Disparition et précarité : à propos de la photographie d'Ahlam Shibli

T.J. DEMOS

Une photographie d'Ahlam Shibli tirée de sa récente série *Death* (2011-2012) montre une grand-mère et trois de ses petits-enfants dans un salon. Au milieu des rideaux décoratifs dorés, du canapé beige et de la table basse en bois surmontée d'une théière et d'une composition florale, un tableau gigantesque accroché dans un angle les surplombe : il représente un jeune homme tenant un pistolet-mitrailleur. Vêtu d'un blouson de cuir noir au col relevé, il pose sur le spectateur un regard de défi. En haut de la toile, une inscription en arabe : « La panthère de Kata'ib Shuhada' al-Aqsa, Mikere » (« Mikere, des Brigades des martyrs d'al-Aqsa »). Le petit garçon assis sur le canapé lève les yeux vers le portrait de son père aujourd'hui décédé, et son regard admiratif nous alerte sur la fonction sociale de ce type d'imagerie, par-delà la mort de celui qu'elle représente : il illustre un commentaire souvent entendu au plus fort de la deuxième Intifada : « Pour chaque activiste tué, dix autres se lèveront[1]. » Bien que mort, Mikere conserve une présence pour ceux qui lui survivent et transmet un message peut-être plus sûrement qu'il n'aurait pu le faire de son vivant.

Death explore la culture visuelle du martyre palestinien tel qu'on la rencontre dans les espaces publics et privés. Cette série montre les affiches que l'on croise partout sur les murs des territoires occupés en 1967 et sur lesquelles les martyrs (en majorité des hommes, mais parfois des femmes et des enfants) apparaissent devant des symboles nationaux palestiniens, comme le dôme du Rocher, accompagnés de versets du Coran ou de messages de groupes militants. Ces photographies de disparus sont aussi brandies dans les convois funèbres, montées en collier, affichées sur les téléphones portables et exposées dans les salons familiaux. Pour les anthropologues de ce genre de pratique commémorative, « l'appel constant à célébrer un martyre peut être compris comme une autodéfense collective contre l'absurdité d'un malheur quotidien, sous-tendue par toutes sortes de valeurs mythiques, religieuses et historiques afin de rendre cette dose journalière de mort non seulement justifiée, mais absolument inévitable[2] ». En tant que telle, la mythification des martyrs montre comment « la résistance et le sacrifice ont été assimilés à l'inévitable prix à payer pour donner un sens à une vie aliénée et vécue dans la promesse d'un avenir meilleur[3] ».

Pourtant, alors que ces images de mort omniprésentes dans les communautés palestiniennes attestent la disparition de fils et de filles, de mères et de pères, elles témoignent en même temps du refus de cette disparition. Il ne reste que la présence fantomatique de ces êtres arrachés à la vie pour des raisons multiples, mais dont la troublante apparition sert désormais diverses causes politiques et religieuses favorables au combat des Palestiniens pour la décolonisation et l'indépendance. Ces images illustrent cependant un phénomène qui n'a rien de simple en termes de culture et de représentation. Que dire de la controverse suscitée par le sens de ce martyre dans les familles qui, à cause de l'action d'un des leurs, peuvent avoir perdu leur maison sous les bulldozers israéliens ? De la contestation envers la légitimité et l'effet de ces opérations martyres ? Du sentiment qu'inspire la militarisation de la société palestinienne, résultante de la résistance armée au colonisateur ? De la « polyvalence politique » – pour reprendre les termes de Lori A. Allen – de ces pratiques commémoratives, où ceux qui sont morts en innocents spectateurs (surtout les enfants) sont instrumentalisés par des milices rivales[4] ? Face à ces interrogations, les photographies restent silencieuses. Elles préparent toutefois le terrain à ces débats, en questionnant sans se hâter de conclure, en créant une certaine prise de conscience du non-su et un lien avec celui-ci. Aborder la vérité photographique de ce non-su est une des constantes du travail d'Ahlam Shibli.

Sa récente série d'images de martyrs s'inscrit donc dans un projet photographique de longue haleine visant à enregistrer la vie (et la postérité) de ceux qui, vivant aux frontières de l'exclusion, sont menacés de disparition, et à observer la commémoration de ceux qui ne sont plus. Or une fin, comme nous l'avons vu, n'est jamais vraiment une fin, du moins sous le régime de l'image. De même que les personnages de *Death* incarnent un refus d'oublier et un sacrifice pour que leurs survivants aient une vie meilleure – un acte de défi envers la disparition –, la pratique photographique d'Ahlam Shibli s'attache à reconnaître le non-reconnu en contestant les régimes visuels prompts à condamner ces sujets à l'effacement.

Ahlam Shibli a commencé par un travail sur les conditions de vie des Palestiniens d'origine bédouine, par des images de vie sous la menace de l'expropriation et de survie dans un contexte de déplacement forcé, de provisoire qui dure et d'absence de domicile fixe. Ce sont celles de la série *Unrecognised* (2000), consacrée au quotidien des habitants d'un village palestinien de Galilée qui n'apparaît sur aucune carte israélienne officielle ; de *Goter* (2002-2003), série sur les conditions sociales et matérielles des Palestiniens bédouins dans l'al-Naqab (désert du Néguev) ; d'*Arab al-Sbaih* (2007), qui porte sur des camps de réfugiés palestiniens en Jordanie ; et de *The Valley* (2007-2008) qui montre le village d'Arab al-Shibli en Basse-Galilée (baptisé à l'origine « Arab al-Sbaih »). Mais, depuis quelques années, l'intérêt d'Ahlam Shibli s'est élargi à des sphères géopolitiques et sociales autres que palestiniennes en générant de nouveaux cycles photographiques. Par exemple, la série *Eastern LGBT* (2004 / 2006) s'attache à des personnes gay, lesbiennes, bisexuelles et transgenre établies à Zurich, Barcelone, Tel Aviv et Londres après avoir fui des pays hostiles aux orientations sexuelles hors normes comme le Pakistan, la Palestine, le Liban, la Turquie et la Somalie. *Dom Dziecka. The house starves when you are away* (2008) montre les pensionnaires de plusieurs orphelinats de Pologne où, de manière touchante, les enfants se sont inventé des lieux de vie à eux en créant leur propre système relationnel inspiré par la famille ; en même temps, ces groupes s'écartent de l'ordre social conventionnel et esquissent ainsi des possibilités d'appartenance au-delà de la cellule familiale traditionnelle. Enfin, *Trauma* (2008-2009) est un cycle d'images où figurent notamment d'anciens résistants français de Corrèze. Certains, après avoir souffert des persécutions nazies, ont participé quelques années plus tard aux guerres coloniales d'Indochine et d'Algérie, en combattant donc des peuples qui, comme eux-mêmes quelque temps plus tôt, luttaient pour l'indépendance[5].

