

Carte blanche

Dans l'ouverture qu'offre l'espace de la Carte blanche, nous avons souhaité mettre en évidence des œuvres en résonance avec les génocides en cours à Gaza, notamment à Rafah, en Iran, et au Liban, qui nous affectent profondément. Face au mutisme grandissant qui entoure les disparitions de trop nombreuses vies, certain-es artistes contemporain-es s'attachent au maintien d'un lien sensible avec ces existences silencieées, à préserver leur mémoire et à exprimer la douleur de leur perte. Tel est le cas de Taysir Batniji et de Kahena Sanaâ. Leur lien affectif, géographique ou historique avec la Palestine confère à leurs œuvres une intensité particulière : loin de seulement la suggérer, elles procèdent de la perte même. C'est la raison pour laquelle, cette Carte blanche qui leur est proposée, parie sur la capacité des créations plastiques et des formes écrites à s'exprimer lorsque le discours ne suffit plus.

Taysir Batniji

Taysir Batniji est un artiste franco-palestinien né à Gaza, qui vit et travaille à Paris. Sa pratique pluridisciplinaire le mène à explorer l'entre-deux géographique et culturel de réalités marquées par l'exil, l'absence, la fragilité et la mémoire. Sa démarche dialogue avec les enjeux de *Mourning Routine*, dans la mesure où elle se veut attentive aux traces, à la disparition et à ce qui persiste malgré la perte.

Fig. 1.2. Taysir Batniji, *Just in Case #2*, 2024



253 photographies couleur, impressions sur papier, A4,
textes inscrits au crayon.

© Taysir Batniji, Courtesy de l'artiste et de la galerie Sfeir-Semler
(Hambourg/Beyrouth)

Fig. 1.1. Taysir Batniji, *Just in Case #2*, 2024



253 photographies couleur, impressions sur papier, A4,
textes inscrits au crayon.

© Taysir Batniji, Courtesy de l'artiste et de la galerie Sfeir-Semler
(Hambourg/Beyrouth)

Fig. 1.3. Taysir Batniji, *Just in Case #2*, 2024



253 photographies couleur, impressions sur papier, A4,
textes inscrits au crayon.

© Taysir Batniji, Courtesy de l'artiste et de la galerie Sfeir-Semler
(Hambourg/Beyrouth)

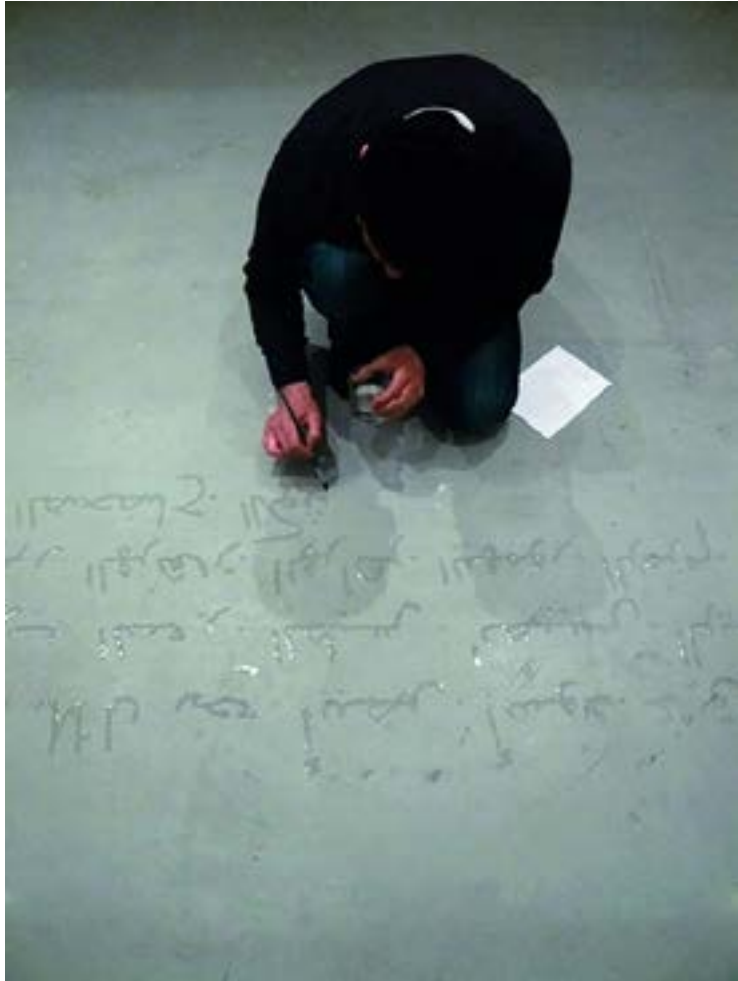
Fig. 2. Taysir Batniji, *Memory of Water*, 2014



4 textes manuscrits à la résine sur bois peint, 150×75×4 cm (chaque).

