

Avant l'Islam déjà, la parole était chez les Arabes le principal moyen d'expression esthétique. Puis vint le Coran, le texte sacré, révélé dans une langue arabe claire (Sourate 26, v. 195) et inimitable. Pour éviter des dissensions au sein de la communauté musulmane, le texte coranique fut mis par écrit très tôt. D'abord simple et rudimentaire, l'écriture arabe devint petit à petit moyen esthétique, calligraphie. Par la calligraphie, la beauté orale de la langue fut ainsi transposée au niveau visuel, et cet art occupa en Islam la place que détenait en Europe la peinture.

Le contact avec l'Occident fit connaître au monde musulman l'art européen qui différait, par sa conception et ses techniques, de l'art musulman. Les peuples musulmans adoptèrent cet art, tout d'abord sans le modifier ni l'adapter à leur contexte culturel. Mais avec la prise de conscience nationaliste qui se concrétisa surtout à partir du milieu de notre siècle, la peinture se voulut autre chose qu'une simple imitation des modèles occidentaux; et c'est dans ce cadre que l'écriture arabe commença de nouveau à jouer un rôle important.

Ce livre trace d'abord l'histoire de la calligraphie arabe classique, puis montre comment celle-ci est utilisée et réactualisée par des peintres arabes contemporains.

*Une deuxième partie, due à Faïka Croisier, présente un manuscrit du Coran attribué au calife 'Utmân et qui a appartenu aux empereurs moghols.*

*Silvia Naef, arabisante, assistante à l'Unité arabe de l'Université de Genève, prépare une thèse de doctorat ayant comme sujet la naissance de la peinture arabe contemporaine.*

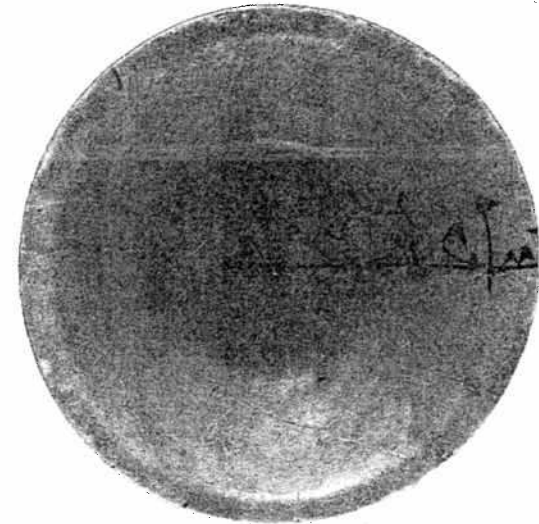
*Faïka Croisier a obtenu le doctorat ès lettres de l'Université de Genève avec une thèse portant sur «L'Histoire de Joseph d'après un manuscrit oriental».*



SILVIA NAEF

**L'ART  
DE L'ÉCRITURE  
ARABE**

passé et présent



NK  
3636  
.5  
A2N34  
1992  
c. 1  
ROBA

Editions Slatkine  
GENÈVE  
1992

**COLLECTION  
ARABIYYA**

dirigée par  
Simon Jargy

N° 1 : *Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine*, par Kamal Kheir Beik.

N° 2 : *Le Coran : aux sources de la parole oraculaire*, par Pierre Crapon de Caprona.

N° 3 : *Islam et chrétienté*, par Simon Jargy.

N° 4 : *Les Arabes et l'Occident. Contacts et échanges*, recueil collectif présenté par Simon Jargy.

N° 5 : *L'Orient déchiré entre l'Est et l'Ouest. 1955-1982*, par Simon Jargy.

N° 6 : *Islam communautaire (Al-Umma)*. Concept et réalités, recueil collectif présenté par Simon Jargy et formant le N° 1 des Cahiers de civilisation islamique (coéd. Labor et Fides).

N° 7 : *La femme et l'Égypte moderne dans l'œuvre de Naguib Mahfûz (1939-1967)*, Par Fawzia A. Al Ashmawi-Abouzeid.

N° 8 : *Oman entre l'indépendance et l'occupation coloniale*, par Khalid Al Wasmî.

N° 9 : *Le défi du fondamentalisme islamique*. Recueil collectif présenté par Simon Jargy et formant le N° II des Cahiers de civilisation islamique.

N° 10 : *L'histoire de Joseph d'après un manuscrit oriental*, par Faïka Croisier.

N° 11 : *La poésie galante andalouse au XI<sup>ème</sup> siècle : typologie*, par Mohammed Abu-Rub. Editions ASFAR.

N° 12 : *L'art de l'écriture arabe, passé et présent*, par Silvia Naef, avec, en annexe, un manuscrit coranique attribué au Calife 'Utmân, par Faïka Croisier.

SILVIA NAEF  
**L'ART  
DE L'ÉCRITURE  
ARABE**

passé et présent

AVEC EN ANNEXE

UN MANUSCRIT CORANIQUE ATTRIBUÉ

AU CALIFE 'UTMÂN

par Faïka CROISIER



Editions Slatkine

GENÈVE

1992

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC L'APPUI  
DE L'ASSOCIATION DES ETUDES ARABES ET ISLAMIQUES  
ET DE LA  
FONDATION MAX VAN BERCHEM (GENÈVE)



### REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier ici les professeurs Simon Jargy et Charles Genequand de l'Université de Genève pour leur soutien et leurs remarques précieuses ; Madame Claude Ritschard, du Musée d'art et d'histoire à Genève, qui a mis à notre disposition un nombre important d'illustrations ; Hassan Massoudy et les Editions Flammarion, ainsi que l'Académie autrichienne des sciences à Vienne qui nous ont permis d'utiliser des reproductions d'œuvres ; enfin, l'Association des Etudes Arabes et Islamiques et la Fondation Max Van Berchem, Genève, dont la générosité a permis la publication de cet ouvrage.

© 1992. Editions Slatkine, Genève.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.  
ISBN 2-05-1012241-5

## TABLE DES MATIÈRES

SYSTÈME DE TRANSCRIPTION	P. 8
INTRODUCTION	P. 10

### LE RÔLE DE L'ÉCRITURE DANS L'ART ARABE TRADITIONNEL

L'ATTITUDE DE L'ISLAM ENVERS L'ART FIGURATIF	P. 14
Le Coran	P. 14
Le hadîth	P. 15
Le débat sur la figuration	P. 17
L'art sacré	P. 18
CALLIGRAPHIE ET ARABESQUE	P. 19
Naissance de la calligraphie	P. 19
Evolution de la calligraphie	P. 23
Importance et place de la calligraphie dans l'art classique	P. 28

### L'ÉCRITURE ARABE DANS L'ART D'AUJOURD'HUI

LE BOULEVERSEMENT DE LA CULTURE TRADITIONNELLE	P. 34
LA REDÉCOUVERTE DE L'ÉCRITURE ARABE	P. 38
Terminologie	P. 38
Considérations préliminaires	P. 39
Jamil HAMOUDI	P. 41
Nja MAHDAOUI	P. 45
Hussein MADI	P. 47
Wajih NAHLÉ	P. 50
Dia al-AZZAWI	P. 52
Šâkir Ḥasan ÂL SA'ÏD et le groupe "Al-bu'd al-wâhid"	P. 56
L'œuvre artistique de Šâkir Ḥasan	P. 56
«Al-bu'd al-wâhid»	P. 56
L'ÉCRITURE ARABE - UN ÉLÉMENT D'«AUTHENTICITÉ»	P. 61
ANNEXE	
UN MANUSCRIT CORANIQUE ATTRIBUÉ AU CALIFE 'UṬMAN par Faika CROISIER	P. 69
BIBLIOGRAPHIE	P. 72

# SYSTÈME DE TRANSCRIPTION

ء	’	ط	t
ا	â, a	ظ	z
ب	b	ع	’
ت	t	غ	ğ
ث	ṯ	ف	f
ج	g	ق	q
ح	h	ك	k
خ	ḫ	ل	l
د	d	م	m
ذ	ḏ	ن	n
ر	r	ه	h
ز	z	و	w, û, ù
س	s	ي	y, î, ï
ش	š	س	t en liaison
ص	ṣ		
ض	ḏ		

La šadda est représentée par le redoublement de la consonne. Le “lam” de l’article défini est toujours transcrit par “l”, même lorsqu’il s’assimile à la lettre suivante. Les mots devenus d’usage courant sont écrits dans leur forme francisée. Dans la deuxième partie, les noms d’artistes travaillant ou étant relativement connus en Europe ont été écrits selon la graphie adoptée par eux-mêmes. Dans les citations, la transcription est celle de l’auteur.



1) Shirin visitant Farhad. Signé Mirza Baba : Iran, 1794. 145 x 88 cm – Genève, collection particulière.

## INTRODUCTION

**L**a parole, puis son prolongement naturel, l'écriture, ont toujours joui, chez les Arabes, d'une place privilégiée par rapport aux autres arts. Dans l'Arabie antéislamique déjà, la poésie, orale encore, était l'art par excellence.

L'Islam amènera avec lui le *kitâb*, le « Livre », littéralement l'« écrit » qui constituera la base de la nouvelle civilisation musulmane. Dans la conception musulmane, le Livre contient tous les principes nécessaires à l'homme. Mais le Livre renoue aussi avec la tradition antéislamique de la beauté de la parole, par son style arabe d'une élégance inimitable pour les musulmans.

A l'estime que les Arabes païens accordaient déjà à la parole vient ainsi s'ajouter la caution divine donnée par le Livre. La quasi-vénération dont la poésie orale était l'objet se transmet désormais à l'écrit, à la « beauté » de la parole écrite.

Celle-ci essaie de rivaliser en beauté avec l'oral ; et l'art de l'écrit, la calligraphie, deviendra non seulement le plus caractéristique de la civilisation musulmane, mais aussi le plus estimé à l'intérieur de celle-ci. Objets, lieux sacrés et profanes, livres naturellement, tout sera embelli de calligraphies exécutées par des maîtres de talent. Autour de la calligraphie se développera l'arabesque, autre aspect « typique » de l'art islamique.

