L'écrit dans les arts visuels en Tunisie (1960-2015)

Writing in the Visual Arts in Tunisia (1960-2015)

Die Schrift in den bildenden Künsten Tunesiens (1960-2015)

Lo scritto nelle arti visive in Tunisia (1960-2015)

La escritura en las artes visuales en Túnez (1960-2015)

Alia Nakhli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7730>

DOI : 10.4000/perspective.7730

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 221-228

ISBN : 9782917902394

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Alia Nakhli, « L'écrit dans les arts visuels en Tunisie (1960-2015) », *Perspective* [En ligne], 2 | 2017, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7730> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.7730>

L'écrit dans les arts visuels en Tunisie (1960-2015)

Alia Nakhli

Au moment où paraissaient les études de Roland Barthes¹, Michel Foucault² ou encore Michel Butor³ sur l'usage de l'écrit dans l'œuvre d'art, l'engouement des artistes tunisiens, et plus généralement arabes, pour l'emploi de la « lettre » (*al-harf*) dans leurs compositions picturales s'intensifie de plus belle. C'est que, à l'image des artistes occidentaux, et outre le fait que bon nombre d'entre eux poursuivaient leurs études dans les écoles d'art occidentales, ils s'intéressaient aux thématiques de leur temps. Les Irakiens Jamil Hammûdi et Madîha 'Umar, qui ont eu recours à l'emploi de la lettre arabe dans leurs peintures, pendant leurs séjours en Occident, dans les années 1940, passent pour être les pionniers dans ce domaine⁴. Outre ces deux artistes, plusieurs autres revendiquent le statut de « pionnier », c'est le cas du Libanais Wajih Nahlé, qui précise qu'il n'a pas été influencé par une quelconque expérience arabe connue⁵, ou encore du Franco-iranien Hussein Zenderoudi qui affirme quant à lui être à l'origine de cette vague dans le monde arabe⁶. Ces expériences se sont transformées ainsi en un courant artistique panarabe baptisé *hurûfiyya* (traduit par le terme « lettrisme » même s'il diffère de celui d'Isidore Isou) durant les années 1970.

Les historiens de l'art arabe qui ont consacré leurs études au lettrisme, 'Afif Bahnasî et Silvia Naef ainsi que l'écrivain Charbel Dagher, admettent que ces expériences picturales se sont déroulées simultanément dans différents pays arabes, souvent après un séjour ou une formation en Occident, et sous l'influence d'artistes tels que Paul Klee, Henri Matisse, Wassily Kandinsky et d'autres, appartenant au courant de l'abstraction lyrique, alors en vogue en Europe. Ces auteurs admettent également que la lettre arabe employée comme un élément plastique de la composition a permis d'accorder à l'abstraction, taxée d'être un courant occidental, la légitimité qui lui manquait. Les écrits des Tunisiens Naceur Ben Cheikh⁷ et Ali Louati⁸ empruntent la même voie. 'Afif Bahnasî affirme sans hésitation : « L'importance de l'écriture dans l'art dérive de ce qu'elle est un facteur

d'arabisation de l'art moderne, une tentative d'affranchir l'art abstrait des formes gratuites, sans signification⁹. » Dans ces écrits traitant de la diffusion du courant dit lettriste dans le monde arabe et de ses principales figures, la scène tunisienne est généralement évoquée rapidement et de surcroît toujours à travers les mêmes noms, au détriment d'autres artistes non moins importants.

Ce présent article, en s'appuyant sur un dépouillement d'articles de presse, des entretiens menés avec les artistes vivants ainsi que des acteurs et témoins de la vie artistique tunisienne, essaie de mettre en lumière la contribution de certains artistes tunisiens à cette tendance picturale aux enjeux multiples. Le corpus d'œuvres analysées couvre la période des indépendances, allant des années 1960 jusqu'aux années 1980, ainsi que la décennie 2010 tentant par là de retracer l'évolution de l'usage de l'écrit dans les arts visuels. Si durant la première période l'écrit a été associé à l'emploi de la lettre arabe, offrant l'opportunité d'élaborer des œuvres à la fois modernes et arabes, s'inscrivant dans l'abstraction occidentale et dans le « lettrisme » arabe, affichant ainsi pleinement une identité arabe ; c'est au cours de la deuxième période que l'écrit s'affranchit de cette quête identitaire, l'emploi de la lettre n'étant plus synonyme de calligraphie, ou une quelconque volonté de récupération des signes du patrimoine. Il est ainsi uniquement question d'« écriture ». C'est dans ce sens que l'article établit une distinction entre la « calligraphie » (*al-Khatt*) ou l'écriture arabe en tant qu'élément de l'héritage arabo-islamique et l'« écriture » (*kitâba*), un ensemble de signes graphiques qui questionne l'image et le statut même de l'œuvre d'art.