Ces différentes séries sont réunies par l'intérêt ancien d'Ahlam Shibli pour l'exclusion sociale, telle qu'on la rencontre dans les espaces de non-reconnaissance politique et d'expropriation, et pour les espaces de rejet et de non-appartenance où sont relégués les expatriés. De ce point de vue, son travail entre en résonance avec certaines démarches photographiques documentaires de sensibilité comparable entreprises dans des zones de conflit, comme celles de David Goldblatt, Guy Tillim et Santu Mofokeng, qui ont photographié la vie pendant et après l'apartheid sud-africain.

La pratique d'Ahlam Shibli se singularise pourtant par un intérêt constant pour la privation de domicile géopolitique et culturel, qui conduit ceux qui en sont victimes à se construire coûte que coûte des lieux d'appartenance. D'ailleurs, comme l'écrit Ulrich Loock, « tout l'œuvre d'Ahlam Shibli est guidé par une question fondamentale : "Qu'est-ce que ça veut dire d'être chez soi ?" Et par son contraire : "Qu'est-ce que ça veut dire de ne pas être chez soi[6] ?" » Dans le travail photographique d'Ahlam Shibli, cette dialectique de l'être-chez-soi et de l'absence de chez-soi prend plusieurs directions : exclusion d'une nation, dépossession coloniale, aliénation socio-sexuelle, privation de famille et mort. Pour autant, cette relation foncière entre inclusion et exclusion se complique dans son œuvre puisque le rapport entre victime et agresseur, ressortissant et étranger, vivants et morts, n'est jamais net – du moins, dans le domaine de la représentation. Pas plus que ne l'est l'acte de discerner un geste élémentaire ou une manœuvre politique simple. Car la pratique d'Ahlam Shibli reste attentive aux idéologies concurrentielles de l'apparition – en particulier dans la série *Death* – et interroge ce qui advient une fois la reconnaissance acquise, en montrant que cette reconnaissance n'est jamais exempte d'arrière-pensées et de déstabilisation politique. Sur ce plan, l'objectif avoué de son projet, reconnaître le non-reconnu – donner une visibilité à ceux qu'un pouvoir hégémonique a rejetés en marge –, se complique par le fait que sa photographie est sensible à l'esthétique documentaire de l'indétermination. Comme de nombreux théoriciens l'ont observé, le sens photographique n'est que contingent (tributaire d'un contexte, de légendes, d'un lieu de réception et de modes d'interprétation institutionnelle), de sorte que sa signification est, au mieux, incertaine[7]. Cette complexité – entre indétermination et reconnaissance politique – place son travail aux avant-postes de la réinvention contemporaine de la pratique documentaire et de l'exploration des possibilités d'une photographie socialement engagée.

Arrêtons-nous sur *Unrecognised*, une série sur les Bédouins palestiniens qui, pour ne pas perdre leurs terres, ont refusé de se déplacer vers des zones officiellement reconnues et, en restant sur place dans une attitude de défi, sont officiellement « non reconnus » par l'État israélien. Ils sont donc condamnés à vivre dans des structures temporaires, sans accès à l'eau courante, à l'électricité ni à l'assainissement[8]. Les images montrent leurs baraquements en tôle ondulée retenus par des chaînes rouillées et des cadenas, bâtis dans un paysage rocheux et austère. Des enfants jouent pieds nus dans cet environnement inhospitalier tandis que les femmes vaquent aux tâches domestiques, étendent le linge sur des fils. Privés de services de santé et d'éducation au-delà du primaire, les Palestiniens non reconnus sont victimes de mesures abusives de la part des autorités, notamment de déménagements forcés. Leurs habitations sont parfois détruites au bulldozer (avec ou sans préavis) et leurs cultures pulvérisées d'herbicide par des hélicoptères israéliens. Ravalés au rang d'occupants illégaux sur leurs terres de toujours, ils se sont vu refuser de nombreux droits accordés aux citoyens d'Israël (ce que sont pourtant les Bédouins palestiniens dépeints dans *Unrecognised*). Ahlam Shibli y voit une ironie amère pour un peuple jadis nomade et désormais contraint de « vivre en réfugiés sur sa propre terre[9] ». Malgré le contexte d'oppression, les images d'Ahlam Shibli montrent des liens familiaux et des enfants joueurs, des maisons colorées et des jardins bien tenus, autant de scènes qui attestent une volonté de survivre et de créer un semblant de chez-soi à l'encontre d'une législation qui déclare ces populations sans domicile.

Cette situation politique où Israël refuse de reconnaître les villages de Bédouins palestiniens – en les rayant des cartes et des panneaux de signalisation, en hébraïsant leurs noms arabes traditionnels, en rejetant leurs revendications de propriété immobilière –, Ahlam Shibli l'a retrouvée pour sa série suivante, *Goter*. Le titre provient d'un usage local remontant à l'époque du mandat britannique, lorsque les Palestiniens s'entendaient fréquemment ordonner par les militaires : « Go there ! » (« Va là-bas ! »). Au fil des générations, cette expression s'est contractée jusqu'à former cette relique linguistique, écho à peine discernable de l'ancien affrontement avec le pouvoir colonial[10]. Cette injonction à « aller là-bas » a refait surface lors de l'unification entreprise par Israël au début des années 1960, quand le chef militaire et dirigeant israélien Moshe Dayan a exposé son projet d'assimiler les Bédouins, autrefois itinérants, à la société israélienne en les intégrant à la main-d'œuvre urbaine, dans l'industrie, les services, le bâtiment et l'agriculture : « Ce serait une révolution, mais elle pourrait se résorber en deux générations », avait-il expliqué. « Sans coercition, mais sous la tutelle de l'État [...] le phénomène bédouin est appelé à disparaître[11]. »