© Taysir Batniji, Courtesy de l'artiste et de la galerie Sfeir-Semler
(Hambourg/Beyrouth).

Fig. 3.1. Taysir Batniji, *Like Water*, 2008



Dessin à l'eau de 109 mots exprimant le terme « eau » en arabe.
©Taysir Batniji, Courtesy de l'artiste et des galeries Sfeir-Semler
(Hambourg / Beyrouth) et Éric Dupont (Paris).

Fig. 3.2. Taysir Batniji, *Like Water*, 2008



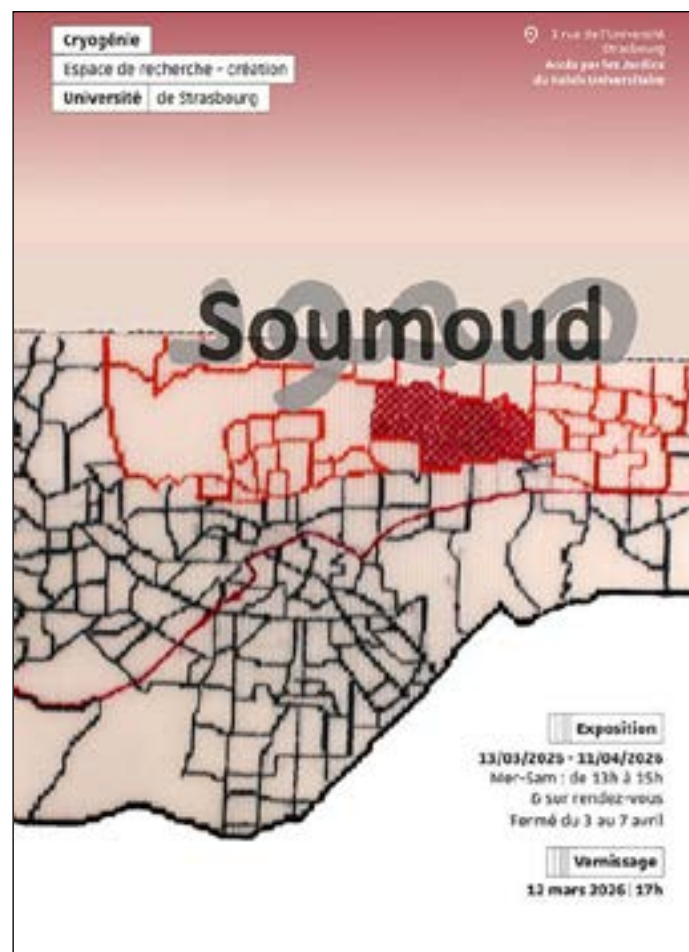
Dessin à l'eau de 109 mots exprimant le terme « eau » en arabe.
©Taysir Batniji, Courtesy de l'artiste et des galeries Sfeir-Semler
(Hambourg / Beyrouth) et Éric Dupont (Paris).

Kahena Sanaâ

Kahena Sanaâ est artiste et maîtresse de conférences en arts plastiques à l'Université de Strasbourg. Sa démarche artistique et sa réflexion théorique portent sur l'exil comme expérience et sur la fabrique du regard que cette condition d'« entre-mondes » génère dans les pratiques des artistes issus du Sud global. Elle travaille également sur les formes de rassemblement par l'art dans une perspective décoloniale.

Elle est curatrice de l'exposition *SOUMOUD* (Cryogénie, Strasbourg, 2026), née de la nécessité de sortir de l'impuissance face à l'extrême violence coloniale perpétrée en Palestine. À la faveur d'une dynamique artistique et collective, l'exposition est conçue comme une riposte au narratif colonial dominant et à ses relais, afin de recharger les images et de libérer la mémoire et les récits.

Fig. 4. Recto Flyer SOUMOUD



Soumoud صمود

Exposition collective

13 mars – 11 avril 2026 à la Cryogénie,

Espace de recherche-création de l'université de Strasbourg

Curatrice : Kahena Sana 

Les artistes :

Dalia Abdalrahman, Khalil Al-Baltran, Maha Al-Daya, Mahmoud Alhaj, Samy Benammar, Halida Boughriet, Nidhal Chamekh, Hédi Ladjimi, Souad Mani, Marwan Moujaes, Rima Raba , Kahena Sana , Ghada Sayegh, Mustapha Sedjal, Aïcha Snoussi.

Pour cette carte blanche du numéro II de la revue RadaR intitulé *Mourning Routine*, les étudiant-es du master ECCA m'ont fait l'honneur de me convier à intervenir sur des œuvres de l'exposition SOUMOUD.

