

MYTHES, RÉALITÉS ET SIGNIFICATIONS DE L'ACTIVITÉ PICTURALE EN TUNISIE

« Les représentations (images, mythes, idées ou concepts, religion, morale ou art) n'existent pas en dehors de la nécessité de produire et de reproduire la société à chaque moment de son histoire. Elles sont douées de rôles historiques à un moment donné de la société et ont une existence sociale ».

Stanislas ADOTEVI, Directeur de l'Institut de recherches appliquées du Dahomey.

I. — SOCIÉTÉ ET PRODUCTION PICTURALE

1. — LE MARCHÉ DE LA PEINTURE TUNISIENNE.

A parcourir les pages littéraires et artistiques des quotidiens de Tunis, on peut facilement se rendre compte que de toutes les activités culturelles la peinture est celle dont on parle le plus. La même remarque pourrait être faite à propos des programmes de la radio et de la télévision. C'est que depuis l'Indépendance, et surtout depuis les années soixante, le département des Affaires culturelles n'a cessé de fournir un effort objectivement remarquable en vue de la promotion de ce secteur, considéré dans la pratique comme l'un des plus importants de ceux que recouvre l'éventail, relativement large, de ces activités culturelles. On peut voir de la peinture partout, à l'intérieur des salles d'accueil des édifices publics, dans les bureaux et les couloirs des différents ministères, certains cafés du centre ville, les agences bancaires et touristiques et, bien sûr, dans les galeries destinées à abriter les expositions multiples qui s'y déroulent l'année durant, saison estivale exceptée. Cette présence de la production d'images dans les lieux publics contraste fort avec le vide pictural que l'on peut observer dans les intérieurs tunisiens. A peine, de temps à autre, quelques reproductions de chromos, figurant des scènes de chasse ou bien des paysages, viennent meubler les murs d'une pièce d'appartement ou de maison traditionnelle, le salon,

la salle à manger ou bien la chambre à coucher d'une « villa », modeste pavillon comportant quelques pièces et une « véranda », et dont le modèle d'habitation ne cesse de donner son aspect dominant aux banlieues et aux quartiers récents des villages de l'intérieur.

Par rapport à d'autres villes du Maghreb, les lieux d'exposition sont relativement nombreux à Tunis. Le plus important, pas nécessairement le plus fréquenté, est, sans conteste, la galerie municipale des arts, dont l'entrée monumentale et imposante donne sur l'avenue de Carthage. Sa situation privilégiée, ainsi que l'aspect « ouvert » de son espace, donnent à cette galerie une importance stratégique et une fonctionnalité que l'on ne retrouve nulle part dans Tunis. Il existe par ailleurs d'autres salles d'exposition non moins actives. A signaler d'abord celles des maisons de la culture dont deux sont situées au centre ville : la première, celle d'Ibn Khaldoun, est située sur la rue du même nom, la seconde, celle d'Ibn Rachid, sur l'avenue de Paris. A remarquer toutefois que tous ces lieux se trouvent au centre de la ville moderne, à quelques minutes de marche l'un de l'autre. Pendant quelque temps une expérience de décentralisation a été tentée. Dans le cadre d'un programme de mise en valeur de la Medina, deux ou trois expositions, qualitativement importantes, ont été organisées à Dar Lasram, un vieux palais de la ville arabe. Aujourd'hui on parle de la création d'un centre international de recherche et d'animation artistique qui sera implanté au cœur de la vieille cité. Le casino du Belvédère a été récupéré et transformé en musée d'art moderne dont l'inauguration doit se faire, en principe, dans les prochains mois.

Dans ces divers centres, les artistes tunisiens et étrangers exposent leurs productions à la vente sans payer de droits de location. Il arrive même souvent que ce soit l'Etat qui prenne à sa charge l'impression des catalogues. Chaque année, plus d'une dizaine de milliers de dinars sont consacrés à l'acquisition d'œuvres d'art. Une commission d'achat composée de peintres appartenant à diverses tendances artistiques et d'un ou plusieurs représentants de l'Administration, visite systématiquement ou presque, toutes les expositions et achète le plus souvent une ou plusieurs œuvres, à chaque exposant. Une fois acquises, ces œuvres viennent augmenter le stock de tableaux déposé dans les caves du ministère des Affaires culturelles. Les motivations de l'achat varient selon les artistes dont on se propose d'acquérir la production. Les uns sont retenus en raison de leur qualité esthétique, d'autres à titre d'encouragement. En règle générale, on peut dire que le département des Affaires culturelles est le principal client de la peinture qui se fait en Tunisie. Mais il faudrait remarquer que depuis quelques années des institutions para-étatiques et privées telles la municipalité de Tunis, l'Office du tourisme, ou bien certaines banques qui ont à leur tête des amateurs d'art, deviennent des clients appréciés par certains.

Quelques artistes connus sont arrivés à se créer leur propre circuit pour l'écoulement de leur production. Au hasard des connaissances et d'appartenance sociale, chacun, parmi eux, s'est fait une clientèle appartenant à une catégorie de gens aisés et dont le pouvoir d'achat est assez élevé pour se permettre un mécénat si minime soit-il. Mais il semble que cette minorité

ne réussit pas à elle seule à créer une dynamique de marché de la peinture. Tout indique qu'il ne s'agit pas d'investisseurs avertis, mais plutôt d'un certain nombre d'amateurs d'art dont le choix est motivé surtout par des noms connus sur place et appartenant forcément aux artistes de la première génération. Des faits précis peuvent être cités pour confirmer cette hypothèse. Il y a plus d'une année, l'un de ces peintres de renom a ouvert une galerie privée située dans le quartier résidentiel du Belvédère, loin du centre ville. Se donnant les moyens de toute galerie marchande, le propriétaire a organisé une campagne publicitaire, qui s'est traduite par la parution quotidienne de petites plaquettes rappelant la création de sa galerie. C'est là un fait social nouveau car jusqu'ici, nul n'osait désigner aussi clairement la raison commerciale du fait artistique et on s'en tenait uniquement à la couverture constituée par la raison culturelle. La conséquence immédiate de l'ouverture de cette galerie marchande a été durement ressentie par la directrice d'une autre petite galerie privée, située au centre ville, voyant une bonne partie de ses clients figurant sur sa « liste » d'invités absorbée par la nouvelle galerie du quartier du Belvédère. C'est dire que le nombre de ces clients potentiels est relativement limité et ne peut répondre à des propositions provenant de plus d'un point de vente.

