'obéir !
>
> ♦
>
> La suffocation exige l'incandescence dans l'impératif d'accorder à tout ce qui meurt la grandeur du caché (*Hasardismes,* 13)

Cette énergie la rend masculine et féminine, ici et là-bas, et lui permet d'assumer à la fois l'errance et la complexification contemporaine des rapports à l'autre pour « se disloquer », « s'enivrer », « se perdre ». « S'enivrer des cadences du vivre torrentiel, c'est apprendre à se perdre dans la dislocation qui assaillit. Les enjambements du pourquoi s'agitent dans l'épuisement des forces à crier " oui ". » (*Hasardismes* 39) Loin de la facilité d'une vie qui suivrait toujours la même direction, Rousselet valorise l'étonnement et l'urgence des bifurcations pour sortir de tous les enfermements identitaires.

Quant à Alaoui, le nombre des projets qu'elle réalise en peu de temps semble indiquer la même urgence. L'origine, la nationalité, la langue importent peu. En mots ou en images, en France ou au Maroc, l'essentiel est en dehors, dans la limite attirante et inquiétante qui les sépare de l'étranger (biologique, géographique, politique ou artistique). Dans un cas comme dans l'autre, poésie ou photographie invitent les artistes à s'engager en jouant le jeu de l'hospitalité dans ce qu'elle a d'invitant, mais aussi – comme l'a noté Benveniste – de risqué.

> […] le linguiste Émile Benveniste remarque, comme bien d'autres, que le mot latin *hostis*, qui en français a donné "hôte" et qui, à ce titre, appartient au vocabulaire de l'accueil, de la bienveillance invitante, de l'hospitalité, a aussi donné "hostile", "hostilité", une série de termes qui désigne l'ennemi. (Payot, para 1)

Ce qui est au dehors est à la fois source de bonheur et de violence. Deleuze parle d'une confrontation avec l'autre comme d'une « double capture » qui pose la question des « devenirs » essentiels aux systèmes de pensée. C'est d'ailleurs en ces termes qu'il décrit son travail avec Guattari : « un travail s'agence entre nous, ni réunion, ni juxtaposition, mais ligne brisée qui file entre deux, prolifération, tentacules » (Deleuze 25). Le philosophe insiste sur la nécessité de suivre « une ligne ou des lignes qui ne sont ni dans l'une ni dans l'autre » (Deleuze 25). C'est pour lui la seule façon de permettre aux idées de se modifier. C'est le secret d'une humanité capable de se sentir vivre.

Ouvrages cités

Al-Mousawi, Nahrain. "When we spoke to Leila Alaoui on tackling taboos in art". *Al Jazeera*, 2015. http://www.aljazeera.com/news/2015/06/qa-tackling-taboos-morocco-art-scene-150616085103979.html [consulté le 1/05/2017]

Alaoui, Yasmina. "Leila Alaoui – je te pardonne à la collection Lambert – Avignon". *En Revenant de l'expo*. https://www.enrevenantdelexpo.com/2017/09/26/leila-alaoui-je-te-pardonne-collection-lambert-avignon/ [consulté le 24/04/2017]

Alaoui, Leïla. *Les Marocains*. Série de portraits photographiques. Wild Project Gallery, Luxembourg, 2016. https://www.wildprojectgallery.com/leila-alaoui [consulté le 1/03/2019].

Barthes, Roland. *La Chambre claire*. *Notes sur la photographie.* Paris, Gallimard, Seuil, 1980.

Deleuze, Gilles. *Dialogues avec Claire Parnet*. Paris, Flammarion, 1977.

Frank, Robert. *The Americans*. Paris, Robert Delpire, 1958.

Glissant, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard, 1996.