Il s'agit du film *The Right To See* de Mahmoud Alhaj ; de la vidéo *Father, What Does The Storm Want ?* de Marwan Moujaes ; la série des cartes brodées *The Path of Pain* de Maha Al-Daya et les dessins de Dalia Abdelrahman intitulés *Un peu de survie*.

Je propose de déplier chacune des œuvres, à dessein de saisir la densité de ce que j'appellerai un acte de  um d par le biais de la création artistique, afin de l'éprouver, sans le fixer, ni le figer. Mais de le considérer comme ce champ de force, capable de générer depuis l'expérience esthétique partagée, un contre-point à la grammaire coloniale et un contre-champ à la visibilité dominante. Il s'agira de laisser advenir ce que le  um d palestinien mobilise comme survivances, circulant parmi différents médiums et gestes artistiques, nous engageant à éprouver ce qui survit et résiste malgré la violence de l'effacement et à lutter contre les formes de déshumanisation d'un peuple qui persiste pour son droit à sa terre, à sa mémoire, à la vie digne, à exister.

En voix-off, Mahmoud Alhaj nous accompagne tout au long du film, articulant son récit personnel, ayant grandi à Gaza, à l'histoire collective des

Palestinien·nes sous occupation israélienne. La fabrication du film *The Right To See* s'élabore en puisant dans ses propres archives photographiques, l'imagerie satellitaire de Google Earth, les archives publiques de l'armée israélienne et des collages numériques.

Fig. 5. Vue sur l'exposition SOUMOUD, Cryogénie, mars 2026



© Rima Rabaï.

Fig. 6. Mahmoud Alhaj, Photogramme de *The Right To See*, 2021



Vidéo, son, 6'41".

© Mahmoud Alhaj

Le film s'ouvre sur la construction du Mur de séparation, qui a débuté en 2002 alors que Mahmoud Alhaj n'avait que douze ans. Reconnu comme illégal par la Cour internationale de justice dès 2004 et par l'ONU, le Mur de l'apartheid, comme le nomment les Palestiniens et des ONG internationales, est une frontière ségrégationniste qui matérialise la séparation entre ceux qui jouissent de droits, les Israéliens et ceux qui en sont privés. Mais, ce que révèle le film d'Alhaj, c'est qu'il sépare surtout les Palestiniens les unes des autres en immobilisant les corps, les empêchant de se déplacer vers les autres régions palestiniennes et les privant de la circulation, donc de « faire société ».

في الواقع، لم يفصل الجدار بيننا وبين الاحتلال.

بل فصل بيننا كفلسطينيين.

En réalité, le mur ne nous séparait pas de l'occupation coloniale.

Il nous séparait plutôt entre Palestiniens.

Cette frontière militarisée vise à briser les liens entre les Palestiniens, à les déposséder du sentiment d'appartenance et à faire de leur vie quotidienne une route d'obstacles, constamment contrôlés, surveillés, ciblés. Loin d'être linéaire, le mur se révèle tentaculaire dans son extension sur la durée : il devient un instrument colonial en se fendant dans les territoires de la Cisjordanie, par l'annexion continue des terres palestiniennes destinées à l'expansion des colonies israéliennes.

Dans *The Right To See*, les images de cette architecture coloniale laissent place à l'imagerie satellitaire issues de Google Earth. Le seul accès possible au reste du monde pour Mahmoud Alhaj, depuis Khan Younès à Gaza. Il découvre, chemin faisant sur son écran, que l'outil numérique est loin d'être neutre, mais reproduit en réalité les frontières coloniales. Il constate qu'il est non seulement piégé dans des images en basse résolution qui datent de 2008 – avec 25 fois moins de détails que les autres villes du monde –, mais que l'énorme mur de plus de 700 km n'est pas visible. Autrement dit, la dislocation géographique de la Palestine provoquée par cette frontière coloniale n'apparaît pas sur le logiciel de géolocalisation planétaire. Cette occultation

est en réalité une censure exercée par le régime israélien avec l'entreprise technologique étasunienne. L'artiste nous partage cette investigation sur ce qui est maintenu en dehors du visible, démontrant que l'imagerie lacunaire des territoires palestiniens participe de l'invisibilisation délibérée destinée aux usagers de ces outils à travers le monde.

Fig. 7.1. Mahmoud Alhaj, Photogramme de *The Right To See*



Vidéo, son, 6'41''.

© Mahmoud Alhaj.

Fig. 7.2. Mahmoud Alhaj, Photogramme de *The Right To See*



Vidéo, son, 6'41''.

© Mahmoud Alhaj.

En voix-off, Mahmoud poursuit sur un autre régime de (in)visibilité : l'absence des couleurs.