Les limites de ce « marché de la peinture » en Tunisie sont encore renforcées par le fait même que ceux qui essayent de le créer éprouvent toujours le besoin d'une couverture culturelle, afin de continuer à bénéficier de l'aide de l'Etat. Profitant du caractère récent du phénomène de la peinture dans le cadre du développement économique, social et culturel, ils cultivent à dessein la confusion entre ce qui relève de leurs intérêts privés et ce qui, normalement revient au secteur étatique dont le rôle doit en principe se limiter à la promotion d'une culture nationale développée. Pour être plus explicite, on peut dire que ce marché qui ne relève encore que du niveau du courtage et du commerce des œuvres consacrées sur le plan local et dont la nature se situerait entre ce qu'il est convenu d'appeler le négoce des galeries dans les pays occidentaux, et ce qu'on y appelle le marché parallèle, se donnerait quand même des apparences d'institution ou bien de fondation à caractère culturel.

En dehors de ces deux sources de revenus, que constituent les acquisitions faites par l'Etat et celles faites par la catégorie de personnes qui donnent au marché de la peinture en Tunisie sa relative clientèle, il existe d'autres moyens qui permettent aux artistes de subvenir à leurs besoins matériels. A signaler tout d'abord l'importante industrie hôtelière, qui depuis les années soixante ne cesse de fournir des possibilités de travail, assez rentables, aux peintres, qui se convertissent à l'occasion en décorateurs ou bien en architectes d'intérieurs. Là encore, ce sont souvent les mêmes critères, qui tiennent compte surtout des connaissances personnelles et de la notoriété de fait dont jouissent certains noms, qui président au choix de l'artiste à qui le travail sera confié. Les mêmes artistes connus, appartenant à la première génération, qui, comme on l'a vu plus haut, se font courtiers ou bien marchands, continuent à profiter des possibilités offertes par ce secteur. Certains parmi eux ont ouvert des agences de décoration et d'architecture d'intérieur

qui fonctionnent comme n'importe quelle entreprise privée. L'extension de l'industrie hôtelière, pendant ces dernières années, a permis à d'autres artistes, moins connus, mais parfois plus au fait des données spécifiques de la spécialité, de répondre à leur tour aux besoins croissants en matière de décoration.

Ensuite, il y a lieu de signaler que de nombreux peintres sont enseignants, aussi bien dans les établissements secondaires qu'à l'Institut technologique d'art, d'architecture et d'urbanisme (l'ancienne école des Beaux-Arts de Tunis), élevé depuis peu au rang d'établissement d'enseignement supérieur.

Remarquons enfin qu'un certain nombre d'artistes, connus et moins connus, trouvent dans les illustrations de timbres commandés par le ministère des P.T.T., une source de revenus, modeste, il est vrai, mais qui permet à quelques-uns parmi eux de s'adonner à l'art sans être conditionnés par les exigences du marché.

Reste à dire, pour compléter ce tableau des conditions matérielles de la vie picturale en Tunisie, quelques mots sur les matériaux de base qui servent à la fabrication des œuvres d'art. La majeure partie de ces œuvres est constituée de tableaux de chevalet, en peinture à l'huile ayant comme support de la toile de jute. Les deux matériaux, ainsi que le bois des châssis, sont importés. Dans tout le pays il n'existe que quelques boutiques spécialisées dans la vente du matériel pour artistes. Ces produits ne sont pas encore considérés comme servant à une activité culturelle et ne bénéficient pas de tarifs douaniers spéciaux. Il se peut que cette situation change dans les prochains mois, et plusieurs indices permettent de croire à la confirmation de cette hypothèse.

Quant aux prix de vente des œuvres ils varient selon les conditions dans lesquelles se font les expositions. Aucune cote n'est imposée par le marché qui ne subit aucune fluctuation, sinon celle des besoins de l'artiste au moment de l'exposition. En général le prix indiqué dépasse le salaire mensuel du fonctionnaire moyen et peut atteindre dans le cas de certains artistes de la première génération les huit cents et même les mille dinars (1).

Comme on peut le constater, l'existence en tant que phénomène d'une activité picturale en Tunisie aboutit en dernier lieu à la création d'un marché de la peinture, encore à l'état embryonnaire et dont les chances de survie ou d'extension sont objectivement limitées. Il ne peut donc se maintenir et se développer sans se débarrasser de certaines entraves dues à la nature du terrain, dans lequel il essaie de s'implanter et aussi à un manque d'expérience et de lucidité de la part de ses promoteurs. Ces derniers, au lieu d'aider à la création d'une tradition, ne font que retarder la réussite possible d'une telle greffe. A l'origine de cette erreur d'évaluation, il y a le fait de la double fonction que veulent jouer les producteurs, désirant se faire leurs propres marchands. Ceci les amène à se priver de l'avantage de la variation et du renouvellement de la production et, étant eux-mêmes

(1) Ce qui correspond à 8 000 et 10 000 francs.

producteurs-marchands, à limiter l'offre à leurs seules productions. Ainsi le marché est vite saturé et ne peut dépasser les possibilités d'un mécénat constitué par la minorité de clients intéressée uniquement par des noms et non par des tendances. Le pays ne disposant pas d'un stock d'œuvres consacrées, qui pourraient, comme c'est le cas en Occident, alimenter un marché, où la spéculation sur les œuvres d'art du passé pourrait provoquer une dynamique des modes « rétro », le marché de l'art, en Tunisie ne peut compter que sur une dynamique des tendances, pour garantir sa viabilité. Mais le groupe des peintres marchands, de par les critères de valeurs qu'il se donne, qui se réfèrent tous à la notion de qualité, se voit obligatoirement amené à ne miser que sur les œuvres dont la valeur esthétique est garantie par des références passésistes. D'où on peut comprendre la nécessité qu'ils ressentent à vouloir valoriser les œuvres réalisées par des artistes, tunisiens et étrangers, de l'époque coloniale. Ainsi, obéissant, consciemment ou inconsciemment, à la logique de la rentabilité en matière de création artistique, ces artistes-marchands qui misent sur la qualité à références passésistes, cautionnent-ils, sur le plan idéologique, une conception de la culture et de l'art en particulier, qui se base sur une certaine « tunisienneté » qu'auraient définie les artistes tunisiens et étrangers de l'époque coloniale. On comprend dès lors que les œuvres les plus « légitimement » cotées, sur le marché de la peinture « tunisienne » appartiennent, par la force des choses, à la production des années trente, à celle qui se réfère toujours à sa ligne idéologique, et même celle de peintres étrangers, qui tout en quittant le pays pour celui de leur origine, ne continuent pas moins à envoyer des toiles, récentes, exécutées outre-mer c'est-à-dire en Europe, mais traitant de la Tunisie, par cartes postales interposées, destinées à être écoulées sur le marché local.

2. — LE CONDITIONNEMENT EXTÉRIEUR DE LA PRODUCTION PICTURALE.