Il s'agit ainsi d'interroger la pratique des artistes et les différents contextes de production des œuvres pour revenir sur l'hypothèse généralement privilégiée par la littérature critique. L'utilisation de l'écriture serait-elle uniquement une volonté d'arabiser le contenu plastique et esthétique ou obéirait-elle à d'autres préoccupations ? La lettre est-elle simplement le reflet de la « couleur locale » ? Qu'en est-il de l'usage de l'écrit par les « jeunes » artistes contemporains ?

« Une peinture abstraite d'expression arabo-musulmane »

Au début des années 1960, Néjib Belkhoa (1933-2007), l'un des premiers artistes tunisiens à avoir utilisé la calligraphie dans ses peintures, évoque

sa pratique en ces termes : « j'établis en quelque sorte un lien entre l'abstraction, notion moderne de peinture de chevalet et une expression spécifiquement issue de la décoration, de l'architecture et de la calligraphie arabes¹⁰ ». Dès 1964, il appelle de ses vœux la naissance d'« une école arabe de peinture », en renouant avec le *turâth* (l'« héritage »). Conscient de la diffusion du courant lettriste au Maghreb et au Moyen-Orient, il précise que le but des artistes est de donner corps à « une peinture abstraite d'expression arabo-musulmane¹¹ ». Cette volonté d'« arabiser » l'art abstrait se fait jour chez le peintre, né d'un père tunisien et d'une mère néerlandaise, depuis ses premières participations à la vie artistique qui remontent à la deuxième moitié de la décennie 1950. Dans la presse tunisienne, on remarque aussitôt sa « recherche des signes plastiques, cette sorte d'écritures dans le dessin¹² ». Il trouve un soutien auprès du critique d'art et directeur de l'Institut culturel Italien à Tunis, Ricardo Averini, qui ne manque pas de souligner le caractère avant-gardiste de sa peinture, en accordant un intérêt particulier à ses constructions calligraphiques, qu'il appelle des « cellules d'un nouveau langage¹³ ».

Outre Paul Klee et Piet Mondrian, dont il signale à plusieurs reprises l'attrait exercé par leurs œuvres sur sa manière de peindre, c'est également au contact des productions de l'École de Paris (découvertes lors de ses voyages à Paris à partir de 1961), que Belkhoa manifeste un intérêt particulier à la ligne calligraphique. Fasciné par l'architecture de la médina, il s'est mis à simplifier ses ruelles, à schématiser ses coupoles et à styliser ses fenêtres jusqu'à les faire disparaître et à n'en garder que des éléments géométriques qui renvoient à l'écriture coufique. Cette dernière est l'un des plus anciens styles de calligraphie arabe, apparu dans la ville de Koufa en Irak, et qui se distingue par ses formes géométriques. Les structures calligraphiques de Belkhoa évoquent une ville fantôme, une cité-vestige ou encore « un paysage-mémoire », selon l'expression de Ricardo Averini. Ses toiles ressemblent de plus en plus à des constructions labyrinthiques formées par les réminiscences de formes architecturales et de signes graphiques, de traces d'arcades et de fragments de lettres. Le paysage urbain traditionnel épuré à l'extrême, revêt l'apparence d'une page de manuscrit, d'un texte. Un texte à déchiffrer, une énigme. La médina, ou ce qu'il en reste, devient alors le motif favori de l'artiste, inlassablement

repris. « [L]a ville arabe est mon obsession¹⁴ », confesse-t-il, ou encore « ces formes et ces surfaces ont exercé sur moi un attrait considérable, plus que tout arbre ou fleur¹⁵ ».

La lettre, dans « l'esprit du temps »

