

## Moufida Fedhila, *Tectonique des Utopies*, Paris, 2015

Par Michèle Cohen-Hadria

A l'heure où les « *Printemps arabes* » ont démontré la difficulté pour les citoyens de Tunisie de passer d'aspirations démocratiques à leur application dans la réalité politique, l'oeuvre de Moufida Fedhila résonne comme une réflexion profonde et avertie. En effet, dès les lendemains de ces légitimes effervescences, l'artiste, se gardant de toute naïveté, montrait vigilance et circonspection face aux perspectives des mutations sociales annoncées. Mutations qui, de fait, ne pouvaient s'accomplir qu'à travers le franchissement de seuils successifs empiriques et circonstanciés.

Fedhila, étayant les concepts qu'elle place au fondement de ses oeuvres par autant d'éléments documentaires dont on peut dire qu'ils relèvent d'une « *relation explicite avec l'évolution des méthodes dans le domaine des science de la nature (...)* » (Umberto Eco) (1), fait partie de ces chercheurs-artistes dont les travaux se caractérisent par une *pensée plastique* synthétique et stimulante. Les ressources auxquelles elle puise relèvent de champs divers : architecturaux, lorsqu'elle s'appuie sur les théories futuristes de l'architecte américain Richard Buckminster Fuller (1895-1983), en s'inspirant plus particulièrement de sa singulière carte *Dymaxion*, (Dynamo Maximum Tension), qui consiste en une projection du monde, non plus sphérique, mais en quelque sorte « dépliée » et exemptée de ces ethnocentriques représentations *culturelles* qui induisent à placer le Nord en haut et le Sud en bas d'une mappemonde. Moufida Fedhila contribue également à une série de réflexions concertées, projetant la mise en place de réseaux artistiques internationaux concernant ce *Sud du monde* en particulier, et favorisant des échanges artistiques *Sud/Sud* (au lieu de ceux, trop souvent invoqués, *Nord/Sud*).

Son oeuvre prend autant en compte l'émergence de nouvelles sociétés civiles, en incitant le spectateur à rejouer suivant des programmes ludiques des performances données dans l'espace public. Un espace public mué en « sphère publique », sphère de débats et de délibérations, où ses performances évoquent à bien des égards les analyses d'Umberto Eco dans « *L'oeuvre ouverte* », par quoi l'art constituerait une partition interprétable et appropriable par tous.

Les humanistes spéculations de l'artiste se nourrissent par ailleurs de textes de philosophes contemporains tels Gilles Deleuze ou Paul Virilio, autant que ceux des pères de la Grèce antique, précurseurs du modèle démocratique. Au plan scientifique, elle relèvera, dans le bouleversement conceptuel que les théories de mécanique quantique produisirent sur une perception newtonienne du monde, une métaphore de remises en question sociales profondes et toujours possibles.

En tant que sujet féminin également, Moufida Fedhila présente, sans y militer de façon par trop radicale, l'exemplarité d'une participation citoyenne féminine, dans ne Tunisie

où la femme n'en est certes pas - depuis l'ère bourguibienne - à ses premiers combats. Il s'agit plutôt chez Fedhila d'un engagement naturel, qui s'exerce à travers une saine audace performative induisant à des réflexions analytiques et lucides. Elle l'incarnera en personne sur l'avenue Habib Bourguiba, face au théâtre Municipal, lieu fédérateur des soulèvements populaires à Tunis, dans une performance inaugurale ne manquant ni d'ironie ni surtout d'espérance constructive (« *Super-Tunisian\_Star't* » en 2011)

## PERFORMATIVITE SYMBOLIQUE

Au moment de la révolte populaire tunisienne, déclenchée en 2011 depuis le centre du pays, la capitale tunisoise se vit investie par un élan démocratique et un désir unanime de prise de parole qui, en quelques jours, muèrent la capitale en fébrile agora. L'artiste se demanda quelle place pouvait trouver, au coeur de cette effervescence, la création artistique tunisienne si longtemps brimée sous le régime de Ben Ali. Car pour elle, la vie de la Cité ne saurait attendre de changements sociaux des seuls hommes politiques. En effet, la création artistique, serait susceptible de l'irriguer de manière vasculaire par ses vues d'éclaireur.

Encore fallait-il que la notion de *performance* fût assimilée par un peuple maintenu si longtemps en une captivité interne et induite qui est le propre des tyrannies. Ainsi, en cette heure de liesse populaire, le médium de la performance lui sembla de nature à apporter une réponse adéquate à son interrogation de par son éphémère, aléatoire et solaire théâtralité. Spontanée mais régulée, cette dernière pouvait aussi venir à l'encontre de ces milliers de citoyens descendus dans la rue pour y expérimenter une *prise de parole* profuse et sincère. « *Prise d'expression* » au moins égale, qui se proposait ici comme maïeutique civique à travers laquelle Fedhila invitait ses compatriotes à une ludique et spéculative expérience des urnes. Incrédule face aux discours démagogiques qui, en cette période mouvementée faisaient florès, l'artiste préférait aiguiser un esprit critique, seule arme des être libres, en mettant en abîme l'attente messianique qu'implique la perspective d'élection d'un président ou d'un parti, présumés providentiels... (« *Super-Tunisian\_Hors Limite* » 2014). Ainsi en forcera-t-elle le trait en proposant à dessein la figure d'un président investi en *Super Man*, auquel feront bientôt écho des citoyens qu'elle promeut, non sans un humour grinçant, au rang de « *Super Tunisians* » (*Super-Tunisian\_Extra Time* et *Super-Tunisian's in a fix, she' is calling on chance*, 2012).