La « révolution » de Dayan correspondait à un programme d'État visant à faire disparaître un peuple. Il n'offrait aux Bédouins palestiniens que deux solutions : soit demeurer dans des peuplements « non reconnus » et donc temporaires, qui allaient effectivement devenir des camps, c'est-à-dire des lieux d'exception dont les habitants sont privés de droits politiques et réduits à une existence précaire[12] ; soit s'assimiler à la société israélienne et accepter la disparition du « phénomène bédouin ». De toute façon, ces deux voies débouchaient sur ce que le sociologue israélien Baruch Kimmerling, aujourd'hui disparu, nommait un « politicide » : « la destruction physique des institutions et des infrastructures publiques, la colonisation des terres, la famine, l'isolation sociale et politique » visant un peuple précis[13]. Vu sous cet angle, le traitement des Bédouins palestiniens est à rapprocher de celui des Palestiniens en général, dicté par un projet de longue date qui « couvre une vaste palette d'activités sociales, politiques et militaires, [et] dont le but est de mettre un terme à l'existence politique et nationale de toute une communauté de gens, et de nier ainsi la possibilité de l'autodétermination[14] ». Un tel projet attribue aux Palestiniens une « humanité relative » et juge qu'ils « ne peuvent prétendre qu'à une partie des droits par ailleurs inaliénables dus aux humains "à part entière" », comme l'explique Omar Barghouti[15].

Avec des principes de gouvernement et des conditions biopolitiques tels, il ne faut pas s'étonner que des écrivains et des militants palestiniens comme Edward Saïd aient exprimé à plusieurs reprises la crainte d'une disparition durant les années 1980 et 1990 : « Certes, la destruction de la Palestine en 1948, les années d'anonymat qui ont suivi, la douloureuse reconstruction d'une identité palestinienne de l'exil, les efforts de beaucoup d'hommes politiques, de combattants, de poètes, d'artistes et d'historiens pour maintenir l'identité palestinienne, tout cela a chancelé devant la crainte contradictoire de disparaître, étant donné la détermination acharnée d'Israël à accélérer le processus pour réduire, pour minimiser les Palestiniens puis pour s'assurer de leur absence en tant que présence politique et humaine

dans l'équation du Moyen-Orient[16]. » C'est la preuve architecturale, géographique, institutionnelle, sociale et visuelle d'une politique visant à faire disparaître un peuple que montrent *Goter* et *Unrecognised* – en particulier à travers ces personnages assombris, ces visages fragmentés, ces corps éthérés, silhouettés, et ces espaces domestiques vides et délaissés, caractéristiques et omniprésents dans le travail photographique d'Ahlam Shibli. Comme si la réalité existentielle de l'absence envahissait déjà ces scènes et laissait entrevoir une désertion future, des lieux d'abandon et un peuple promis à l'effacement.

Bien entendu, l'absence et la disparition constituent des principes de la photographie en tant que médium, dont le projet d'Ahlam Shibli joue en rapprochant astucieusement médium et géopolitique. Comme Roland Barthes l'a dit dans *La Chambre claire*, l'ontologie de la photographie concerne fondamentalement la mort. La mort est l'*eïdos* de la photographie, sa forme idéale et son expression la plus distinguée[17]. En effet, il n'est pas de photographie qui ne rende absent ce qu'elle représente. Eduardo Cadava explique utilement l'argument de Barthes lorsqu'il écrit que « la conjonction de la mort et du photographié est en fait le principe même de la certitude photographique : la photographie est un cimetière. Petit monument funéraire, la photographie est un tombeau pour les morts vivants. Elle raconte leur histoire – une histoire de fantômes et d'ombres – et elle le fait parce qu'elle *est* cette histoire. »[18] Rien de surprenant donc qu'en liant photographie et non-reconnaissance politique, Ahlam Shibli produise une obsédante esthétique de l'hallucination – on songe, dans *Death*, à la présence spectrale des martyrs faisant office de monuments funéraires dans le cimetière de l'espace public ou aux figures fugaces, obscurcies et floues de *Goter*, de même qu'aux vues, dans cette même série, des lieux évacués et inhabités qui, à leur façon, illustrent la présence frappante de l'absence dans des espaces privés de leur fonction d'habitat. Tous expriment un refus lancinant de la disparition. En d'autres termes, c'est précisément la conjonction de la mort et du sujet photographié qu'Ahlam Shibli explore.

Cette conjonction se manifeste notamment par le fait qu'entre les mains d'Ahlam Shibli la photographie devient un acte insistant pour retenir la présence des disparus et des déplacés, des absents et des morts, pour produire la preuve d'une existence par ailleurs déniée, encadrée, emmurée, emprisonnée, bornée, exilée. Le propos d'Ahlam Shibli est d'intervenir dans l'organisation de cette apparition afin de mettre en lumière ceux à qui est normalement déniée une représentation, qu'elle soit physique, architecturale, politique ou visuelle. En ce sens, son projet résonne de la politisation du photographique et dépasse la méditation purement barthésienne sur l'esthétique mortuaire et mystérieuse de l'image photographique. D'ailleurs, son travail pousse l'esthétique du jugement subjectif chère à Barthes vers une volonté de revendiquer une apparition qui est aussi une subjectivation politique. Cette subjectivation équivaut à une mise au jour, à une participation à former le monde visible et à une revendication de droits pour ceux qui le peuplent, des droits qui s'étendent au-delà d'un État-nation répressif et de son projet colonial[19]. À l'encontre des ségrégations sociales et politiques d'un État, la photographie d'Ahlam Shibli réclame l'universalité des droits, l'égalité et l'assimilation par-delà ces régimes qui divisent et isolent, qui édictent des états d'exception et d'humanité relative, qui mettent en œuvre des programmes politicides.