Si l'intérêt pour l'écrit se manifeste chez la plupart des artistes tunisiens par des variations sur la lettre arabe, les travaux de l'artiste Safia Farhat (1924-2003) nous semblent intéressants car ils s'en distinguent. L'intérêt de Farhat ne portant pas exclusivement sur la lettre arabe et la calligraphie. Habituee à travailler sur les liens existants entre le texte et l'image, et à faire dialoguer le lisible et le visible, l'artiste dirige la revue féminine *Faïza* (la « victorieuse »), qu'elle fonde en 1959, et y participe avec de nombreux dessins et illustrations de contes, de nouvelles et de poèmes. La série de dessins célébrant la poésie d'Omar Khayyâm (sans date)¹⁶, et dédiée à l'ivresse des sens, montre des vers retranscrits en lettres latines et tracés à l'encre d'un trait tremblotant, sinueux, presque enfantin. Les mots, les vers et les strophes jouxtent les images. Parfois, écrit et dessin s'interpénètrent. L'écrit vient même se loger à l'intérieur des nus, sortes de créatures mi- humaines mi- animales, aux membres démesurés, esquissées avec une grande économie de moyens, dans une mise en page dépouillée. L'artiste, qui puise son inspiration dans l'artisanat et voue un intérêt particulier aux matériaux locaux, donne libre cours à son imagination dans une série d'esquisses préparatoires pour bas-reliefs en fer et en cuivre¹⁷ (**fig. 1**) représentant des formes hybrides (humaines, animales, mécaniques) qui ne sont pas sans rappeler les lettres d'un alphabet fait de calligrammes et de pictogrammes. À travers ces formes ambivalentes évoquant une suite de hiéroglyphes, jouant sur le plein et le vide, la figuration et l'abstraction, Farhat réussit à transfigurer la lettre grâce à l'acuité de son intuition et une grande liberté dans le traitement plastique.

Après son pèlerinage à la Mecque en 1975, dans un élan mystique et non sans verve, l'artiste représente, dans une série de dessins baptisée *Le souffle divin*, le grand cube noir de La Mecque (la *ka'ba*), entouré des foules de pèlerins représentés par une multitude de mains tendues vers lui. Le dessin vif des nombreuses mains rapidement esquissées tracent sur la feuille le même mot, *Allah* : les pèlerins se trouvent ainsi transformés en une infinité d'*Allah*, formant un mouvement giratoire,

caractéristique de ce rite. L'artiste aboutit d'autres fois à des compositions abstraites (qu'elle transpose en tapisserie) combinant formes géométriques (carré et cercle) et lettres de l'alphabet arabe¹⁸.

Ces dernières œuvres se rapprochent de celles de Ali Bellagha (1924-2006) qui s'inscrit dans une approche plutôt classique, privilégiant une calligraphie arabe lisible. L'artiste, qui se définit comme un artisan-décorateur s'inspire de l'usage fait de l'écrit dans les arts populaires. Dans ses gravures sur bois, comme la *Composition* (sans date), il célèbre *Allah* (Dieu), en reproduisant son nom plusieurs fois sur un fond doré, convoquant ainsi la pratique religieuse du *dhikr*¹⁹. Ces œuvres calligraphiques apparaissent à partir de 1970 et sont remarquées par le journaliste Khaled Guezmir, qui s'interroge : « Oserons-nous avancer un rapprochement avec Belkhoja²⁰ ? » Dans la presse, on note : « Ali Bellagha innove et adopte lui aussi la calligraphie abstraite tout comme le courant moderniste²¹. » De même, Abdelaziz Gorgi (1928-2008) rehausse certaines de ses tapisseries de poèmes, de versets du coran ou encore de *hadith* (tradition prophétique) et signe ces œuvres « calligraphiques » en arabe, alors qu'il a l'habitude de signer ses autres œuvres en retranscrivant son nom en français.

Si la démarche de Belkhoja repose sur une réflexion autour de la lettre qui fait dialoguer écriture et architecture, vidant la lettre de tout contenu afin de donner à voir ses propriétés plastiques et formelles, d'autres artistes font ainsi recours aux caractères de l'alphabet arabe en conservant le sens littéral des mots, créant des liens avec les formes décoratives qui caractérisent les arts dits traditionnels. Remarquons, par ailleurs, qu'aussi bien Belkhoja, chef de file de l'abstraction « calligraphique » ou géométrique et dont l'objectif est de rompre avec la peinture figurative taxée d'être « folklorique » du groupe de l'École de Tunis²², que les artistes de cette École, à l'instar de Farhat, Gorgi et Bellagha, s'intéressent à la lettre dans sa relation aux arts visuels. Si ces deux pôles de la scène artistique tunisienne inscrivent leurs œuvres dans la même matrice, à savoir le patrimoine tunisien, leurs manières diffèrent. Belkhoja, en lettriste qui se respecte, met en place un système qu'il reproduit dans des compositions abstraites où la lettre calligraphiée fait partie de la structure du tableau, tandis que les autres artistes explorent des pistes picturales et font de la lettre un élément décoratif de la composition.

1. Safia Farhat, esquisses préparatoires pour des bas-reliefs en fer et cuivre découpés, sans date, 65 × 50 cm.

Aïcha Filali, évoquant l'intérêt de Safia Farhat pour la lettre, parle d'« immersion [de l'artiste] dans l'esprit de son temps²³ ». L'intérêt pour ces recherches plastiques crée des liens entre ces artistes, qu'ils soient figuratifs ou abstraits, appartenant à la génération des « pionniers » ou à celle des jeunes, privilégiant une démarche intellectuelle ou l'intuition.

