

Vision critique au carrefour du politique, du religieux et de l'artistique : étude d'un monument sculptural à Kairouan

Khaled ABIDA⁽¹⁾

Les chevauchements de l'artistique et du politique dans l'histoire de l'art ont toujours visé l'établissement d'un équilibre qui reste précaire pour le créateur. En se fréquentant ainsi, l'artiste risque d'être à l'emprise de l'instance politique. En se repoussant, il serait à la prise d'une position réactionnaire véhiculant une idéologie qui risque fort de devenir doctrinaire et essentialiste dans l'absence d'une réserve critique.

En fait, l'art à dimension politique n'est pas uniment lié aux formes propagandistes qui se mettent au service de la cité et de son gouvernement. Il peut prendre diverses formes, propagandistes ou engagées, véhiculant une idéologie qui actionne son intervention sur le monde. Dans l'une de ses conférences intitulée « L'art contemporain a-t-il une dimension politique ? »¹, Paul Ardenne distingue trois formes historiques d'engagement politique en art et qui ressortissent de logiques différentes: la tutelle, la collusion et l'opposition.

Dans la logique de tutelle, qui est la plus dominante historiquement et qui remonte jusqu'aux sociétés archaïques et civilisations antiques, les réalisations symboliques de l'art sont au service des pouvoirs politico-religieux. L'art mis aux ordres du politique astreint l'esthétique symbolique de l'œuvre à une idéologie dictée par le pouvoir en place. Ainsi, le code idéologique scelle le dispositif esthétique: le cas notamment de l'art égyptien ou de l'art romain.

Paul Ardenne évoque, également, un second type de rapport au politique au sein duquel l'artiste s'émancipe relativement et dispose d'une création libre. Le rapport politico-artistique relève cette fois-ci d'une « collusion » qui sous-entend que le politique et l'artistique « travaillent mutuellement dans les termes d'un contrat où il n'y a pas une instrumentalisation réciproque »². Les exemples historiques de cette

⁽¹⁾ Maître-Assistant à l'Institut Supérieur des Arts et Métiers De Kairouan. Il est artiste/plasticien et Docteur en Sciences et Techniques des Arts.

¹ Paul Ardenne, conférence intitulée « L'art contemporain a-t-il une dimension politique? », publiée en ligne le 15 Mars 2001 sur l'adresse

<http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/ardenne.pdf>.

² *Ibid.*

«collusion» sont nombreux. On peut citer, à titre d'exemple, le cas de Jean Louis David ou le cas des artistes qui ont adhéré massivement au premiers temps du régime politique de l'union soviétique.

Dans la troisième logique de l'opposition, comme son nom l'indique, l'artiste adopte une attitude de refus et de contestation. Il revendique une rupture épistémologique de nature esthétique et politique avec l'ordre régnant. Il cherche à renverser l'ordre établi pour donner une forme concrète à sa vision critique et contestatrice.

En l'occurrence, l'entrelacement de ces trois instances régissant le rapport de l'artistique au politique ne vont pas sans nous rappeler l'hypothèse de Hannah Arendt, argumentée dans son livre *La crise de la culture* et qui consiste à ce que toute prise de conscience de la liberté ou de l'oppression ne pourrait s'effectuer en dehors d'une structure de contingence socioculturelle à laquelle elle attribue le nom d'« Espace public » et dont nous sommes enclins de le reconnaître, nécessairement, comme un lieu de tiraillements et de tensions entre « la liberté » et « le politique ». A cette égard, l'artistique dépend toujours du politique même dans ses versions les plus contestataires et révolutionnaires. Hannah Arendt écrit:

...Les arts d'exécution, par contre, présentent une grande affinité avec la politique ; les artistes qui se produisent- les danseurs, les acteurs de théâtre, les musiciens et leurs semblables ont besoin d'une audience pour montrer leur virtuosité, exactement comme les hommes qui agissent ont besoin de la présence d'autre hommes devant lesquels ils puissent apparaître ; les deux ont besoin d'un espace publiquement organisé pour leur « œuvre », et les deux dépendent d'autrui pour l'exécution elle-même³.

En effet, l'espace public est un espace physique qui se situe entre les espaces privés. Il est, toutefois, traversé par une variété de codes qui le convertissent en espace sociopolitique au sein duquel s'activent des fonctions artistiques et politiques. Mais, par quoi l'art dans un espace public est-il au service de l'idéologie en vigueur ? Est-ce par son aspect formel, par ses jonctions visuelles ou plutôt par un surcroît symbolique lui attribuant, de l'intérieur ou de l'extérieur, une lecture spatiale bien déterminée ?