A la lumière de ces données, ce marché local se donne un nouvel aspect, qui vient s'ajouter aux caractéristiques que nous venons d'évoquer. Ce nouvel aspect consiste à établir un échange d'ordre économique avec certains secteurs du marché de la peinture en Europe, et en France en particulier. Il tend à devenir une sorte de continuation, en Tunisie, de ce qu'on appelle en France, le marché des chromos. Significations idéologiques et culturelles mises à part, une description de ce secteur du marché en France, faite par un spécialiste en la matière, nous informera du degré de similitude existant entre le micro-marché de la peinture en Tunisie et le marché des chromos. Dans son livre *Le marché de la peinture en France*, Raymonde Moulin, professeur à l'École pratique des hautes études, nous dit : « L'acquéreur éventuel ne s'intéresse pas tant à la valeur esthétique du tableau qu'à sa fonction décorative ou à sa fonction de prestige, c'est-à-dire à des fonctions partiellement indépendantes de la singularité de l'œuvre. La différenciation des tableaux, ne s'imposant pas d'emblée, elle est provoquée artificiellement par les vendeurs : tout leur effort tend à suggérer que les produits

ne sont pas homogènes mais individualisés et qu'il existe entre eux des différences de *qualité*... la clientèle visée, étant dépourvue d'informations, tant sur la peinture que sur son marché a tendance à admettre comme authentiques des différences artificielles provoquées par les vendeurs. La marge d'intervention de ces derniers n'en demeure pas moins économiquement limitée, car elle doit tenir compte du pouvoir d'achat des consommateurs potentiels de la peinture de chromo »... « Cette clientèle, qui ne jouit ni des prérogatives d'un statut socio-économique élevé, ni des privilèges de la culture savante, est condamnée à ignorer la peinture, et à s'accommoder, sauf dans le cas de sensibilités exceptionnelles de mauvais tableaux. Ils ne sont pas d'ailleurs perçus comme tels par ceux qui les achètent. Tant qu'on demeure dans un univers infra-culturel, il en est des goûts comme des couleurs et les jugements ne font qu'exprimer des préférences individuelles ». A quelques différences près, la minorité de clients qui achètent la production des peintres marchands de Tunis correspond objectivement à cette présentation. Ces différences sont dues, bien sûr, au fait qu'il ne s'agit pas, dans le cas de la Tunisie, d'une clientèle qui ne jouit pas d'un statut socio-économique élevé mais plutôt d'une minorité, se situant en haut de l'échelle, et qui réagirait, sur le plan culturel, selon le mode propre aux classes moyennes de la population de France. Pour un pays développé, comme la France, Raymonde Moulin parle de l'univers infra-culturel ; en Tunisie, pays du Tiers-Monde, on peut avancer qu'il s'agit tout simplement de la manifestation du phénomène d'acculturation, un terme qui semble être à la mode depuis quelque temps chez les intellectuels de « gauche », et dont beaucoup ne perçoivent pas aisément les implications dans la création artistique, mais qui ne recoupe pas moins une réalité effective.

Cet échange entre les deux marchés ne se fait pas uniquement dans le sens de l'importation en Tunisie d'une production réalisée en France, mais aussi dans celui de l'exportation d'œuvres tunisiennes à l'étranger. C'est ainsi qu'une véritable chasse au collectionneur européen amateur de factures « originales » et « typiques » ne cesse de sous-tendre le mythe du touriste « connaisseur » qui aurait ses entrées dans le marché de la peinture en Occident, et qui un jour donnerait leur chance à des artistes tunisiens, leur permettant d'accéder à un statut « international ». Et c'est bien cette éventualité qui fait dire à un propriétaire de galerie à Tunis, qu'il ouvrira, même en été, pour permettre aux touristes étrangers de connaître la peinture tunisienne authentique et de qualité. Ce même artiste-marchand, en parlant de ses projets, n'omet pas de signaler qu'il compte se mettre en contact avec des galeries « connues » à l'étranger. La nature de la demande conditionnant celle de l'offre, ce peintre-marchand, aidé par d'autres artistes de la première génération, et usant du crédit moral et financier dont il dispose, s'est donné pour tâche d'encourager une certaine peinture : celle qui pourrait correspondre à la demande du marché du typique et de « l'original » et pourquoi pas de l'exotique, dont les clients, en Europe, appartiennent à une catégorie de collectionneurs ayant une conception de « l'art indigène » suffisamment connue pour qu'on ne s'y attarde pas. C'est ainsi que le public tunisien a eu droit l'année dernière à une exposition impor-

tante des œuvres d'un artisan-décorateur de babouches pour touristes « encouragé » à réaliser des peintures naïves. L'exposition a eu lieu à la galerie municipale des Arts, de l'avenue de Carthage. Quelques mois plus tard, la Galerie de l'information abritait les résultats d'une autre « découverte », les œuvres d'une dame, peintre amateur des scènes de la vie quotidienne en Tunisie.

Pour mener à bien cette politique de contribution privée à l'animation culturelle, il était nécessaire que ses promoteurs se donnent une couverture purement artistique. C'est pourquoi ils jouèrent sur l'apparence de représentativité de toutes les tendances que revendique leur groupe. Ce dernier comporte essentiellement des peintres de la première génération, et aussi des jeunes « qui font de l'abstrait » mais qui acceptent de ne pas donner à leurs œuvres une signification culturelle. Et encore une fois, nous rappelons l'importance que revêt pour leur maintien, le dépassement de cette contradiction motivée par les nécessités d'ordre stratégique, en se donnant comme unique référence la qualité et l'originalité. Ces deux notions étant suffisamment lâches et se prêtant à toutes les interprétations qui relèvent de la métaphysique de l'art, leur permettent d'avoir les possibilités de ne considérer en fin de compte que les motivations d'ordre matériel.

Comme partout ailleurs il existe en Tunisie une littérature journalistique qui parle de peinture et ce dans les quotidiens et périodiques d'expression française autant que dans ceux d'expression arabe. Mais cette chronique artistique, qui tend chez certains à se faire valoir en tant que critique d'art, n'intervient que d'une manière indirecte sur le marché pour la valorisation de la production de tel ou tel artiste. Souvent, elle est le fait de journalistes culturels non spécialisés. Manquant d'information et de formation, ces derniers se contentent de reproduire des déclarations d'artistes ou bien parlent des différentes expositions dans des termes également élogieux à l'extrême et superficiels au point de friser le naïf. Si certains jeunes artistes se contentent de constater que le pays ne dispose pas encore de « critiques valables » (entendez par là comme en France), quelques-uns seulement parmi eux acceptent les remises en question du bien fondé de leur activité. Ceux de la première génération s'accommodent bien des éloges, et jusqu'à ces dernières années, il était pratiquement difficile pour les journalistes de faire autrement étant donné la notoriété dont jouissaient ces artistes auprès des responsables des journaux. Il est vrai que les deux organes du parti socialiste destourien faisaient exception. Depuis une dizaine d'années déjà, ils ne cessent de prêter leurs colonnes aux jeunes artistes qui n'avaient pas manqué l'occasion d'émettre des critiques quant à l'orientation folklorisante d'une certaine peinture. Cette remarque est d'importance car il s'agit là d'un phénomène propre à la presse tunisoise qui fait qu'en matière de culture, les journaux indépendants sont les plus conservateurs. A ce sujet, la consultation des collections de l'*Action* et d'*Al Amal* serait presque nécessaire pour quiconque voudrait avoir une idée sur la vie artistique depuis l'indépendance. Les polémiques, parfois passionnées, que l'on peut suivre sur les pages de ces deux journaux, sont riches d'enseignements pour l'historien d'art.