الجدار رمادي والحصار رمادي والقصف رمادي

المباني رمادية، الناس رمادية.

كل شيء رمادي

Le mur de séparation est gris, le siège est gris, les bombardements sont gris, les immeubles sont gris, les gens sont gris.

Toute chose est grise.

La grisaille imposée au regard et à tout ce qui l'environne contribue à façonner une perception d'un monde figé et sans issue. L'artiste témoigne de l'appauvrissement extrême imposé par les guerres perpétrées par l'occupant sur la vie quotidienne à Gaza, dont le gris de la cendre et de la ruine représente le continuum de la dépossession. Si la déflagration des bombes est instantanée, ses conséquences sont durables et inscrites dans le temps pour les Gazaouis. Elle vise à transformer le paysage quotidien en non-lieux étrangers. En dépouillant la perception et les sensations des couleurs qui peuplent la vie, les guerres répétées violentent aussi l'expérience sensible en l'anesthésiant dans un espace sans vitalité. La violence du blocus défigure l'esthétique de la vie ordinaire en impactant tous les sens à commencer par la perception de son environnement immédiat.

Alors quand tous les droits sont assiégés, quand le blocus cherche à infiltrer les sens, à empêcher la mobilité et à contrôler tous les aspects de la vie, il reste de sauver le « droit de voir », comme ce droit minimal, dit Mahmoud Alhaj. Exercer son regard est un droit arraché à la domination coloniale et ses technologies de contrôle sur les vies palestiniennes. Sa naissance artistique est ainsi consubstantielle à son propre vécu et celui de son peuple : se réapproprier le droit de voir implique de comprendre, analyser et révéler, par les appareils visuels et les outils numériques, les conditions de production de la visualité coloniale. Voir revient à se réapproprier un savoir

contre-hégémonique exercé depuis sa condition et expérience située de Palestinien vivant à Gaza.

The Right to See se saisit des formes d'occultation et d'effacement de la réalité coloniale de ce que vivent les Palestiniens, pour déplier, depuis les différents régimes de visibilité, le traitement hiérarchique entre ce qui mérite d'être visible et ce qui ne l'est pas. La démarche artistique d'Alhaj est ici indissociable d'une forme de résistance visuelle qui cherche à décrypter et à partager les niveaux de violence de la visualité coloniale. Quand on sait que 289 journalistes ont été délibérément tués, entre octobre 2023 et mi-décembre 2025 (rapport publié par l'ONU le 16/12/2025), on saisit la menace létale qui cible celles et ceux qui exercent ce droit de voir pour transmettre au monde entier la réalité des massacres. Exercer ce « voir » revient pour les Gazaouis à le pratiquer au péril de leurs vies afin d'informer le reste du monde, pour que ce dernier sort de son aveuglement.

Le travail artistique d'Alhaj s'enracine ainsi dans l'héritage du *ṣumūd*, celui de refuser de demander l'autorisation de son droit de voir, ce qui revient à produire un savoir informé et situé sur la machine de vision coloniale et ses effets sur les vies palestiniennes. Croisant les outils numériques de l'investigation, le vécu personnel et la mémoire collective, sa démarche se distingue par une dissection précise des formes de la domination, qui nous éclaire sur la nature de l'isolement de Gaza et l'invisibilisation des Palestiniens, depuis les angles morts des différents régimes de visibilité contrôlés par Israël et ses relais. Ce droit est en réalité cet acte existentiel de contre-visualité producteur d'une épistémologie située, qui participe à déplier les différentes strates des autres violences invisibilisées exercées sur les vies palestiniennes et à en rendre compte au reste du monde par la circulation de ses films.

Dans *Father, What Does The Storm Want?*, l'artiste libanais s'efforce de fermer ses yeux, de plonger dans le noir. Ce geste filmé pourrait a priori être interprété par une impossibilité de continuer à voir défiler les scènes de massacres, de corps blessés, tués et de bombardements qui défilent sur nos smartphones, filmées et partagées en direct par les survivant·es gazaoui·es.

Cependant, le titre de la vidéo complexifie ce premier niveau d'interprétation, puisqu'il reprend la question qu'un enfant adresse à son père : que veut-elle cette tempête qui gronde ? La tempête serait-elle cette métaphore climatique pour désigner le flux audiovisuel d'une guerre d'anéantissement qui sature autant la vision que l'ouïe ? Ou bien énonce-t-elle une menace imminente à laquelle il faudrait réagir ?

Fig. 8. Marwan Moujaes, *Father, What Does The Storm Want ?*, 2024



Vidéo HD, son, 1'58".

© Eda Ayyildiz.