En tant que telles, les images d'Ahlam Shibli expriment l'espoir d'une photographie qui dénonce l'injustice faite aux dépossédés et ouvrent un espace de participation politique au-delà des décisions d'exclusion d'un gouvernement. Cet espoir, c'est que la réorganisation du monde visuel par la photographie retentisse sur la réalité sociale et politique, ce qu'elle fait certainement, mais peut-être sans la précision instrumentalisée et l'efficacité stratégique que certains exigent. En même temps, il y a le témoignage silencieux et le questionnement subtil des images d'Ahlam Shibli, qui attestent la diversité et la créativité de la vie de ces sujets condamnés à l'absence et à l'abstraction ou réduits à la condition de victimes humanitaires et à des chiffres dans les statistiques nationales (surtout dans les territoires occupés palestiniens[20]).

Néanmoins, et comme indiqué précédemment, la pratique d'Ahlam Shibli apporte une nuance à la stratégie de reconnaissance en soulignant l'impossibilité d'une lecture documentaire. Compte tenu de la place qu'elles font à la fragmentation et à l'abstraction, ses photographies évitent le piège de créer un second ordre de victimisation en dupliquant par la représentation la sujétion à l'œuvre dans la réalité. En ce sens, le travail d'Ahlam Shibli complique l'urgence de reconnaître le non-reconnu en faisant sien une injonction esthétique simultanée *contre* la représentation, ce qui fait sens puisque ce genre de photographie est capable de révéler la complexité de l'être humain, en évitant en partie l'objectivation totalisante de cet être. Comme le note Judith Butler, « Pour que la représentation communique l'humain, il faut donc non seulement que la représentation échoue, mais aussi qu'elle *montre* son échec. Il y a quelque chose d'irreprésentable que nous cherchons néanmoins à représenter, et ce paradoxe doit être préservé par la représentation que nous en donnons[21]. »

De ce point de vue, les images dénonciatrices d'Ahlam Shibli, qui admettent justement ce paradoxe, ne sont pas faciles à étiqueter et ne cadrent pas aisément avec le modèle d'une photographie documentaire inspirée par une empathie progressiste – car, dans son travail, l'injustice est montrée sans donner au spectateur un sentiment d'espoir ni la promesse que l'intervention de la photographe va se traduire rapidement par un changement[22]. Cela tient en partie au refus d'Ahlam Shibli d'objectiver ses sujets pour le regard du spectateur empathique. Comme l'explique Loock, « même si sa pratique prend la forme du documentaire, le cœur de son travail ne consiste pas à inventorier des situations données, à enregistrer des circonstances sociologiques ou ethnologiques, encore moins à illustrer un savoir culturel préconçu. »[23] Au lieu d'offrir une source de données sociologiques ou d'informations ethnographiques, les photographies d'Ahlam Shibli insistent sur les aspects complexes de leur statut esthétique et révèlent les multiples facettes de l'expérience vécue et de la réalité subjective. Elles le font en exprimant une ambiguïté et une multivalence dans l'image, qui signifient que la photographie ne peut que signaler l'abondance de significations dont elle échoue immanquablement à se saisir, mais dont n'importe quelle pratique documentaire assortie de n'importe quelle ambition conceptuelle prendra acte, comme si, pour « communiquer l'humain », il fallait qu'elle « *montre* son échec » à le représenter.

Sensible à l'irreprésentable qu'elle cherche néanmoins à représenter – en tentant à la fois de montrer ceux qui sont « non reconnus » et la suprême irreprésentabilité de leur être –,

Ahlam Shibli a aussi voulu, depuis quelques années, étendre sa pratique à d'autres foyers de lutte et à d'autres lieux d'irreprésentabilité. Elle a ainsi proposé une chaîne d'équivalences qui élargit sa démarche photographique et qui dénonce l'oppression et l'exclusion dans des contextes géopolitiques différents, en mettant le combat des Palestiniens en relation avec des combats politiques menés ailleurs. L'élargissement de sa vision photographique du monde rend possibles des formes de solidarité avec des communautés différentes et avec des modes d'identité extérieurs à la Palestine et à Israël.

Ainsi *Eastern LGBT*, qui montre des apparitions publiques de personnes jouant sur leur ambiguïté sexuelle (« LGBT », qui signifie « lesbien, homo, bisexuel, transgenre », est d'usage courant parmi ceux qui composent cette communauté). Une photographie extraite d'une série apparentée (*LGBT A*, qui fait partie de *LGBT A B C*) montre deux personnages à la tête rasée, l'un en costume à fines rayures et cravate muni de lunettes de soleil, l'autre avec une fausse moustache, une robe noire et une veste en vinyle, légère et brillante. En posant en couple devant deux photographies tirées de *Unrecognised*, ils créent un lien entre les Palestiniens et les victimes d'une non-reconnaissance d'un autre genre, due, elle, à leur orientation sexuelle. Cette non-reconnaissance-là a fini par les exclure de leur communauté et de leur pays à cause de l'intolérance et de la discrimination qui frappent tous ceux qui s'écartent des normes admises de la sexualité et du genre. D'autres images de cette série montrent des cortèges de la fierté homosexuelle, toutes sortes de transsexuels en train de s'habiller ou de déambuler dans des grands ensembles, de poser pour l'objectif dans des couloirs anonymes, ou affublés de costumes délirants ou fétichistes. Ils se maquillent, prennent soin de leur apparence devant des miroirs et sont photographiés en train de danser dans des clubs.

Dans *LGBT C*, un personnage apparaît sous les projecteurs d'une boîte de nuit, devant une banderole de promotion du groupe Aswat frappée de l'arc-en-ciel de la diversité : « Nous sommes palestiniennes. Nous sommes des femmes. Nous sommes homosexuelles. » Il s'agit là de manifestations d'autonomie au cours desquelles les participantes créent une atmosphère festive où la subjectivité affichée se conjugue au statut d'expatrié, à la transgression gay et à la résistance politique. Ces personnages rejettent donc à leur tour la discrimination socio-sexuelle et l'exclusion géopolitique, et Ahlam Shibli les montre en train de reconquérir leur liberté d'action à travers une démarche radicale. Son approche photographique leur confère dignité et affirmation, aux antipodes de l'objectivation voyeuriste avec laquelle ils sont parfois dépeints, tout en livrant aussi des images anti-spectaculaires tirées du quotidien.