Pour conclure sur la critique d'art que l'on peut lire dans les journaux tunisiens, on peut affirmer que le phénomène du critique professionnel et des articles sur commande, connu sur le marché occidental, n'existe pratiquement pas. Mais ce constat n'exclut pas le fait que l'on puisse lire, de temps à autre, des reportages consacrés à des visites d'ateliers d'artistes (surtout ceux de la première génération, ou bien les jeunes appartenant à leur groupe). Ces reportages, paraissant dans les rubriques quotidiennes destinées à la couverture de l'actualité culturelle, n'étant pas motivés par l'événement, et dont le contenu est toujours élogieux, on est en droit de supposer qu'il s'agit là de cas de « publicité clandestine ». Il se peut aussi que l'on soit en présence d'une pratique « parallèle » de la critique professionnelle et qui ne peut s'avouer comme telle, du fait que les directions des journaux continuent à considérer tous les articles de critique, comme des informations nationales qu'il est de leur devoir de couvrir.

II. — AFFRONTLEMENTS CULTURELS ET EXPRESSION PICTURALE

1. — ORIENTALISME ET DÉPERSONNALISATION.

« Certains usages antiques et vulgaires ont de la majesté qui manque chez nous dans les circonstances les plus graves. L'usage des femmes d'aller le vendredi au cimetière avec des rameaux que l'on vend au marché. Les fiançailles avec la musique, les présents portés derrière les parents, le cous-coussou, les sacs de blé sur les mules, un bœuf, des étoffes sur des coussins, etc... Ils doivent concevoir difficilement l'esprit brouillon des chrétiens et leur inquiétude qui les porte aux nouveautés... Ils sont plus proches de la nature de mille manières : leurs habits, la forme de leurs souliers, aussi la beauté s'unit à tout ce qu'ils font... ». Cette citation du peintre français Eugène Delacroix extraite de ses notes maghrébines datées du 28 avril 1832 pourraient, sans difficultés, servir de support théorique à une bonne partie de la production picturale réalisée en Tunisie depuis les années trente jusqu'à nos jours. De l'époque coloniale, aux premières années de l'indépendance, la signification idéologique qui sert de support à cette conception anecdotique de l'art de peindre a changé, mais la base théorique ainsi que le statut de la peinture sont restés les mêmes.

Une évocation, même brève, des significations que l'on attribue à la production littéraire de l'époque coloniale et orientaliste en général, nous éclairera un peu plus sur la nature de ce divorce. Dans son livre, *Le Maroc dans la littérature française*, Abdejlil Lahjomri écrit : « Si l'orientalisme fut un mouvement qui, par une sympathie réelle voulait donner de l'Occident et du monde musulman une image vraie, il s'est heurté à des limites qu'un inconscient collectif lui imposait et que les orientalistes portaient en eux-mêmes, comme cette enclave du collectif dans le particulier, dont parlent les

psychologues. Ces limites ont fait que certains orientalistes ont servi consciemment une politique de dépersonnalisation. »

Pour ce qui est de la production picturale on peut dire que cet aspect, générateur de dépersonnalisation, y était plus visible parce que d'une part le caractère de l'expression par l'image est plus évident en raison d'un universalisme apparent dont la réfutation est assez difficile pour le profane non au fait des données réelles de l'histoire de l'art. D'autre part la peinture de chevalet, en tant que technique de représentation et d'expression, était étrangère à la culture originelle secrétée par la société maghrébine pré-coloniale. Encore une fois recourons au témoignage de Delacroix. Parlant des tangérois, le peintre écrit : «... Je m'insinue, petit à petit, dans les façons du pays de manière à dessiner, à mon aise, bien de ces figures de maures. LEURS PREJUGES SONT GRANDS CONTRE LE BEL ART DE LA PEINTURE, mais quelques pièces d'argent par-ci par-là arrangent leurs scrupules ».

Ces « préjugés » dont parle Delacroix, nous les retrouvons presque intacts un siècle plus tard, au sein de la société tunisienne traditionnelle, du moins celle de la vieille médina de Tunis. Rien de plus significatif à cet égard que cette anecdote rapportée par un artiste tunisien de la première génération, Yahia Turki, considéré par tous comme le père de la peinture tunisienne, à tel point que la galerie la plus importante du pays, celle de l'avenue de Carthage, porte son nom. Yahia Turki rapporte : « Un carton à la main, j'étais en train de croquer le beau paysage qui s'offrait à moi : le quartier Bab Bhar de la Médina. Un vieil enturbanné de passage, ayant refoulé la foule de badauds qui m'entourait, est venu me reprocher de faire comme les roumis. Bien sûr je n'avais pas pris en considération ce reproche provenant de la part de ce vieux conservateur et je continuais confiant dans ma démarche novatrice. Quelque temps après j'avais droit aux félicitations et encouragements d'un officier français, lui aussi de passage, concrétisés par un don en espèce, de quoi m'avait-il dit, t'acheter un chevalet ».

En vérité, contrairement à ce que pensait Delacroix, la société maghrébine pré-coloniale n'avait de préjugés que contre la peinture de chevalet en tant que l'expression d'une attitude du peintre qui se fait spectateur du monde qui l'entoure en se désolidarisant de lui par un acte d'observation qui se veut objectif, et en même temps motivé par des considérations purement esthétiques. D'autant plus que la peinture de chevalet n'était pas venue « remplir un vide » culturel, ce qui lui eut conféré un statut en raison d'un apport nouveau relevant de cet aspect positif et fructueux que l'on doit reconnaître à la nécessité vivifiante de l'ouverture. Car la société tunisienne musulmane traditionnelle disposait d'une forme artistique qui lui est propre et en correspondance étroite avec les valeurs qui sous-tendaient son existence. Dans ce cas précis, la greffe de la peinture de chevalet au sein de la société tunisienne ne pouvait être considérée que comme une violence perpétrée contre les structures internes de cette société. En tant que telle, elle ne pouvait que participer d'une manière indirecte au dynamitage interne des valeurs garantes de la survie du groupe en tant qu'entité homogène différente. Nul besoin de démontrer combien cette action de dé-

personnalisation était liée à l'opération d'élimination d'une présence tunisienne dans le pays, chose qui n'était en fait qu'un prélude à son élimination sur les plans économique et politique. L'implantation des valeurs imposées par le colon ne pouvait se réaliser qu'après destruction au préalable des valeurs propres à ceux qui étaient victimes de ce rapport de domination. Pour souligner plus encore la liaison étroite existant entre les différents plans, culturel, sociologique et économique de l'agression subie par le peuple tunisien à l'époque, une étude spécialisée serait utile.