Une « razzia sauvage sur la lettre arabe » ?

Ainsi, à la même période, au début de la décennie 1970, après Belkhoja, plusieurs jeunes artistes se lancent dans le « lettrisme », à l'exemple de Nja Mahdaoui, Abdelmajid El Bekri, Mohamed Zouari ou encore Youssef Reqiq. Mahdaoui, devenu le chef de file du lettrisme en Tunisie²⁴, expose, en décembre 1973, des œuvres qui « s'inscrivent parmi les tentatives souvent réussies des Égyptiens Kamel El Nagdi, du Tunisien Belkhoja et de l'Iranien Zenderoudi²⁵ », note Sophie El-Goulli. Il expose ses travaux, également avec ceux de l'artiste Irakien Shâkir Hasan Âl Sa'îd, en février 1980, à la Maison de la culture Ibn-Rachîq à Tunis. Au début de la décennie 1970 et à l'occasion de la naissance du groupe irakien *Al-bu'd al-wâhid* (« Une seule dimension »)²⁶, le collectif publie un

manifeste, intitulé *Une seule dimension*, celle de la lettre, de l'écrit. L'artiste Shâkir Hasan Âl Sa'îd est considéré comme l'incarnation de ce mouvement en raison de ses essais de théorisation de l'usage des lettres arabes en peinture. L'aspect spirituel de l'écrit et la symbolique mystique des lettres dans la pensée soufie²⁷, dont l'artiste est adepte, constitue une dimension essentielle de son œuvre. Le « lettrisme » connaît en effet son apogée, durant la décennie 1970, qui coïncide avec l'euphorie panarabe et la naissance de l'Union Générale des Artistes Plasticiens Arabes (UGAPA) ainsi que la mise en place de festivals et biennales panarabes largement financés par L'Irak et auxquels la Tunisie a activement participé, accueillant colloque et expositions de l'UGAPA²⁸. C'est en 1974, durant le congrès des artistes arabes, que Shâkir Hasan Âl Sa'îd fonde la ligue des lettristes arabes.

En Tunisie, le sentiment d'arabité est ravivé après la crise de 1969 qui fait suite à l'échec de l'expérience socialiste²⁹. Ainsi, et malgré la méfiance légendaire du Président Habib Bourguiba envers le nationalisme arabe, optant dès l'indépendance pour une Tunisie ouverte sur l'Occident, voit-on apparaître ce que Pierre-Robert Baduel appelle un « engouement tactique de la Tunisie à l'égard du sentiment d'arabité³⁰ ». Le Parti socialiste destourien (PSD)³¹ au pouvoir se trouve vidé de tout contenu idéologique et engage un débat sur *al-asâla* (« l'authenticité ») qui sera transposé dans le débat artistique. La volonté politique de reconstruire l'identité nationale tunisienne se manifeste dans la réhabilitation de la dimension arabo-musulmane du pays à travers, notamment, l'arabisation de l'enseignement. Le couple authenticité/modernité domine les débats et les polémiques artistiques tout au long des deux décennies 1970 et 1980, jusqu'à devenir un *topos*. À cet égard, l'emploi de la lettre s'avère « salulaire », offrant aux artistes l'opportunité d'élaborer des œuvres à la fois modernes et arabes, dans un contexte d'exacerbation du panarabisme et de vogue du discours identitaire.

Face au recours frénétique de certains artistes arabes au signe calligraphique, plusieurs auteurs dénoncent la récupération systématique de la lettre arabe sous couvert d'authenticité. Dès les années 1970, les critiques s'élèvent contre la redondance des motifs calligraphiques, soupçonnés de véhiculer un projet idéologique enrôlant à la fois artistes et intellectuels, outre le fait qu'ils sont suspectés d'être devenus une source de gain facile.

Même Bahnasî, partisan de l'idéologie panarabe, le signale : « Cela paraît facile, au point de devenir, chez certains artistes, une sorte de hobby³². » Le critique Khalîl Safiyya va même jusqu'à parler de « razzia sauvage sur la lettre arabe³³ ». Naceur Ben Cheikh évoque une idéologie « qui n'a cessé, depuis, d'être dominante sur le plan culturel, presque partout dans le monde arabe, à savoir : ouverture et authenticité³⁴ ». Aussi ces œuvres lettristes sont-elles particulièrement prisées, au cours des années 1970, par le marché de l'art irakien, vers lequel se tournent plusieurs artistes tunisiens. Après l'entrée en guerre de l'Irak contre l'Iran, à l'orée de la décennie 1980, ce sont les pays du Golfe, et à leur tête l'Arabie Saoudite, qui vont prendre le relais et perpétuer l'intérêt pour les œuvres lettristes.