Des performances comme « *Super-Tunisian\_Star't* » à Tunis, en 2011 ou « *Everything's Gonna Be Alright* » à Sousse, en 2014, conviaient le plus de volontaires possible dans l'espace public d'une société tunisienne qui, rappelons-le, présente à l'égal du Maghreb et du Machreck une importante poussée démographique dont la résultante se constate à travers une population majoritairement jeune. C'est dans cette aimable arène tunisoise que Fedhila incite ces jeunes à une simulation civique en leur proposant d'écrire une nouvelle Constitution dont la publication, aux lendemains de ces bouleversements politiques, tardait à se faire connaître. Cependant « concourir » semble un terme général et nous lui préférons, suivant l'expression d'Umberto Eco, ceux de « réinvention » et de « consommation » partagées avec l'artiste (2).

Consciente que l'art pouvait paraître à la population non préparée à cela, au moins aussi neuf que l'exercice démocratique, Fedhila diffusa des notes explicatives mises à disposition des passants qui, tantôt enthousiastes, tantôt perplexes y répondirent avec spontanéité. L'artiste élaborera par la suite une série de programmes opératoires calqués

sur des jeux et sports populaires tel le foot-ball, à travers lesquels émergeaient des questionnements portant sur la manière dont les citoyens, après ces vingt trois années de plomb, allaient pouvoir se reconstruire.

## **EXPLORATION LINGUISTIQUE ET SEMIOTIQUE**

Ces programmes opératoires, qui encourageaient ses compatriotes à émerger d'un long hiver politique et civique ne constitue pourtant qu'une des facettes des recherches de Moufida Fedhila.

En effet, l'artiste ne craint guère par ailleurs de sonder un continent linguistique complexe au risque de déboucher sur quelque « vide » sémantique. Suivant ses spéculations, il existe au terme de dissections linguistiques et sémiotiques sans concession, une espèce de vacance du sens ou « *halo d'indétermination* » (Umberto Eco) entourant le vide laissé par une place que la norme alloue généralement aux symboles et emblèmes, et qu'ici Fedhila congédie. Cette attention aux mythes et imaginaires sociaux la mènera à une *déstructuration* du drapeau tunisien dont les symboles sont si intériorisés par le sens commun qu'il en paraissent « *naturalisés* » (Pierre Bourdieu), et qui, à l'égal de toute nos représentations, reposent le plus souvent sur le socle d'une *doxa* impensée.

« *In You we trust* » (2011-2012) montrait l'installation de six drapeaux tunisiens alignés, dont l'emblème circulaire central avait été découpé donc évidé de l'étoffe rouge, dégageant par là une "vacance" de sens, que l'artiste conçoit comme préexistante à la formation de toute représentation institutionnelle. C'est dans cette béance du langage - où Moufida Fedhila perçoit une croisée de chemins - que ces imaginaires nationaux pourraient, au-delà des légitimités de leur histoire, rejouer une sorte de *scène primitive* laissant entrevoir, ne serait-ce qu'un instant, une totale exemption de prescriptions sociales ou symboliques.

## **CORPS SOCIAL, CORPS MONDIAL**

De l'analyse politique de sa natale Tunisie, Moufida Fedhila élargit son champ de vision à des considérations d'ordre global. Pourtant, sortir des frontières de la Tunisie, de celles du Maghreb, ne l'en éloignera pas tant que cela. En effet, les retombées historiques d'un XXème siècle, marqué par la prépondérance occidentale sur les pays du sud de la Méditerranée, se font sentir avec acuité à travers des problématiques migratoires post-coloniales observées un peu partout en Europe. C'est à Padoue, en Italie, que l'artiste sera conduite à déceler les effets palpables d'une mondialisation économique en y découvrant des îlots urbains responsables d'un inavouable apartheid exercé sur les travailleurs migrants. Contre toute statistique clinique, le *corps* de ces migrants lui paraît inversement représenter le vecteur crucial d'hommes en quête d'emploi, devenus otages d'univoques mutations économiques. A la galerie *Noloco* (qui signifie non lieu), l'artiste rejoue ces séparations et fragmentations liées à autant d'exils et de rejets, en construisant un mur de briques d'un intense bleu électrique, rappelant que d'autres murs scandaleux existent dans l'histoire récente du monde, ainsi en Palestine, au Mexique, en Afrique (« *A Wal for Everyone* » (2007)... Ces schémas ségrégationnistes qui se répandent dans les métropoles occidentales comme autant d'îlots anti-sociaux, ne sont autres, au vrai, que la résultante de conquêtes impériales

européennes. Mais ils symbolisent aussi le microcosme d'un monde planétaire, caractérisé par une division Nord/Sud historiquement inégalitaire.