Cet art propre à la société tunisienne traditionnelle et que la peinture de chevalet venait remplacer ou au moins dévaloriser, n'était en fait que la manifestation locale de l'art musulman avec ses deux aspects : la vision dite abstraite et celle dite figurative. Bien que cette différenciation opérée au sein de l'art musulman dans sa globalité soit issue d'une méthodologie ethnocentriste qui présente l'art de l'Islam à travers un schéma propre à l'évolution de la peinture en Occident, des nécessités d'ordre méthodologique aussi, nous imposent de l'adopter.

Prenons donc le cas de ce premier aspect, celui qui relève de la vision abstraite. Sa dévalorisation va être réalisée en deux étapes et ce de la manière la plus systématique possible. Dans un numéro spécial de la revue marocaine *Souffles*, Abdellatif Laabi nous a présenté une étude intéressante sur le rôle joué par les historiens d'art occidentaux dans cette opération. Henri Terrasse, qui a passé une bonne partie de sa vie au Maroc, est connu dans les milieux universitaires comme un spécialiste de l'art musulman du Maghreb. Dans un livre intitulé « Les arts décoratifs au Maroc » (Paris, 1925), il affirme d'abord que l'art arabo-musulman au Maroc a été purement imitatif et importé. Pour lui cet art n'a jamais exprimé les préoccupations du peuple marocain. Remarquons ici qu'à la même époque, en Tunisie, des voix se sont élevées pour dire que la langue arabe n'a jamais été celle du peuple tunisien et qu'il faudrait que ce dernier retrouve ses origines en utilisant le français, langue issue de celle que parlaient ses ancêtres (2).

En somme, au moment où la colonie européenne en Afrique du Nord implantait la peinture de chevalet dans le pays, des historiens « sérieux » se penchaient sur l'art musulman pour dire que ce qu'il lui manquait c'était justement ce qui caractérisait la peinture occidentale classique issue de la vision humaniste de l'époque de la Renaissance. Ils lui reprochaient d'être différent. Remarquons toutefois le caractère « conservateur », par rapport

(2) Quant à Henri Terrasse, il ne lui suffit pas de traiter l'art musulman marocain d'art importé, il continue en élucidant les causes qui sont à l'origine de « l'inertie qui caractérise l'art musulman ». « L'automatisme et la répétition des formes congelées, nous dit-il, proviennent des artistes, simples artisans, dont l'activité intellectuelle dépasse rarement celle du manœuvre ». L'historien s'attaque enfin à l'art musulman pour son « insignifiance ». « Le jeu de formes triomphe dans cet art où n'existe nul souci de ressemblance matérielle et qui a rompu tous liens avec la nature ». Parlant du décor floral il nous dit : « ... rien qui rappelle une fleur, une feuille réelle, rien qui ne fasse passer le frisson de la vie sur ce monde conventionnel ». Et pour terminer Terrasse exprime son mépris pour cet art dans ces termes : « Cet art reste un peu décor, vide d'idées, un uniforme splendide, un vêtement de luxe. Il ne traduit pas les idées et les sentiments esthétiques : il est un poème de lignes abstraites qui n'exprime que sa propre beauté ».

à la logique de l'art occidental lui même, du fait de reprocher à un art quel qu'il soit de n'exprimer que sa propre beauté, et ceci en 1925, plus de quinze ans après le triomphe du Cubisme en Europe. Ce qui est encore plus important à signaler c'est qu'il existe encore aujourd'hui des intellectuels et artistes tunisiens, parmi ceux qui président aux destinées de l'activité artistique, qui pensent que l'art abstrait n'est qu'un jeu de formes et de couleurs et qu'en tant que tel il ne peut nous toucher, du fait même de l'absence de l'image de l'homme parmi ses composantes.

Quant au second aspect, à travers lequel se concrétise la vision figurative de l'art musulman tunisien de l'époque pré-coloniale, il n'a même pas été remarqué. Il s'agit des peintures sous verre qui se vendaient dans les échopes de la Médina. Jusqu'à ces dernières années, mis à part certains peintres intéressés par la facture « matisienne » qui leur avait fait découvrir la signification modernisante de ces peintures populaires, la majorité écrasante du public ne voyait dans cet art que de la simple production artisanale. A peine leur accorde-t-on aujourd'hui encore le statut d'expression naïve, toute chargée comme elle est de référence à l'histoire de l'art de l'Occident. Depuis quelques années, surtout après la disparition des artisans traditionnels qui les fabriquaient, la mort de l'artiste provoquant la cessation de la production, donc sa rareté, les peintures sous verre alimentent un marché des œuvres artisanales « authentiques ». Profitant de cette vogue de l'objet artisanal déchargé de sa signification originelle, et à l'instar de certaines boutiques parisiennes, un des peintres, qui fait partie du groupe de la première génération, s'est spécialisé dans la vente de ces œuvres destinées à voisiner avec quelques objets rustiques qui décorent certaines demeures bourgeoises ou bien certains restaurants de luxe (3).

Rappelons qu'en Tunisie cette forme artistique, qu'est la peinture sous verre, était arrivée à s'intégrer dans le système économique et socio-culturel de la société tunisienne traditionnelle. A l'heure actuelle, on rencontre encore dans certaines maisons de familles traditionnelles de la ville ou bien du village de l'intérieur, des reproductions imprimées, encadrées ou bien mises en valeur, de certaines scènes à thèmes « religieux » ou patriotique (en vérité les deux se confondent et acquièrent la même signification de support des valeurs du groupe) proches de celles que reproduisaient et vendaient les fabricants de peintures sous verre dans leurs ateliers-magasins de la Médina de Tunis ou bien de Sfax. Il faudrait remarquer aussi qu'avant qu'elle ne soit dévaluée par les conceptions artistiques occidentales ces peintures re-

(3) Une importante collection de ces peintures sous verre se trouve actuellement conservée à Dar Ben Abdallah, une riche demeure de la Médina transformée en musée d'art et tradition populaire. L'ancien directeur d'un centre de recherche sur les arts et traditions populaires, Mohammed Masmoudi qui vient de consacrer à l'étude de ce genre artistique, un livre intitulé : *La peinture sous verre en Tunisie*, a beaucoup fait pour la valoriser de cette production. Bien sûr, il serait faux de prétendre que cette manière de peindre est spécifiquement tunisienne. A quelques détails près on peut s'en procurer à Alger, au Caire ou bien à Téhéran, où partout dans le monde musulman. Elle a intéressé (de par sa possible récupération en source d'inspiration pour l'élaboration d'un style « moderne » et « authentique » à la fois), les peintres contemporains de culture islamique, en leur offrant une solution toute prête aux problèmes existentiels qui se posent à eux. Nous reviendrons sur ces problèmes.

layaient par l'image la littérature populaire que les meddahs diffusaient sur les places publiques.