Avec *Dom Dziecka. The house starves when you are away*, Ahlam Shibli étend son regard photographique à des communautés exclues et recomposées. Ici, les images montrent des groupes d'orphelins de onze centres d'accueil de Pologne. Certaines établissent un lien stylistique clair avec les séries palestiniennes de *Goter*, de *Unrecognised* ou de *Arab al-Sbaih*. Par exemple, l'image en noir et blanc d'adolescents et de jeunes hommes postés devant et sur des constructions en béton totalement dénuées de décorations ou d'embellissements présente une similitude avec les zones de Palestine vouées à la claustrophobie et à la pénurie, à l'assujettissement et à l'occupation, visibles ailleurs dans l'œuvre d'Ahlam Shibli. Sur ces images, son point de vue est distancié de ses sujets, comme pour indiquer que la photographe se tient à l'écart, à l'extérieur, ce qui ajoute à la mélancolie de ces scènes et à l'impression de voir de loin une situation sur laquelle on n'a aucune prise. Dans d'autres vues de la même série, les personnages qui se cachent le visage ou se détournent de l'appareil semblent exprimer une défiance envers l'intrusion de la photographe. Mais peut-être celle-ci montre-t-elle ces images masquées pour dire l'impossibilité de représenter le sujet, pour illustrer là encore les facettes subjectives qui excèdent la capacité de représentation de toute photographie, car, paradoxalement, la fragmentation représentationnelle fait échec à l'« humanisation relative[24] ». Ici aussi, les photographies alternent entre noir et blanc et couleur, un parti pris formel qui souligne la diversité représentationnelle et traduit la diversité subjective et, partant, le caractère nécessairement fragmentaire de la photographie. Si elles sont nécessairement fragmentaires, les images d'Ahlam Shibli n'en prennent pas moins une dimension autoréflexive en admettant leur impossibilité à capter entièrement ou à portraiturer intégralement un sujet. Mais ici, il s'agit moins de montrer une privation de droits sociaux ou politiques ou une désorganisation aliénante que de pointer une profondeur et une multiplicité humaines qui transcendent l'image et que celle-ci ne peut que communiquer. Cette profondeur et cette multiplicité s'expriment à travers le réseau de socialisation tissé entre ces personnages puisque les images illustrent les liens collectifs existant entre ces enfants sans famille, ces occupants d'un foyer pour sans-foyer. Cette série met en lumière leurs moments communs : sommeil à plusieurs dans la même pièce, étreintes d'intimité variable, situations de familiarité même pour la douche ou la toilette, là où garçons et filles s'occupent de leur hygiène personnelle. Ils sont attablés ensemble, lisent ensemble, s'assoient sur les genoux les uns des autres. Ces figures qui, dans les images d'Ahlam Shibli, apparaissent toujours en groupe sont celles d'orphelins qui se sont fabriqué une sorte de chez-eux à eux. Les images témoignent donc de quelque chose de foncièrement humain – même si ces groupes constitués en dehors de liens familiaux correspondent aussi à une transgression sociale – et élargissent ainsi les possibilités sociales offertes à l'être humain. Elle illustrent un état de sociabilité et soulignent le désir et le besoin de l'homme de vivre en communauté. Que ce soit dans des situations d'oppression et de colonisation (*Unrecognised*), d'exclusion et de discrimination (*Eastern LGBT*) ou de carence familiale (*Dom Dziecka. The house starves when you are away*), on découvre à chaque fois une volonté impérieuse d'être avec d'autres, une envie de contact, d'amitié, d'amour et de solidarité, une pulsion pour trouver ou construire un chez-soi (même hors normes) à l'encontre des forces du reniement et du rejet[25].

Cela dit, certaines images parmi les plus complexes d'Ahlam Shibli explorent le flou gênant existant entre victime et agresseur, combattant de la liberté et colonisateur. Pour *Trauma*, elle a ainsi photographié des anciens combattants français ayant eu à subir les persécutions nazies en résistant à l'occupation allemande durant la Seconde Guerre mondiale. Le point de départ de ce projet est le 9 juin 1944, jour où les SS exécutèrent publiquement quatre-vingt-dix-neuf habitants de Tulle en les pendant à des réverbères et des balcons de la rue principale et en en déportant d'autres vers les camps de concentration où les attendait une mort certaine. La ville commémore chaque année ceux qui

ont subi cette atrocité, dont la mémoire historique perdure à travers des plaques, des noms de rues, des monuments publics, des inscriptions sur des tombes, des rituels du souvenir et un musée en l'honneur de ces martyrs français. Ce sont ces différents lieux de mémoire collective qui figurent sur les photographies d'Ahlam Shibli. Mais ce n'est pas tout puisque sur certaines d'entre elles apparaissent aussi des photographies et des cartes d'Afrique du Nord conservées par un ancien combattant français. Celles-ci nous apprennent que certains des survivants à l'occupation allemande sont ensuite entrés dans les forces coloniales françaises envoyées en Indochine et en Algérie dans les années 1950 et 1960. En se focalisant sur ces éléments, Ahlam Shibli relie ces différentes histoires pour ne plus en faire qu'une. Cette série photographique devient le témoignage historique d'une rupture et d'une contradiction politique où victime et bourreau changent inexplicablement de camp à des périodes historiques différentes. En ce sens, elle rappelle *Trackers* (2005), l'enquête d'Ahlam Shibli sur des Palestiniens d'origine bédouine qui se sont engagés dans les forces israéliennes pour obtenir reconnaissance et avantages matériels, par exemple une maison, mais qui s'exposent ainsi à des accusations de trahison au sein de leur communauté[26]. La question posée par ces différentes images est : comment ceux qui, dans tel contexte, ont été persécutés ont-ils pu se livrer, dans tel autre, à des violences militaires et à une occupation[27] ? Toutefois, les photographies d'Ahlam Shibli ne condamnent pas et ne tirent pas de conclusions ; elles composent une simple archive visuelle des effets matériels, des traces mémorielles et des relevés documentaires pris sur les lieux de commémoration, publics et privés, à l'origine de ce questionnement très épineux.

