Séminaire Art et Psychanalyse 2026-2027 de l'Institut ACTE

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Le 1er octobre 2026

« Fabrication de l'absence en Palestine »

Conversation avec Taysir Batniji (artiste) et Meltem Kutahneci-Roger (psychanalyste)

Cher Taysir Batniji,

Je remercie Diane Watteau de m'avoir fait découvrir votre œuvre, qui a été pour moi une véritable rencontre.

Votre travail me semble constituer autant de tentatives de faire avec un deuil : le deuil des proches, le deuil d'un pays, le deuil d'une histoire, et enfin le deuil d'un espoir. Le vôtre, mais aussi celui des Palestiniens. Une chose m'a cependant frappée, c'est que le mot « deuil » n'apparaît qu'une seule fois sur votre site, et encore, sous la plume d'une autre, Nat Muller, qui commente votre série intitulée *À mon frère*.

Si le deuil est le mot manquant, tout le reste y est : l'absence, l'effacement, la disparition, la mémoire, la trace, le vide, la destruction, et surtout l'arrachement. Ce dernier mot m'arrête, parce qu'il dit au plus près ce que peut être l'expérience du deuil lorsque la perte survient dans une violence comme celle que subit le peuple palestinien. Mais comment accomplir un deuil, là où la perte est arrachée, c'est-à-dire là où rien ne permet d'inscrire psychiquement l'évènement ?

Pour qu'un deuil ait lieu, il faut que plusieurs conditions soient réunies. Il faut d'abord que la perte fasse terme, c'est-à-dire qu'elle soit datable, qu'elle ait eu lieu une fois et qu'elle soit finie. Il faut qu'elle soit reconnue, c'est-à-dire que d'autres sachent que quelqu'un a été perdu. Et il faut un lieu où l'accomplir — un rite, une cérémonie, quelque chose qui se fasse. Trois conditions, donc : un terme, c'est-à-dire une date ; une reconnaissance, c'est-à-dire un témoin ; un rite, c'est-à-dire un lieu. La question qui m'occupe ici est de savoir ce qu'il advient du deuil lorsque ces trois conditions sont retirées une à une, comme à Gaza.

Le peuple palestinien est en effet pris, depuis des dizaines d'années, dans un pouvoir qu'Achille Mbembe a tenté de théoriser sous le nom de nécropolitique, dans un article où Gaza est d'ailleurs explicitement nommée. Un détour par l'histoire des formes de pouvoir permettra d'éclairer ce point. La souveraineté classique est un pouvoir de faire mourir et de laisser vivre. Concrètement, le souverain prend. Il prend une part des récoltes, une part du travail, une part de l'argent sous forme d'impôt, des hommes pour l'armée. Et à la limite, il prend la vie. Le pouvoir se manifeste par ce qu'il retire, jamais par ce qu'il produit : il ne fait pas pousser le blé, il en prend une part ; il ne fait pas vivre les sujets, il peut seulement les faire mourir. À cette souveraineté succède ce que Foucault appelle le biopouvoir, qui règne dans les sociétés capitalistes et qui renverse les deux termes : non plus faire mourir et laisser vivre, mais faire vivre et laisser mourir. Ce pouvoir ne prélève plus, il majore, optimise, régule — natalité, morbidité, hygiène, longévité —, et son objet n'est plus le sujet de droit mais la population comme corps biologique. La mort devient alors ce qui lui échappe, son envers, une affaire renvoyée au privé, ce dont le discours ne parle plus. D'où la thèse de Foucault sur la disqualification progressive de la mort dans nos sociétés : une mort dépouillée des rituels qui permettaient d'élaborer le deuil.

Mbembe fait un pas de plus. Le biopouvoir ne suffit pas, selon lui, à penser l'exercice du pouvoir dans les mondes coloniaux. Le principe n'y est plus de faire vivre, mais de décider qui peut vivre, où, et à quelles conditions, en produisant des zones où la mort est administrée en continu. Sa figure centrale n'est pas le mort mais le mort-vivant, et ce qui le définit, c'est la suspension du statut : ni tué ni protégé, ni citoyen ni combattant, sans État, sans nationalité effective, sans juridiction de recours, « identité non identifiée », comme vous dites en avoir fait l'expérience un jour à la frontière italienne.