Pour inscrire ces questions dans un contexte bien précis, à visée critique certainement, nous avons choisi un monument sculptural situé en plein centre-ville de Kairouan. Pas loin de la prestigieuse mosquée *Oqba Ibnou Nefaa*, ce monument repose sur un socle de marbre blanc sur

³ Arendt, Hannah (1972), *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, p. 220.

lequel s'élèvent quatre stèles surplombées par une sphère dorée qui renvoie directement au globe terrestre (fig.1). La structure de l'édifice est en béton armé. Elle est bâtie sur une symétrie parfaite entre ses éléments constitutifs, à savoir le socle, les quatre stèles revêtues en bleu et le globe terrestre doré.

La conception de ce monument semble puiser, à première vue, dans une architecture arabo-islamique tout en l'hybridant. L'observateur du logo événementiel de « *Kairouan capitale de la culture islamique 2009* », (fig.2), peut aisément se rendre compte de la parenté existante, à des nuances près, entre ses lignes forces et celles qui soutiennent la charpente du monument sculptural en question. Le choix des couleurs obéit également à cette même conjoncture structurelle. Ceci laisse entendre que le dessein du second (le monument) est immanent de la conception du premier (le logo).

Ce logo, dessiné en dorure et animant l'espace bleu de l'arrière-plan, prolifère dans les lieux publics et privés, officiellement, à partir du 8 mars 2009 quand Kairouan a été élue par l'Organisation Islamique de l'Éducation, des Sciences et de la Culture (ISESCO) comme la « capitale de la culture islamique pour l'année 2000 » correspondant à 1430 de l'Hégire.

Ce logo est conçu sur une jonction visuelle entre le trait calligraphique et l'image architecturale. Deux signes qui renvoient directement à la culture-arabo islamique dont la ville de Kairouan constitue un minaret essentiel. La jonction de l'architectural et du calligraphique dans le dessin du logo est articulée suivant la courbure, à la fois élastique et variable, d'une ligne continue dont la circulation au sein du monochrome bleu obéit à une symétrie axiale. D'un côté comme de l'autre, les lettres "ك" et "ن" se recourbent systématiquement, d'une manière équidistante, pour amorcer deux directions verticales se rencontrant dans la clef de voûte d'un arc, renvoyant directement aux portails antiques de la ville de Kairouan.

L'idée d'un portail ouvert est d'autant plus soutenue par l'allongement de deux autres lignes verticales segmentées horizontalement à l'endroit exact de leur recourbement. Elles suggèrent, par leurs inflexions respectives, la présence de deux colonnes soutenant le portail qui s'apprête à accueillir l'événement de « *Kairouan capitale de la culture islamique 2009* ». Par cette économie et éloquence linéaire, ce logo, a inspiré considérablement l'artiste qui a conçu le monument sculptural, objet de notre étude.

La structure linéaire, les courbures variables ainsi que les couleurs utilisées sont autant de preuves qui appuient cette dernière déduction, ajoutant à cela que le logo a été reproduit intégralement en bas des quatre stèles qui s'élèvent en hauteur dans le monument. Seulement, l'inspiration première de l'artiste a connu des changements en cour de route.

Une année sépare déjà la conception du logo de son exploitation structurelle et chromatique dans cette sculpture monumentale. Cet espacement temporel a suscité, donc, des changements formels qui induisent, par conséquence, des changements au niveau de la réception de l'œuvre dans l'espace public au sein duquel elle s'implante. Observons d'abord ces changements formels afin de saisir ensuite leur impact sémiotique sur le récepteur de cette œuvre, imposante par son emplacement stratégique en plein centre-ville, son gigantisme et le choix de ses couleurs qui rompent complètement avec son environnement local.

Il y a, en fait, trois nouveaux éléments qui viennent s'ajouter aux constituantes visuelles du logo. D'abord, la calligraphie dorée abonde sur les parois des stèles plates. Ensuite, Cette platitude se trouve animée par un jeu de concaves et de convexes pouvant nous renvoyer aux parchemins anciens ou aux rouleaux de papiers dépliés. L'ensemble du dispositif soutient enfin un globe terrestre doré.

Ces ajouts font dévier la lecture initiale du logo vers une autre qui se dévoile à travers l'examen méticuleux des changements qu'ils impliquent. Les verticales qui s'allongent dans le dessin du logo, associant le typographique à l'architectural, s'inclinent considérablement dans le monument. Les quatre stèles inclinées s'incurvent au niveau du globe terrestre tout en se rapetissant. Nous obtenons, ainsi, une double lecture sémiotique de la fonction visuelle de ces quatre stèles.