Pour revenir à la série *Death*, on a vu qu'elle traduisait un nouveau tournant dans la pratique de l'artiste puisque ces photographies portent moins sur des personnes réelles que sur des représentations de disparus. Elles constituent donc un geste réflexif car elles s'interrogent sur l'usage social des images en analysant l'esthétique de la commémoration et les stratégies de reconnaissance dans la vie quotidienne. Cette série fait largement écho au contexte de la deuxième Intifada, ce soulèvement entamé en septembre 2000 suite à la visite provocatrice d'Ariel Sharon, escorté de mille vigiles, à al-Haram al-Sharif (littéralement « le noble sanctuaire », site de la mosquée d'al-Aqsa et du dôme du Rocher), que les juifs appellent Mont du Temple. Ces protestations furent encore avivées par la mort de Mohammad al-Durrah, cet enfant de douze ans abattu dans les bras de son père le 30 septembre, un événement photographié et largement diffusé qui a renforcé l'image d'un Israël méprisant les droits et les vies des Palestiniens. Dans les années qui ont suivi, ce soulèvement a entraîné la militarisation de la société palestinienne, en marge des manifestations et des projets sociaux, notamment des jardins communautaires et des coopératives de production alimentaire, nés de la mobilisation populaire propre à la première Intifada[28] (1987-1993).

Depuis 2000, plusieurs milliers de Palestiniens ont été tués par les forces de sécurité israéliennes et beaucoup ont été commémorés comme martyrs lors de leurs obsèques[29]. Comme nous l'avons vu, ces commémorations prennent souvent la forme de posters et de photographies accrochés dans les salons familiaux, placés à proximité du domicile du martyr, dans les restaurants, à l'intérieur et à l'extérieur des magasins, autour des écoles et des hôpitaux. En se concentrant sur ces divers lieux, Ahlam Shibli montre comment le national devient familier, et le politique intime, l'ubiquité de ces images semblant indiquer que quiconque peut, à tout instant, devenir martyr. Malgré les différentes approches de l'imagerie martyre qui ressortent du travail d'Ahlam Shibli, la conception des posters fournit peu d'indices pour distinguer entre martyrs volontaires, combattants armés, jeunes tués lors de manifestations et passants innocents (hommes, femmes, enfants) victimes d'attaques israéliennes, de sorte qu'à chaque fois l'individu concerné devient une icône de la résistance nationale. En eux-mêmes, les posters affirment l'« unité non hiérarchisée du destin national collectif des Palestiniens[30] ». En montrant la multiplicité des images de martyrs, *Death* révèle comment cette diversité sociale est mise en conformité avec une forme problématique d'homogénéité visuelle.

Cependant, l'esthétisation de la mort est, au mieux, ambiguë car l'imagerie du martyr échappe inévitablement à son propos instrumentalisé. En effet, les études de commémorations de martyrs soulignent les interprétations diverses que l'on peut en donner et les relations parfois conflictuelles existant entre les spectateurs de ces images puisque, dans la vie courante, certaines personnes contestent, voire rejettent ce contenu politique. L'usage de ces images à des fins publicitaires par les groupes militants peut même être critiqué, et leur rhétorique être tournée en dérision par certains Palestiniens lassés du culte de la mort, des consignes de riposte militarisée et violente à l'occupation, et de la banalisation des commémorations, semble-t-il sans fin, des morts[31]. L'esthétique de la commémoration des martyrs oscille donc de manière incertaine entre adhésion sociopolitique et contestation interne, entre pratiques pieuses et distance critique. En montrant la diversité des images et de leurs contextes de réception, Ahlam Shibli révèle ces antinomies plutôt que de simplement prolonger les commémorations rituelles elles-mêmes. Sa série n'en demeure pas moins un témoignage sur la destruction des vies palestiniennes et sur la façon dont la mort inspire la résistance future.

De plus, on relève fréquemment, dans le travail d'Ahlam Shibli, des indices de sa participation à la réalisation de ses images : parfois ce sera son ombre, mais les perspectives obliques, les différents éloignements et la diversité des lieux trahissent tout autant son implication dans la construction des plans. De même, les photographies de cimetières signalent sa présence parmi les tombes, tout comme les autres images de la série *Death* montrent des jeunes s'attardant sur des lieux de commémoration, sans parler des posters que des proches des défunts présentent parfois à la photographe. Autrement dit, l'esthétique représentationnelle d'Ahlam Shibli provoque une certaine résurrection de la vie, même si ses images donnent à voir les traces de la perte et de l'absence.

Si *Death* montre des représentations de représentations, ce n'est pas totalement une nouveauté chez Ahlam Shibli – on pense aux posters et aux décorations murales inspirés par la culture populaire dans *Dom Dziecka. The house starves when you are away* ou aux archives visuelles constituées par les clichés historiques de *Trauma*, qui démontrent eux aussi la fonction sociale de la photographie dans des contextes divers incrustés dans le tissu de la vie. Sauf que *Death* s'intéresse à la place des morts dans le programme politique de diverses organisations militantes, qu'ils y aient été enrôlés de leur propre gré, en soient des compagnons de route ou aient

été cooptés par des groupes militants. Contrairement aux posters des martyrs, les photographies d'Ahlam Shibli se savent inaptes à réduire ses sujets à de simples images, à l'expression d'un projet, à un matériau manipulé pour les besoins d'un programme politique. De sorte qu'elles établissent un certain rapport critique avec leur sujet.

Le fait d'être non-reconnu peut-il nourrir une attitude éthico-politique ? « Il fait aussi partie de la morale de ne pas habiter chez soi », déclarait Edward Saïd à la fin des années 1990, trouvant là un moyen d'exposer les problèmes éthiques du déplacement en invoquant la formule de Theodor Adorno, qui écrivit lui-même ces mots lors de son exil forcé de l'Allemagne nazie[32]. Car comment peut-on aspirer à appartenir à une culture nationale qui, comme dans le cas des nazis, est éthiquement et politiquement abominable ? Pour Saïd, la question débouche sur l'impossible condition de l'exil et du déplacement des Palestiniens, dans laquelle le statut d'apatride équivaut à une affirmation de résistance, à un refus d'être chez soi en étant dépossédé. Au lieu de se borner à une simple analogie avec l'histoire terrible de la Seconde Guerre mondiale, le ressenti de Saïd face à l'absence d'une terre l'a conduit à porter un regard critique et actuel sur l'impératif éthique d'Adorno en son temps, de la même façon qu'Ahlam Shibli a mis en images cet état paradoxal.