Certains artistes, voulant rompre avec le discours idéologique qui sous-tend la pratique lettriste, privilégient une approche purement mystique des signes calligraphiques. Ils revendiquent la quête spirituelle et inscrivent leur travail dans la lignée des mystiques soufis, citant Muhyî ad-Dîn 'Ibn 'Arabî, Mansûr al-Hallâj et Jalâl ad-Dîn Rûmî, ainsi que le mysticisme extrême-oriental, à l'exemple du Tunisien Khaled Ben Slimane ou encore de l'Algérien Rachid Koraïchi. Ce dernier, alors installé dans la capitale, collabore d'ailleurs à l'exposition intitulée « Écritures³⁵ », qui s'est tenue en avril 1988 à Tunis, en présence de deux autres artistes maghrébins travaillant sur l'écrit : le Tunisien Nja Mahdaoui et le Marocain Mehdi Qotbi, mais aussi de Michel Butor et Jamel Eddine Bencheikh. Cette exposition s'inscrit dans le sillage du « lettrisme » même si dans le texte du catalogue, est exprimée la volonté de transgresser les codes et les règles de la calligraphie.

L'écrit, une voie de l'art à part entière

Aujourd'hui, l'intérêt pour l'écrit dans les arts visuels ne faiblit point. La présence de l'écriture dans l'image questionne le statut même de l'œuvre d'art, en brouillant les différentes catégories et en transgressant les frontières entre les arts. Plusieurs artistes interrogent cette relation entre l'écriture et l'image, et parmi ceux-ci, Imed Jemaïel (1965) qui, à l'opposé de ses aînés, revendique un mysticisme athée. Dans *Le dessous des Ratures*³⁶, l'artiste et enseignant à l'Institut supérieur des beaux-arts de Tunis, donne à voir des textes ou des pseudo-textes raturés. À part une toile représentant un brouillon de la nouvelle constitution tunisienne, tous les autres sont des pseudo-écritures vides de sens. La

mise en page, les marges, l'alinéa, l'écriture parfois rehaussée de dorures rappellent les manuscrits et les enluminures. À l'aide d'un stylo rechargeable à l'acrylique, l'artiste superpose plusieurs couches : il commence par écrire le « texte », sur lequel il appose ensuite ses ratures et, enfin, il défigure et ornemente, à la fois, l'écrit au moyen de signes, de taches, de lignes, de couleurs qui s'immiscent entre les paragraphes, les mots et les lettres, pour créer finalement un enchevêtrement indéchiffrable, à l'exemple de son œuvre *Croix, losanges et or* (2013). Les lettres s'apparentent à des gribouillages et des hallucinations, dans une démarche comparable à celle pratiquée par les surréalistes.

Aussi, plusieurs créatures hybrides, qui renvoient notamment à celles de l'artiste Gouider Triki, peuplent-elles plusieurs des œuvres de Jemaïel. On essaie en vain de distinguer un œil ici, là des pattes ou des dents. Ces minuscules êtres fantastiques s'entassent tantôt pêle-mêle créant une densité graphique saisissante (fig. 2), tantôt ils flottent dans la toile faisant circuler l'air et laissant la place à des espaces laissés en réserve, comme dans *A linea* (IV) (2014). S'agit-il de vers, d'insectes ou de bibliophages ? L'univers de Jemaïel, ludique et non dépourvu

d'humour, renvoie aussi à l'écriture automatique telle qu'elle apparaît chez Henri Michaux, même si l'artiste ne cherche pas à faire table rase de tout alphabet existant. L'artiste met finalement en œuvre une écriture ordinaire, expliquant sa fascination pour l'écrit par sa découverte, alors qu'il était enfant, dans l'armoire de son père, d'un cahier à la belle écriture appartenant à un gendarme français anonyme. Ses œuvres font ainsi l'éloge du trivial, du commun, même si, pour le spectateur tunisien, l'écrit est d'une manière ou d'une autre associé au texte sacré. Une anecdote racontée par l'artiste nous semble à ce titre très révélatrice : interpellé en pleine rue par un mécanicien alors qu'il transportait ses toiles, ce dernier lui demande s'il a bien transcrit les sourates du Coran³⁷.