La première lecture est en relation directe avec l'idée du manuscrit antique dont le choix des couleurs utilisées (le fonds bleu et l'écriture dorée) renvoie, indubitablement, au fameux « Coran bleu » conservé au Musée de Raqqada à Kairouan (fig.3). Les parchemins de ce « Coran bleu », rédigée selon une graphie Kufique archaïque sans points diacritiques, remontent à la fin du IX^e siècle et au début du X^e siècle. Ces feuilles bleues et leur enluminure en or ont été réalisées à Kairouan. Les parchemins bleus sont des peaux d'animaux teintées par un indigo importé d'Égypte.

Ces informations historiques appuient le fait que les parchemins du « Coran bleu » sont à l'origine du choix de la palette et des signes aménageant le logo et le monument sculptural. Néanmoins, ce renvoi

citationnel reste suggestif au niveau de la conception du logo et illustratif au niveau du monument sculptural par l'abondance de l'écriture en lustre doré sur les carreaux de céramique bleue qui revêtent l'armature en béton. Nous comprenons par là que le choix de l'artiste ne s'inscrit pas dans une exploitation métaphorique du travail de la citation autant qu'il vise le sens propre du renvoi et indexe directement le « Coran bleu » conservé au musée de Raqqada.

Dès lors, nous pouvons déduire que les quatre stèles bleues, soutenant le globe terrestre, ne sont que l'illustration des parchemins de Raqqada à l'envers desquels s'imprime en bas le logo de l'évènement « *Kairouan capitale de la culture islamique 2009* ». La question qui vient de se poser maintenant est la suivante : selon quelle nécessité plastique ou sémiotique l'artiste a-t-il éprouvé le besoin de rapetisser ces stèles d'en haut et de les pencher vers l'avant ?

Nous arrivons, alors, à la seconde lecture de la fonction sémiotique de ces quatre stèles. En cherchant à faire apparaître à tout prix le chiffre 7, ce chiffre emblématique du règne de l'ex-président limogé, et pour le rendre lisible et perceptible des quatre côtés du monument, l'artiste éprouve le besoin de retrancher une partie du haut de la stèle pour mettre en avant le chiffre 7; un sept en envol aux quatre coins de la terre; un sept qui soutient la planète tout entière. En ce sens, faut-il rappeler que ce motif planétaire n'est pas spécifique uniquement à cette sculpture.

Le motif du globe terrestre est investi en Tunisie dans les espaces publics comme un emblème essentiel de la récupération de la politique « Benalesque » des grands enjeux internationaux. On peut évoquer, à titre d'exemple, l'adhésion formelle de l'ex-gouvernement à la société de l'information, à l'investigation des nouvelles technologies, au développement durable et à la lutte contre la pauvreté dans le monde...

Le visiteur de notre pays pourrait croiser dans nos maints espaces publics des arbres, des structures métalliques et des engins surplombés par ce genre d'emblèmes, synonymes de la récupération des grands enjeux de la globalisation par l'instance politique de l'ex-gouvernement déchu. Nous tenons, à ce propos, à remercier le président limogé Ben Ali pour ses paris sur la jeunesse et les nouvelles technologies, à savoir le facebook, dont les tunisiens sont entraînés de cueillir leurs fruits aujourd'hui !!!

D'un support à l'autre, le globe terrestre demeure le signe triomphal d'une politique ayant aligné les soucis du tunisien, majoritairement moyen et pauvre, sur des problématiques universelles. D'ailleurs, tous les tunisiens, hyper cultivés en matière de football national et international,

reconnaissent ce signe dans la coupe du monde. Pour le tunisien, le globe terrestre est un signe univoque. Il est allié à la victoire et au triomphe auxquels l'ancien régime ne cesse de nous faire croire malgré tous les problèmes socioéconomiques qui bouleversent notre quotidien.

Qu'en est-il maintenant de ces parchemins coraniques surplombés par ce même globe ? Même s'il fallait soustraire quelques mots déversés coraniques; même s'il fallait additionner des symboles complètement hétérogènes à la calligraphie arabe et étrangers à la civilisation islamique, ce globe triomphal, associé à une transfiguration du parchemin, demeure l'élément le plus important de la composition. La célébration et la mémorisation de l'évènement « *Kairouan capitale de la culture islamique 2009* » importent peu devant la satisfaction narcissique du président qui vient clôturer la manifestation et inaugurer, par la même occasion, le majestueux monument.

Le choix « *Kairouan capitale de la culture islamique 2009* » est justifiable pour des raisons, à la fois, historiques et budgétaires, concourant à faire circuler une somme d'argent considérable sur un vaste territoire pointé par des régions islamiques, historiquement symboliques. Pourquoi Kairouan a-t-elle alors été élue comme capitale de la culture islamique pour l'année 2009?