Fig. 9. Marwan Moujaes, photogramme de *Father, What Does The Storm Want ?*, 2024



Vidéo HD, son, 1'58".

© Marwan Moujaes.

L'image est cadrée sur les petits doigts d'une enfant cherchant à ouvrir les yeux de son père qui semble dans l'incapacité de réagir au bruit d'un danger diffus, relayé par le fond sonore d'une tempête. Il y a pourtant urgence à agir, à faire face. Les doigts s'obstinent à ouvrir, tandis que les yeux luttent pour se fermer. Les paupières restent plissées comme des stores clos. C'est comme si la menace sonore avait déjà pris le dessus, paralysant le corps et les sens de l'adulte.

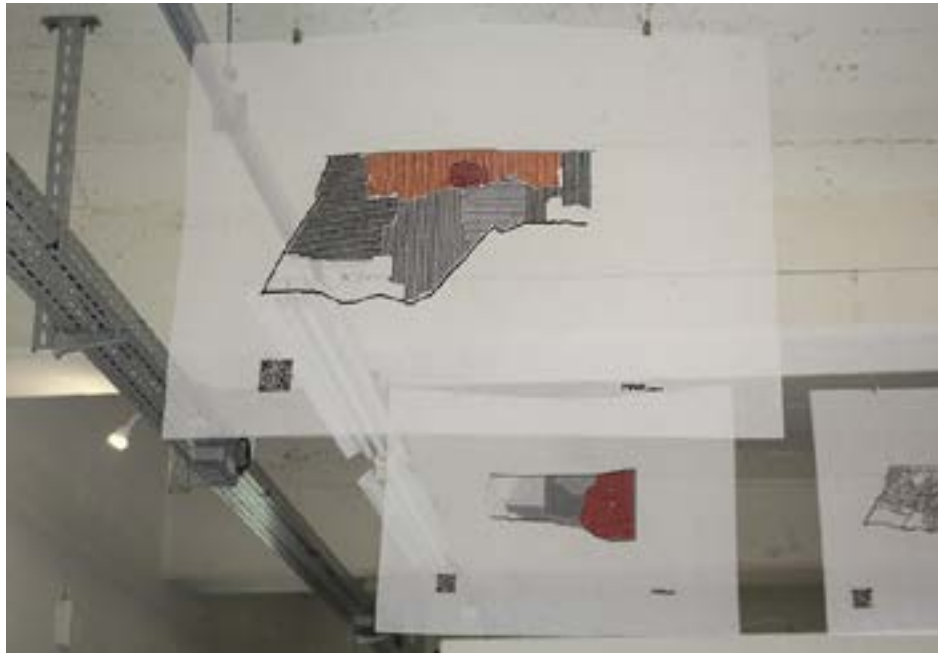
Filmée en format carré et en noir et blanc, l'image renvoie à celle de la télévision analogique qui se brouille sous l'effet de l'instabilité du signal. La scène est saisie en plan très rapproché, qui découpe ce visage en tension résistant aux petits doigts qui le réclament. Le cadre renferme ainsi ce geste d'interaction entre la main et l'œil, entrecoupé par des plans sonores en noir du grondement extérieur. Aspiré par cette atmosphère, le visage devient un paysage visuel agité, brouillé, saturant le cadre sans possibilité de fuite, là où le hors-champ sonore confère à la situation la matérialité d'un écho menaçant.

L'artiste écrit à propos de cette vidéo : *La question n'est plus quoi voir ? Mais, pour qui voir ?* Comme si l'enfant imposait à ses parents la responsabilité, non seulement de sa propre existence, mais de l'acte même de voir, particulièrement dans un contexte chaotique d'une guerre à la fois si proche et si distante. Autrement dit, le père ne perçoit plus le monde pour lui-même, mais sa perception est désormais corrélée à celle de l'enfant, pour elle et à travers elle. Et dans l'autre sens, l'enfant se rassure dans le regard de ses parents.

Ici, la parentalité, en situation de guerre et d'exil, supposerait que l'acte de vision n'est plus souverain, individuel, mais intègre une responsabilité difficile à tenir, celle d'une obligation de protection rendue inatteignable. Voir devient insoutenable quand la tempête, métaphore de la guerre, emporte toute stabilité, tous repères, tout ce qui tenait debout. Il y a alors comme un renversement des rôles qui se produit : la petite fille alerte, cherche à agir, son innocence n'a pas encore été usée par la mémoire traumatique de la guerre, alors que le père se recroqueville, redevient enfant, refusant de faire

face au danger imminent et, par extension, à la laideur guerrière qui défigure le monde. Un monde qui, par ailleurs, laisse faire, détourne le regard face aux pires crimes et à l'extension coloniale dans cette région du monde dont l'artiste libanais est originaire.