L'Occident, partant de la conception que tout art devait être figuratif et réaliste, a longtemps sous-estimé ces formes plastiques, en les reléguant dans le domaine de la décoration. En 1920, Louis Massignon était encore obligé d'expliquer au public d'une conférence parisienne que l'art islamique « existait »... (1)

L'évolution de l'art occidental vers des formes abstraites aidera à la compréhension de la spécificité de l'art islamique, qui part d'une conception foncièrement différente de celle de l'art occidental.

De son côté, le monde islamique s'ouvre aux formes d'art européennes. Très tôt déjà, les contacts commerciaux font entrer l'art occidental dans les cours orientales. Le sultan ottoman Mehmet II (1429-1481) se fit portraiturer par l'Italien Giovanni Bellini. A la fin du 16<sup>ème</sup> siècle, en 1579, parut à Istanbul un volume comportant les portraits de tous les sultans ottomans, souvent fictifs, exécutés d'après des modèles européens par le peintre de cour Nakkaş Osman. A partir du 18<sup>ème</sup> siècle, l'art turc sera marqué de manière évidente par l'art occidental.

L'Iran s'ouvre au goût occidental dès le 16<sup>ème</sup> siècle, et vers la fin du 18<sup>ème</sup> cette influence s'est imposée définitivement. On a pu observer cela lors de l'exposition « Les trésors de l'Islam » qui a eu lieu au Musée Rath à Genève en 1985.

A côté de simples copies d'œuvres occidentales comme « Judith et Holoferne » (vers 1680) (2), on peut suivre cette évolution à travers le choix et le traitement des sujets, ainsi qu'à travers l'emploi de techniques étrangères à l'art islamique telles la peinture à l'huile et à la gouache.

Un bon exemple est donné par « Shirin visitant Farhad » [voir ill. no. 1] : le sujet est un classique de la peinture iranienne, mais l'exécution est très particulière. On a l'impression que le peintre a voulu faire un tableau à l'occidentale (technique, paysage du fond, prétention de réalisme), tout en ne maîtrisant pas réellement cette technique. En effet, les personnages ainsi que le cheval, les êtres animés donc, gardent quelque chose de cette rigidité, de cette « platitude » caractéristique de la miniature. Mais le plus étonnant est ce Farhad qui, se trouvant à l'arrière-plan, devrait selon les lois de la perspective être plus petit que les personnages du premier plan. Cependant, il ne l'est pas et donne ainsi l'impression d'être suspendu dans le vide : c'est la technique de la miniature qui revient, qui exprimait par cette méthode la simultanéité des événements.

L'influence occidentale se fait sentir dans le domaine de la calligraphie aussi : preuve en est cette autre œuvre exposée lors de la même exposition, où des traits calligraphiques couvrent un fond réaliste qui domine désormais la composition.

Si le monde arabe tarde à suivre ce chemin, c'est qu'il est, depuis la prise du Caire par les Ottomans en 1517, provincialisé par rapport au monde musulman, dont les deux centres sont, encore au début du 19<sup>ème</sup> siècle, la Turquie ottomane et l'Iran. Il faudra attendre le réveil nationaliste des 19<sup>ème</sup>-20<sup>ème</sup> siècles pour voir les Arabes reprendre conscience de leur propre culture.

La « provincialisation » et l'appauvrissement qui s'en suivit avaient en effet presque fait disparaître de ces régions toute activité créative. Ce n'est qu'au début du 20<sup>ème</sup> siècle qu'une peinture arabe moderne prend son essor, et, comme chez les Turcs et les Persans, elle sera au début surtout imitation de modèles européens.

Après une période d'apprentissage, et avec l'apparition du panarabisme, les peintres arabes sentiront le besoin d'une peinture plus proche de leur héritage culturel, sans pour cela vouloir renoncer aux techniques de la peinture contemporaine.

L'affirmation de la peinture abstraite amènera les peintres arabes à la redécouverte de l'art islamique, abstrait, et la calligraphie, ou mieux, l'écriture arabe, retrouvera une place de choix dans la peinture.

Les éléments alphabétiques que les peintres arabes introduisent dans leurs compositions n'ont souvent plus grand chose à voir avec les traditions des calligraphes islamiques. L'écriture arabe est désormais exploitée pour les possibilités qu'elle offre au niveau formel. Le lien avec la tradition se fait donc plus par le fait qu'on utilise un élément important de celle-ci que par les techniques et formes, qui elles, restent modernes et individuelles.

L'écriture se reprend à jouer un rôle important dans l'art et rétablit parallèlement le lien avec la littérature, l'écrit, dont la place est toujours prépondérante dans la culture arabe.

Dans les pages qui suivent, on suivra d'abord le développement de la calligraphie à l'époque classique. Puis, après une brève introduction historique concernant les changements intervenus au niveau culturel dans ces deux derniers siècles, on essaiera d'étudier la place de l'écriture et de la calligraphie dans l'art arabe moderne à travers quelques exemples concrets.

(1) « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam », publiée dans Syria, vol. II, 1921, pp. 47-53 et 149-160.

(2) Voir « Les trésors de l'Islam », catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 25 juin-27 octobre 1985.

الحمد لله الذي هدانا لهذا  
 الذي كنا لنهتدي لولا  
 أن هدانا الله لكوننا  
 من الخاسرين  
 الحمد لله الذي هدانا لهذا  
 الذي كنا لنهتدي لولا  
 أن هدانا الله لكوننا  
 من الخاسرين  
 الحمد لله الذي هدانا لهذا  
 الذي كنا لنهتدي لولا  
 أن هدانا الله لكوننا  
 من الخاسرين  
 الحمد لله الذي هدانا لهذا  
 الذي كنا لنهتدي لولا  
 أن هدانا الله لكوننا  
 من الخاسرين  
 الحمد لله الذي هدانا لهذا  
 الذي كنا لنهتدي لولا  
 أن هدانا الله لكوننا  
 من الخاسرين  
 الحمد لله الذي هدانا لهذا  
 الذي كنا لنهتدي لولا  
 أن هدانا الله لكوننا  
 من الخاسرين



2) Coran en coufique :  
 Manuscrit provenant  
 probablement d'Afrique du Nord,  
 écrit en coufique,  
 sans voyelles ni  
 signes diacritiques.  
 Xème siècle -  
 Riyadh, collection  
 Rifaat Sheikh  
 El-Ard.

# LE RÔLE DE L'ÉCRITURE DANS L'ART ARABE TRADITIONNEL

(3) Coran, 5, 90. D'autres versets où il est question de statues (tamâjil) (21, 52) ou d'idoles (asnâm) (6, 74 ; 7, 138 ; 14, 35 ; 26, 71) visent plus explicitement à interdire l'idolâtrie.

(4) Kasimirski (Dictionnaire arabe-français. Paris, 1960) donne pour la racine « naṣaba » la définition suivante : « planter, dresser en fichant ou en fixant dans le sol, par exemple une pierre, une borne ; élever, arborer. » Pour « naṣb », pl. « anṣâb » on trouve : « tout ce qui est élevé, dressé et qui s'élève au-dessus du sol, par exemple pierre tumulaire, borne, insigne ; statue, idole. » Le « Lisân al-'arab » (édition Dâr al-ma'âraif, Le Caire, sans date mais récent) donne de nombreuses définitions qui vont toutes dans ce sens :

النَّصْبُ مَا نُصِبَ  
فَقِيْدٌ مِنْ دَوْنِ  
اللَّهِ تَعَالَى

« On appelle naṣb tout objet dressé que l'on adorait à la place de Dieu le Très-Haut » (Vol. VI, p. 4435).

(5) L'Islam, qui se considère comme le retour au monothéisme véritable, attribue à Abraham une place tout à fait centrale en tant que premier homme ayant cru à l'unicité de Dieu sans être ni juif ni chrétien, mais tout simplement monothéiste.

## ■ L'ATTITUDE DE L'ISLAM ENVERS L'ART FIGURATIF

Pour comprendre le développement de l'écriture arabe vers un art calligraphique raffiné et l'importance que celui-ci prit comme forme d'expression artistique en terre d'Islam, il est nécessaire d'étudier l'attitude de l'Islam envers l'art pratiqué dans les régions par lui soumises. Cet art était, comme la plupart des arts, essentiellement figuratif. A côté de l'importance accordée à la langue, à l'écrit, l'essor pris par la calligraphie dans le monde musulman sera déterminé par l'attitude adoptée par la religion vis-à-vis de l'art figuratif.

La question de la licéité de la figurative dans la loi musulmane a été maintes fois débattue et discutée. Les opinions diffèrent selon les auteurs et les époques ; en voici un bref aperçu.

● **Le Coran** : L'opinion la plus répandue, en Orient comme en Occident, est que l'Islam interdit toute représentation de la vie animale. Cette interdiction est souvent attribuée, à tort, au Coran. Le verset cité comme preuve de la défense des arts plastiques figuratifs est le suivant : « O vous qui croyez !, Les boissons fermentées, le jeu de hasard, les pierres dressées [anṣâb] et le jeu des flèches sont des turpitudes de Satan ; écarter-vous en, peut-être serez-vous heureux ». (3) Dans ce contexte, le mot « an-ṣâb » (4) semble désigner, plus que des œuvres d'art, les idoles qui se dressaient dans les temples

de l'Arabie païenne. Souvent, il ne s'agissait que de simples pierres posées à l'intérieur d'une enceinte sacrée ; dans la Pierre noire de la Ka'ba mecquoise, intégrée par Mahomet au rite du pèlerinage musulman, on peut déceler un reste de ce culte des pierres, appelées bêtyles. Le verset tout entier semble d'ailleurs vouloir abolir des coutumes païennes : le jeu des flèches et les jeux de hasard étaient liés au culte païen. Le verset, qui vise à déconseiller ces actions sans explicitement les interdire, répond à une des préoccupations majeures de la prédication coranique : l'abrogation du polythéisme et l'affirmation de l'unicité de Dieu.

