

International Congress of Aesthetics 2007 “Aesthetics Bridging Cultures”

Transculturalité et création : le cas des arts plastiques au Maghreb

*Rachida Triki, Professeur d'esthétique,
Université de Tunis, Republic of Tunisia*

On pourrait pour penser la création artistique dans un contexte transculturel, partir de la formule deleuzienne que "créer c'est résister, c'est oser un devenir qui est toujours une aventure". Cette aventure ne signifierait, bien sûr, pas ici pour nous, la rupture radicale avec ce qu'on appelle la culture locale, c'est-à-dire ce foyer de références et de sens propres à une communauté donnée mais elle désignerait plutôt le nomadisme propre au procès créateur dans son ouverture à la polyvalence du vécu avec toutes ses constellations culturelles, affectives et imaginatives. L'aventure de l'art peut, en effet, s'entendre comme une dynamique de rencontre, de déconstruction et de transgression qui libère du sens assigné, des scléroses identitarismes et des habitus.

Dans le contexte transculturel du Maghreb avec son histoire grosse de foyers civilisationnels, avec son ouverture sur les cultures du nord, d'orient et du continent africain ainsi qu'avec sa perméabilité à la pratique des nouvelles technologies de l'image, les pratiques d'art deviennent un lieu d'émancipation et de futurition, par résistance et instauration de nouveaux sens.

J'examinerai dans un premier temps la dynamique d'une création transculturelle en arts plastiques en rapport aux modes de représentation du patrimoine et dans un deuxième temps ce qu'il en est de cet art dans un contexte de mondialisation et notamment du nouveau régime de l'image. Je m'appuierai sur des exemples de pratique plastique d'artistes notamment tunisiens et algériens.

L'art comme dynamique transcréatrice

S'il est vrai que la dimension transgressive et émancipatrice de la création artistique n'exclue pas la constance à soi à travers les diverses mutations historiques dans le contexte d'appartenance qu'est le Maghreb, le problème de la référence n'en est pas moins problématique. Cette question reste récurrente à travers les divers mouvements, démarches, voire écoles, qui font l'objet de la courte histoire récente de la peinture et des arts plastiques dans les pays du Maghreb.

Le problème est le suivant : comment les représentations qui travaillent l'imaginaire collectif et individuel peuvent-elles être référées à un héritage commun lorsque celui-ci est désigné de manière univoque, religieuse ou ethnique ? On court toujours le risque d'un appauvrissement où les représentations se transforment vite en éléments élus, en formes privilégiées, proches du fétiche et du mythe fondateur. Toute référence culturelle représentée de façon homogène, schématique et dogmatique pour faciliter la

démonstration ne peut que réduire ces arts à des fragments symboliques d'appartenance à des lieux compensatoires de l'origine, réactivant de manière sensible leur essence communautaire.

A ce titre, nous n'aurions affaire qu'à une sorte de sanctuaire iconique qui irait de la calligraphie aux signes emblématiques dans la répétition symbolique de traces fondatrices. Cela suppose une pseudo-esthétique à la fois injonctive et performative qui donne à reconnaître en orientant l'adhésion. La pratique artistique finit alors par se confondre avec la pratique rituelle ou avec des productions artisanales et s'apparente au folklore et aux spectacles qui mettent en scène, institutionnellement, les traditions et les mythes, objets privilégiés de reconduction et de célébration du patrimoine.

C'est contre ce patrimoine iconique fétichisé que des artistes ont résisté en inventant des modes de faire inédits qui ont inscrit esthétiquement la pratique picturale et plastique au Maghreb. Ils l'ont fait non pas en divorçant d'avec la forme instituée de la culture locale, mais en dynamisant les signes par réactivation et intégration d'autres formes et techniques empruntées à d'autres pratiques d'art dans le croisement des cultures. Elles vont des formes visuelles de l'environnement artisanal et architectural avec la richesse des cultures ancestrales au pictural proprement dit introduit par les voyageurs occidentaux et par le fait colonial, jusqu'aux révolutions formelles modernes communiquées par les écoles et les médias dans la relation continue Nord/sud et dans celle paradoxalement sporadique d'Orient/Maghreb (notamment la peinture moderne de l'école irakienne).

Cela suppose bien sûr la perméabilité du geste créateur qui réinscrit dans la différence la constance à soi en retravaillant les signes traditionnalisés en signes de présence picturale ou plastique par des démarches singulières et transculturelles.