En principe, la loi est générale et connue d'avance. Elle s'applique à tous de la même façon, et surtout elle permet de prévoir : je sais ce que je peux faire, ce que je risque, et je peux contester une décision en invoquant la règle qu'elle viole. C'est cette prévisibilité qui fait qu'on est un sujet de droit. Dans le régime que décrit Mbembe, comme à Gaza, rien n'est fixé à l'avance. La souveraineté ne s'y exerce plus par la loi mais par une décision permanente. Les déplacements dépendent d'un permis discrétionnaire, l’espace vital est redécoupé par une ligne mouvante, un passage ouvert hier est fermé aujourd'hui, une pièce d'identité valide cesse de l'être. Aucune

règle à invoquer, seulement une suite de décisions particulières prises au cas par cas, sans obligation de se justifier et sans instance devant laquelle les contester. Le pouvoir ne s'exerce plus en édictant des normes, mais en tranchant, indéfiniment, chaque situation. L'exception devient le régime ordinaire.



Remnants

Ce qui est administré, ce n'est donc pas la mort, mais la survie, l'entre-deux. On retrouve cette notion dans *Remnants*, (Une série de peintures à l'huile fait à partir des images reçues sur des fils d'actualité Telegram, avant que leur contenu violent ne se télécharge entièrement sur l'écran du téléphone) sur lequel je reviendrai, où une image n'est ni arrivée ni absente. Le régime impose un entre-deux subi, où l'on est maintenu sur le seuil. La population n'y est plus un sujet politique à qui l'on impose une contrainte, mais une masse vivante dont on règle le niveau d'entretien. Ce statut rend impossible l'inscription d'une vie comme d'une mort. Il n'y a pas d'événement, tout reste en suspens. La mort ne fait pas terme.

La reconnaissance, deuxième condition du deuil, ne tient pas mieux. On additionne des chiffres au lieu de nommer. Chaque mort reçoit d'avance sa justification, toute procédurale — proximité de la ligne, cible militaire, bouclier humain — et cette justification tient lieu de reconnaissance. La mort est infligée comme s'il y avait des décès sans morts.

Judith Butler fait de la notice nécrologique l'instrument par lequel une société décide quelles vies sont endeuillables : ce par quoi une existence devient, ou échoue à devenir, une vie que l'on peut pleurer en public. Là où le nom est remplacé par le chiffre

et la mort par sa justification anticipée, ce n'est pas le chagrin qui est empêché, c'est sa légitimité qui est retirée d'avance.

Reste la troisième condition, le lieu, et c’est la plus concrète. Le deuil n'est pas seulement un travail intérieur. C'est aussi un acte, quelque chose qui se fait, qui se répète, comme dans un rite, et qui exige un cadre, un lieu. À Gaza, ce lieu est démoli, et pas seulement symboliquement : cimetières passés au bulldozer, corps sous les décombres, milliers de disparus jamais retrouvés, enterrements collectifs.



Gaza Walls

Ces trois conditions ne flottent pas. Elles reposent sur des choses, sur des supports. Le véhicule dont vous parlez à propos de *Gaza Walls* (une série de photographies des affiches de martyrs collées sur les murs de Gaza au début de la Seconde Intifada), ce n’est pas seulement un mur, c’est aussi un support d'inscription au sens le plus littéral. Ces murs étaient l’endroit où les morts étaient annoncés, et où quelqu'un les lisait. Ils étaient ce qui permettait au témoin d’exister. Et c’est là que la destruction opère. D’un côté sont détruits les supports, les murs, les maisons, les rues, les infrastructures, les registres, les cimetières. Et de l’autre, ce qu’ils portaient, et que j’appellerai la condition d’inscription. Les deux ne sont pas indépendants : c'est en détruisant méthodiquement les supports qu'on finit par défaire la condition qui s’appuyait sur eux. Quand un immeuble s'effondre, c'est la guerre. Quand on détruit ensemble les cimetières, les registres, les universités et les hôpitaux — ce qui ne sert aucun objectif militaire —, cela dit autre chose. C'est sur cette méthode que s'appuie notamment la commission d'enquête de l'ONU pour qualifier de génocide ce qui se produit actuellement à Gaza.