Après l'élection de Kuala Lumpur en Malaisie, de Baku en Azerbaïdjan pour la région asiatique, et de N'Djaména au Tchad pour la région africaine, vient le tour du Maghreb. Et puisque Kairouan est historiquement considérée comme la quatrième ville sainte de l'Islam et la première capitale islamique au Maghreb, elle est alors la première favorite à recevoir cet honneur qui, pour la glorification de l'évènement, avait besoin d'une somme importante d'argent.

Notre monument est, donc, financé par ce fond budgétaire et réalisé par la même personne qui a exécuté tous les monuments publics de la ville de Kairouan suite à des commandes municipales. A cet égard, Serait-il important de rappeler que les matériaux utilisés par cet artiste sont toujours les mêmes et que les procédés de mise en œuvre sont similaires d'un monument à l'autre.

Ceci nous incite, d'emblée, à nous demander : pourquoi les responsables municipaux ne font-ils pas appel à d'autres artistes ? Kairouan, cette ville rayonnante à travers une architecture considérée comme un patrimoine mondial bâtie selon des procédés de maçonnerie vernaculaire, n'a-t-elle pas enfanté d'autres créateurs qui peuvent répondre à la même demande ? Les diplômés de l'Institut Supérieur des

Arts et Métiers de Kairouan ne sont-ils pas en mesure de proposer des maquettes plus actualisées?

A l'époque actuelle en Tunisie, maintes voix contestataires d'intellectuels et d'artistes s'élèvent pour revendiquer leurs libertés d'expression et leurs droits de participation aux grands projets culturels, en dehors des vieilles alliances rouillées du « politique » et de « l'artistique ».

Néanmoins, les propos d'Hannah Arendt par lesquels nous avons inauguré notre article restent toujours d'actualité quant à la situation en Tunisie aujourd'hui. Le politique en question est toujours en vigueur dans nos « Arts d'exécution » avec la seule réserve que notre artiste actuel n'est plus dans un rapport de « tutelle » ou de « collision » avec le pouvoir. Il devient opposant à tout vent et à toute forme d'alliance avec le politique. Paradoxalement, il ne peut manifester son opposition, généralement à verve satirique, que dans des sujets se rapportant au politique.

L'aléa du politique, du religieux et de l'artistique se dévoile sous une autre forme dans l'espace public où s'exposent les œuvres actuelles qui émergent suite à la révolution, contestataire certes, mais qui inaugurent une nouvelle ère d'adhésion au politique.

Néanmoins, dans l'amalgame du discours élitiste, de l'icône militante et de l'actionnisme artistique, la valeur authentique de l'œuvre risque fort de se perdre dans les méandres d'une polémique politisée et frigide. S'agit-il de l'une des fonctions de l'avant-garde que de protester sans limite ? Sommes-nous, plutôt, devant une forme d'art émergeant qui baptiserait une nouvelle ère de contemporanéité artistique tunisienne ?

Bibliographie

Ardenne, Paul, conférence intitulée « L'art contemporain a-t-il une dimension politique? », publiée en ligne le 15 Mars 2001 sur l'adresse <http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/ardenne.pdf>.

Arendt, Hannah (1972), *La crise de la culture*, Paris, Editions Gallimard.

Cova, Hans (2005), *Art et politique, les aléas d'un projet esthétique*, Paris, Editions L'Harmattan.

Gautier-Kurhan, Caroline (2001), *Le patrimoine culturel africain*, Paris, Editions. Maisonneuve et La rose.

Saint-Prot, Charles (2008), *Islam, l'avenir de la tradition : entre révolution et occidentalisation*, Paris, Le Rocher.

Sourdel, Janine et Dominique (2004), *Raqqâda, Dictionnaire historique de l'islam*, Paris, Editions PUF.

Les figures

Fig. 1 : Monument sculptural érigé à Kairouan à l'occasion de son élection en 2009 comme capitale de la culture islamique



Fig.2 : Affiche de l'évènement en haut de laquelle s'affiche le logo

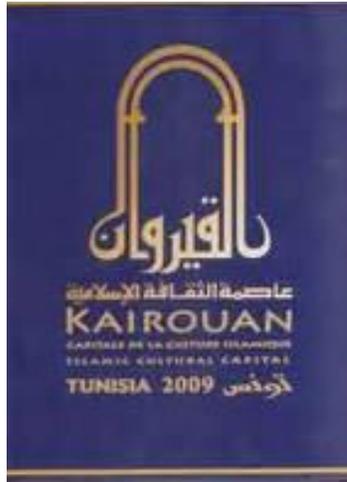


Fig. 3 : Le coran bleu: Surah al-Baqarah, verses 197-201. Kufic script, Musée de Raqqada, Kairouan, Tunisie.