Si l'on prend l'exemple du signe le plus emblématique en l'occurrence l'élément calligraphique arabe, on se rend compte qu'il a opéré une double séduction chez les artistes du Maghreb.

L'exemple de la démarche de Nja Mahdaoui, de Farid Belkahia ou de Najib Belkhodja et des artistes contemporains qui utilisent d'autres médiums, témoigne de la richesse et de la diversité de l'expression artistique dans un contexte transculturel qui maintient en même temps la constance à soi dans un patrimoine qu'on peut dire futurition plutôt qu'un patrimoine fétiche. En effet, chaque mode de faire remarquable peut s'entendre comme un mode d'être projectuel qui assume les différences comme composantes essentielles de survie résistant à la fois à l'anéantissement identitaire et à l'anéantissement des formes mondialisées.

A ce titre, le graphisme de la lettre arabe est un élément très riche par la variété de ses styles et de ses codifications, que ce soit dans la calligraphie manuscrite ou dans l'ornementation architecturale. L'élément calligraphique arabe a opéré sur les peintres une double séduction : celle de l'origine dans le rapport séculaire de la langue au sacré et celle de l'infinie richesse calligraphique et la variété de ses configurations à portée ornementale.

La calligraphie, en effet, s'inscrit avant tout, comme le rappelle A. Khatibi, "dans la structure linguistique et institue un code second, dérivé de la langue, mais la jouant, la doublant par un transport visible (...); à partir de ce lieu où se dévide le sens, écrit-il, s'inaugure un simulacre qui enchante la langue, dans le sens originel : il la transforme en

une formule divine."¹ Omniprésente en pays d'islam, la calligraphie "pose la question de l'écriture en son ensourcement religieux". En cela, elle est un absolu. Ce fait a acquis force de croyance : la lettre arabe fixe la langue d'origine miraculeuse, c'est-à-dire celle de la révélation du divin, l'idée d'absolu persistant malgré la thèse des épigraphes sur l'origine anté-islamique de l'écriture arabe dérivée de l'araméen et du phénicien.

Il faut rappeler que l'influence des préceptes iconophobes des *hâdith* sur la culture arabe et islamique a constitué au niveau des arts visuels traditionnels, essentiellement décoratifs, une des raisons majeures de l'absence de figuration mimétique. La répugnance à la représentation naturaliste du monde et notamment de la figure humaine a contribué au développement d'un abstractionnisme et d'un symbolisme qui ont poussé très loin l'exploitation des ressources du tracé calligraphique arabe, des combinaisons géométriques et des stylisations des formes florales (dans les enluminures, les arabesques murales, les décors de tapisseries, de boiseries, de céramiques et de poteries).

Cependant, l'introduction et le développement de la peinture figurative occidentale ainsi que sa prise en charge par des artistes arabes et maghrébins n'a pas rencontré de résistance ou suscité de réaction hostile se référant à un iconoclasme catégorique. L'absence d'intérêt du grand public vient probablement de ce que la spécificité d'un art visuel étranger, peu connu, réduit dans son encadrement et confiné dans des lieux spécifiques (souvent privés), ne pouvait naturellement pas s'intégrer rapidement à l'*habitus* culturel et gagner facilement le goût.

Il est intéressant, à ce titre, de rappeler la dynamique qui s'est opérée dès le début des années cinquante, d'abord en Irak et en Iran, puis a eu des effets dans les années soixante en Tunisie auprès de quelques artistes² soucieux de redéfinir leur rapport à la peinture et de se positionner de façon cohérente dans une pratique qu'ils considéraient comme encore porteuse d'attributs majeurs d'un art colonial et mimétique. Il s'est agi en fait d'une remise en question cristallisée autour du débat sur la spécificité de peindre dans une démarche à la fois autre et référencée.

C'est en ce sens que la lettre arabe a permis de retravailler le pictural à partir d'un module patrimonial saisi dans sa dimension plastique et non plus illustrative, en réactivant esthétiquement le champ d'abstraction des arts visuels pour l'inscrire dans les mouvements de révolutions formelles contemporaines et internationales. L'introduction de l'abstraction dans la peinture par les jeux de formes calligraphiques a certainement dynamisé la création malgré la persistance de la teneur originelle et sacrée du signe qui conserve dans nombre de démarches le caractère de simulacre.