Fig. 10. Maha Al-Daya, *The Path of Pain*, 2024



Six broderies sur canevas, 50x70 cm, exposition SOUMOUD, Cryogénie, mars 2026.

© Rima Rabaï.

Dès octobre 2023, au-dessus de Gaza, l'intensité létale du siège aérien a atteint un niveau inédit : avions bombardiers et drones armés pilonnent sans relâche, jour et nuit. Et c'est depuis les airs que sont largués les ordres d'évacuation, destinés à semer la panique au sein de la population gazaouie, afin de la contraindre à fuir, à quitter les foyers, les lieux de refuge provisoires et même les hôpitaux. Les tracts sont lâchés avec des QR code sur une population bombardée et privée de tout, notamment d'électricité et d'internet.

L'artiste Maha Al-Daya qui a vécu les six premiers mois du génocide, avant d'être évacuée en France, a enregistré et archivé sur son téléphone ces QR-codes. Une fois décodés, ces derniers dévoilent des cartes fragmentées de Gaza avec les zones ciblées, à différents moments de la guerre génocidaire.

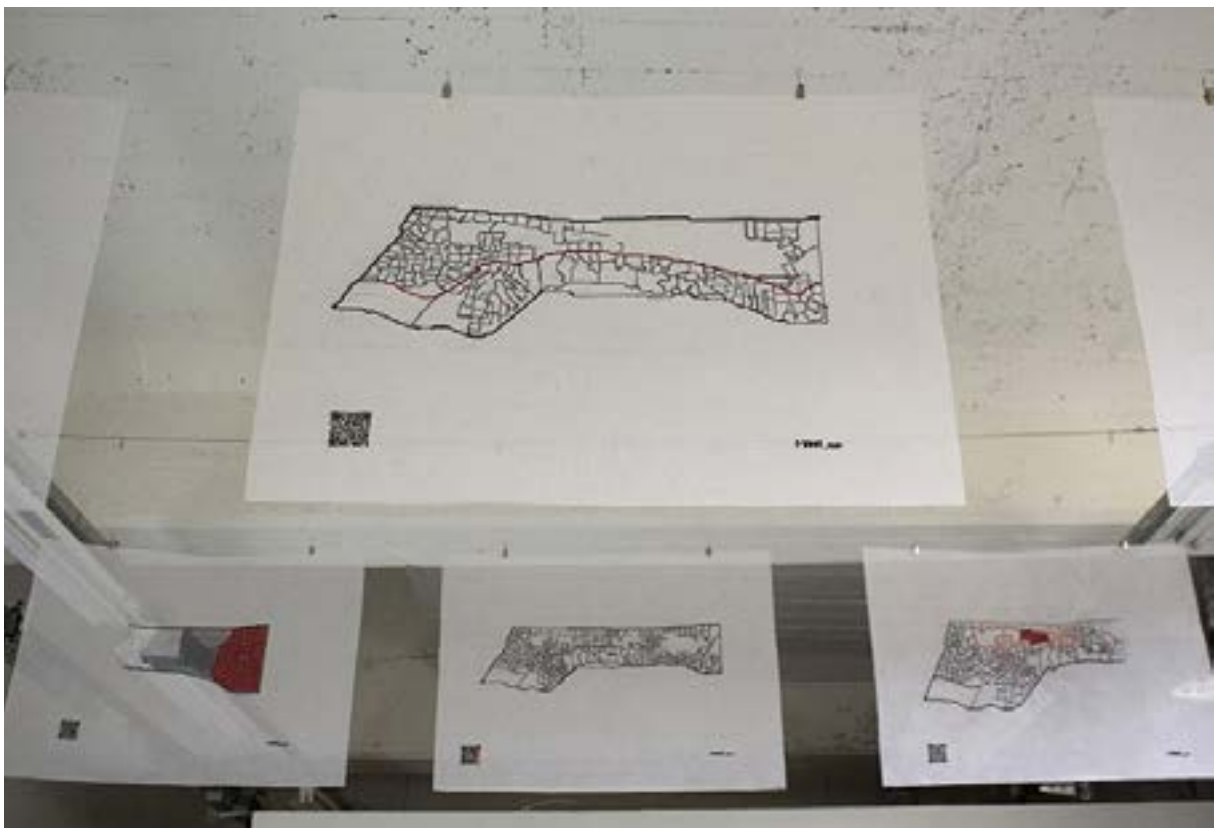
Elle décide alors de se saisir de cette cartographie militaire qui terrorisait la population qui n'a nulle part où se réfugier, pour la tisser par le biais de la broderie comme pour la confronter. Pratique ancestrale dans la culture palestinienne, transmise entre les générations de femmes, *al tatreez* est un patrimoine à part entière où chaque symbole, couleur et point brodés sur les vêtements féminins, convoquent toute une grammaire de la richesse de la vie sociale et écologique palestinienne à travers les époques et les régions. La série des six cartes brodées sur canevas, présentée en suspension dans la première salle de l'exposition SOUMOUD, témoigne du programme israélien de destruction méthodique, depuis la cartographie militaire larguée sur Gaza. Réification du territoire vivant et peuplé en zones numérotées, vidées de toute présence humaine, ces cartes révèlent non seulement la visualité coloniale, mais surtout la planification préméditée de l'annihilation des lieux de vie, des terres agricoles et de quartiers entiers.

