HAL
open science

Les interstices de l'interculturel : autorité, sinthome et jouissance chez Lalla Essaydi

Rédouane Mohammed Aboueddahab Abouddahab

To cite this version:

Rédouane Mohammed Aboueddahab Abouddahab. Les interstices de l'interculturel : autorité, sinthome et jouissance chez Lalla Essaydi. Cahiers du CELEC, 2017. hal-02897812

HAL Id: hal-02897812

https://hal.science/hal-02897812

Submitted on 12 Jul 2020

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.

Voix contemporaines
XIXe-XXIe siècles
ISSN 2553-6893

Les interstices de l'interculturel : autorité, sinthome et jouissance chez Laila Essayed

Les interstices de l'interculturel :
autorité, sinthome et jouissance chez Laila Essayed

Résumés Résumé/Abstract · Université de Rennes, Lise Blanc

Le texte présente de Laila Essayed, chef-d'œuvre primé en Espagne récemment de Kenan Gökkaya, et son adaptation cinématographique, Le Jardin de Salma, sorti en France en 2019. Il s'agit de montrer comment le dispositif interculturel qui structure le texte et le cinéma, mettant en jeu des interstices multiples et parfois contradictoires, permet de la manière singulière qu'est la sienne, de faire exister une autorité, un sinthome et une jouissance propres à chaque personnage. Le texte et le film se lisent alors comme des fictions qui, à partir de leur dispositif interculturel, mettent en jeu des interstices qui permettent à chaque personnage de trouver une autorité, un sinthome et une jouissance qui lui sont propres.

The text presents Laila Essayed, a masterpiece recently awarded in Spain by Kenan Gökkaya, and its cinematic adaptation, The Garden of Salma, released in France in 2019. The aim is to show how the intercultural device that structures the text and the film, involving multiple and sometimes contradictory interstices, allows, in a singular way, each character to find an authority, a sinthome and a jouissance of their own. The text and the film can then be read as fictions that, from their intercultural device, bring into play interstices that allow each character to find an authority, a sinthome and a jouissance of their own.

Mots-clés : Interculturel, Autorité, Sinthome, Jouissance, Gökkaya, Essayed, Salma, Lacan, Miller, Laurent, Bernard, Gérard, Cinéma, Roman, Espagne, Maroc, Immigration, Intégration, Identité, Altérité, Langue, Langues, Culture, Cultures, Interculturel, Interculturalité, Interculturalisme, Multiculturel, Multiculturalisme, Pluriculturel, Pluriculturalisme, Transculturel, Transculturalité, Transculturalisme, Hybrid, Hybrides, Hybrides culturelles, Hybrides linguistiques, Hybrides identitaires, Hybrides sociales, Hybrides sociétales, Hybrides politiques, Hybrides économiques, Hybrides religieux, Hybrides sociaux, Hybrides sociétaux

spectral, comme si elles pouvaient franchir les limites qui les enserrent, comme s'il était possible de franchir la limite du temps, dont le fonctionnement redevient réversible comme dans l'enfance, lieu, justement, de manifestations de la jouissance singulière de l'artiste.

Le socle épistémologique qui oriente la production d'Essaydi est donc à la fois vrai (au sens pragmatique) et inventé (c'est-à-dire vrai aussi mais au sens psychanalytique cette fois-ci). Vrai parce que les vestiges de la culture dont elle veut témoigner à sa manière sont toujours là pour soutenir l'authenticité de l'objet de son témoignage (la dimension testimoniale est inévitablement mimétique) ; il est dans le même temps inventé – fantasmé selon le vocabulaire psychanalytique – parce que ces lieux, dont la femme a entièrement pris possession, reste le domaine du « maître », et cette domination est soutenue par un discours ou une épistémè, dont Essaydi se fait à son tour le maître inconditionné. Elle la met à nu dans les orientalismes par jeu intertextuel, mais la minore dans sa propre production, non par omission mais par appropriation *induite*.

Dès lors, on peut dire que la revendication est l'affirmation d'un principe phallique de domination artistique, réalisée grâce à l'objectif de l'appareil photographique et au calame qui marque le corps des figures féminines avant les séances photographiques. En écrivant elle-même sur ces corps, en les exposant à sa manière, c'est-à-dire dans leur sensualité voilée et textualisée, Essaydi se les approprie en quelque sorte pour les soumettre à son propre projet, c'est-à-dire à son propre désir d'artiste, lequel désir, on le sait, met en branle à sa manière la fougue pulsionnelle. Il s'agit d'un processus de réification inévitable, mais qui va de pair avec le processus sublimatoire qui couvre et symbolise simultanément ce qui est mis à nu, car ces écritures qui courent sur les corps sont bien la trace de la jouissance de l'artiste (qui a possédé ces corps, les a assujettis à son désir). L'artiste en a fait un objet esthétique, certes, mais dont la dimension libidinale « phallique » ne peut être niée. Essaydi laisse sur ces supports les traces organisées de sa pensée, de sa volonté, de son engagement, mais largue également les traces d'une jouissance indicible se situant au-delà des registres identitaires qu'elle ne cesse de quêter, perdre, retrouver tout au long de son itinéraire artistique.

La jouissance de l'artiste est non seulement saisissable dans la mise en scène, dans le désir d'investir et de posséder entièrement l'espace photographique ou dans la mise à contribution chorégraphique des modèles (mais qui est inévitablement suivie d'une prise de possession artistique de leur corps pendant le travail solitaire final), mais aussi dans la réflexivité ou plutôt la projection de soi dans la scène en tant qu'objet de représentation. L'artiste est dans l'espace photographique de la représentation, dont, justement, la dimension mimétique est dépassée, pour laisser place à l'autofiction, au *fantasme*, c'est-à-dire au *fantôme* tel qu'habillé par le désir.