A vrai dire, en faisant le choix de la calligraphie comme élément pictural, on se trouve pris dans la configuration des signifiants de la langue elle-même, c'est-à-dire celle où le langage pictural est saisi par le graphisme des signes linguistiques.

Comparant l'art calligraphique chinois au jeu de tracés libres dans l'art contemporain, Claude Lévi-Strauss remarquait déjà que rien ne permet d'identifier ces derniers comme jeu de forme élémentaire à des combinatoires d'unités qui n'en sont pas, alors que l'art calligraphique repose sur des unités qui "ont une existence propre en qualité de signes destinés par un système d'écriture à remplir d'autres fonctions."³ En ce sens, l'œuvre de l'art calligraphique traditionnel est langage " parce qu'elle résulte de l'ajustement contrapunctique de deux niveaux d'articulation " à savoir le niveau de signification et le niveau esthétique des valeurs plastiques".

Dans le traitement moderne et contemporain du tracé de la lettre arabe, c'est le premier niveau d'articulation qui est, pourrait-on dire, suspendu, laissant passer des propriétés esthétiques qui en annulent la signification mais tout en faisant planer son fantôme dans la trame du graphisme.

De fait, l'équivoque qu'entretient l'apparence persiste par la force de l'habitus forgé par la tradition. Et l'artiste s'en sert dans la séduction d'un jeu de simulations créant des oscillations de significations inabouties. Le regard se retrouve à chaque fois dessaisi de son appropriation du lisible pour être ramené à un pur voir pictural.

Une des figures marquantes du mouvement lettriste est l'artiste tunisien Nja Mahdaoui né en 1937 qui, fort de son savoir faire a créé de nouveaux procédés par lesquels il a réussi à introduire une dynamique transcréatrice par l'insertion de la lettre arabe dans le pictural. Voyons comment il a émancipé le traitement de la lettre arabe de son ancrage à la fois dans le signifiant et dans le symbolique. Cette émancipation a été amplifiée par la pratique contemporaine de sa démarche au moyen des nouvelles technologies comme celle du traitement informatique.

C'est en exploitant les potentialités dynamiques de la calligraphie dans l'exécution et la répétition du geste avec une dextérité remarquable que Nja Mahdaoui introduit un cinétisme par la variation des tracés pleins ou déliés de cursives et d'obliques. Il se risque, à chaque fois, à défier le signifiant en jouant sur des formes qui avoisinent des configurations traditionnelles pour les subvertir aussitôt par des procédés qui les mettent hors-sens.

Il opère des transgressions en créant des agencements entre des figures géométriques nettement marquées (carré, triangle et cercle) et des flux d'écriture très fine (apparentée au Ghobar indéchiffrable à l'œil nu) sur des plages chromatiques qui viennent traverser ou se heurter à la limite du tracé épais. La distribution spatiale des emboîtements de plans et d'enlacements des cursives est souvent scandée par la rupture brutale de tracés rectilignes. De plus, le dynamisme est accentué par l'étirement du graphisme des "appendices" qu'offrent certaines lettres qui permettent à l'artiste de jouer de l'épaisseur du trait jusqu'à l'évanouissement de sa courbure affinée à l'infini en son extrémité.

L'entrelacs de certains tracés empruntant aux divers graphismes de la lettre arabe leur volute et leur angularité éclate dans son envol en petits carrés noirs rappelant la ponctuation qui est, en fait, comme à l'origine, la trace de l'application du bec du calame (plume taillée dans le rosier). L'ensemble forme des figures tridimensionnelles dynamiques et autonomes non réductibles au calligramme dont elles suggèrent parfois la structure. Dans certaines figures, la ligne se libère de l'ensemble graphique pour devenir une incision violente dans le corps de l'œuvre qui bascule.

C'est donc à la fois des combinatoires purement formelles mais où se joue une esthétique de la présence-absence de signes sacrés. C'est aussi et surtout un travail sur les potentialités transcréatrices du calligraphisme qui se métamorphosent en distribution de lignes abstraites sur un espace pictural ouvert. C'est comme dirait Deleuze "une force vitale propre à l'Abstraction qui trace l'espace lisse"; la ligne abstraite et cinétique est à entendre comme « l'affect d'un espace lisse »,⁴ et inorganique.