Préoccupation qui est bien illustrée par l'épisode d'Abraham, personnage capital dans l'enseignement musulman (5) détruisant les idoles adorées par son peuple. Ainsi, dans la sourate 37 (versets 95 et 96), après avoir frappé les idoles de sa main droite (verset 93), Abraham s'exclame : « Est-ce que vous adorez ce que vous savez, alors que c'est Dieu qui vous a créés, et qui a créé ce que vous faites ? ». La même scène est rapportée, avec plus de détails, dans la sourate 21, versets 51 à 73.

L'épisode coranique concernant Abraham montre avec clarté que le but visé par le verset 5, 90 n'est pas d'interdire un mode d'expression artistique en tant que tel, mais tout simplement d'empêcher le culte des idoles auquel les Arabes s'adonnaient avant la prédication de Mahomet.

● **Le hadîṭ** : Contrairement au Coran, la tradition musulmane, ou hadîṭ, littéralement « récit » des actes et paroles du Prophète, deuxième source du droit musulman (6) après le Coran, abonde en sentences défavorables non seulement à la fabrication d'idoles, mais à la représentation d'êtres animés tout court.

Avant de citer ces textes, il sera nécessaire d'apporter quelques précisions historiques. Ce n'est que peu à peu que paroles et actes du Prophète s'imposèrent comme référence pour résoudre des problèmes juridiques auxquels le Coran n'apportait pas de solution. Des récits sur le Prophète existaient bien entendu depuis longtemps, mais ce n'est qu'aux 2ème-3ème siècles de l'hégire, (environ 8ème et 9ème siècles de l'ère chrétienne) qu'ils commencèrent à foisonner. Pour en prouver la véracité, les rapporteurs de hadîṭ faisaient précéder chaque récit des noms de ceux qui étaient censés l'avoir transmis. On était là encore dans un système de tradition orale.

Mais en fait, l'Islam considérant toute innovation comme hérésie, on en vint à créer des hadîṭ afin de pouvoir légitimer des nouvelles lois ou des usages qui s'étaient imposés. Lorsque les hadîṭ commencèrent à se multiplier, et que des doutes sur leur véracité furent exprimés, la vue s'imposa que peu importe qu'ils fussent vrais ou faux, l'essentiel étant qu'ils servent la cause de l'Islam. Un exemple est celui d'Abû Hurayra « qui n'avait accompagné le Prophète que pendant les trois dernières années de sa vie, mais dont les récits dans les recueils de hadîṭ atteignent le chiffre de 3500 » (7). On arriva même à attribuer au Prophète les paroles suivantes : « Ce qui a été dit de bien, c'est moi qui l'ai dit » (8). Des conteurs commencèrent à inventer des hadîṭ,

qui entrèrent rapidement dans la conscience populaire. Pour cette raison on commença, dès le 9ème siècle, à établir des recueils canoniques, écrits cette fois-ci.

Tous ces recueils furent rédigés deux à trois siècles après Mahomet. Pour les auteurs de recueils, l'authenticité se trouvait garantie par la probité des transmetteurs. Les textes en eux-mêmes ne furent pas soumis à une analyse critique, d'où certains anachronismes évidents.

Cependant, malgré les doutes existant quant à ce matériel, exprimés déjà par des contemporains aussi bien que, plus tard, par des réformistes musulmans et les orientalistes, les hadîṭ contribuèrent de manière essentielle à la formation de la théologie, du droit et de la pensée musulmans, et doivent donc être pris en considération si l'on veut élucider l'attitude de l'Islam vis-à-vis de la peinture. L'attitude négative du hadîṭ à l'égard de la peinture a d'abord des racines linguistiques : dans le Coran, Dieu est le « muṣawwir », le créateur, « façonneur » du monde et de toute chose : reproduire ou peindre (ṣawwara) serait vouloir se mettre sur un pied d'égalité avec lui ; être muṣawwir (c'est le mot qui désigne le peintre), (9) équivaldrait à vouloir recréer ce que Dieu a créé. Ceci serait signe d'orgueil et d'insoumission, fautes extrêmement graves pour l'Islam (10). Un hadîṭ qudsî (11) rapporte les mots suivants que Dieu aurait insufflés au Prophète : « Et qui est donc plus criminel que ceux qui ont dessein de créer des êtres pareils à ceux que j'ai créés ? Qu'ils essaient donc de créer un grain de blé ! qu'ils essaient de créer une fourmi ! » (12).

La punition qui attend les peintres qui auraient tout de même osé enfreindre l'interdit sera, selon le hadîṭ, proportionnelle à la gravité

(6) La notion de droit est, en Islam, différente de la nôtre, dans le sens qu'elle recouvre aussi des domaines liés à la vie quotidienne et au rite.

(7) Ḥusayn Aḥmad Amin, Dalîl al-muslim al-ḥazin ilâ muqtadâ al-sulûk fî al-qarn al-iṣrîn (« Le guide du musulman affligé à la recherche d'un code de conduite au 20ème siècle »), Beyrouth, 1986, p. 49.

(8) Hadîṭ rapporté dans le recueil de hadîṭ de Ibn Mâga et cité par Ḥusayn Aḥmad Amin, op. cit., p. 50.

(9) Aujourd'hui, ce terme tend à être remplacé par celui de « rassâm », littéralement « dessinateur ».

(10) « Islâm » signifie d'ailleurs « soumission » (à la volonté divine).

(11) Sont appelés « qudsî » « sacré », « saint », les hadîṭ où Dieu parle à Mahomet.

(12) El-Bokhari, Les traditions islamiques, Titre LXXVII « Des vêtements », chapitre XC, cité d'après la traduction française de O. Houdas, Paris, 1977 (première édition 1903), vol. 4, p. 132.

de la faute. Un ḥadīṭ remontant à Muslim dit : « Au jour de la Résurrection les hommes qui éprouveront de la part de Dieu les plus terribles châtements seront les peintres. » (13) Dieu leur demandera d'insuffler la vie aux images qu'ils ont créées. Selon Tirmidī, autre auteur d'un recueil canonique, ils seront même assimilés aux polythéistes.

Dans la religion musulmane, la pureté légale est la condition *sine qua non* pour accomplir les prescriptions religieuses. Or, un autre ḥadīṭ assimile les images aux chiens, considérés comme impurs : « Les anges n'entreront pas dans une maison où il y a un chien, ni dans celle où il y a des images ». (14)

Le Prophète n'aurait pas aimé voir, selon la tradition, des images brodées ou imprimées sur des coussins ou des rideaux. La confirmation viendrait de ce ḥadīṭ : « Aïcha, la femme du Prophète, rapporte qu'elle avait acheté un coussin recouvert d'étoffe à images. Quand l'Envoyé de Dieu vit ce coussin il s'arrêta à la porte et n'entra pas. Reconnaisant à l'expression de son visage qu'il était contrarié, elle dit : 'O Envoyé de Dieu, j'en demande pardon à Dieu et à son Envoyé, quelle faute ai-je donc commise ? – Que signifie ce coussin ? répondit-il. – Je l'ai acheté, répliqua-t-elle, pour que tu t'assesses dessus et que tu t'y accoudes.' – Alors l'Envoyé de Dieu s'écria : 'Les auteurs de ces images seront châtiés au jour de la Résurrection ; on leur dira : Donnez la vie à vos créations'. Puis il ajouta : 'La maison dans laquelle il y a des images, les anges n'y entreront pas' ». (15)

Une autre tradition du recueil de Bukārī semble toutefois contredire cela : Mahomet se fâche à la vue de rideaux ayant des images, mais consent à les transformer en

coussins (16). Cette tradition permettra à certains ulémas de dire que les images décorant des objets sur lesquels on marche ou l'on s'assoit sont licites.

Les adversaires de la figuration ont voulu voir une confirmation de la haine que Mahomet aurait éprouvée pour les images dans les ḥadīṭ se rapportant à la conquête de la Mecque, dont voici un exemple : « Le jour de la prise de la Mecque le Prophète entra dans la ville. Trois cent soixante idoles étaient rangées autour du Temple [de la Ka'ba]. Il les toucha successivement avec une baguette qu'il tenait à la main en disant : 'La Vérité est venue, le Mensonge a rendu l'âme. La Vérité est venue et maintenant le Mensonge ne pourra plus rien commencer, ni rien recommencer' ». (17)

L'historiographie musulmane rapporte que Mahomet entra dans la Ka'ba, où il détruisit toutes les idoles et fit effacer les fresques qui décoraient les murs, sauf celles représentant la Vierge Marie, Abraham ou d'autres personnages bibliques : « Le jour de la conquête de la Mecque, l'Envoyé de Dieu entra [dans la Ka'ba]. Ensuite, il envoya Al-Faḍl b. al-'Abbās b. al-Muṭṭalib chercher de l'eau du puits de Zemzem, puis lui ordonna d'amener un morceau de tissu et d'effacer ces images, et on les effaça. [...] Il mit ses mains sur l'image de Jésus, fils de Marie (18) et de sa mère en disant : 'Enlevez toutes les images sauf celles qui sont couvertes par mes mains'. Il les retira de l'image de Jésus, fils de Marie, et de sa mère et regarda vers l'image d'Abraham en s'exclamant : 'Que Dieu combatte ceux qui lui ont fait lire le destin avec des flèches ! Qu'a-t-il à voir avec elles ?' » (19)

Ces épisodes qui rappellent par ailleurs celui de la destruction des idoles par Abraham cité ci-dessus, sembleraient plutôt invalider

la thèse de l'interdiction de représenter la vie humaine et animale, et consolideraient celle qui affirme que l'interdiction ne concerne que les peintures ou les statues servant au culte païen. Mais la tradition a toujours préféré y voir une confirmation de la haine que le Prophète aurait portée à tout art figuratif.

Il apparaît ainsi que les ḥadīṭ, tout en étant de manière prévalente anti-figuration, n'expriment pas une condamnation univoque. Cela permettra à un certain nombre d'interprètes de la loi de dire que la peinture figurative n'est pas interdite par l'Islam.

● **Le débat sur la figuration** : Dès l'âge classique, une tendance plus favorable aux arts figuratifs s'affirma qui interprétait ces mêmes ḥadīṭ de manière différente ou en choisissait d'autres pour confirmer ses thèses.

