

Exposition monographique, *Car la figure de ce monde passe*¹, permet de plonger dans les recherches et la pratique de Farah Khelil, sur les traces de la fabrication de l'image, intime et culturelle, mentale et picturale. On entre dans l'image par le paysage, que l'artiste par la peinture et le collage décortique, distille, recouvre, oblitère jusqu'à nous en montrant la figure, jusqu'à nous faire toucher des yeux son caractère mécanique, graphique, schématique, formaté par la domination coloniale et l'hyper production, diffusion et circulation des images. En libérant le paysage, par tous ses gestes accumulés, l'artiste nous fait saisir le caractère éphémère de la figuration du monde, sa sédimentation au fil et au gré des civilisations, toujours aussi fugace que l'existence humaine.

DÉCONSTRUIRE

L'œil occidental a domestiqué le paysage. Sous son regard, celui-ci devient normé, conforme à ce goût et cette représentation mentale de la domination. « Un paysage est le reflet d'un ordre social et politique », affirmait Jacques Rancière² et la représentation picturale ne fait que suivre cet ordre, traitant le paysage comme une image définie par des codes esthétiques. Farah Khelil s'attache à décoloniser le langage pictural et à sortir le paysage de son appareil optique uniforme, pour dessiner les contours d'une histoire environnementale et atmosphérique de l'art au-delà d'une histoire dominante, comme l'a été l'histoire de l'art moderne : une fiction. Cet élan se manifeste dans sa pratique par une déconstruction de la peinture, et de l'histoire de l'art qui la conditionne afin de mettre en forme des conditions de possibilités et de rencontre de celle-ci.

Après avoir étudié aux Beaux-Arts de Tunis, y avoir reçu un enseignement académique et technique et s'être conformée aux normes de peinture hyperréaliste et traditionnelle, Farah Khelil s'installe à Paris et s'émancipe progressivement de la peinture. A rebours des grands classiques de la peinture occidentale, érigés comme les modèles à suivre, à imiter et reproduire pour tout étudiant·e artiste en Tunisie, elle arrête d'abord la peinture, explore d'autres médiums, puis y revient en 2012 par des recouvrements systématiques selon un protocole de désidentification. Puis en 2020, les tableaux vendus pour les touristes, chinés par l'artiste en Tunisie sont détendus de leur châssis, qui lui vient s'aligner horizontalement sur la toile oblitérée, donnant naissance à deux séries présentées dans l'exposition *Pan de mur* et *Feuillage* ... Elle décompose ainsi les éléments du tableau afin de le réinventer à la manière des procédures du mouvement *Support Surface*. Elle traque partout cette fossilisation du paysage, dans l'Histoire de l'art, dans la culture de masse et nous transporte plutôt dans un paysage vivant, qui s'anime en plein soleil dans la première partie de l'exposition.

DISTILLER

Les œuvres présentées naissent d'extraits d'archives, de documents, se matérialisent à partir d'une collecte dans l'icône³ et dans la circulation des images. Farah Khelil nous invite à une distillation de l'histoire, de l'apprentissage et du savoir, qu'elle presse jusqu'à obtenir un reliquat qui lui permet ensuite de peindre. Elle s'approprie et fragmente pour mieux s'attaquer à un système de pensée hiérarchique et surplombant. Ayant eu accès à l'étude de l'art par des supports didactiques, l'artiste les expose et les détourne au service d'un principe d'archive au carré - en photographiant des photographies et des documents - faisant ainsi accéder le document au statut d'œuvre d'art à part entière, comme pour l'œuvre *Feuillage* sur porte-document. Elle travaille, en effet, les modes de représentation de l'art sous leur forme documentaire, publicitaire comme communicationnelle, afin de laisser paraître le mythe de l'œuvre par ces jeux de reproduction, de détournement et de retournement.

Paul Valéry écrit «Je crois, en vérité, que nos pères ont trop lu et que nos cerveaux sont faits d'une pâte grise de livres»⁴ et cette même pâte que l'artiste travaille et manipule. Dans *Histoire en flottaison*, des livres d'histoire de l'art sont broyés, transformés en papier mâché et semblent flotter dans une grisaille d'où s'échappent simplement quelques mots. Cette distillation la conduit à un retour sur soi, une descente dans la fabrication de sa propre image, de l'apprentissage de son propre regard en tant qu'« enfant des colonies », comme l'écrit Ngugi wa Thiong'o, qui cherche à s'éloigner d'une activité cérébrale et d'être une expérience sensible. L'entrée dans l'art occidental par la théorie a d'abord conditionné une pratique cérébrale et conceptuelle, avant un retour au plastique et au sensible.