Kugel, Hannah. "Leila Alaoui: An Artist to Remember". *Nafas Kunstmagazine* 2016. http://u-in-u.com/de/nafas/articles/2016/leila-alaoui/ [consulté le 24/04/2017]

Nauleau, Sophie. "Entretien avec Laurine Rousselet, pour *Journal de l'attente*". Emission radiophonique. *France Culture* Paris, 2013. https://www.franceculture.fr/emissions/ca-rime-quoi/laurine-rousselet-pour-journal-de-lattente http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus08-6.pdf [consulté le 20/04/2017]

Nercam, Nicolas. "Pensées postcoloniales, esthétique de l'art contemporain et mondialisation". *Proteus*, 2015. http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus08-6.pdf [consulté le 24/04/2017]

Omélianenko, Irène. "Laureline Rousselet : l'effractionnaire". Emission radiophonique. *France Culture* 2013. http://www.franceculture.fr/emissions/latelier-de-la-creation-14-15/laurine-rousselet-leffractionnaire [consulté le 22/04/2017]

Payot, Daniel. "A propos de l'hospitalité : institution et inconditionnalité". *Appareil* 2016. http://appareil.revues.org/2203 [consulté le 1er mars 2019].

Pisanelli, Flaviano. "La frontière invisible : la poésie italienne de la migration entre diglossie et 'dislocation', identité(s) et dépossession". *Italies* 2009. https://italies.revues.org/2741?lang=en [consulté le 1er mars 2019].

Riou, Nathalie. "Laurine Rousselet". *Centre national de ressources pour la poésie*. http://www.printempsdespoetes.com/index.php?url=poetheque/poetes_fiche.php&cle=931 [consulté le 22/04/2017]

Rousselet, Laurine. *Mémoire de sel*. Caen, L'Inventaire, 2004 (non paginé).

---. *Sequelles*. Creil, Dumerchez, 2005.

---. "Été outre-Atlantique". *Le Frisson esthétique*, n° 2 (2006).

---. *Au jardin de la chair cernée*. Kergollaire en Languidic, La Canopée, 2008.

---. *Amaliamour*. Lormont, Éditions de l'Eau, 2010.

---. *Hasardismes*. Caen, L'inventaire, 2011.

---. *Syrie, ce proche ailleurs*. Paris, L'Harmattan, 2015.

---. *Nuit témoin*. Ploénour-Menez, Isabelle Sauvage, 2016.

Rousselet, Laurine. *Ruine balance.* Ploénour-Menez, Isabelle Sauvage, 2019.

Saïd, Edward. *Orientalism*. New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 1978.

Seymour, Tom. "Amnesty photographer Leila Alaoui killed in Burkina Faso al-Qaeda attack". *British Journal of Photography*, 2016. http://www.bjp-online.com/2016/01/amnesty-photographer-leila-alaoui-killed-in-burkina-faso-al-qaeda-attack/ [consulté le 24/04/2017]

Tavoillot, Pierre-Henri. "Le féminin après le féminisme". *Journal français de psychiatrie*, vol.1, no. 40 (2011).

Tisseron, Serge. "G. Gatian de Clérambault Psychiatre et photographe". Blog de Serge Tisseron, 2011. https://sergetisseron.com/ecrits/g-gatian-de-clerambault-psychiatre/ [consulté le 20/04/2017]

Notes

[1] Dans *La Chambre claire*, Barthes s'appuie sur la théorie de l'index (ou indice au sens français) développée par le sémioticien américain Charles Sanders Pierce pour décrire le rapport physique qui relie la photographie à ses objets : « ce qui fonde la nature de la Photographie, c'est la pose […] en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil. […] Dans la photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique ; la photo est littéralement une émanation du référent ». (Barthes 117)

[2] Je traduis. « My French-Moroccan identity gave me the privilege of crossing borders freely while others couldn't. When I turned 18, I moved to the United States and became even more exposed to questions of belonging and identity construction. I developed strong interests in ethnic minorities, sub-cultures and marginalised groups. This strengthened my conviction to develop my own style and voice, using photography, video art and social activism. »

[3] Je traduis. « […] exploration of the construction of identity and cultural diversity, often through the prism of the migration stories that intersect the contemporary Mediterranean. »

[4] Je traduis. « a visual language that combines the narrative depth of documentary storytelling and the aesthetic sensibilities of fine art. »