Bishr Farès montre comment au 10<sup>ème</sup> siècle le linguiste Abū 'Alī al-Fārisī (901-979) soutenait que « seule la représentation d'Allah sous une forme corporelle est proscrite aux yeux de la communauté musulmane ; généraliser l'interdit en se référant à des paroles attribuées au Prophète, [...] c'est s'arrêter à des informations individuelles qui n'entraînent pas la certitude, aller à l'encontre de l'opinion autorisée du corps des ulémas » (20).

D'après al-Qurṭubī (m. 1272 ou 1273), cité dans le même article, certains ulémas considéraient la peinture comme étant licite, en s'appuyant sur le verset coranique 34,13 : ce verset décrit la construction du palais de Salomon par les djinns qui, entre autres, décoraient le palais de statues (tamāṭīl) (21). L'autre verset qui, dans cette optique, rendrait licite la représentation de la vie animée serait 5,110 où il est question de Jésus qui forme des oiseaux de

boue et leur insuffle, ensuite, avec la permission de Dieu, la vie (22). Certains penseurs rationalistes tentèrent de donner une explication logique à l'interdiction des images figuratives. Pour eux, Mahomet les avait interdites parce qu'à son époque le culte des idoles était encore pratiqué ; pour l'abolir, tout objet pouvant le rappeler devait être éliminé. Le paganisme ayant par la suite disparu, rien ne s'opposait plus à la fabrication d'images dans un but artistique. Farès admet cependant que cette opinion resta minoritaire et qu'elle était défendue essentiellement par les mu'tazilites, une école de pensée rationaliste de l'époque abbasside qui essayait de concilier le dogme islamique avec la pensée rationnelle. Plus tard, lorsque une certaine orthodoxie conservatrice s'imposera, elle sera considérée comme hétérodoxe.

Dans l'orthodoxie qui s'affirma dès le 10<sup>ème</sup> siècle, la thèse qui prévalut fut celle soutenue par le juriste al-Nawawī (1233-1277) : « Le fait de reproduire des êtres vivants est rigoureusement défendu et fait partie des graves péchés car il est puni des graves peines mentionnées dans les traditions. Peu importe que l'auteur reproduise ces images sur des objets qu'on emploie sans en faire de cas ou sur d'autres objets, c'est le fait de reproduire en lui-même qui est ḥarām [interdit, n.d.a.], car il est une imitation de l'activité créatrice d'Allah ». (23) Nawawī condamne tout genre d'images, considérant qu'elles constituent une tentative d'imiter Dieu. Toutefois, des nuances subsistent : alors que Nawawī interdit même les poupées et les images n'ayant pas d'ombre, ces deux derniers points ne seront pas repris par tous les juristes. Comme l'indique le texte ci-dessus, certains admettaient la pré-

(20) Cité d'après Bishr Farès, « Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes. Appendice : la querelle des images en Islam », Mélanges Louis Massignon, Damas, 1957, tome II, pp. 77-109, p. 100.

(21) « Selon des désirs [de Salomon] ils [les djinns] érigeaient des palais (maḥārīb), des statues, ... » (nous soulignons).

(22) « Rappelle-toi [...] lorsque, avec ma permission, tu façonnas des oiseaux en argile et que ton souffle, avec ma permission les fit devenir vivants... ».

(23) Cité dans : A.J. Wensinck, « Šūra », Encyclopédie de l'Islam, Leyde, 1934, vol. 4, p. 589 (nous soulignons).

(13) El-Bokhari, op. cit., Titre LXXVII « Des vêtements », chapitre LXXIX, vol. 4, p. 132.

(14) El-Bokhari, op. cit., Titre LXXVII « Les Vêtements » chapitre LXXXVII, vol. 4, p. 131, (nous soulignons).

(15) El-Bokhari, op. cit., Titre LXXVII « Des vêtements », chapitre XCV, vol. 4, p. 134.

(16) El-Bokhari, op. cit., Titre LXXVII « Des vêtements », chapitre XCI, vol. 4, p. 133.

(17) El-Bokhari, op. cit., Titre LXIV « Des expéditions militaires », chapitre LVII, vol. 3, p. 181.

(18) L'Islam considère Jésus comme un prophète et non pas comme le fils de Dieu ; toutefois, il croit en sa naissance virginale de Marie ; selon l'Islam, Jésus n'eut pas de père, d'où son nom de « fils de Marie ».

(19) Al-Azraqī, Abū al-Walīd Muḥammad Ibn 'Abdallāh Ibn Aḥmad, Aḡbār Makka wa mā ḡā'a fihā min al-āṭar (« Chronique de la Mecque »), vol. 1, Madrid, Dār al-Andalus, sans date, p. 165.



sence d'images sur des objets d'usage courant.

Si les opinions des ulémas divergent, il n'est toutefois pas difficile d'y lire une certaine suspicion à l'égard de tout art figuratif. L'attitude des juristes musulmans peut d'ailleurs être rapprochée de celle de l'Ancien Testament : « Tu ne feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur terre, ici-bas, ou dans les eaux, au-dessous de la terre ». (24) Comme dans la tradition musulmane, on retrouve ici l'idée que ce que Dieu a créé ne doit pas être imité par l'homme.

Certains auteurs occidentaux comme Creswell ont ainsi voulu voir dans l'interdiction formulée par le *hadîth* l'influence de personnalités juives converties à l'Islam et dont le rôle aurait été déterminant dans le développement de la théorie anti-icônique : il s'agirait de Ka'b al-Ahbâr (m. 654), maître du célèbre traditionniste 'Abd Allâh Ibn Munabbih (25).

Quelle que soit l'origine de l'attitude négative, une peinture figurative existera tout de même dans les pays musulmans. Les auteurs occidentaux en expliquent la présence tout le long de l'histoire musulmane par le fait que l'interdiction n'était pas clairement formulée dans les textes sacrés. S'agissant d'un développement tardif, l'interdit n'aurait pas toujours été respecté. C'est ce que pense Creswell notamment. Massignon, par contre, voit dans l'attitude musulmane plutôt une forme de « restriction, non une négation, [qui] vise l'idolâtrie et non pas l'art lui-même » (26). Pour Oleg Grabar (27) l'absence d'une tradition picturale spécifique aux Arabes ne permettait pas à l'Islam de se démarquer des autres religions par sa propre iconographie ; il eut donc recours à l'absence d'images pour marquer sa diversité.

La peinture figurative demeurera une sorte d'art « officieux », ni vraiment interdit, ni vraiment autorisé, mais présent tout de même. En effet, l'Islam officiel n'a pas favorisé les arts figuratifs. C'est la raison pour laquelle l'art figuratif de l'Islam sera profane, alors que l'art de la mosquée et du livre sacré sera totalement abstrait.

● **L'art sacré** : Vu l'attitude négative exprimée dans certaines traditions prophétiques et reprise par la plupart des ulémas, il est évident que l'art sacré (décoration de mosquées, de corans) ne pouvait aboutir à une forme figurative reproduisant la vie animale, ni sous forme peinte, ni encore moins sous forme de statues. L'étude des premiers édifices de l'Islam tendrait d'ailleurs à démentir la thèse de Creswell voyant dans l'interdiction de représenter la vie animale une évolution tardive.

En effet, les deux premiers lieux de culte conçus comme objets architecturaux (tel n'était pas le cas de la mosquée de Médine, qui n'était à l'origine rien d'autre que la maison du Prophète), soit le Dôme du Rocher à Jérusalem et la Grande Mosquée de Damas (Mosquée des Omeyyades) ne comportent aucune décoration représentant la vie animale.

Les deux bâtiments, construits respectivement en 691 et en 706-714/15, remontent au premier siècle de l'Islam. Leur importance ne dérive pas exclusivement de leur ancienneté. Placés dans de grandes villes récemment conquises et habitées par une majorité de chrétiens dont les églises dominaient le paysage urbain, ils avaient valeur de symbole de la nouvelle foi. L'historien arabe Ya'qûbî (m. 897) le dit d'ailleurs de manière explicite : « Reconnaissant la grandeur et la splendeur de la basilique du Saint-Sépulcre à

Jérusalem, il [le calife 'Abd al-Malik] craignit que les musulmans n'en fussent éblouis, et fit construire pour cette raison la coupole sur le Rocher. » (28) Le géographe al-Muqaddasi (env. 946-1000) rapporte à peu près la même chose au sujet de la mosquée de Damas.

Cela permet d'affirmer que les motifs choisis pour décorer ces édifices n'étaient pas le fruit du hasard, ni laissés à l'imagination des mosaïstes, mais qu'ils étaient le produit d'une réflexion sur la manière dont les valeurs de la nouvelle religion devaient être visualisées. Si ce n'est pas par hasard que les inscriptions qui couvrent le Dôme du Rocher font référence à des points litigieux entre Islam et Christianisme, on peut difficilement imaginer que les mosaïques qui décorent les murs n'aient pas de but à remplir. De plus, il est presque établi que les artistes qui ont exécuté les travaux étaient byzantins ou, du moins chrétiens de la région récemment convertis à l'Islam ou pas, car les techniques de la mosaïque étaient inconnues aux conquérants venant d'Arabie. Malgré cela, aussi bien à Jérusalem qu'à Damas, les mosaïques qui couvrent les murs des deux mosquées, premiers lieux de culte officiels de l'Islam, ne représentent aucun homme ou animal. La technique comme les motifs (architecture ou formes végétales inspirées de l'iconographie chrétienne, telles la feuille de vigne et l'acanthé) sont encore très byzantins ; aucun personnage, par contre, n'y apparaît.

Cela permet de déduire que les artistes qui ont travaillé à ces décorations ont dû recevoir des consignes ; en effet, tout porterait à croire qu'autrement, de par leur formation technique et artistique, ils auraient dû représenter des êtres humains et des animaux. Qu'ils ne l'aient pas fait semble

être particulièrement significatif et tendrait à prouver que l'Islam, dès ses débuts, condamnait la peinture figurative des êtres animés. Car comment expliquer sinon qu'elle soit totalement absente dans ces deux lieux, décorés par des artistes dont la tradition iconographique était, au contraire, figurative ? Certes, à la même époque, les palais des califes étaient décorés d'images de danseuses et d'animaux, mais c'est justement dans ces peintures figuratives qu'il faut voir l'exception. Les lieux de culte, accessibles à tout le monde et devant représenter l'Islam officiel, sont vides de toute représentation de vie animale. Ainsi, même si les recueils de *hadîth* ont été constitués plus tardivement, les traditions y figurant semblent bien refléter une attitude qui se manifeste dès les premières décennies de l'expansion musulmane.