Ses œuvres nous conduisent dans un aller-retour successif entre histoire officielle et histoire personnelle, entre académisme et transmission intime. Comme un écho au film *Geography Biography* de Tacita Dean, elle puise dans une infinité d'images mentales qui n'appartiennent qu'à elle, des données autobiographiques et géographiques qui nourrissent sa pratique et qu'elle dissémine furtivement au gré des matériaux utilisés, des gestes et interventions employées. On les retrouve dans le dyptique *Stratification* qui opère une digestion entre le site familial qu'est le musée du Baron d'Erlanger à Sidi Bou Saïd en Tunisie, et la figure de son père, peintre lui aussi. Farah Khelil recompose, par des copies successives et inépuisables, une cartographie de l'intime et un paysage, non plus dominé et monocorde, mais résolument incarnés et libéré.

RECOUVRIR

Elle conserve dans chaque série présente dans l'exposition un principe pictural simple : sa peinture vient s'apposer. Ici, à une imagerie vernaculaire, comme dans la série *Sphères* ; là à celles de peintres et d'artisans qui représentent des paysages tunisiens selon le regard académique et touristique, dans *Pan de mur* par exemple. L'artiste utilise ce matériau brut de communication, historiquement développé avec l'essor des colonies françaises, qu'est la carte postale. Le paysage y est reproduit facilement et à moindre coût, enfermé tant dans ce support de taille réduite que dans des représentations mythologiques et fantasmées des colonies. Mais notre vue est aveuglée par l'éclat du blanc que l'artiste appose, et qui n'est pas sans rappeler la peinture à la chaux des murs de Sidi Bou Saïd, comme si la réalité du paysage venait enfin exister et que le blanc permettait pour reprendre les mots de Michel Foucault de marquer l'écart entre « ce qui est dit et ce qui est montré ». La série *Éclat* obéit au même protocole de recouvrement par peinture blanche, mais l'artiste utilise cette fois comme support des carreaux de faïences décoratifs, autre production populaire. Des détails aux couleurs vives du paysage parviennent à s'extraire de la couche blanche, brides de représentations de masse, abstractisées et flottantes.

Au sous-sol de la galerie, nous permettront dans une chambre noire, où les cyanotypes de la série *Photosynthèse* témoignent d'une autre forme d'aveuglement paradoxal, où la lumière se trouve obstruée et se transforme en une surface blanche sur le papier. Cette pratique photographique avec la technique du cyanotype puise aussi bien dans les origines de la photographie que dans les outils de naturalistes, comme Anna Atkins⁵.

Parfois encore notre vue se brouille à la surface d'une vitre gaufrée, celles de la série *Témoin oculaire*, comme si le paysage et son image, nous échappaient tel un mirage, pour nous emmener plus loin encore. Le recouvrement permet de combiner addition matérielle de couches mais soustraction mentale de l'image, se rapprochant par là d'une esthétique de la soustraction, qui attire l'attention et la tension sur les signes en creux, le hors cadre, le négatif.

OBLITÉRER

Sensible aux idées de Tristan Garcia⁶, dont on retrouvera quelques extraits sur le papier peint, Farah Khelil le rejoint plastiquement dans la puissance de la perception, telle que « Le vivant coupe ; la perception, elle, découpe. » Le paysage recouvert nous est pourtant donné à voir par des détails partitionnés, des oblitérations qui font passer les marges au centre. En arabe, paysage se dit « مشهد mashhad », qui signifie - entre autres - « témoin oculaire » et implique la notion d'un point de vue, situé et partiel, que l'oblitération rend tangible.

Le découpage permet aussi de donner de nouvelles formes, de nouveaux contours. L'artiste déconstruit ainsi et détourne les composantes du tableau, de l'exposition, de la bureaucratie. Ici un transat devient le cadre d'une toile avec *Bain de soleil*, et bouscule l'usage commun de repos et contemplation qui lui est associé. Là, l'œuvre fusionne avec son support d'exposition. Avec la série *En creux*, le socle et l'étagère ne sont plus une périphérie mais deviennent peinture-sculpture, trompe l'œil. Partout ce sont des percées rondes et hypnotiques qui attirent le regard dans leur profondeur. Elles ponctuent l'exposition comme autant de hublots qui renvoient aux installations *in situ* et monumentales de Nancy Holt ou encore à l'abstraction géométrique de Georges Koskas. Les manipulations plastiques de Farah Khelil permettent d'apprécier un paysage au-delà de sa finitude et du format clôt, imposé à la fois par les représentations que par le support. Une peinture blanche, qui rappelle celle de Robert Ryman et son « peu à voir »⁷, qui transforme le tableau en un « rébus »⁸.