La mort ne s'y inscrit ni dans le temps, puisqu'elle ne fait pas terme ; ni dans le discours, puisqu'elle n'est pas reconnue ; ni dans aucun acte, puisque le lieu où il se ferait est détruit. Les supports sont détruits, et avec eux les trois conditions qu'ils portaient. Le deuil devient ainsi le mot manquant, piégé dans cette destruction. Il ne s'agit pas pour autant de restaurer un deuil normal que la violence aurait interdit, ni de

mesurer la situation palestinienne à l'aune d'une norme occidentale du deuil réussi. Il s'agit de comprendre ce que devient l'acte du deuil lorsque ni son cadre ni ses conditions ne sont disponibles. Et c'est, je crois, ce que votre œuvre met en jeu. J'y reviendrai.

Il faut bien sûr d'emblée écarter la facilité qui consisterait à dire que les morts à Gaza n'auraient jamais été inscrits. Non que la condition d'inscription n'y ait jamais été paisible. La nécropolitique attaquait cette condition depuis des décennies, et c'est bien elle qu'elle vise. Mais cette condition a été tenue malgré cette attaque. Gaza avait ses registres, ses cimetières, ses universités, ses généalogies. Ce qui s'est produit n'est donc pas la révélation d'une absence, mais sa fabrication, comme le suggère le titre de ce séminaire « la fabrication de l'absence en Palestine » : ce qui était maintenu comme présent ne peut plus l'être. Les commerces photographiés dans *Pères* (des photos-portraits encadrés des maîtres de maison, le plus souvent le fondateur disparu, plus rarement le patron actuel, accrochés au mur), avec les portraits de leurs fondateurs, étaient à la fois des monuments privés et une mémoire généalogique publique, ils n'existent plus aujourd'hui. C'est une inscription méthodiquement détruite.



Pères

Ce point me paraît décisif, parce qu'il déplace entièrement le problème. La condition d'inscription à Gaza a été construite, tenue, transmise, puis démantelée. Ce n'est donc pas une condition manquante, c'est un acquis détruit. Il faudrait alors parler d'un deuil au second degré. Non pas le deuil de quelqu'un, mais le deuil de ce qui permettait de faire son deuil.

Ce qui rend l'atteinte irréparable n'est donc pas la somme des objets perdus, mais la destruction de ce qui les rattachait à des vies. Une archive ne se réduit pas aux objets qu'elle contient. Un carnet d'adresses n'a de valeur que si quelqu'un sait encore qui sont ces gens ; une photographie n'est la photographie de personne si plus personne

ne reconnaît le visage. Ce qui a été détruit à Gaza, ce n'est donc pas seulement une quantité de documents, ce sont ceux qui savaient à qui ils appartenaient.

Le deuil suppose donc un support, et c'est aussi ce que dit le titre du livre de Mahmoud Darwich : « Une mémoire pour l'oubli ». Il faut une mémoire, un support, pour que l'oubli puisse s'opérer. Le deuil n'est pas un simple désinvestissement. Comme le montre Freud dans « Deuil et mélancolie », chacun des souvenirs et des attentes qui liaient la libido à l'objet est d'abord rappelé, surinvesti, et c'est à partir de ce surinvestissement que le détachement s'opère, pièce par pièce. Le deuil est donc une remémoration orientée vers sa propre fin, une mémoire mise au service de l'oubli. La préposition arabe *li-* (*Dhâkira li-l-nisyân)*, qu'on traduit par « pour », dit à la fois la destination et la dévolution : la mémoire pour l'oubli, au service de l'oubli.