L'intérêt de l'œuvre de Nja Mahdaoui réside aussi dans l'exploitation des effets plastiques de la lettre arabe sur des supports différenciés qui rompent à la fois avec la fenêtre

picturale et avec l'ornementation traditionnelle. Il intervient à l'encre de Chine sur des peaux de mouton qu'il sculpte en les brûlant sur leur bord, retissant de manière inédite le lien avec les parchemins. Il crée aussi des installations de corps/écritures en intégrant cursive, oblique et angularité à des chorégraphies où le corps devient lui-même élément pictural. Les possibilités offertes par la richesse de son tracé et l'acquisition quasi-physique de la gestuelle calligraphique le porte à composer en métissage avec d'autres artistes contemporains, comme par exemple, avec l'artiste allemand Wolfgang Heuwinkel. Ce dernier utilise l'aquarelle sur une texture de fibre dans laquelle il intervient par calcinations et incisions. Cela donne lieu à des plages sculptées où la couleur s'effiloche et intensifie l'espace incandescent et sulfureux que le peintre tunisien ressaisit dans le mouvement d'un graphisme épais ou fluctuant qui borde, traverse ou sectionne l'ensemble. Ce croisement poétique jette dans l'indistinction le signe calligraphique et l'abstraction lyrique.

Nja Mahdaoui exploite aussi les ressources de son tracé par le traitement informatique qui fait passer les formes lettriques du noir et blanc à des variations chromatiques infinies et multidimensionnelles pouvant produire des sculptures aérées propres à un urbanisme contemporain. Ce procédé virtuel lui permet encore de transposer ses créations abstractionnistes à grande échelle, sur des matériaux comme les vitraux (Dôme vitré d'un immeuble d'architecture contemporaine, projet du site de l'ALESCO à Tunis), ou même sur les avions.

Le retour à un élément dit patrimonial sur les productions artistiques n'est donc pas uniquement destiné à la célébration du passé par des pratiques symboliques ou par des rituels qui fonctionnent sous le mode nostalgique ou fondateur. Il peut, comme c'est le cas ici, devenir un ressort du processus créateur transculturel. En ce sens, être contemporain ne signifie pas être étranger à une histoire, à des traces ou à des mythologies pour produire de l'inédit dans la séparation radicale. Être contemporain pourrait se dire inscrire son actualité dans une transcréation qui réactive le sens de manière transculturelle. Cela tient à la perméabilité du geste créateur riche de la mémoire et de la polyvalence du vécu et ouvert à la futurition de l'imaginaire.

L'art contemporain comme résistance transculturelle

Les singularités artistes créent de nouvelles formes de subjectivités possibles, à l'intérieur du système culturel d'appartenance, mais à travers les plis que l'imagination et le faire créateur viennent habiter et dynamiser. Il s'agit d'une re-création de soi qui permet à l'individu de sortir par l'art des modes d'identification orientés culturellement de manière univoque. La création artistique constitue, en ce sens, une marge de liberté pour se déprendre des conformismes et des identitarismes et appréhender le présent de sa singularité dans sa complexité et sa diversité. C'est à partir de ce retranchement que l'artiste peut épouser son humanité dans sa dimension transculturelle et projectuelle. L'expérience de l'art renvoie ainsi le sujet à une zone d'indétermination par l'expérience intime de "soi-même" et des choses au carrefour des langages, dans un écart fondateur où se repose la question du sens à travers son ouverture aux possibles.

Cette ouverture est celle même du geste créateur nourri d'affects, de traces, de visions qui enfoncent leurs racines dans un sous-sol toujours transculturel.

Cependant, aujourd'hui, avec l'idée devenue courante d'une culture mondialisée dominée par les nouvelles technologies et le nouveau régime de l'image, la question de la création

artistique au Maghreb pose le problème de la résistance par localisation comme mode transculturel. Plus que jamais, la pratique artistique a pour condition la liberté qui s'éprouve de manière conflictuelle dans la confrontation de l'individu à l'altérité de la culture mondialisée, celle que Paul Virilio⁵ qualifie de "forme de domestication publique" avec son "communisme de l'émotion publique turbo-capitaliste vécu dans le temps réel des échanges".

Il est clair que les artistes du Maghreb n'échappent pas au déferlement et au "glissement" des images ainsi qu'à la machine infernale du marché de l'art avec ses nouvelles formes de détournement et d'aliénation. Bien sûr la tentation est grande et les chances de visibilité et d'existence sur un marché de l'art potentiel dans les pays du Maghreb sont minimales. Or, comme on peut le deviner, c'est dans ces situations limites qu'il arrive que des artistes se ressource en utilisant les médiums mêmes de l'art mondialisé et en y créant par un processus d'individuation, des formes et des dispositifs inédits parce qu'habités de la singularité du local.