On pourrait même, en rappelant la réaction du vieux cheikh qui avait reproché à Yahia Turki de faire comme les roumis, avancer que la peinture sous verre avait servi pendant toute l'époque de la colonisation de valeur refuge. Les thèmes abordés pendant toute cette période traitaient de sujets qui reflétaient les préoccupations de résistance à l'agression dont était l'objet le peuple tunisien.

L'opposition de la peinture sous verre à la peinture de chevalet était manifeste à tous les niveaux et les deux genres artistiques n'avaient de commun que leur caractère décadent. La peinture sous verre était fabriquée par des artisans qui ignoraient jusqu'à l'existence du statut d'artiste, se vendait dans les souks comme n'importe quel objet artisanal et ses acquéreurs n'avaient aucune idée de ce que pouvait être une galerie d'exposition ou bien du rôle du critique d'art, n'avait aucune prétention à vouloir reproduire la réalité. Enfin, ceux qui la produisaient n'avaient jamais pensé exploiter une quelconque spécificité du climat tunisien. Par contre la peinture de chevalet est née dans la ville européenne de Tunis, à un moment où n'y habitait aucun Tunisien. Elle était supposée produite par des gens particulièrement sensibles, doués d'une vision qui se voulait personnelle, traitant de thèmes pris dans la réalité, une réalité qu'ils trouvaient particulièrement riche en couleurs et en qualité de lumière, « exposant » leurs « œuvres » dans des « galeries », œuvres « appréciées » par un public pas obligé de cautionner son « jugement » par l'achat effectif sans avoir au préalable consulté l'avis des « connaisseurs » en matière de « styles » originaux et de « factures » personnelles.

Il est intéressant après le rappel de ces données de déceler les conditions objectives qui ont amené l'implantation de cette vision dépersonnalisante dans le secteur artistique de la vie culturelle en Tunisie. Certaines de ces conditions relèvent du rapport de force en présence émanant de l'opposition de deux cultures différentes, parce que décrétées par des sociétés dont les modes de pensée, ainsi que les structures socio-économiques étaient différentes. Ce que nous avons pu constater à propos de l'opposition entre peinture sous verre et de chevalet n'est en réalité que la manifestation artistique d'une différence sur un plan plus général.

2. — MODÈLE ÉTRANGER ET TRADITION LOCALE.

La société maghrébine précoloniale vivait sur un système économique (4) que l'on pourrait qualifier de médiéval en voie de désintégration. Bien

(4) En étudiant la société maghrébine précoloniale, dans son livre : *Le Maghreb avant la prise d'Alger*, Lucette Valensi nous décrit la cité maghrébine comme abritant une société pré-politique, mais aussi pré-industrielle; le bruissement de tous les métiers ne doit pas faire illusion, nous dit-elle. « La production de luxe absorbe toutes les énergies. Les ateliers fournissent des articles de haut prix mais en faible quantité. Les industries orientées vers

entendu des réserves doivent être émises quant à la légitimité de cette référence à un moment historique propre à l'évolution de l'Occident, mais la différence inhérente quant aux rôles de l'Islam et celui de l'Eglise, n'empêche pas que l'on puisse relever des situations semblables. Au niveau de la production économique et culturelle, on peut rappeler les solutions qualifiées de médiévales, à travers lesquelles les peintres sous verre traitaient les problèmes de l'espace pictural, liés aux préoccupations collectives et non individuelles qu'ils véhiculaient, et au fait que ces peintres n'étaient que de simples artisans (ils auraient pu constituer une corporation) et non des artistes bénéficiant du statut de la profession libérale. Remarquons aussi que la peinture sous verre autant que la peinture romane, par exemple, a été traitée par les tenants des canons de l'art classique issu de la Renaissance, de peinture naïve. On pourrait peut-être avancer, non sans prudence, qu'à la société islamique des époques où celle-ci était économiquement forte et puissante, correspondent des produits culturels qui avaient valeur d'institution idéologique et présentant la cohérence d'un « classicisme » vivant, puisant sa logique dans la force même dont disposait la société qui les produisait. Ainsi, il y va de l'art de la miniature, dont le style n'a pu être altéré qu'à partir du moment où la société islamique était devenue économiquement faible.

Reprenant ce raisonnement, on peut alors dire que la peinture sous verre est à la miniature de l'époque classique, ce que la société islamique tunisienne des époques de décadence est aux sociétés islamiques des grandes époques. C'est pour cette raison que nous avons précédemment qualifié la peinture sous verre d'art décadent. Le terme décadent n'implique aucun jugement de valeur quant à la qualité que l'on peut trouver à ces peintures. On peut faire remarquer que la qualité qu'on lui trouve actuellement n'est pas sans avoir des liens étroits avec notre vision actuelle qui se réfère avant tout aux critères artistiques en cours que nous impose l'évolution actuelle de l'art en Occident. C'est ce qui a fait dire à Mohammed Masmoudi que « ... dans ces peintures certaines audaces dans la composition frappent par leur modernisme ». Et plus loin « ... l'artiste (!) parvient à se dégager complètement du souci de reproduire le visible avec fidélité, et, dans une démarche libre prend prétexte du sujet pour composer une harmonie de taches de couleurs ». Comme on peut le relever la référence à la peinture occidentale est manifeste. Tout y est : les compositions façon Degas, la non-reproduction du visible selon le mot de Klee et enfin l'harmonie de taches et de couleurs qui rappellent la fameuse définition de Bonnard.

Il en est de même du terme style que nous avons utilisé à propos de la

une production de masse sont l'exception. Pour l'essentiel, d'ailleurs, les artisans répondent aux besoins locaux — ceux des citadins eux-mêmes — ou, au mieux régionaux ». Ensuite évoquant le cas de l'industrie de la chéchia, elle souligne que malgré la concurrence française et italienne, la Tunisie arrivait à écouler ses produits dans toutes les provinces de l'Empire ottoman. Cette industrie présenterait des similitudes avec certaines entreprises françaises de l'époque.

Lucette Valensi constate ensuite qu'aucune nouvelle activité, au début du XIX^e siècle n'est venu prendre le relai de ces métiers traditionnels. Les modifications ultérieures ne provoquent pas d'effort d'adaptation et ne parviennent pas à secouer l'inertie des structures sociales de la production maghrébine.

miniature des époques classiques pour désigner une évolution propre de la manière avec laquelle l'espace y est organisé, sans intervention d'éléments appartenant à l'évolution d'un autre ensemble dont la logique interne se trouverait ailleurs, et qui provoquerait la destruction de l'ancien système en le privant de sa logique interne garante d'un renouvellement authentique possible. Lorsque les conditions socio-économiques sont favorables, il arrive souvent que cet élément étranger soit récupéré et vienne enrichir le système en question. Tel nous semble le cas de l'art islamique qui a su intégrer des éléments qui lui étaient originellement étrangers, ainsi que celui de la peinture occidentale contemporaine qui arrive à changer l'art nègre en cubisme, l'art islamique en art cinétique, et l'art extrême-oriental en art gestuel. Ceci n'empêche pas la peinture occidentale de demeurer authentique et vivante. Ceci dit, nous pensons avoir été explicites pour que le terme « style » n'ait pas ici le sens d'un « faire » particulier, d'une « manière » propre à un individu ou à un groupe et conserve comme le remarque Marc Le Bot dans son livre *Peinture et machinisme*, le statut de concept que lui ont donné Wolfflin, Focillon, Panofsky.