C'est précisément ce « pour » qui, dans la situation palestinienne, se trouve suspendu, et que Darwich tente de rétablir par son texte. La perte n'y est jamais reconnue, jamais close. Elle se répète et se réactualise. Il n'y a donc jamais de moment où l'on pourrait seulement pleurer ce qui vient de finir ; chaque perte nouvelle reprend et rouvre les précédentes, de sorte que le surinvestissement ne conduit à aucun détachement, mais seulement au surinvestissement suivant.

Darwich en donne une formulation saisissante lorsqu'il évoque les réfugiés palestiniens de Beyrouth. On leur demande d'oublier, tout en les maintenant dans une dépossession censée préserver leur mémoire : on les prive de patrie, écrit-il, pour qu'ils n'oublient pas la Palestine. Ce n'est pas que les Palestiniens refusent d'oublier, c'est qu'on les en empêche. La mémoire est produite et entretenue par la réalité même de la privation. Darwich va plus loin encore lorsqu'il affirme que la mémoire ne se souvient pas dans le cas palestinien, mais qu'elle se contente de recueillir ce que l'histoire déverse sur elle. Une telle mémoire relève moins de la remémoration que de la trace traumatique. Elle n'est pas un souvenir dont on dispose : elle s'impose, elle se dépose, on ne la convoque pas. Le premier terme du titre, la mémoire, se trouve saturé, et le second, l'oubli, devient inaccessible.

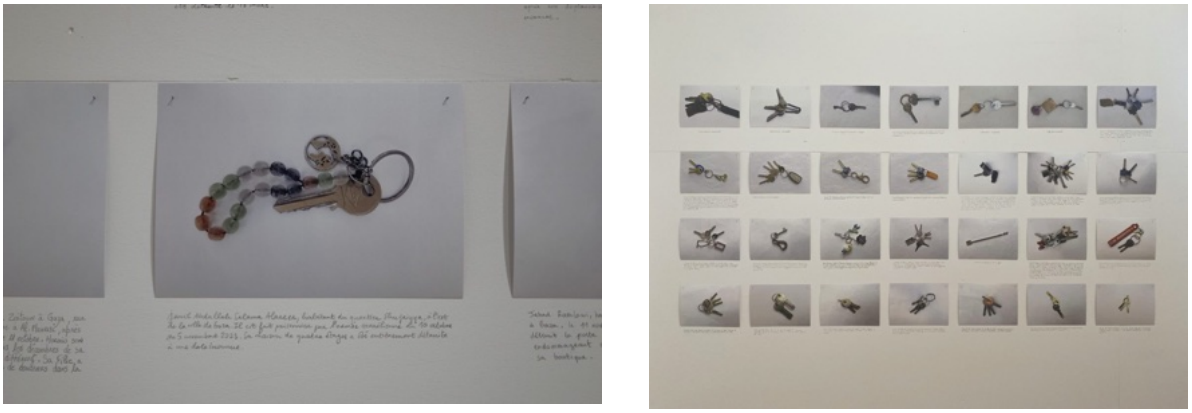
Le refrain de Darwich, « ici je ne suis pas mort, pas encore mort », dit un sursis. La vie n'y est pas affirmée, elle est définie négativement comme ce qui n'a pas encore cessé. Or le deuil suppose une position de vivant, une ligne de partage entre celui qui meurt et celui qui reste. C'est le rôle de la pulsion de mort de garantir cette ligne. On connaît

ordinairement la pulsion de mort comme ce qui détruit. Mais elle est aussi ce qui permet l'inscription de la mort, la consolidation de la frontière entre le monde des morts et celui des vivants. Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons rendre le mort à sa mort. Celui qui ne se dit « pas encore mort » ne se tient pas de ce côté-là : il n'est pas de l'autre côté de la ligne, il est en deçà d'une échéance. La différence devient temporelle au lieu d'être structurelle. La ligne ne passe plus entre lui et le mort, elle passe en lui.



Homeless colors

J'en reviens enfin à votre œuvre, qui refait, avec d'autres moyens, ce que la destruction a retiré, non pour le restituer, mais pour qu'il y ait de nouveau quelque part où nous puissions inscrire quelque chose. Vous tentez cette inscription de bien des manières : en témoignant, en faisant l'inventaire, en travaillant le temps lui-même, et en vous attachant à ce qui reste, comme les stylos qui *restent*, dans la rue, et avec lesquels vous produisez les *Homeless colors*, en renonçant à la figuration face aux images de destructions qui viennent de Gaza.