Cette relation au sacré est également perceptible dans l'œuvre *Iqra* (2012-2017, fig. 3) de Farah Khelil (1980), d'abord à travers son titre : le mot *Iqra* (« lis »), qui forme le début du premier verset coranique révélé, est une injonction à la lecture. Ensuite, ces dessins à l'encre imitant l'écriture numérique et le graphisme des données informatiques empruntent la forme circulaire. Cette dernière, additionnée au carré doré d'une puce électronique placée au centre du cercle, suggère un mouvement giratoire qui évoque celui du rite du pèlerinage. Les variations sur le cercle et le carré, l'emploi d'un semblant d'écriture et la note dorée appellent un rapprochement avec l'œuvre de Safia Farhat citée plus haut, même si Khelil ne semble pas s'inscrire dans une quelconque démarche mystique et bien au contraire, privilégie une distanciation certaine par rapport à sa pratique. L'approche de l'artiste est intrinsèquement

2. Imed Jemaïel, *Scriptature (IV)*, 2014, acrylique sur toile, 18 x 13 cm.

3. Farah Khelil, *Iqra*, 2012-2017, encre et puce électronique sur papier, dimensions variables.

4. Nicene Kossentini, 2014, *Shakl*, encre noire sur verre et toile, 92 x 47 x 4 cm

liée à l'écrit et à ses divers supports : des nouvelles technologies numériques jusqu'aux catalogues d'exposition, en passant par les dictionnaires. Ce souci lui vient, explique-t-elle, du temps de ses années d'études à l'Institut supérieur des beaux-arts de Tunis, quand le seul moyen d'accéder aux œuvres d'art était le livre : « J'appréhende l'art à travers le texte. J'ai alors développé une esthétique des mots et des archives³⁸. » Dans ses œuvres, l'écriture est tantôt lisible (*Cartes postales*, 2015 ; *Légendes*, 2012), tantôt illisible (*Bruit*, 2015 ; *Iqra*, 2012-2017), très souvent interrompue (*Lignes*, 2015 ; *Mo'jam*, 2015), selon le choix de l'artiste de donner un contenu à lire ou non au spectateur-lecteur. Parfois, le lisible vient complètement occulter le visible, comme dans ses deux livres d'artiste, *Technique mixte* (2009) et *Légendes*³⁹. Le premier représente une liste de légendes techniques d'œuvres d'art, longue de 50 pages ; tandis que le deuxième consiste en une quarantaine de planches d'illustrations d'appareils, légendées mais dont l'emplacement des images, au centre, est laissé en réserve. L'artiste interroge ainsi les liens existants entre l'œuvre d'art et toute la littérature qui l'entoure et la commente, à commencer par ce que Bergez appelle les « mentions internes⁴⁰ », c'est-à-dire le titre, la signature, la légende, etc. Son travail rappelle les travaux emblématiques de Joseph Kosuth ou de Ben qui, outre le fait de dissocier les mots de l'œuvre plastique, vont jusqu'à écarter totalement l'image, transformant l'œuvre en un discours écrit⁴¹. L'écrit peut être en français ou en arabe dans son travail. Ainsi dans *Mo'jam* met-elle en scène des pages de vieux dictionnaires arabes, rongés par les bibliophages, menant une réflexion sur la trace du temps.

Cette inscription dans l'art conceptuel se retrouve chez Nicene Kossentini (1976) qui se focalise dans ses œuvres sur le signe linguistique et l'écrit, car, explique-t-elle, « Dans ma culture, je n'ai pas grandi avec l'image, mais avec la poésie arabe. ». Et d'ajouter : « Durant mes études, j'ai dû abandonner la langue arabe. Cela a créé une déchirure. Je pense en français et je rêve en arabe⁴². » L'artiste, engagée dans la quête de ce rapport intense qu'elle entretenait, durant son enfance, avec la langue arabe, s'attèle à la lecture de vieux textes de la philosophie arabe avec, en tête de liste, ceux de l'auteur soufi Muhyi ad-Dîn 'Ibn 'Arabi. Cependant, l'accès à cette pensée, rédigée en arabe classique⁴³, se révélant très difficile dans le texte original, Kossentini se résout à lire ces textes en français et s'inflige une punition, consistant à les copier. Il en résulte l'œuvre *Shakl* (fig. 4), où les lettres de l'alphabet arabe ont disparu, laissant libre cours aux signes diacritiques, tracés à l'encre sur verre. L'écrit, à la fois présent et absent, n'est plus du tout lié au sens. L'artiste interroge ainsi le statut de l'arabe classique, aspirant, à travers ses travaux, à le réinventer : « l'arabe classique, n'étant pas une langue de communication au quotidien, elle ne fait plus œuvre et vit une disparition progressive⁴⁴. » Cette quête existentielle des origines, via l'écrit, n'empêche pas l'artiste de faire appel, dans d'autres travaux, à d'autres alphabets, à l'instar de ce qu'elle fait dans la vidéo *Comme un battement d'ailes* (2014), qui montre une ligne d'écriture, en lettres latines minuscules, divisant le fond blanc uni en deux. Le clignotement continu de la phrase rend la lecture ardue, voire impossible. Le texte présent-absent échappe toujours au spectateur. Il s'agit, en effet, de la transcription de l'article premier de la Déclaration universelle des droits de l'Homme, dont le clignotement traduirait la fragilité et la portée utopique.