L'exemple de jeunes artistes qui détournent les médiums vers l'expression de leur vécu intime en relation à leur identité plurielle est un phénomène qui est apparu ces dernières années, à partir de diverses identifications familiales, sociales, exogènes. Ils créent des dispositifs singuliers et hybrides opposant la transculturalité à l'irréalité du global.

Le travail artistique revêt de plus en plus une dimension qu'on peut dire existentielle, par le fait même de se réapproprier un matériau et le rendre autrement expressif selon des démarches et des procédés endogènes. Il s'agit de faire passer différemment le matériau dans la sensation notamment le médium numérique en exploitant ses capacités d'expression. Ce mouvement transcréateur est rendu possible par la mutabilité dans la constance à soi de l'artiste, mutabilité qu'on pourrait appeler résistance ou encore lyrisme dans le sens où Merleau-Ponty parle de lyrisme de Paul Cézanne qui est celui de "l'existence toujours recommencée". L'artiste redynamise sa conduite créatrice en s'engageant dans des modes de faire autres, susceptibles de capter de nouvelles forces qui sont autant de sensations pour de nouveaux affects.

L'exemple de l'artiste algérien Ammar Bouras est à ce titre intéressant. Prenons son installation vidéo-photo-peinture "Cyber Shahrazade" : Nous notons qu'elle a pour prétexte le personnage mythique des mille et une nuits qui a alimenté depuis l'ancienne perse l'imagination arabo-musulmane et celui de l'occident orientaliste.

Shahrazade travaille comme élément à la fois mythologique et érotique, comme le dit l'artiste, pour ne pas perdre le lien transhistorique et transculturel. Le matériau de l'œuvre est lui-même un processus; il s'agit d'une collecte nocturne de mots par "tchatch" et de cyber images qui sont des dialogues et des autoportraits numériques de fragments de corps de femmes anonymes. Il s'agit d'un nouveau mode d'être ensemble dans des rencontres virtuelles pour briser le silence et le désert nocturnes. Ammar Bouras fait passer la sensation dans ce nouveau régime du visible en exploitant les potentialités. Il crée à partir de fenêtres virtuelles qu'il ouvre sur les mots sonorisés et les parties de corps retravaillées chromatiquement et par effet de zoom, un puzzle ludique où il convoque l'intime et la proximité. Dans une hybridation de la mythologie, de la fiction et du virtuel, l'artiste subvertit le mode de communication mondialisée pour réactiver le désir et créer un espace de l'intime. Ces images virtuelles sont reprises picturalement dans un palimpseste de signes graphiques arabo-berbères et latins, sorte de tatouage d'un corps transculturalisé.

A ce niveau, on peut dire qu'être contemporain pour l'artiste au Maghreb, revient à inscrire des singularités pour marquer une présence dans un espace temps enfermé dans le consensuel. Le phénomène de création travaille à actualiser des affects qui ouvrent à des devenirs, à des nouveaux modes de subjectivation et à de nouvelles manières d'être ensemble contre l'unilatéralité du vécu et l'unidimensionnalité de l'homme.

¹ Abdelkadir Khatibi, *L'art calligraphique arabe*, éd. Chêne, p. 20.

² Plusieurs groupes ont été constitué à Tunis à partir de 1963 (avec notamment Najib Belkhouja, Lotfi Larnaout, Nja Mahdaoui, Fabio Roccheggiani, Carlo Carrachi...). Ces formations sporadiques traduisent l'hésitation, l'effervescence et la difficulté à trouver des bases communes à un réinvestissement de l'espace culturel, dans une conception à la fois moderniste et patrimoniale au sens large. Si les œuvres issues de ce mouvement ont quelques expressions de disparité, les choix fondamentaux peuvent se résumer dans une démarche abstractionniste soit lyrique, soit géométrique et dont la source reste la dimension plastique et dynamique de la lettre arabe.

³ Claude Levi-Strauss, *Le cru et le cuit, Mythologique I.*, Plon, p. 29.

⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Ed. De Minuit, 1980), p. 623.

⁵ Paul Virilio, *L'art à perte de vue* (Paris: Galilée, 2005), p. 100.