A la lumière de cette démarche, on peut trouver une explication plausible au fait de ressemblances qui existent entre les peintures sous verre que l'on peut trouver en Tunisie, en Algérie, en Egypte, en Syrie-Palestine et en Iran. La même démarche pourrait expliquer les différences qui existent entre ces manifestations variées de cet art décadent, dans des lieux différents. Les ressemblances proviennent du fait que cet art peut être considéré comme un descendant de la miniature islamique dont les données techniques de base, en particulier l'appréhension de l'espace, donnaient son unité à un style qui s'est manifesté dans tout le monde musulman à des degrés divers. Quant aux différences, elles relèvent de ces divers degrés de l'enracinement de la tradition miniaturiste dans ces pays. Pour cette raison peut-être, on peut trouver aujourd'hui que les formes tunisiennes sont plus indépendantes vis-à-vis des caractéristiques de la miniature traditionnelle. Le pays n'ayant pas connu une tradition miniaturiste, en vieillissant aurait donné des poncifs limitant l'aspect « spontané » qui fait leur « originalité ». Ce qui n'est pas le cas en Iran, par exemple (5).

Nous avons déjà évoqué l'aspect décadent lui aussi de la peinture de chevalet telle qu'elle a été importée en Tunisie. Nous avons expliqué l'échec objectif qu'elle a enregistré par l'échec idéologique qui venait confirmer la vraie nature de l'aventure coloniale. Berque avait parlé d'une littérature de l'échec, à propos de la littérature coloniale. Lahjomri ajoute échec de la littérature. Mais si personne aujourd'hui, n'entend parler en Tunisie du prix littéraire de Tunis, auquel on croyait il n'y a pas seulement une quarantaine d'années, et que l'on continue jusqu'à l'heure actuelle à apprécier la peinture

(5) Mais il faudrait remarquer tout de suite que cet aspect original et spontané ne pouvait garantir à lui seul la viabilité de cet art, que la réalité décadente condamnait à une mort lente mais certaine. On comprend dès lors qu'il ait été facilement évincé par la peinture de chevalet, et les historiens d'art occidentaux n'ont pas éprouvé le besoin de l'achever par des études scientifiques en l'accompagnant au musée lapidaire par une oraison funèbre digne des grandes civilisations en voie de disparition, comme c'était le cas pour la calligraphie ou l'art de l'arabesque.

coloniale, c'est uniquement parce que les peintres coloniaux ont su créer des disciples parmi les nationaux. La question que l'on se pose actuellement consiste à chercher les raisons de l'échec de la peinture de chevalet, ailleurs que dans celui de l'idéologie coloniale. Car, chose importante à signaler, les peintres nationaux ont essayé, depuis l'Indépendance et même avant les années cinquante, de donner à cet héritage un cachet tunisien. On peut dire que l'échec continue à caractériser le résultat de leurs tentatives. Et pourtant on ne peut dire qu'ils sont en situation de divorce avec la terre africaine ! Il faudrait donc rechercher les causes qui sont à l'origine de cette situation dans l'ensemble des données et des conditions dans lesquelles se fait la production artistique en Tunisie.

Ces données et ces conditions sont la continuation de celles qui ont présidé à l'implantation de la pratique de la peinture dans le pays, au cours de la première moitié du siècle. Changeant de terrain et de lieu de manifestation, le réalisme de la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui, malgré l'offensive impressionniste, demeurait au cœur du débat idéologique et moral, lequel en réalité ne faisait que masquer la faillite de son système, se trouvait du coup dégagé de la nécessité de « signifier » que lui imposait son milieu originel. Ni le réalisme social de Courbet, l'Art Social d'un Luce, ou bien le « rendu méticuleux des détails » d'un Meissonier n'arrivent à sauver le système de la condamnation « historique » dont il était l'objet, du fait même de l'avènement de « l'ère industrielle », qui allait par la force des choses, intervenir dans la formulation plastique elle-même, et non seulement au niveau des sujets traités. En milieu colonial, où les conditions matérielles objectives n'étaient pas aussi exigeantes sur le plan culturel qu'en métropole, le réalisme, libéré de la nécessité de se donner un sens philosophique, était venu se réfugier en survivant à coups de pittoresque et de particularisme anecdotique. Son implantation en milieu étranger allait lui conférer (en même temps qu'elle le libérait de la logique interne qui présidait à l'évolution de l'histoire en Occident) une signification qui relève de la non-signifiante. Cette caractéristique allait avoir des conséquences importantes quant au statut qui sera plus tard celui accordé à l'acte de peindre, au sein de la société coloniale. Celui-ci ne sera pas perçu comme étant un acte sensé, dont l'objet serait la formulation d'une vision particulière du monde, mais plutôt comme un acte pratiquement gratuit réduit à la seule pratique d'un procédé de représentation dont la signification ne dépasse pas la commodité ou bien le bien-fondé des solutions techniques qu'il apporte, dans la fabrication du tableau-objet destiné à la consommation. C'est pour cette raison, qu'au moment où en Europe même, on commençait à abandonner l'idée de l'universalité de la peinture de chevalet, celle-ci se voyait confirmée dans sa qualité de « meilleure solution technique pour la représentation du monde ». Ayant perdu sa signification authentique, l'art de peindre, confondu avec une formulation technique particulière qui avait perdu sa légitimité historique, allait continuer sur cette logique de l'insignifiante. D'institution idéologique, la peinture est devenue un épiphénomène.

Une fois ce raisonnement accepté, plusieurs aspects de la situation actuelle de la peinture en Tunisie se trouveraient élucidés.

— L'acte de peindre, se trouvant libéré de l'implication dans l'histoire, va se donner des références artificielles sur le plan théorique. Ces références vont être caractérisées par leur aspect inconséquent, anachronique, superficiel et surtout confus. Ces références peuvent être empruntées à des théories aussi éloignées l'une de l'autre que le sont la théorie de l'art pour l'art, et celle de la nature vue à travers un tempérament. Le tout perçu d'une manière naïve et incohérente.

— Le jugement esthétique va se confiner dans une approche métaphysique relativiste propre à l'univers infra-culturel où les goûts et les couleurs ne seront pas discutables.

— La problématique de l'organisation de l'espace pictural va être réduite à celle de l'élaboration technique d'une facture personnelle ou bien à une manière de faire propre à un groupe dont la prétention ne dépasserait le but d'atteindre une certaine originalité distinctive.