Avec la série *The Path of Pain*, Maha réinterprète cette cartographie à visée létale, par le geste ancestral de la broderie, depuis les déplacements forcés et répétés des survivant-es, réinscrivant cette imagerie militaire inhumaine dans l'héritage palestinien du *tatreez*. Pour ce faire, elle utilise un code couleur qui traduit l'expérience vécue des Gazaoui-es ciblé-es par les bombardements israéliens incessants. Les zones grises indiquent une destruction totale et constituent la surface la plus étendue des cartes. Les zones rouges sont les plus mortelles et représentent une offensive imminente, tandis qu'autour, celles en couleur orange sont surpeuplées de survivant-es (familles, enfants, femmes, hommes, blessés, personnes âgées) éprouvant un sentiment de panique et d'insécurité, coincé-es dans une cartographie militaire qui les désigne comme des cibles potentielles à éliminer.

En détournant, par le fil et l'aiguille, les schémas de la planification de l'anéantissement, Maha Al-Daya fait émerger une autre lecture : celle d'un retournement doublement graphique et symbolique, où les lignes brodées redessinent le vécu et les chemins des survivant-es en les enracinant dans leur mémoire culturelle. Elle en parle elle-même comme d'un acte de

réparation pour broder son pays et du fil du *tatreez* comme ce pont entre le passé et le présent. Ainsi, la cartographie des opérations militaires annonçant la destruction imminente se transforme ainsi, par le point rigoureux du *tatreez* palestinien, en un ancrage culturel, capable de renverser les coordonnées de la tragédie en cours : à la violence de l'effacement, elle répond par l'affirmation de l'identité palestinienne. Sous le ciel assiégé, le fil brodé relie ce peuple à sa propre mémoire, renforce son attachement profond à sa terre, et ce, malgré toutes les formes de dépossession vécues depuis la Nakba de 1948. Dès lors, ces cartes ne représentent pas la toute-puissance militaire, mais sont les supports d'une Palestine qui persiste à travers le fil ininterrompu de la transmission intergénérationnelle du *tatreez*. C'est à cette constance qu'aspire la série *The Path of Pain*, en réactivant le *şumūd* depuis la réactualisation de cette pratique traditionnelle qui ne cesse de se recoudre et de porter les récits passés et présents dans un langage graphique, perpétré par les gestes des femmes palestiniennes d'une génération à l'autre.

Fig. 11. Maha Al Daya, *The Path of Pain*, 2024



Six broderies sur canevas, 50x70 cm, exposition SOUMOUD, Cryogénie, mars 2026.

© Rima Rabaï.

Si la démarche de Maha Al-Daya consiste à revivifier la mémoire culturelle palestinienne depuis la violence vécue des déplacements forcés à répétition, Dalia Abdelrahman dessine pour reconstituer sa propre mémoire de la guerre génocidaire. Cette artiste a perdu son habitat, son atelier et la vie qu'elle a construite à Gaza. Forcée à s'exiler avec sa famille, Dalia mobilise le dessin comme médium pour suturer les fragments d'une mémoire traumatique de la survie. La série graphique *Un peu de survie* est composée de six dessins en noir et blanc, présentée durant l'exposition SOUMOUD à l'entrée de l'espace.

Dans un style très graphique, proche de la gravure, avec un sens minutieux du motif, chaque dessin reconstitue brique par brique, point par point, la mémoire de l'artiste, telle une architecture intérieure qu'elle s'efforce de sauver de l'effacement. Les fissures du bâti, les gravats des démolitions, l'élan des missiles tueurs et les fumées toxiques des bombardements, sont réorganisés dans une composition rigoureuse, sous la pointe fine du feutre noir. Le chaos de la guerre vécue dans sa chair donne lieu à une grammaire graphique précise qui se décline en densité du pointillé, en lignes brisées, en différents types de tracés, de textures et de motifs, comme si la feuille blanche devenait la surface de projection d'une mémoire et d'un territoire à reconstruire. En effet, l'approche graphique de l'artiste saisit chaque dessin comme une réorganisation des vestiges, depuis un imaginaire scénographique peuplé. Là où la projection du chez soi perdu implique de réparer, de soigner et de panser ce qui s'est désintégré.