Au cas où

Vous archivez d'abord, avec les œuvres *Au cas où* (des images des clés de maisons souvent détruites, que leurs propriétaires gardent « au cas où » ils pourraient y revenir),



Watchtowers

Watchtowers (une série de photographies en noir et blanc des miradors militaires israéliens), ou encore *Gaza Walls* (une série de photographies des affiches de martyrs collées sur les murs de Gaza au début de la Seconde Intifada), où la rue fait continûment le travail de mémoire sans que rien ne puisse y rester, dans un effacement continu. Les avis de décès collés sur les murs sont recouverts par d'autres avis de décès, et c'est le support qui devient l'archive, et non pas le document.



Gaza Walls

Photographier le mur, c'est photographier le mouvement même de l'effacement plutôt que ce qui s'efface. Vous gardez trace de l'intime ensuite, avec *Gaza, journal intime* (Une série de photo que l'artiste prend pendant ses retours à Gaza, en y dressant une sorte d'inventaire de sa ville). Et vous inscrivez enfin dans le temps en déplaçant un tas de sable jusqu'à l'épuisement, comme dans *Voyage impossible* ou encore en reproduisant à la main les QR codes des objets qui ne sont jamais parvenus



Missing objects

aux destinataires, du fait du blocus, un geste long et laborieux qui s’inscrit dans le temps. Là où le régime maintient tout au seuil, sans que rien n'advienne, vous datez, vous séquencez, vous faites qu'il se soit passé quelque chose. Vous marquez l'événement contre la disparition.

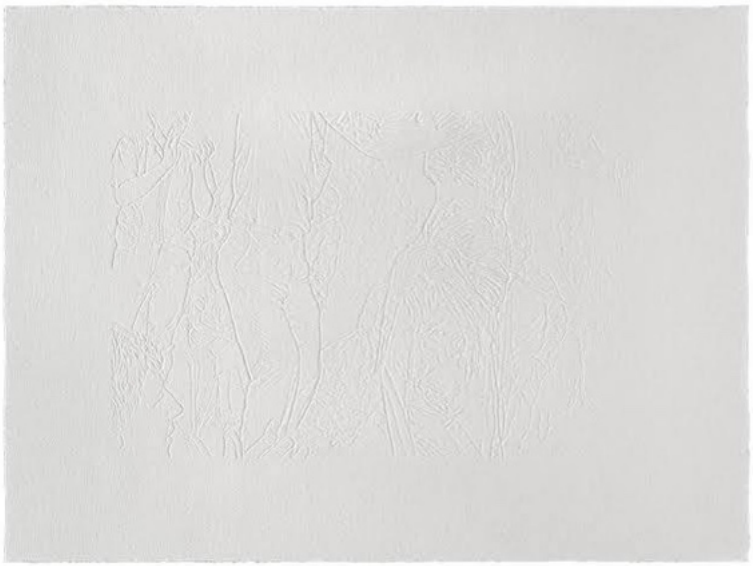
Avec le *Mémorial charbonneux*, vous faites un mémorial tout en le rendant inopérant. Sur le mur, 177 portraits, noir sur noir, les visages à peine visibles, physiquement disparus et officiellement non reconnus. Ils n'apparaissent que sous un certain angle, et le déplacement qui les fait venir les fait disparaître ailleurs. C'est un mémorial qui expose sa propre impuissance, et c'est en quoi il est juste : il commémore l'impossibilité de commémorer. Il ne promet rien et oblige à un travail que rien ne conclut.