— De cette dernière remarque découle l'absence de groupes de tendances, et l'apparition du phénomène de rassemblement corporatiste, dont les membres ne sont liés entre eux que par la défense de l'intérêt commun.

— L'évolution de la production d'un artiste ou bien celle d'un groupe n'est qu'apparente et n'est en réalité qu'une suite ou plutôt l'étalage d'une série de trouvailles relevant de la prouesse technique qui se donne le nom de « recherche ».

— Considérée comme une innovation dans le « faire » et non comme une prise de position intellectuelle, la pseudo-évolution va être prise en charge par des personnes qui n'auront pas nécessairement les possibilités d'investigation intellectuelles qu'exige le rôle qui leur est attribué.

— En conséquence, ces artistes ne pouvant prendre une prise de position critique vis-à-vis de la nature même de leur activité, perpétuent inconsciemment la situation d'aliénation dans laquelle se trouvent leurs efforts de rénovation.

De ces constatations découlent plusieurs faits dont il faudrait tenir compte dans l'analyse des différents aspects que présente la peinture contemporaine en Tunisie. On peut comprendre dès lors que la société tunisienne n'a hérité de cet apport de la culture occidentale que les significations les moins profondes. La peinture a été réduite au seul concept du tableau de chevalet, son contenu à la description du typique et l'élaboration de l'espace plastique à celle d'une facture personnelle. D'où un certain esthétisme qui caractérise le discours sur l'art et qu'entretiennent encore aujourd'hui les artistes et les intellectuels dans leur majorité.

De la problématique que représente l'acte de peindre, ces derniers n'ont retenu, en définitive, que l'instauration de l'individualité de l'artiste, doué de génie particulier, lui permettant des œuvres belles. La création artistique, ainsi dégagée de sa conjoncture socio-culturelle qui lui confère sa vraie signification, est « innocentée » et vidée de sa raison d'exister. De là à être considérée comme une activité superflue et parasitaire, le pas est vite franchi. Rien d'étonnant à ce que l'on entende souvent de la part d'intellectuels non

avertis, dire que notre société, en voie de développement, n'a nul besoin de peintres. D'autres qui se disent éclairés et de « gauche » prônent une certaine démocratisation, aussi bien au niveau de la production qu'à celui de la consommation. Au yeux de tous la peinture est donc considérée comme un produit de luxe et surtout comme un loisir. Ne parlons pas de ceux qui, se référant à un jdanovisme aussi culturellement sous-développé appellent à l'utilisation de la peinture comme arme politique dans le sens qu'elle doit se faire discours dont la compréhension par les masses populaires doit être possible à travers un réalisme qui n'aurait rien à envier à la vision anecdotique de la peinture coloniale ou bien celle réalisée sous les régimes totalitaires connus dans certains pays d'Europe.



NÉCESSITÉ DE LA SIGNIFIANCE.

« L'expression artistique » peut constituer, de par la nature des données subtiles et spécifiques de sa réalisation, une « promesse de libération ». Dans le cas des sociétés culturellement développées, c'est-à-dire celles qui n'ont pas subi la rupture coloniale, cette interprétation de la finalité de l'activité humaine que représente la création artistique semble la plus proche de la réalité. C'est ce que révèlent, du moins, les études les plus récentes réalisées par des universitaires et des artistes occidentaux, en matière d'esthétique contemporaine. Il suffit pour s'en rendre compte de consulter les travaux des théoriciens de l'Ecole de Francfort et surtout ceux de Théodor Adorno, qui a eu le mérite de dépasser l'approche traditionnelle qui consistait à dissocier la théorie de la pratique pour poser le problème en fonction de la nature même de l'œuvre d'art, dans les conditions matérielles de sa réalisation. Ces travaux ont été, comme on le sait, explicités et complétés par Olivier Revault d'Allonnes, dans son livre *La création artistique et les promesses de la liberté*.

En limitant le champ d'application de ces recherches théoriques à la création artistique qui se fait dans le cadre des sociétés culturellement développées, on suppose que les conclusions auxquelles elles ont abouti ne sont pas directement applicables à la production d'images réalisée dans le cadre des sociétés sous-développées. On suppose donc, comme le fait Abdallah Laroui dans son introduction à *La crise des intellectuels arabes*, que toute culture est l'expression d'une société, elle-même définie par sa base matérielle, et aussi d'une constatation de fait, qui est le phénomène de la colonisation. Celle-ci, nous dit Laroui, considérée comme le symbole de l'échec total de la société dominée, nous pousse à « poser » un retard culturel. En prenant en considération cet aspect retardataire de l'activité culturelle en pays ex-colonisé, ce qui est désigné sous le vocable de création artistique se voit réduit à un mimétisme aliénant ne représentant en fait que l'un des aspects multiples à travers lesquels se perpétue ce rapport de domination. Cette situation « périphérique » de l'activité artistique réalisée au sein de sociétés

ex-colonisées est celle de la production culturelle dans son ensemble. Elle concerne aussi bien celle des artistes qui ont hérité de la vision propre à l'époque coloniale que celle des jeunes « chercheurs » qui se rallient sur des positions avant-gardistes prises par des mouvements dont la légitimité se trouve ailleurs.

Et ce n'est qu'en tenant compte de ce contexte spécifique caractérisé par le retard culturel que l'on peut essayer de formuler une définition adéquate du rôle de l'artiste dans la société tunisienne d'aujourd'hui. C'est ce besoin de se situer et de se définir en fonction de son propre réel que certains artistes marocains avaient ressenti, depuis quelques années déjà. De ce nouvel état d'esprit, rien de plus significatif que le contenu de ce manifeste de l'association marocaine des arts plastiques, distribué aux participants à la première biennale des arts plastiques arabes qui a eu lieu à Bagdad au cours de la deuxième quinzaine du mois de mars de cette année, dont voici un extrait : « ... Et si nous réitérons notre refus de l'atmosphère négative, qui est celle des rassemblements artistiques occidentaux, nous estimons nécessaire de remettre en question et la nature et le volume des invitations envoyées aux journalistes, aux critiques et aux invités d'honneur afin de les concentrer sur la jeunesse qui vit la réalité des mouvements plastiques arabes. Nous insistons sur cette nécessité. Ce faisant, nous nous appuyons sur notre connaissance du rôle aliénant, paternaliste et assimilationniste de certains prêcheurs à l'intérieur, comme à l'extérieur du monde arabe ».

De « promesse de libération » récupérée souvent en instrument d'aliénation alimentant l'industrie culturelle en Occident, la création artistique devient pour les jeunes peintres arabes un moyen effectif de désaliénation et d'affirmation de soi. Mais il faudrait remarquer que le cas des artistes marocains demeure un cas unique ou presque dans le monde arabe actuel.

Naceur BENCHEIKH.