Essaydi retranscrit sur les étoffes et le corps des femmes photographiées des extraits significatifs des journaux intimes de son enfance et de son adolescence. Ce sont donc des morceaux mnésiques de son corps juvénile qu'elle semble ne pas vouloir perdre ; au contraire, elle les immortalise et avec eux son enfance et l'énigme de ses bonheurs. Ce qui est saisissant par ailleurs, c'est la relation induite dans le support figural entre la création et la jouissance, la création et un sujet dissocié se structurant dans l'acte créatif entendu dans sa valeur performative. On le voit bien dans un autre tableau exposé à Washington, *Converging Territories # 10* (2003)[24]. Comme dans *Harem Woman #1*[25], la vue de dos introduit un point d'énigme sur l'identité. Si la figure ressemble à beaucoup parmi celles qu'on voit dans les autres tableaux, elle s'en distingue par le travail artistique réalisé. Ce point d'énigme pourrait être celui du lieu occupé par l'artiste à l'œuvre.

Le calame est trempé dans le bol de henné, matière unique d'écriture : c'est comme si les œuvres étaient toutes issues de ce calame, comme si l'objectif de l'appareil photo était lui-même un calame servant à écrire une réalité subjective complexe, qu'on s'évertue à restituer et à dramatiser par l'assemblage régulier de ces fragments mnésiques.

La chevelure lourde, relâchée, dit le lien entre la beauté, la sensualité féminine et l'acte de création : jouir d'être femme, c'est-à-dire d'être dans ce corps-ci, et en même temps jouir comme artiste, c'est-à-dire *vivre* l'illusion de pouvoir dépasser ce corps-là. Examinons la manière dont ce nœud est écrit dans l'image. On perçoit en effet une contradiction entre la fixité du corps et sa stabilité si bien suggérée par la relation entre la main qui écrit et le mur drapé ; la tête, le regard semblent concentrés dans l'acte créatif. En même temps, il y a comme une circulation aérienne sous la large robe, impression d'ondulations si bien connotées par le grand cercle décrit à la périphérie de la robe et de ses plis. La robe semble ainsi prise dans un puissant mouvement giratoire : l'artiste au travail dit la *tekhnè* mais aussi une grâce qui ne va pas sans rappeler les circonvolutions soufies des derviches tourneurs. Un absolu de jouissance mystique, donc, suggéré par la continuité entre la robe, la femme et l'environnement, tous pris dans une circularité qui révèle une volonté (et une intention ?) de permanence[27].

[25] http://www.bing.com/images/search?q=%22Converging+Territories+%23+10%22&view=detailv2&&id=C2868E10D92A4961500F5133A70020A0F6ABCB3B&selectedIndex=0&ccid=Yev19evM&simid=

[26] http://www.bing.com/images/search?q=%22Harem+Woman+%231%22&view=detailv2&&id=5F945D1C1E05317C242AEEFB433F1A25FC566B27&selectedIndex=1&ccid=nGBFXmEi&simid=6079937

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

Passer par l'intertextualité – c'est-à-dire par la mise en pratique artistique de l'interdiscursivité – rend possible un déplacement identificatoire : la contestation ne porte pas sur le père (tête paradigmatique de la loi *forcément* arbitraire) mais sur les pères qui sont aussi des pairs : à la fois des maîtres et des alter ego. Cela permet de pacifier le rapport avec le père réel, ainsi tué symboliquement dans le sens de sublimé par sa spatialisation esthétique. Il est absent mais très présent symboliquement, non plus à travers sa loi répressive, mais à travers l'autorité de son savoir, symbolisé par l'architecture, le travail ornemental du zellige et, surtout, la calligraphie, c'est-à-dire la « belle écriture ».

Ceci nous permet de saisir un deuxième type de déplacement découlant du premier : l'omniprésence des femmes et l'absence des hommes ne seraient pas une glorification d'une exclusive identitaire, mais la mise en forme d'une vérité artistique fondamentale qui atteste une méfiance des semblants : l'inexistence de l'harmonie ou de la complémentarité dans le domaine du sexuel ou des relations sexuelles.

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

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

Iconographie

ESSAYDI, Lalla, *Converging Territories*, 2004, http://lallaessaydi.com/3.html.

— , *Converging Territories*, New York, PowerHouse Books, 2005.

— , *Les Femmes du Maroc*, 2005-2006, http://lallaessaydi.com/9.html.

— , *Les Femmes du Maroc*, New York, Edwynn Houk Gallery and PowerHouse Books, 2009.

— , *Harem*, 2009, http://lallaessaydi.com/8.html.

— , *Bullet*, 2009, http://lallaessaydi.com/11.html.

Pour citer cet article

Redouane Abouddahab, « Les interstices de l'interculturel : autorité, sinthome et jouissance chez Lalla Essaydi », *Cahiers du Celec*, n° 10, *Autorité, déplacement et genre dans les productions culturelles postcoloniales francophones et anglophones*, sous la direction de Florence Labaune-Demeule, 2017, http://cahierscelec.msh-lse.fr/node/38.

Mailing List

Abonnement gratuit à la revue

Courriel *

S'abonner Se désabonner

Site hébergé par la solution CMS en mode SaaS du Service des Systèmes d'Information de la MSH Lyon Saint-Etienne.
Consultez ici les mentions légales