Mémorial charbonneux

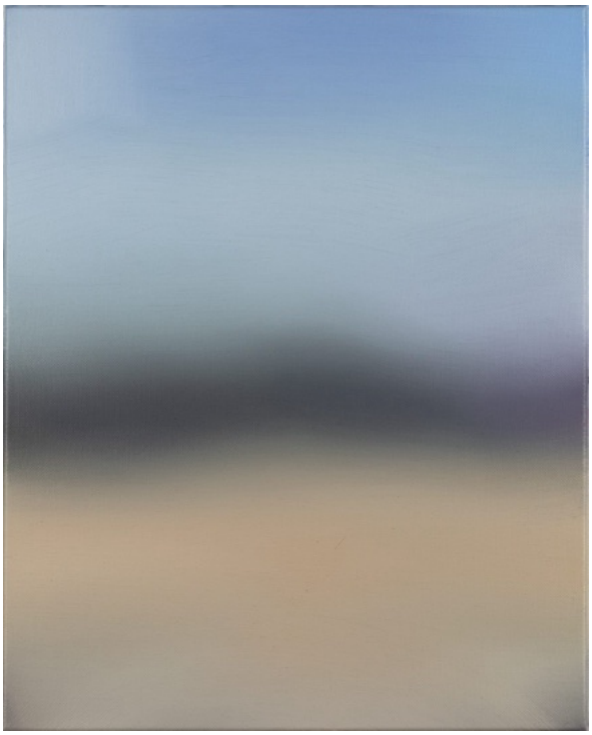
Je voudrais m'arrêter sur deux œuvres qui me semblent éclairer plus particulièrement ce propos.

Dans *À mon frère* (2012), les photographies du mariage de votre frère, tué vingt-cinq ans auparavant, pendant la première Intifada, sont reprises en dessins incisés à même le papier, sans encre. De loin, ce sont des feuilles blanches. Il faut s'approcher pour que les formes apparaissent, et elles disparaissent dès qu'on s'écarte. Vous avez choisi dans cette œuvre la noce, et non pas la mort : la scène de l'alliance et de la filiation, plutôt que celle du corps. Le creux plutôt que le trait, la marque de ce qui a appuyé plutôt que ce qui a été montré. Le souvenir n'y est ni conservé ni effacé : il persiste à la limite du visible, tendu vers un oubli qu'il ne peut atteindre. On pourrait dire de ces dessins qu'ils sont, au sens strict, une mémoire pour l'oubli, comme le titre de Darwich.



A mon frère

Cette œuvre me paraît toucher à un point précis. Lacan, dans son Séminaire *Le désir et son interprétation*, fait du deuil impossible non pas l'affaire d'un objet trop aimé, mais celle d'un mort sans rite : c'est l'enterrement bâclé, la cérémonie escamotée qui produit le revenant. Le trou ouvert dans le réel appelle un signifiant pour le border, et lorsque le rituel fait défaut, ce sont les fantômes qui viennent à cette place. Votre frère a été tué par un sniper israélien ; il n'y a eu ni identification, ni instruction, ni justice, et les lieux mêmes qui auraient pu continuer de porter cette mort ont depuis été détruits. Ce que vous fabriquez avec ces soixante feuilles n'est donc pas une représentation du mort. C'est le support d'un rite qui n'a pas eu lieu — une cérémonie faite bien après, avec ce dont vous disposez, le papier, la lumière, la marque en creux — et qui ne prétend pas refermer ce qu'elle borde. Les gravures ne se présentent pas comme une réparation accomplie. Là où les signifiants manquent, vous mobilisez ce qui reste. Un rite avec d'autres moyens que le signifiant.