Avec « *My Island* » (2007), la question pour Moufida Fedhila est de savoir où sont décrétées ces « murs » hostiles à ces *corps* en déshérence et quelle entité les institue officieusement. Géopolitique et mondialisation semblent ici se toucher, telles des plaques tectoniques recelant, à terme, quelque péril d'explosion sociale. Cette question taraude l'artiste, qui sait que la globalisation n'est que l'effet d'un capitalisme tardif dont les systèmes ne sont pas aussi ouverts qu'on le prétend, et dont l'*eldorado* ne donne nul accès à la richesse et au mieux être.

Dans « *Draw Me the World from Memory* (2008-2013), Fedhila exhibe la modélisation de glissements et décrochages de continents, à travers des propositions d'espaces ouverts et délestés, là où les puissances occidentales semblent inversement se refermer sur elles-mêmes, comme en boucle, comme en île... Mues par la poussée de ces utopiques plaques tectoniques, ces cartes se présentent en croquis souples et déliés, suggérant la dérive d'un monde global que trahissent une surdité et une colossale « insularité ». Notion qui ouvre à une conscience accrue d'*hétérotopies* négatives, essaimant dans un monde de puissances, certes démocratiques mais aux *géométries variables* antinomiques aux grandes utopies humaines (3).. En revanche, ces inventives cartographies, rétives à toute astreinte newtonienne, renvoient bien à la métaphore d'un *nomos* grec, entendu comme « espace sans limite ». (4)

## UNE EXPLORATION DES PROCESSUS

On retiendra de la quête de Moufida Fedhila ces approches axées sur des processus qui sont à l'origine de phénomènes socio-politiques dont l'impact est indéniable sur les individualités. Dans un monde global, là, agité par une série de guerres et d'intolérances, ici, géré par d'ex-empires coloniaux dont les obsessions sécuritaires aboutissent à une xénophobie et à des préjugés tenaces ainsi que le démontra Edward Saïd, les migrants du Sud ont certes mauvaise presse.

Rappelons que ces frontières naquirent de partitions impériales tracées par les puissances occidentales suite à la chute de l'empire ottoman et dont le *dessin* se fondait sur des *desseins* stratégiques toujours opérants. Examinant ces systèmes sécuritaires et territoriaux issus des Etats-Nation - systèmes étatiques « durcis » selon Gilles Deleuze et bien éloignés de systèmes « souples » d'ancestrales tribus primitives (5) - l'artiste traque un fétichisme intérieur lié à des emblèmes nationaux et religieux, autant qu'une régression vers un nationalisme et une orthodoxie qui, en temps de crise, offrent leurs fallacieuses identifications de secours. Au terme de ses analyses, l'artiste ne craint pas d'aboutir à un « vide » linguistique ou « vacance » conceptuelle, car elle sait que cette absence de sens n'éclipse que provisoirement ce qu'elle appelle un *champ des possibles*... Fedhila, à vrai dire, ne fronde pas contre une histoire politique ou religieuse. La politique entendue ici au sens large lui servirait plutôt de champ expérimental, de révélateur et de prétexte à envisager des comportements créatifs pouvant offrir des alternatives humaines. Seule l'utopie, en tant que démarche heuristique, serait à même d'élaborer un tel projet. Ainsi Moufida Fedhila ne voit-elle dans la politique qu'*une sorte de passage* pour les citoyens... Et l'angle restreint qu'elle adopte ici (pour employer une terminologie de chercheurs) vise moins une critique frontale de ces ensembles

systémiques de l'histoire que l'observation de la manière même dont les individus les traversent... En d'autres termes, l'artiste privilégie surtout l'observation d'une lente mutation des êtres - et de leurs échanges - telles les alchimies évoluant dans un *athanor* mondial, où elle identifie parfaitement les leviers et ressorts de nos sociétés globales contemporaines.

Michèle Cohen-Hadria

1. Umberto Eco, « *L'oeuvre ouverte* », Ed. Seuil, Paris, 1965, p. 10, Chapitre 1. *La poétique de l'oeuvre ouverte*, p.15-37
2. Op. cit. p. 11
3. Foucault, « *Surveiller et punir - Naissance de la prison* », Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 228-264
4. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « *Mille plateaux - Capitalisme et Schizophrénie 2*», Ed. de Minuit, Paris, 1980, p. 600. Chapitre 14 - 1440, *Le lisse et le strié*.
5. Op. Cit., p. 254- 256, Chapitre 9, 1933 - *Micropolitique et segmentarité*. p. 254- 256, Chapitre 9, 1933 - *Micropolitique et segmentarité*.