Si les mots ont toujours été présents dans les œuvres plastiques des artistes tunisiens, et ce, depuis la génération dite des « pionniers », reflétant un dialogue continu entre le texte et l'image, c'est l'approche et la compréhension du rôle de l'écrit et la dynamique qui le lie à l'image qui diffère, d'une époque à l'autre, d'un artiste à l'autre. La volonté de donner à voir un art arabe moderne engagé, parfois à forte charge identitaire, a été privilégiée durant les années 1960-1970. Par la suite, les artistes se détournent rapidement de ces recherches, les idéologies nationales ayant

perdu de leur caractère fédérateur, privilégiant un art davantage tourné vers l'individuel. Cette effervescence passée de mode, additionnée à la fin des catégories en art, donnent aux artistes une plus grande liberté dans le traitement de l'écrit, qui se libère de l'assignation d'afficher une spécificité identitaire à travers la récupération des signes du patrimoine. La nouvelle génération d'artistes contemporains remet en cause l'association systématique entre écriture et calligraphie. Ainsi, paradoxalement, peu d'entre eux s'intéressent aux lettristes arabes et même tunisiens, se méfiant de la quête identitaire qui a longtemps préoccupé leurs aînés.

Alia Nakhli, École des sciences et technologies
du design/université de la Manouba
aliamr@yahoo.fr

1. Roland Barthes, « La rhétorique de l'image », dans *Communications*, IV, 1964, p. 40-51.
2. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966.
3. Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Paris, 1967.
4. Silvia Naef, *L'art de l'écriture arabe : passé et présent*, Genève, 1992, p. 42.
5. Charbel Dagher, *Al-hurûfiyya al-'arabiyya: fann wa huwiyya (Le lettrisme arabe : art et identité)*, Beyrouth, 1990, p. 26.
6. Dagher, 1990, cité n. 5, p. 28.
7. Naceur Ben Cheikh, « al-turâth al-fannî al-'islâmî wa al-madrâsa al-'arabiyya li al-rasm al-hadîth », dans *Al-multaqâ al-'arabî fî al-anmât al-mu'âsirâ li al-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya* [« Rencontre arabe autour des styles contemporains des arts plastiques arabes »], actes du colloque (Hammamet, 1972), Tunis, 1973, p. 153-160.
8. Ali Louati, « al-naza'ât al-hurûfiyya wa al-'istî'amâlât al-muhdatha li al-khatt fî al-fann al-'arabî al-mu'âsir », dans *Funûn tashkîliyya*, n° 2, 1984, p. 44-48.
9. 'Afif Bahnasî, *Al-Khatt al-'arabî 'usûluhu, nahdhathuhu, 'intishârûhu* (« L'écriture arabe, ses origines, sa renaissance et sa diffusion »), Damas, 1974, p. 137.
10. Néjib Belkhoja, « Pourquoi n'y aurait-il pas une école arabe de peinture ? », dans *La Presse de Tunisie*, 18 avril 1964, p. 3.
11. « En quête d'une école tunisienne universelle : Néjib Belkhoja esquisse les problèmes de la jeune peinture tunisienne », dans *La Presse de Tunisie*, 9 septembre 1967, p. 3.
12. Anonyme, « Belkhoja à la recherche des signes », dans *La Presse de Tunisie*, 4 avril 1963, p. 3.
13. Ricardo Averini, « La peinture de Néjib Belkhoja », dans *Belkhoja/Azzawî*, cat. exp. (Tunis, Galerie des Arts Cité Jamil, 1991), Tunis, 1991.
14. Néjib Belkhoja, « Tunisien et universel », dans Mustapha Chelbi, *La quête de la tunisianité*, Tunis, 2002, p. 31.
15. Toni Maraini, « La peinture de Belkhoja, entretien », dans *Intégral*, n°5/6, septembre 1973, p. 32-33.
16. Voir Aïcha Filali, *Safia Farhat. Une Biographie*, Tunis, 2005, p. 186-187.
17. Esquisses non datées, collection privée, on ne sait pas si l'œuvre a été réalisée.
18. La tapisserie *Le carré noir* datant de 1980 est aujourd'hui conservée au musée Safia Farhat à Radès.
19. Évocation de Dieu de manière répétitive et rythmique, pratique connue surtout chez les soufis.
20. Khaled Guezmir, « L'École de Tunis : Nouveau, Nouveau, Nouveau... », dans *La Presse de Tunisie*, 5 mai 1970, p. 3.
21. Anonyme, « L'École de Tunis : la tradition... », dans *Dialogue*, n°195, 27 mai 1978, p. 70.
22. Collectif d'artistes dont la formation remonte aux années 1935-1945. Ces artistes dits « pionniers » ont été