ADDITIONNER

Chaque tableau est un rebut que l'artiste récupère, recycle et détourne. Chaque série est alors liée aux autres par un principe d'accumulation et invite à saisir le paysage dans une vision plus géologique que permet la superposition des différentes couches. En effet, s'opère alors visuellement l'effet d'un paysage en coupe, comme s'il était tranché et que l'artiste réussissait, par cette stratification et par le traitement plastique, à réduire à leur minimum les effets du paysage superficiel construit, pour arriver à des compositions à l'aspect transitoire. Autant de feuillages de point de vue et d'expériences complexes et intimes du réel, très éloignés du cliché colonial en papier glacé, comme si la domination et l'agencement du paysage nous était révélés dans leurs mécanismes et leurs rouages. L'artiste a grandi avec un père peintre, reproduisant des tableaux d'impressionnistes, d'orientalistes et de peintres de l'école de Tunis. Dans les séries *Feuillage* et *Pan de mur*, on retrouve ces superpositions et les détails de ces environnements picturaux qui ont façonné l'imaginaire artistique originel de Farah Khelil.

Le paysage devient une somme de souvenirs mais aussi de textures, de couleurs, de reliefs, de sensations et de contrastes. Les ajouts de documents, de textes autour des toiles jouent ce rôle d'écriture multiples, d'annotations qui se sont échappées du châssis, de fractions de paysages qui s'affranchissent. Ils proviennent de la découverte du paysage et la formation au paysage par des livres d'histoire et des catalogues raisonnés que l'artiste consultait à l'école d'art, mais aussi dans sa sphère familiale, puisque son père les utilise pour ses reproductions picturales. L'artiste affirme par là une proximité avec les gestes des artistes iconographes comme Marcelle Cahn ou Jonathan Monk, agissant par collages et citations appropriationnistes.

Dans la lignée de Gaston Bachelard qui écrivait « avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique », Farah Khelil décharge le paysage de la norme et du générique et ouvre la possibilité de le rêver.

Andréanne Beguin

Commissaire d'exposition et critique d'art

¹ « Le temps est court, que désormais ceux qui ont des femmes soient comme n'ayant pas, ceux qui pleurent comme ne pleurant pas, ceux qui se réjouissent comme ne se réjouissent pas, ceux qui achètent comme ne possédant pas et ceux qui usent du monde comme n'en usant pas, car la figure de ce monde passe. », Paul Apôtre, cité par Giorgio Agamben dans *Le temps qui reste : Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris, Rivages, 2000.

² Jacques Rancière, *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique, 2020.

³ Néologisme formulé par le philosophe Peter Szendy pour désigner la relation entre notre perception des images et le système économique contemporain.

⁴ *Petite Lettre sur les mythes*, dans *L'homme et la coquille et autres textes*, éd. Gallimard, 2021.

⁵ Anna Atkins. *Cyanotypes*, éd. Taschen, 2023.

⁶ Philosophe qui s'inscrit dans le courant du réalisme spéculatif, qui correspond à l'affirmation qu'il existe une réalité indépendamment de nos représentations ou de notre subjectivité.

⁷ Yve-Alain Bois, *La peinture comme modèle*, Genève : MAMCO, 2017, p.364.

⁸ *Ibid.*, p365

À propos de l'artiste

Farah Khelil, 1980, vit et travaille en France

Farah Khelil a étudié à l'Institut supérieur des beaux-arts de Tunis et est titulaire d'un doctorat en arts et sciences de l'art de l'École des arts de la Sorbonne. Son œuvre, à la fois plastique et conceptuelle, puisant dans l'intime et la pensée philosophique, conjugue livres d'artiste, peinture, photographie, vidéo, dessins et installations. Elle interroge le rapport à l'image, à l'exposition, au langage et à l'histoire. Depuis 2006, Farah Khelil expose dans des lieux institutionnels, galeries et foires internationales. Son travail a été présenté notamment à la Fondation Fiminco (Romainville, France), au LAAC (Dunkerque, France), Cité des Arts (Paris, France), Fondation Pernod Ricard (Paris, France), Musée national d'archéologie d'Ombrie (Pérouse, Italie), Le Cube (Rabat, Maroc), Transmitter (New York, USA), Handel Street Projects (Londres, UK), Biennale de Venise (Italie), Manarat Al Saadiyat Cultural Center (Abu Dhabi).

Nommée pour le Prix AWARE 2019, elle a obtenu la bourse de l'Arab Fund for Arts and Culture, Goethe-Institut Tunis et enfin la bourse de recherche du CAORC-CEMAT. Ses œuvres ont rejoint les collections du British Museum, FRAC Poitou-Charentes, FRAC Normandie, Centre des livres d'artistes (Limousin) et le Fonds d'art contemporain Paris Collections.

À propos de la galerie

À travers sa programmation, Lilia Ben Salah aspire à se faire le relai de ces expressions libres et sans concession qui participent à l'hybridation culturelle si essentielle au développement des sociétés. Une manière de poursuivre le travail qu'elle mène depuis désormais deux décennies : soutenir les artistes auxquels elle croit et travailler avec eux en étroite collaboration, inviter des curateurs à concevoir des projets, se rapprocher des acteurs institutionnels, mais plus encore montrer et partager ce qu'elle aime.

La galerie a ouvert ses portes en septembre 2022. Sept expositions d'artistes femmes, contemporaines et modernes, se sont succédées, chacune incarnant l'identité de la galerie.