Plutôt que de se soumettre à un message photographique et d'être réduites à un rôle de communication ou de propagande, les images d'Ahlam Shibli expriment la libération subjective et sociale qu'il y a à être non-reconnu – car ce statut protège de la reconnaissance vue comme moyen de domination ou d'essentialisation –, même si son travail s'intéresse aussi à la non-reconnaissance en tant qu'espace d'exposition existentielle. Elle se refuse donc à présenter des formes conventionnelles d'existence stéréotypée, où la normalité naît d'une opposition à l'exclu et au non-reconnu. Si Ahlam Shibli revendique la non-reconnaissance comme projet émancipateur, elle ne la confond pas avec la fonction de non-reconnaissance telle qu'elle est pratiquée à des fins d'encadrement par un État ou un groupe oppresseurs. Comme nous l'avons vu, son travail explore sous divers angles un désir de communauté et de terre partagée – que ses photographies présentent comme un mode d'existence autant que comme un combat politique –, un désir décliné selon les diverses formes que prend de nos jours la privation d'un pays, en Palestine et au-dehors. En ce sens, sa photographie voit dans la précarité une source de communauté humaine, tout en contestant l'exclusion sociale et l'inégalité politico-économique qu'elle engendre et dont elle fait les cibles d'un combat commun[33].

T.J. Demos est critique d'art et professeur au département d'Histoire de l'art de University College à Londres. Il est l'auteur de *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis* (2013) et de *Return to the Postcolony: Spectres of Colonialism in Contemporary Art* (2012).

Notes

1. Lori A. Allen, « The Polyvalent Politics of Martyr Commemorations in the Palestinian *Intifada* », in *History & Memory* 18.2 (automne / hiver 2006), p. 119.
2. Mahmoud Abu Hashhash, « On the Visual Representation of Martyrdom in Palestine », in *Third Text* 20, n° 3 / 4 (mai-juillet 2006), p. 400.
3. Abu Hashhash, *op. cit.*, p. 391.
4. Allen 2006 (voir note 1).
5. Ahlam Shibli pointe les repères historiques suivants : la guerre d'Indochine a commencé en 1946 ; le 8 mai 1945, le jour même où l'Allemagne nazie reconnaissait sa défaite dans la Seconde Guerre mondiale, en Algérie, les Français ont tiré sur des manifestants contre le régime colonial à Sétif, ce qui a conduit aux événements connus sous le nom de massacres de Sétif et Guelma ; la guerre entre la France et les mouvements d'indépendance algériens durera de 1954 à 1962 (échange de courriels avec l'auteur, 18 octobre 2012).
6. Ulrich Loock, « Ahlam Shibli's Critique of the Notion of Home », in *Cura Magazine* 2 (2009).
7. Voir Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris, 1980), p. 52 : « [L]a photographie est contingence pure et ne peut être que cela. » Pour Allan Sekula, le sens de la photographie est « indéterminé », comme il l'affirme dans « Dismantling Modernism, Reinventing Documentary: (Notes on the Politics of Representation) », in Allan Sekula, *Dismal Science : Photo Works, 1972-1996* (Normal, 1999), p. 121. Plus récemment, Hito Steyerl a privilégié l'« incertitude » comme base du mode documentaire : voir « Documentary Uncertainty », in *A Prior* 15 (2007).
8. Voir Kamal Boullata, « Cassandra and the Photography of the Invisible », dans *Ahlam Shibli: Lost Time* (Birmingham, 2003) ; et Ulrich Loock, « *Ahlam Shibli: Goter*, Representation of the Unrecognized », in *Ahlam Shibli: Go there, Eat the Mountain, Write the past* (Amman, 2011).
9. Voir la description d'Ahlam Shibli pour *Unrecognised*, mise en ligne sur www.ahlamshibli.com/texts/arab.htm (accès le 26 octobre 2012).
10. Voir le site Internet d'Ahlam Shibli et son texte à propos de *Goter* sur www.ahlamshibli.com/statement/Goter.htm (accès le 26 octobre 2012).
11. Moshe Dayan, 1963, cité in Ahlam Shibli (voir note 10).
12. De ce point de vue, les villages « non reconnus » s'apparentent à ce que Giorgio Agamben a décrit sous le nom de « camp », c'est-à-dire « l'espace qui s'ouvre lorsque l'état d'exception commence à devenir la règle ». En réalité, Israël a maintenu un état d'urgence depuis sa fondation en 1948. « Par le fait même que ses habitants ont été dépouillés de tout statut politique et réduits intégralement à la vie nue, écrit Agamben, le camp est aussi l'espace biopolitique le plus absolu qui ait jamais été réalisé, où le pouvoir n'a en face de lui que la pure vie biologique sans aucune médiation. » Giorgio Agamben, « Qu'est-ce qu'un camp ? » in *Moyens sans fin. Notes sur la politique* (Paris, 2002), p. 50-51. Voir aussi Adi Ophir, Michal Givoni et Sari Hanafi, dir., *The Power of Inclusive Exclusion : Anatomy of Israeli Rule in the Occupied Palestinian Territories* (New York, 2009).
13. Voir Baruch Kimmerling, *Politicide, Les Guerres d'Ariel Sharon contre les Palestiniens* (Paris, 2003), p. 10-11.
14. Kemmerling 2003 (voir note 13). Pour Ilan Pappé et d'autres historiens dissidents, la politique israélienne depuis 1948 n'a cessé d'œuvrer à réimplanter les Palestiniens hors d'Israël (territoires occupés compris) par le biais de la pression économique, de l'appropriation foncière, de l'activité de colonisation et de la violence militaire – ce que Pappé appelle un « nettoyage ethnique ». Voir Ilan Pappé, *Le Nettoyage ethnique de la Palestine* (Paris, 2008). Pappé engage ses lecteurs à voir dans le nettoyage ethnique des Palestiniens par Israël, entamé en 1948, mais poursuivi aujourd'hui encore par toutes sortes de moyens, un crime contre l'humanité.
15. Barghouti écrit : « Je définis l'*humanité relative* comme la croyance, et l'*humanisation relative* comme la

pratique fondée sur la croyance selon laquelle certains êtres humains partageant des attributs identitaires spécifiques – religieux, ethniques, culturels ou d'importance similaire – sont dépourvus d'un ou plusieurs des attributs nécessaires à l'être humain et ne sont donc humains qu'au sens relatif, sans l'être de manière absolue et non équivoque. En conséquence, ces *humains relatifs* ne peuvent prétendre qu'à une partie des droits par ailleurs inaliénables dus aux humains "à part entière". » Omar Barghouti, « Relative Humanity: The Fundamental Obstacle to a One-State Solution in Historic Palestine », in *The Electronic Intifada* (6 janvier 2004), http://electronicintifada.net (accès le 26 octobre 2012).