Car, comment expliquer sinon que le sentiment de « concurrence » évoqué plus haut provoqué par les splendeurs des églises chrétiennes n'ait pas fait naître le désir d'une peinture figurative musulmane dépassant celle pratiquée par les chrétiens ?

Influencé par l'attitude négative des hommes de religion, l'art sacré en pays d'Islam n'admettra pas, et ceci dès ses débuts, la représentation d'êtres humains ou d'animaux. Sans en être la seule raison comme on le verra, cette attitude favorisera l'essor de la calligraphie.

## ■ CALLIGRAPHIE ET ARABESQUE

### ● Naissance

**de la calligraphie** : Si la calligraphie joue en Islam le rôle que détient dans l'art européen du Moyen-Age la peinture figurative, elle ne peut être considérée comme un simple succédané de celle-ci. L'absence d'une peinture

(28) Ya'qûbî, cité dans Katharina Otto-Dorn, *L'art de l'Islam*, Paris, 1967, p. 39.

(24) Exode, 20, 4 ; Deutéronome, 5, 8 ; dans l'Exode, 34, 17, il est dit par ailleurs : « Tu ne feras pas de dieu de métal fondu. ». Traduction sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, Paris, Desclée de Brouwer, 1975.

(25) Voir K. A. C. Creswell, « The Lawfulness of Painting in Early Islam », *Arts Islamica*, No. 11-12, 1946, pp. 159-166, pp. 164-165. On y lit par exemple : « ... it is remarkable that the earliest recorded instance of hostility to images and painting appears to have been inspired by Jewish influence... ». « Il est frappant que le premier exemple documenté d'hostilité aux images et à la peinture semble avoir été inspiré par une influence juive » (p. 165).

(26) Louis Massignon, « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam », *Syria*, vol. II, 1921, pp. 47-53 et 149-160, p. 49. (nous soulignons).

(27) Oleg Grabar, *La formation de l'art islamique*, Paris, 1987, pp. 132-134.

figurative en a certainement stimulé l'essor. Toutefois, le développement de la calligraphie vers un art proprement dit, avec ses propres théories et ses maîtres, est dû tout d'abord à l'importance que revêt la parole, et donc l'écriture, dans la culture arabe, et cela dès l'époque antéislamique.

Comme on l'a dit précédemment, l'Islam a perpétué et même accentué cette tradition. Le Coran, cette parole divine inimitable, joue un rôle central dans la civilisation musulmane, religieux bien sûr, mais aussi culturel. La langue arabe surtout, langue de la révélation, ainsi que les sciences et les arts liés à elle, auront un statut spécial, presque sacralisé.

De la langue parlée à la langue écrite le pas n'est pas long : dans une tradition rapportée par Ibn 'Abbâs (619-686 ou 88), l'écriture est définie comme étant « la langue (lisân (29)) de la main » (30). La tradition musulmane a d'ailleurs interprété les versets 4 et 5 de la sourate 96 (« qui enseigne par le calame/à l'homme ce qu'il ne connaissait pas » (31)) comme indiquant que Dieu lui-même aurait appris aux hommes l'écriture. Elle serait donc, comme la langue du Coran, d'origine divine. 'Abdallâh Ibn al-Zubayr, le contre-calife (624-692), serait même allé jusqu'à lire ces versets « عَلَّمَ الْخَطَّ بِالْقَلَمِ » 'allama al-*kaṭṭa* bi-l-qalami « il enseigne l'écriture avec le calame ». (32)

Ainsi, contrairement à la peinture, la calligraphie reçut très tôt l'approbation des autorités religieuses qui lui attribuèrent une origine divine. Elle put, sous ces auspices, se développer aisément comme forme d'expression artistique, et vint à remplir les fonctions que détiennent la peinture dans d'autres cultures.

Peu à peu, la calligraphie devient « l'image de marque » de l'Islam et prendra une valeur ico-

nographique. L'exemple suivant l'illustre : en l'année 77 de l'hégire (env. 696 apr. J.-C.), le calife omeyyade 'Abd al-Malik, qui introduisit aussi l'arabe comme langue officielle de l'administration à la place du grec, fit frapper une monnaie qui ne portait que des inscriptions. Auparavant, des motifs figuratifs d'inspiration byzantine ou sassanide, selon la région, ornaient les monnaies frappées par les califes. Désormais, sur les monnaies des dynasties et états islamiques ne figureront que des inscriptions, sauf dans le cas de nouvelles dynasties non encore converties à l'Islam comme celle des premiers Seldjoukides.

Il naît ainsi une forme d'art typiquement islamique qui correspondait, mieux que l'art figuratif, aux exigences de la religion musulmane. Par rapport à l'art figuratif, la calligraphie jouit, dans le contexte islamique, de deux avantages. Non seulement elle n'enfreint aucun interdit ou supposé tel, mais en plus elle est légitimée par son origine divine. Par la calligraphie, la langue écrite atteint presque la beauté de la langue parlée, coranique notamment. Elle correspond ainsi à l'attitude d'un Islam officiel réticent envers d'autres formes d'expression artistique.

A côté des raisons théologiques, quels autres facteurs ont contribué au développement de la calligraphie ? Y avait-il des traditions analogues dans les civilisations anciennes des pays devenus musulmans ? Les opinions divergent ; selon Grohmann (33), l'écriture sudarabique déjà remplissait un rôle décoratif ; d'autres encore (34) citent les fameux codes persans de Mani, connus pour leur beauté, où l'écriture jouait un rôle important. Il ne faudrait pas négliger les facteurs purement matériels, les innovations techniques d'une part, la



nécessité de posséder un texte unique et univoque d'autre part. La technique de production du papier, que les Arabes apprirent des Chinois et qu'ils commencèrent à utiliser dès le 8ème siècle, aida de manière incisive à l'éclosion d'un art calligraphique proprement dit. Le papier, un matériau souple, permettait plus de liberté dans le façonnement des lettres, et facteur d'une non moindre importance, la production de livres devint moins coûteuse, et donc plus abondante.

Il est probable qu'une écriture plus arrondie ait existé dès le début, à côté de styles plus carrés. Mais l'avènement du papier aide à comprendre le développement de l'écriture arabe, à partir du coufique épigraphique initial dépourvu de points diacritiques, vers des styles plus arrondis et élégants. En regardant l'écriture arabe primitive on pourrait se demander comment cette écriture peu élaborée en est venue à former un élément décoratif et esthétique en soi. En se penchant sur la ques-

3) Coran en coufique oriental : Iran, XII<sup>e</sup> siècle. Encre, gouache et or sur papier. 26,5 x 19,8 cm – Genève, collection particulière.

(29) Le terme « lisân » désigne l'organe, comme l'allemand « Zunge » ; la langue que l'on parle est par contre la « luğa ».

(30) Cité dans Adolf Grohmann, Arabische Paläographie, 2ème partie, Vienne, 1971, p. 5b.

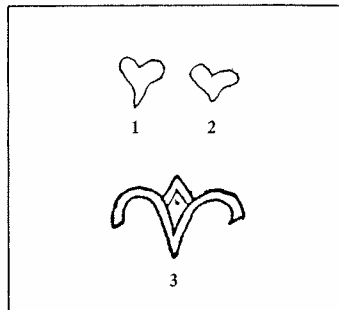
(31) Al- Iadî 'allama bi-l-qalami 'allama al-insâna mâ lam ya' lam.

(32) Grohmann, op. cit., p. 4b.

(33) op. cit., p. 4a.

(34) Alexandra Rauber, Islamische Schönschrift, catalogue d'exposition, Musée Rietberg, Zurich, 1979, p. 11.

4a) Signes de différenciation en forme de « V » :  
Extrait de Grohmann, Arabische Paläographie, Vienne, 1967-1971, p. 44.



tion, on découvre que sa « décorativité » est née entre autres de facteurs pratiques, liés aux exigences de lisibilité posées par une nouvelle communauté qui ne voulait se permettre des disputes théologiques résultant de problèmes de lecture.

Comme il était tradition en Arabie, le Coran fut tout d'abord appris par cœur ou noté par morceaux sur différents matériaux. Avec l'élargissement de la zone d'influence de la nouvelle religion à des régions très vastes dès les premiers califes, la connaissance de la révélation ne pouvait plus être perpétuée de manière si aléatoire. Sous le troisième calife 'Utmân (644-656), une version définitive du texte coranique fut établie.

Les problèmes de lecture n'étaient pas pour autant résolus. Sans points diacritiques, l'écriture arabe utilise le même signe pour indiquer plusieurs lettres. On peut aussi être bâ', tâ', ta', ou même nûn et yâ' selon la position. En outre, l'écriture arabe est consonantique ; elle n'indique que les voyelles longues, les voyelles brèves devant être déduites grâce aux connaissances grammaticales et lexicales. Mais un même groupe de consonnes peut être lu, dans certains cas, de façon différente si le contexte n'est pas assez explicatif. Ainsi, « ktb » peut signifier aussi bien « kataba » (il a écrit)

que « kutiba » (il a été écrit) ou « kutub » (livres), laissant la voie ouverte à de multiples interprétations [Voir ill. no. 2].

C'est pour remédier à ce problème en ce qui concerne le texte coranique d'abord, que points diacritiques et voyelles brèves firent leur apparition. La tradition arabe attribuée à Abû al-Aswad al-Du'âlî (m. 688) le mérite d'avoir introduit des points colorés (rouges, en général) pour marquer les voyelles, et au gouverneur de l'Irak Ḥağğâğ Ibn Yûsuf al-Ṭaqafî (661-714) celui d'avoir ajouté aux lettres des petits points noirs afin de les distinguer.