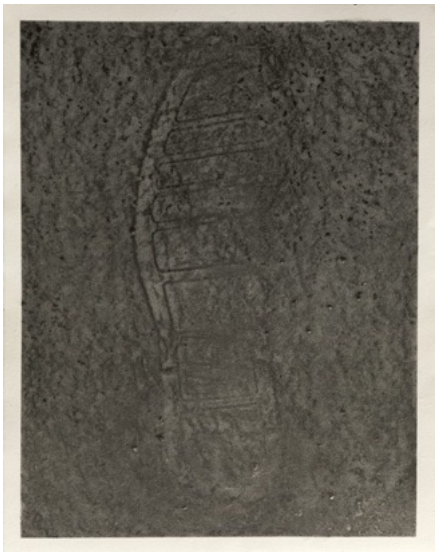


Remnants

Avec *Remnants* (2024), le problème est pris par l'autre bout. Il s’agit ici d’un arrêt avant que la mort soit connue. Lorsqu'une photographie vous parvient de Gaza, elle apparaît d'abord floue, le temps du chargement, avant de se résoudre en image. C'est cet instant que vous saisissez par capture d'écran et que vous reportez à l'huile sur toile : le moment suspendu qui précède la confirmation du pire. L'opposition saute aux yeux : un titre qui dit les restes, les décombres, ce qui subsiste d'un corps ou d'un immeuble, et des toiles d'une douceur de couleurs presque tendre, des entrelacs fluides que rien ne désigne. La violence est dans le mot, pas dans la peinture.

La contradiction entre l’image et le texte ne me semble pas un simple effet, mais la structure même de ce que vous prolongez. L'instant d'avant est le dernier instant où le mort est encore vivant pour celui qui regarde, le dernier instant où l'épreuve de réalité n'a pas conclu. Peindre, c'est-à-dire employer un médium lent pour fixer l'artefact le plus fugitif d'une transmission numérique, revient à faire une demeure de cet instant-là. *À mon frère* fabrique un rite en retard, *Remnants* un sursis en avance.

Il me semble que l'ensemble de votre travail met en scène l'effacement, inlassablement, pour continuer à produire et à faire exister le vide que produit cet effacement. Vous prélevez ainsi des traces, comme dans *Les pas perdus* (L'artiste relève par frottis les empreintes de semelles de passants inconnus restées incrustées dans le bitume des trottoirs), mais vous faites en sorte que ces traces soient des traces d'une empreinte sans nom, sans identité, comme le flou qui n'identifie rien. Aucun récit ne peut donc s'en emparer ni remplir le vide de signifiants. C'est là, il me semble, votre refus le plus constant : celui de livrer un visage net, une histoire nue, de ces images qui prouvent la perte et qu'on exige de voir avant de bien vouloir la reconnaître.



Pas perdus

J'ai été très touchée par votre manière de tenter de refaire des supports par soustraction : en retirant l'encre, en retirant la netteté, en retirant le nom, en retirant l'éclairage frontal. Vous produisez quelque chose qui n'attend rien de la reconnaissance, qui ne lui doit rien, et qui donc s'en libère. Vous produisez du vide contre l'absence, vous en faites un support.

Peut-être comprend-on alors pourquoi le mot « deuil » manque à votre vocabulaire. Ne pas nommer les morts et ne pas nommer le deuil relèvent du même geste : ne rien livrer, qui permette à un récit de recouvrir la béance. Le mot manquant n'est donc pas un évitement, il reporte cette soustraction sur la langue.

Le titre de votre exposition au MAC VAL parle également de cette soustraction : *Quelques bribes arrachées au vide qui se creuse*. Ce qui a été arraché, ce sont des vies, et cela laisse un vide. Ce que vous arrachez, vous l'arrachez à ce vide-là, et c'est pour en faire un support.

Rien n'est permanent, inscription que nous lisons en arabe sur les savons que vous gravez, relève du même procédé : une manière de dire que même l'effacement ne sera pas permanent, une manière de retourner l'effacement contre lui-même pour que l'effacement n'ait pas lieu.

J’ai avancé au début de ce texte qu’un deuil exige trois choses : une date, un témoin, un lieu, et des supports sur lesquels elles puissent tenir. Face à l’entreprise de destruction de ces supports, votre œuvre me semble en fabriquer d'autres : le papier, la toile, la photographie. Aucun n'est ce qu'il remplace. Mais chacun maintient le vide ouvert, un vide que ni l’oubli ni d’autres récits ne viennent recouvrir, et où quelque chose pourrait s’inscrire enfin. Contre le déni du monde, vous nous laissez cet endroit ouvert à tous, pour que nous puissions nous aussi nous emparer de cette réalité, et l’inscrire en nous, avec vous.

Meltem KUTAHNECI-ROGER