Devenant malgré elle une réfugiée d'un génocide, si le chez-soi n'est plus, il continue d'exister en elle, véhiculé par un simple feutre noir mis au service de ses réminiscences dans un besoin de traduire l'essence de ce chez-soi anéanti par les bombes meurtrières. Sur la surface blanche, la projection douloureuse des vestiges de Gaza donne naissance à un univers graphique, où les frontières entre le corps et le lieu sont brouillés, voire dissoutes. La dessinatrice fait émerger un monde disloqué sous menace permanente attaqué par les missiles, cernés de fils barbelés et consumé par le feu des

Fig. 12.1. Dalia Abdelrahman, *Un peu de survie*, 2025



Six dessins à l'encre, papier Canson, 29,5×21 cm ; 30×40 cm (avec cadre).
© Dalia Abdelrahman.

Fig. 12.2. Dalia Abdelrahman, *Un peu de survie*, 2025



Six dessins à l'encre, papier Canson, 29,5×21 cm ; 30×40 cm (avec cadre).
© Dalia Abdelrahman.

explosions avec leur lot de poussière toxique et de ruines. Chaque dessin rejoue en quelque sorte le théâtre tragique de l'inhabitabilité en temps de guerre, où la technique du pointillé témoigne de la pulvérisation de tout ce qui tenait debout, y compris ses propres repères. C'est comme si l'expérience de la perte absolue et de l'anéantissement des corps et des lieux exigeait de redéfinir la grammaire du dessin à l'épreuve de l'exil, où elle s'attelle désormais à tout reconstruire point par point.

La figure féminine traverse la série mettant en avant l'importance du rôle des femmes dans une société attaquée de toutes parts, menacée de disparition. Comme quand l'artiste se représente protégeant ses enfants sous les bombardements meurtriers, situation vécue d'une détresse extrême, n'ayant nulle part où s'abriter. Mais cette situation de survie, au cœur de la terreur extrême, implique de se dépasser, voire de s'augmenter de nouvelles capacités surhumaines. Ainsi, dans ses dessins, la figure féminine active la puissance insoupçonnée de sa longue chevelure, devenant par exemple, une architecture ondulatoire qui maintient ce qui s'écroule pour protéger les survivant-es. Sur un autre dessin, les cheveux accompagnent l'envol des oiseaux, là où le corps s'amplifie d'autres bras et jambes. Ou encore, entre les deux tresses se révèle le théâtre du calvaire enduré par son peuple, représenté par des épisodes stratifiés dans sa boîte crânienne, siège d'une mémoire palestinienne qui voit se rejouer le même calvaire de la Nakba ou la catastrophe de 1948.

Bien qu'a priori, il soit aisé de rapprocher cette démarche graphique de la pratique de l'illustration, les dessins de Dalia Abdelrahman ne se narrent pas aisément, ni ne se laissent saisir d'un coup d'œil. La série exige un ralentissement du regard qui s'agrippe à des détails, circule dans les coins et recoins de la composition et s'arrête sur des fragments, là où la pupille est habituée à scroller les images instantanées des réseaux sociaux. Chaque dessin est stratifié, brouillant les repères entre le fond et la forme en redistribuant autrement les coordonnées spatiales. Les femmes, les oiseaux et les silhouettes des survivant-es ne se détachent pas d'un arrière-plan

distinct. Ils font corps avec les lieux dévastés, où les frontières se brouillent, à l'image de ce que la pulvérisation de Gaza par l'armée israélienne inflige aux habitant·es : une désorientation totale, une désintégration sociale et une extrême pauvreté.

Fig. 13. Dalia Abdelrahman, *Un peu de survie*, 2025



Six dessins à l'encre, papier Canson, 29,5×21 cm ; 30×40 cm (avec cadre).

© Dalia Abdelrahman.

Se tient cependant, dans ce chaos, un équilibre mystérieux entre l'éclatement et la structure, la dislocation et la stabilité, la vulnérabilité et la puissance insoupçonnée des invaincus, dont Dalia Abdelrahman détient le secret. Ce seuil fragile de la poursuite de la vie dans la survie, de tenir debout malgré la perte et de prendre soin de ce qui persiste. Et c'est probablement là que réside, discrètement, le *ṣumūd* de son double geste graphique et mémoriel, qui puise son essence de la longue histoire d'un peuple qui refuse non seulement de disparaître, mais qui continue de renaître de ses cendres. Un peuple qui désire vivre sur sa terre, qui persiste depuis des décennies, malgré le prix incommensurable, et dont le *ṣumūd* porte la promesse d'un horizon libérateur pour tous·tes.