accusés par la jeune génération d'artistes des années 1960 et 1970 de perpétuer une imagerie coloniale dans leurs œuvres et de s'accaparer le marché de l'art local.

23. Filali, 2005, cité n. 15, p. 176.

24. Ali Louati, *L'aventure de l'art moderne en Tunisie*, Tunis, 1999, p. 161-164.

25. Sophie El-Goulli, « Nja Mahdaoui : une peinture inscrite au cœur même des préoccupations esthétiques arabo-islamiques et occidentales », dans *La Presse de Tunisie*, 7 décembre 1973, p. 3.

26. *Al-bu'd al-wâhid* est à l'origine une exposition artistique qui a eut lieu à Bagdad en 1971. Elle explore les différents usages de la lettre dans les arts plastiques et a été organisée par un groupe d'artistes : Jamîl Hamûdi, Dhiyâ' al-'azzâwî, Râfî' al-Nâsirî, 'Abd al-Rahmân al-Kilânî, Mûhammad Ghanî et Shâkir Hasan Âl Sa'îd.

27. La pensée soufie considère qu'il existe des lettres archétypales dans les cieux et qu'elles se manifestent sur terre sous formes de mots et que chaque lettre possède une représentation divine et humaine.

28. Voir Alia Nakhli, « Les grandes messes panarabes, festivals et biennales d'art arabe dans les années 1970 », dans *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n°138, 2015.

29. C'est le syndicaliste Ahmed Ben Salah qui est l'initiateur de l'expérience socialiste, dès 1961. L'échec du système des coopératives précipite sa chute en septembre 1969. Voir Werner Klaus Ruf, « Le socialisme tunisien : conséquences d'une expérience avortée », dans *Introduction à l'Afrique du Nord contemporaine*, Paris, 1975. Michel Camau (dir.), *Le syndrome autoritaire. Politique en Tunisie de Bourguiba à Ben Ali*, Paris, 2003.

30. Pierre-Robert Baduel, « L'identité tunisienne à l'épreuve de la frontière », dans *Hérodote : alertes en Méditerranée*, n°45, avril-juin 1987, p. 114.

31. Le PSD est un parti politique tunisien hérité du Néo-Destour fondé par Habib Bourguiba en mars 1934. Il est rebaptisé PSD en 1964 par Bourguiba pour marquer sa nouvelle tendance socialiste.

32. Bahnaî, 1974, cité n. 7, p. 137.

33. Khalîl Safiyya, « *Dirâsât 'arabiyya* », dans *majallatu al-hayât al-tashkiliyya*, n°11, 1983, p. 32.

34. Naceur Ben Cheikh, « Lettrisme mystique, calligraphie, peinture abstraite et expression du sacré », dans *al-khatt al-'arabî bayna al-'ibâra al-tashkiliyya wa al-mandûmât al-tawâsuliyya*, Tunis, 2006, p. 305.

35. *Écritures*, Michel Butor, Jamel Eddine Bencheikh, cat. exp. (Tunis, Comité culturel national/Mission culturelle française en Tunisie, 1988), Tunis, 1988.

36. *Le dessous des ratures*, (cat. expo., Tunis, Galerie A. Gorgi, 2014), Tunis, 2014.

37. Entretien avec l'artiste, 13 mai 2014.

38. Entretien avec l'artiste, 28 septembre 2015.

39. Ces livres sont édités par la Bibliothèque Fantastique, créée par Antoine Lefebvre, avec qui l'artiste collabore.

40. Voir Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, 2004.

41. Voir Meyer Schapiro, *Les mots et les images*, Paris, 2000.

42. Entretien avec l'artiste, 19 décembre 2014.

43. L'arabe classique est enseigné à l'école tunisienne à partir du niveau secondaire. Les élèves s'initient à l'arabe classique à travers notamment la découverte de la poésie arabe de l'ère préislamique et celle islamique. Nicene Kossentini à l'image des autres artistes tunisiens ayant fréquenté l'école publique a suivi cet apprentissage.

44. Entretien avec l'artiste, 19 décembre 2014.