Sauf au Maghreb, le système consistant à utiliser une couleur différente pour indiquer les voyelles ne se maintiendra pas. Mais il fournit une première possibilité d'emploi décoratif de l'écriture. L'alternance de couleurs donne à de très anciens corans écrits en coufique un caractère déjà très décoratif [Voir ill. no. 3].

De la même manière, l'arabesque naîtra des aides de lecture ajoutées au texte pour plus de clarté. Certains motifs décoratifs sont tout simplement dérivés de ces « signes de différenciation » (muhmala) (35). Ces signes étaient utilisés pour indiquer qu'il y avait un arrêt, ou bien que la lettre en question n'avait pas de point diacritique ou qu'elle n'en avait qu'un seul. Pour cela, on utilisait un signe en forme de « V » qui dérivait du (« lâ », particule de négation) de l'expression arabe (« pas d'arrêt »), et qui donna origine aux éléments décoratifs suivants [Voir ill. no. 4a] (36) :

Un autre élément décoratif est dérivé de la même combinaison de lettres (y), mais dans sa forme ouverte en « U » cette fois. [Voir ill. no. 4b] (37). Servant à indiquer une pause dans la lecture, étoiles et carrés entreront dans les pages de coran rem-

plissant un rôle fonctionnel. Les palmettes en haut ou en bas de page de texte dériveraient, par contre, des anses de la « tabula ansata » que les peuples anciens utilisaient pour les inscriptions.

La transformation de ces éléments initialement fonctionnels en éléments décoratifs donnera naissance aux premières enluminures vers le début du 9ème siècle. Tout en étant stylisées et ne représentant pas de forme de vie animale elles furent, au début, mal vues par les docteurs de la loi, de même que les points diacritiques. Les raisons de ce refus étaient différentes, mais liées à une certaine tendance au puritanisme et à la condamnation de toute nouveauté, considérée comme hérésie.

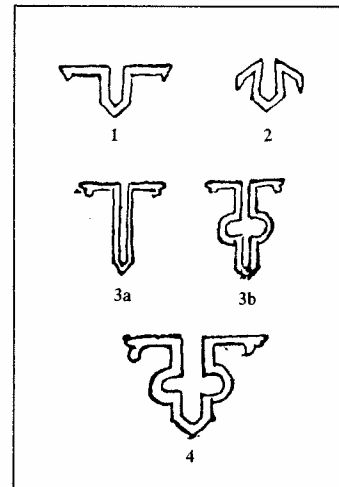
Malgré cela, écriture et enluminures s'affirmeront de plus en plus comme moyens d'expression artistique. La lettre, la page elle-même deviendront œuvres d'art. L'écriture sera souvent signe esthétique pur, où seule compte la forme et non plus le contenu ; on ira jusqu'à inventer des mots afin de pouvoir essayer des combinaisons de lettres esthétiques.

#### • Evolution de la calligraphie :

La double fonction littéraire et esthétique qui lui sera attribuée dans le cadre de la civilisation arabo-musulmane fera évoluer l'écriture arabe en deux directions différentes correspondant à ces deux critères.

D'un côté, les styles « écrits » deviendront toujours plus élégants mais aussi plus lisibles par rapport au coufique initial [Voir ill. no. 5] De l'autre côté, des styles fantaisistes toujours plus nombreux et toujours plus éloignés du message écrit seront inventés et pratiqués. Toutefois, les deux domaines ne sont pas vraiment séparables, car, s'il est vrai que l'on peut distinguer une écriture qui se veut lisible, donc porteuse

4b) Signes de différenciation en forme de « U » :  
Extrait de Grohmann, Arabische Paläographie, Vienne, 1967-1971, p. 45.



d'un message, d'une autre qui ne l'est plus, les pages écrites étaient souvent considérées comme des œuvres d'art.

L'historiographie arabe est unanime à attribuer à Ibn Muqla (886-946), calligraphe et vizir abbasside, le mérite d'avoir systématisé la calligraphie arabe. En ayant recours aux lois de la géométrie, Ibn Muqla fixa à partir du naskî (écriture arrondie) les dimensions de chaque lettre en prenant le point comme unité de base. Selon le style choisi, le nombre de points composant une lettre varia, mais sera fixe pour chaque type d'écriture.

Outre qu'en qualité d'innovateur, Ibn Muqla était aussi réputé pour la pureté de son trait calligraphique. Deux autres calligraphes partagent avec lui la gloire d'avoir amélioré la calligraphie : Abû al-Ḥasan Ibn Hilâl al-Kâtib al-Bağdâdî, plus connu sous le nom d'Ibn al-Bawwâb (m. 1002) et Ğamâl al-Dîn Yâqût al-Musta'simî (1203/4-1298).

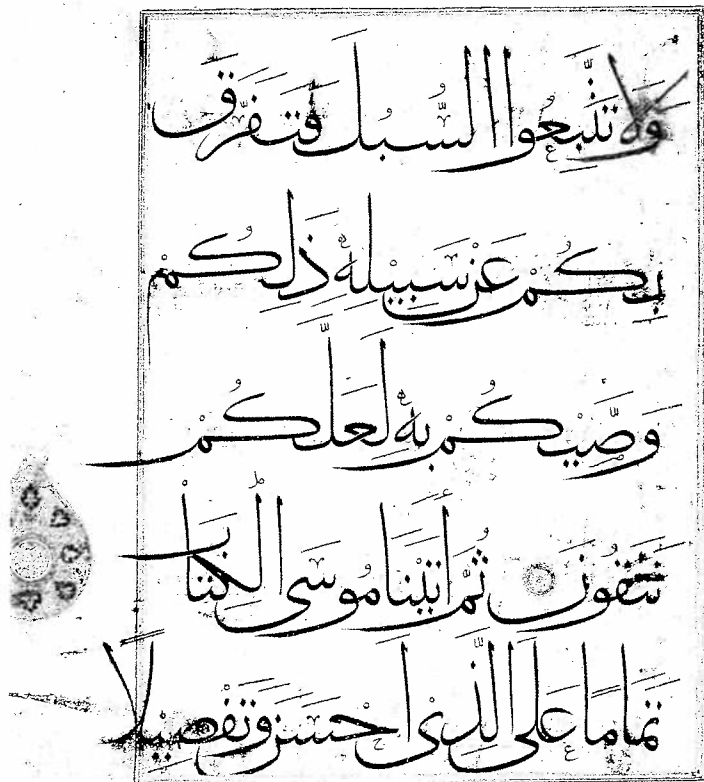
Comme les peintres de la Renaissance, les calligraphes les plus doués pratiquaient leur art à la cour : Ibn Muqla était lui-même

(35) Grohmann, op. cit., p. 42 a. « Differenten » dans le texte. Le terme de muhmala s'applique communément aux lettres sans points diacritiques.

(36) 1, 2) Parties d'une inscription sur un mausolée à Sivas (Turquie), 1231-32. 3) Partie de l'inscription décorant le cadran solaire de la mosquée Aḥmad Ibn Ṭûlûn au Caire, 1296-97. D'après Grohmann, op. cit., p. 44.

(37) 1) Mausolée de Yûsuf Ibn Kutayyir à Nakhitchevan, 1162. 2) Inscription d'Urmia, 1184-85. 3a et 3b) Mausolée de la mu'mina kâtûn à Nakhitchevan, 1186. 4) Monument funéraire de la nourrice de Timûr (Tamerlan) à Samarcande, 1434. D'après Grohmann, op. cit., p. 45.

5) Page de coran.  
Exemple d'écriture  
« muhaqqaq » :  
Iran, premier quart  
du XVe siècle.  
Encre, gouache et  
or sur papier, 43 x  
34,5 cm - Riyadh,  
collection Rifaat  
Sheikh El-Ard.

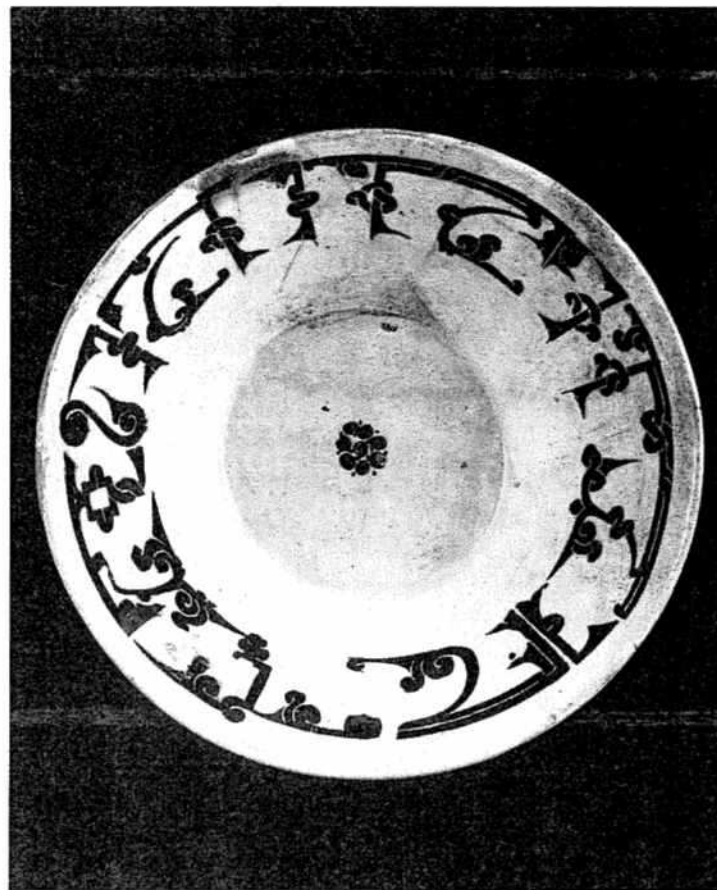


(38) Poème rapporté dans la « Muqaddima » d'Ibn Khaldûn ; la version française donnée ici est celle de Vincent Monteil : Ibn Khaldûn, Discours sur l'histoire universelle (al-Muqaddima), Beyrouth, 1968, trad. de Vincent Monteil, tome II, p. 856.