16. Edward Saïd, *La Question de Palestine*, préface à l'édition de 1992 (Paris, 2010), p. 26. Pour une analyse plus récente de la réalité sociale quotidienne en Palestine, voir Saree Makdisi, *Palestine Inside Out: An Everyday Occupation* (New York, 2008).

17. Barthes 1993 (voir note 7), p. 32.

18. Eduardo Cadava, *Words of Light:Theses on the Photography of History* (Princeton, 1997), p. 10.

19. Voir Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York, 2008), p. 118 : au lieu de restreindre la citoyenneté à un « statut, qu'il soit inné ou acquis à des conditions draconiennes », la phototographie renvoie « la citoyenneté, avec d'autres (non-)citoyens, dans le champ d'un devenir constant » et permet « au citoyen et au non-citoyen [...] de continuer à exprimer des griefs civils alors même que les "droits de l'homme, naturels et inaliénables" restent considérés comme la raison et la condition de la citoyenneté. » Cependant, on trouve aussi dans Barthes la reconnaissance d'un tel principe – certes en moins développé – lorsqu'il écrit « [...] le Photographe doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort » et, contre l'idée de devenir un objet photographique : « C'est mon droit *politique* d'être un sujet qu'il me faut défendre ». Voir Barthes 1993 (voir note 7), p. 30-31 et 32.

20. À propos de la violence de l'humanitaire et de la calculatrice d'État qui réduit la vie à des mesures statistiques dans le contexte israélo-palestinien, voir Eyal Weizman, *The Least of All Possible Evils: Humanitarian Violence from Arendt to Gaza* (Londres, 2011).

21. Judith Butler, *Vie précaire : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001* (Paris, 2005), p. 178.

22. Pour un appel récent (et problématique) à l'empathie photographique, à l'encontre des critiques d'auteurs comme Susan Sontag et Allan Sekula, voir Susie Linfield, « Photojournalism and Human Rights », in *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago, 2010).

23. Loock 2009 (voir note 6).

24. Je développe cet argument dans T.J. Demos, « Recognizing the Unrecognized: The Photographs of Ahlam Shibli » in *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis* (Durham, 2013), p. 124-143.

25. À propos du fait qu'être signifie toujours « être en commun », être en relation, hors de l'absolu et du substantiel, voir Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée* (Paris, 1999).

26. Voir Ulrich Loock, « Ahlam Shibli: Resisting Oppression », in *Camera Austria* 93 (mars 2006), p. 41-52 ; et *Ahlam Shibli: Trackers*, éd. Adam Szymczyk (Cologne, 2007) (avec des essais de John Berger, Jean-François Chevrier, Okwui Enwezor, Rhoda Kanaaneh et Adam Szymczyk).

27. Saïd, par exemple, avait bien repéré l'ironie historique dans la situation aussi troublante qu'inexplicable des Palestiniens, chassés en masse de Palestine par des Israéliens eux-mêmes bannis d'Europe (« exilés par des exilés »). Edward Saïd, « Reflections on Exile », in *Granta* 13 (automne 1984), p. 164.

28. Voir Salim Tamari et Reema Hammami, « The Second Uprising: End or New Beginning? », in *Journal of Palestinian Studies* 30.2 (hiver 2001), p. 5-25.

29. Voir les statistiques des victimes tenues par le centre israélien d'information sur les droits de l'homme dans les territoires occupés (B'Tselem) : http://www.btselem.org/statistics (accès le 26 octobre 2012).

30. Allen 2006 (voir note 1), p. 120. Comme Allen le fait observer, le terme « martyr » (*chahid*) est celui communément employé par les Palestiniens pour désigner tout individu dont la mort est considérée comme imputable à l'occupation, qu'il soit chrétien ou musulman, combattant ou spectateur : « Les martyrs sont ceux qui ont été tués, que ce soit de la main de soldats ou de colons ou à cause de points de contrôle ou de couvre-feu qui, par exemple, leur ont interdit l'accès à des soins médicaux. » Plus loin : « L'étiquette de "martyr" est donc en elle-même une marque de respect ; ce terme exprime tout un substrat de significations issues de l'enseignement islamique et nationaliste et connotées par l'honneur, la déférence et le mérite. », p. 130-131, note 2.

31. Allen cite la remarque d'Allen Feldman selon qui « la violence sacrificielle crée des sujets génériques qui forment une matière première propice à une objectivation polymorphe, car le processus du sacrifice requiert des acteurs capables de revêtir des sens collectifs multiples ainsi que d'absorber et de renvoyer des fantasmes collectifs divers et souvent contradictoires ». (Elle surestime peut-être la résistance quotidienne à la commémoration des mentors dans la vie de tous les jours). Allen 2006 (voir note 1), p. 122.

32. Dans son essai « Between Worlds », in *London Review of Books* 20.9 (7 mai 1998), p. 6, Edward Saïd cite le texte de Theodor Adorno tiré de *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée* (Paris, 1980), p. 36.

33. Judith Butler, « For and Against Precarity », in *Tidal: Occupy Theory* 1 (2011), p. 12-13.

Ahlam Shibli
Phantom Home
[Foyer Fantôme]

Alors que je terminais la série Death*, mon père Abed Hasan Shibli, nous a quittés.*
Ce livre est dédié à sa mémoire.
Ahlam Shibli