vizir sous le calife al-Muqtadir (908-932), Ibn al-Bawwâb était le fils d'un portier (bawwâb) de la cour abbasside, et al-Musta'simî était surnommé ainsi car il était un des esclaves du dernier calife abbasside, al-Musta'sim. La calligraphie jouissait d'ailleurs d'une telle considération que les princes eux-mêmes s'y exerçaient et se vantaient lorsqu'ils pouvaient exhiber une belle écriture. Contrairement à la miniature, la calligraphie était considérée comme un art, le plus important même des arts visuels ; en tant que tel, elle était régie par des

règles précises. De nombreux ouvrages décrivaient le type de calame qu'il fallait utiliser, la préparation des couleurs, etc. Ibn al-Bawwâb lui-même écrivit un poème où il décrit l'art du calligraphe :

« Toi qui veux exceller dans la calligraphie, à ton Seigneur et Maître il faut que tu te fies. Tu devrais préparer un roseau droit et fort, choisir, pour le tailler, le plus fin de ses bords. Qu'il ne soit ni trop long ni trop court, que sa fente passe par son milieu et soit équidistante des deux côtés. Tailler le bec est un secret, dont tout ce que je peux te dire, c'est qu'il est tout dans la forme : ni en biais, ni ronde. Pour l'encre, il te faut une écritoire profonde, où vinaigre, verjus, camphre, suie, orpiment, mêlés à l'ocre rouge, ont produit un ferment. Passe un papier coupé, lisse et blanc à la presse, pour qu'il ne soit souillé ni froissé. Lors, sans



6) Coupe à décor calligraphié en coufique fleuri : Iran oriental ou Transoxiane. Xème siècle. Diamètre 34,8 cm - Genève, collection particulière.

presse et patiemment essuie une planchette en bois et traces-y des caractères maladroits. La tâche te sera de plus en plus facile et ton roseau sera de plus en plus docile. Dieu soit loué, pour le registre des actions que tu pourras montrer, à la Résurrection ! » (38) La calligraphie était tellement prise en compte qu'un véritable « marché de l'art » a même pu exister ; les collectionneurs étaient prêts à dépenser des sommes importantes pour posséder quelques lignes écrites par un calligraphe de renom. Les travaux des calligraphes étaient vendus au plus offrant ; on rapporte aussi que les calligraphies d'Ibn al-Bawwâb se seraient vendues plus cher après

sa mort que de son vivant (39). Mais c'est l'écriture décorative, soit sur des objets soit en inscription, qui s'éloignera le plus de la parole écrite. Petit à petit, les lettres se transformeront en symboles, en signes géométriques, en figures mêmes. Le style d'écriture le plus utilisé dans la décoration est le coufique, le premier style d'écriture arabe, gardant tout son caractère épigraphique. Dépourvu, sous sa forme la plus ancienne, de points diacritiques et de voyelles, il laisse une grande liberté de création. Son caractère géométrique donnera

(39) Grohmann, Arabische Paläographie, 1ère partie, Vienne, 1967, pp. 20a et 20 b.

7) Page de coran en écriture mağribi : Espagne, probablement Grenade, 13ème siècle. Encre brun sur papier rose. Genève, collection Prince Sadruddin Aga Khan.

مَنْ يَمَّا خَلِدُونَ  
 وَيَوْمَ نُنشِرُ مِنْ بَعْضِهَا  
 نَقُولُ لِلَّذِينَ هُمْ  
 كَمَا مَكَانَكُمْ  
 أَنْتُمْ وَشُرَكَاءِكُمْ

lieu à des compositions « abstraites » où le mot perd complètement sa structure d'origine, son « sens de marche » pour devenir élément formel pur, ligne pliée et repliée sur elle-même. Comme écriture le coufique restera en usage jusque vers la fin du 12ème siècle, non sans avoir subi des transformations et des adaptations. C'est le cas du coufique oriental (car pratiqué exclusivement dans l'Orient musulman) : les barres verticales s'allongent et s'affinent, tout le trait semble s'amincir ; on y ajoute les points diacritiques et les voyelles, en

général en utilisant une couleur différente. Le coufique fleuri ou qarmate en dérivera : les lettres se terminent en fleurs, en plantes [Voir ill. no. 6]. Souvent illisible, son caractère décoratif sera reconnu et repris dans la peinture européenne du Moyen-Age : Giotto (et avec lui, un grand nombre de peintres) décorera les bordures des robes de ses personnages avec des caractères inspirés du coufique fleuri ; et, dans notre siècle, l'Art Nouveau y aura recours. Le coufique survivra dans le Maghreb, où il donna naissance à

أَوْفِ بِعَهْدِكُمْ وَأَيُّهَا الَّذِينَ  
 مَضَى قَالِمُكُمْ وَلَا تَكُونُوا مِنَ الْكَافِرِينَ  
 وَلَا تَشْتَرُوا أَيْدِيكُمْ بِأَيْدِي الْكَافِرِينَ  
 الْحَيَاتِ وَالطَّالِقَاتِ كَمَا الْحَيَاتِ تَعْمَلُونَ  
 الصَّوَابَ وَأَتُوا الزَّكَاةَ وَأَنْتُمْ جَمِيعٌ

أَتَامُونَ

8) Page de coran en écriture riḥānī : Iran, vers 1320-1330. Encre, gouache et or sur papier. 29,7 x 22 x 2 cm.- Genève, collection Prince Sadruddin Aga Khan.

l'écriture appelée « mağribi », « occidentale » justement [Voir ill. no. 7]. L'écriture courante sera de plus en plus arrondie : le ṭuṭ, le riḥānī [Voir ill. no. 8], le ta'liq et la nasta'liq [Voir ill. no. 9] iraniens dériveront tous du naskī et remplaceront peu à peu le coufique. Le diwānī, créé pour écrire les actes officiels de l'empire ottoman, était complexe pour éviter les imitations. La ṭurgā, le monogramme du sultan, devait elle aussi être à l'abri de toute falsification : d'où son illisibilité. Sa forme sera souvent reprise par les calli-

graphes [Voir ill. no. 10] Des styles plus « précieux », uniquement décoratifs, verront aussi le jour, comme le muṭannā, le « dédoublé » : ce style consistait en deux parties reflétées comme dans un miroir ; utilisé d'abord pour les écritures, il le sera par la suite pour créer des images. On ira même jusqu'à utiliser les noms de personnages aussi vénérés que Mahomet, 'Afi (son cousin et gendre et premier imam des chiites), Ḥasan et Husayn (les deux fils de ce dernier, et respectivement deuxième et troisième imam) pour esquisser un visage humain.

De plus en plus souvent, le mot, la phrase calligraphiés se transformeront en trait et serviront à dessiner des formes animales ou mêmes humaines. La plupart du temps, il s'agit de symboles de personnages vénérés (le lion, symbole d'Alî par exemple). Double détournement des spécificités de l'écriture : l'abstrait par excellence devient figuratif, et ce symbole figuratif ne se lit pas par les mots qui le forment, mais par l'icône, le signe peint que chacun connaît [Voir ill. no. 11].

Désormais la figuration elle-même entrera dans la composition calligraphique jusqu'à la dominer : à partir du 19ème siècle, les phrases calligraphiées ne servent plus qu'à dissimuler des tableaux figuratifs déjà presque dominants.

Une calligraphie artisanale subsistera ; mais l'art au sens occidental du terme remplacera désormais la calligraphie.

Aujourd'hui, la calligraphie classique n'existe presque plus que comme décoration de produits d'artisanat, destinés essentiellement aux touristes occidentaux qui considèrent souvent qu'un objet n'est vraiment arabe que lorsqu'il est décoré par une calligraphie : « comme ils [les touristes] l'admettent eux-mêmes, [les objets] n'ont l'air vraiment 'arabe' que lorsqu'ils comportent des signes calligraphiques arabes... »

(40).

Ainsi, les centres d'artisanat s'adaptent aux goûts et aux exigences des touristes ; des recherches ont été faites en Egypte notamment pour savoir quels types d'écritures correspondaient le mieux à leur sens esthétique. Des phrases standard sont désormais gravées sur tous les types d'objets, alors que traditionnellement type d'écriture et énoncé étaient adaptés, « personnalisés » pour ainsi dire, en fonction du support, de l'usage que l'on faisait de

l'objet, parfois aussi du destinataire.

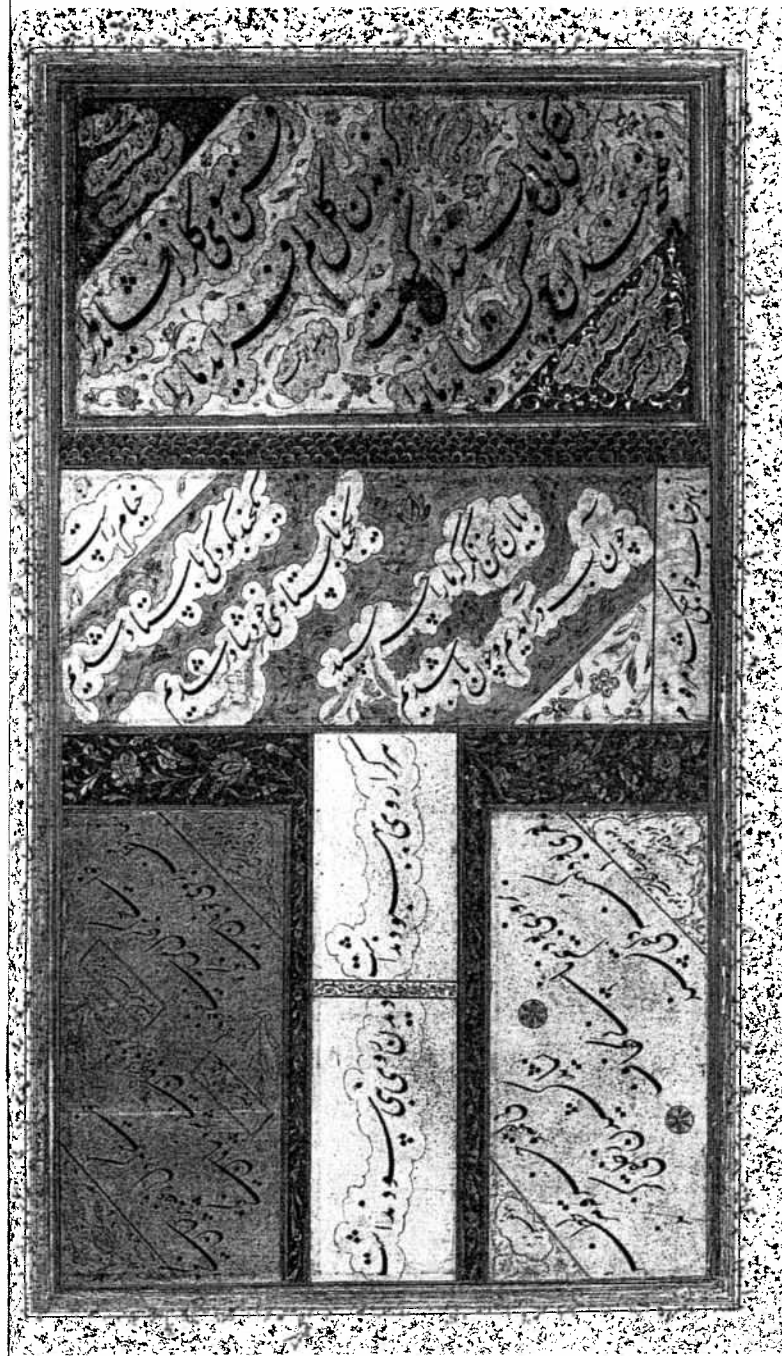
On peut ainsi bien dire que la calligraphie traditionnelle, pratiquée en tant qu'art majeur ou liée à un artisanat de valeur a presque disparu. Toutefois, des tentatives nombreuses ont été faites, comme on le verra, pour lui donner un sens moderne, pour l'adapter aux besoins et aux goûts de la société contemporaine. Malgré l'utilisation de l'imprimerie d'abord et des ordinateurs ensuite, la presse et l'édition emploient encore des calligraphes professionnels, certains types d'écriture utilisés pour les titres étant difficilement reproduisibles à la machine. Dans l'art aussi, la calligraphie ou plutôt l'écriture arabe, prennent une place de plus en plus importante.

● **Importance et place de la calligraphie dans l'art classique :**

Contrairement à la miniature, la calligraphie ne restera pas reléguée dans les livres, visible uniquement pour les propriétaires. Elle servira à décorer les lieux publics et contribuera par là à former le goût esthétique des gens. Depuis les murs des mosquées, elle deviendra le symbole même de la religion musulmane.

En Europe, la religion illustrait ses dogmes et les rendait accessibles par les peintures figuratives, les bas-reliefs et les statues qui représentaient les scènes bibliques ou la vie des saints. Leur but était tout d'abord éducatif ; ils devaient pouvoir être « lus » par les nombreux analphabètes.

L'Islam par contre évitait la représentation de toute vie animée, de crainte que cela n'entraîne un retour à l'idolâtrie. On a vu comment le Dôme du Rocher et la Mosquée de Damas furent décorés avec des figures non animales ; dans ce cas spécifique, il s'agissait de plantes et de bâti-



9) Page d'un album de poésie en écriture nasta'liq : Boukhara et Meshed, XVIIe siècle. Encre, gouache et or sur papier. Genève, Musée d'art et d'histoire.

(40) Alexandra Rauber, Islamsche Schönschrift, catalogue d'exposition, Musée Rietberg, Zurich, 1979, p. 65 (nous traduisons).

ments. Le décor végétal, encore très réaliste et proche de la tradition byzantine, évoluera avec le temps vers un style proprement islamique, où s'entrelacent plantes et éléments géométriques. Cette décoration stylisée encadrera souvent, dans les mosquées, des phrases calligraphiées (versets du Coran, basmala **(41)**, des formules consacrées comme « Allāhu akbar », « Dieu est le plus grand »).

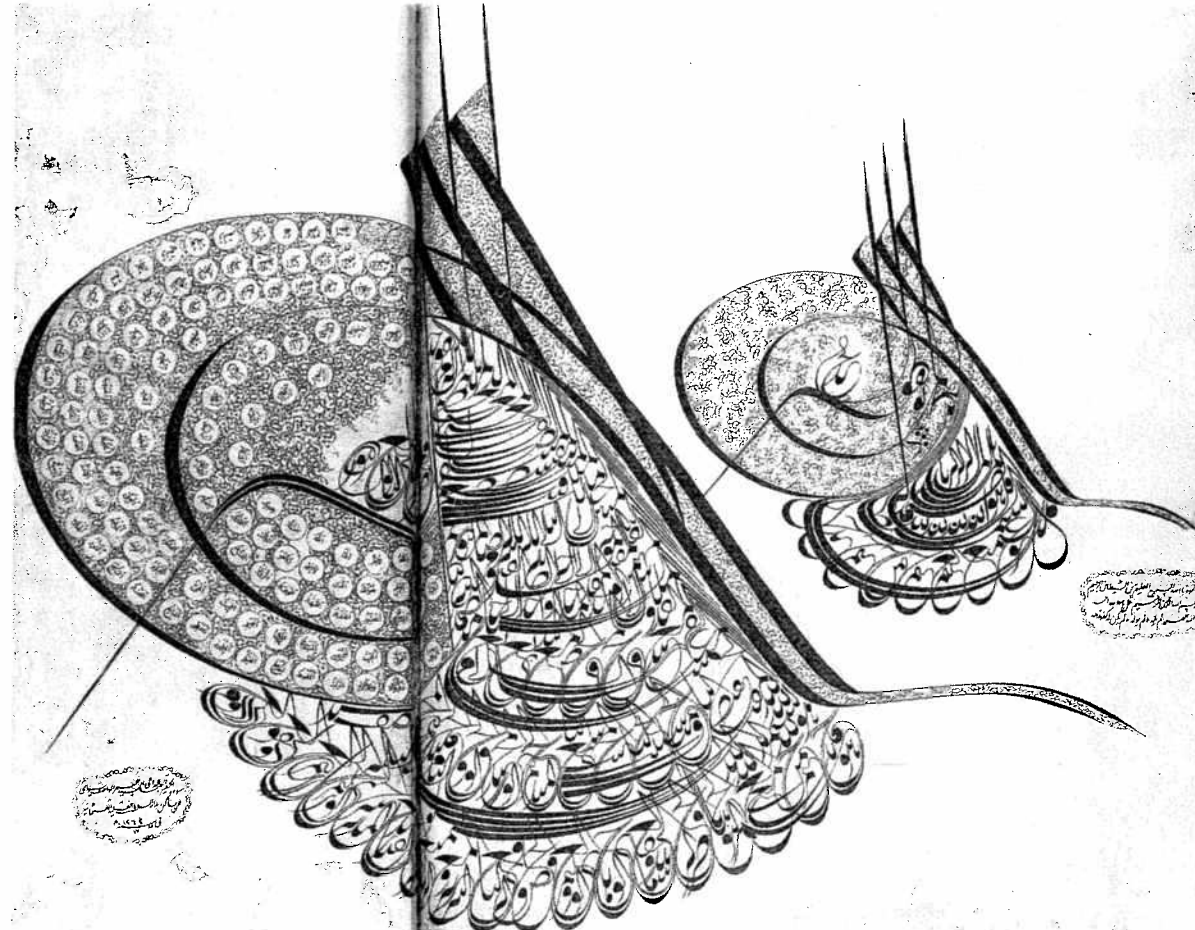
L'écriture remplit ainsi la fonction de l'image peinte, non tellement en tant que message déchiffrable et compréhensible, mais plutôt en tant que *symbole* du message révélé. C'est la beauté du signe écrit, reflétant la beauté du mot divin tel que révélé à Mahomet, qui doit produire un effet sur le fidèle, lui inculquer le respect de Dieu.

En effet, la calligraphie ne sera jamais vraiment indépendante du sacré. Etant l'écriture même du Coran, du texte révélé, elle deviendra presque part de cette même révélation : « Cette violente soumission au texte va conditionner tout le statut de l'écriture comme corps, comme intersigne divin. »

**(42)** La calligraphie devient en quelque sorte la « peinture » de l'Islam. Abstraite bien sûr, mais incarnant la religion en tant que symbole de la parole coranique.

Bien plus qu'un simple moyen décoratif, la calligraphie était une forme d'expression artistique véritable et complète. Une forme d'expression qui ne se heurtait pas aux interdits posés par la religion officielle et qui correspondait au goût pour l'ésotérisme et le soufisme qui se répandit à partir de l'époque abbasside, peut-être sous l'influence de sectes ésotériques chiites comme les Ismaéliens : « La pratique de l'écriture arabe était dès lors un art aussi bien qu'une science réservée à des initiés » **(43)**.

L'utilisation de l'écriture à la place



10) Composition calligraphique en forme de tuğrâ : Turquie ottomane, Istanbul, 1845. Encre, gouache et or sur papier. 54 x 71 cm – Riyadh, collection Rifaat Sheikh El-Ard.

**(41)** On appelle ainsi la formule fréquemment employée « b-ismi-llāhi al-raḥmāni al-raḥīm ». « Au nom de Dieu le Clément le Miséricordieux ».

**(42)** Abdelkébir Khatibi. La blesure du nom propre. Paris, 1986. p. 18.

**(43)** Janine Sourd-el-Thomine. « Khatt ». Encyclopédie de l'Islam. Leyde, 1962. tome IV. pp. 1144-1154, p. 1146.

**(44)** Gaston Wiet. « La valeur décorative de l'alphabet arabe ». Arts et métiers graphiques. No. 49, 1935. pp. 9-14, p. 14 (nous soulignons).

de l'image, trop évidente, permettait de découvrir plus facilement des sens allégoriques. Il y eut même une secte, la ḥurūfiyya (de ḥurūf, « lettres »), qui attribuait à chaque lettre une valeur spécifique. Ses adeptes prétendaient pouvoir lire des significations ésotériques dans la combinaison de certaines lettres.

Sans aller si loin, la poésie arabe a souvent utilisé certaines lettres comme « image poétique », la plus connue étant la combinaison (lām alif) qui revient souvent dans la langue arabe, employée pour exprimer l'idée de deux corps enlacés. Là aussi, les lettres

remplacent une image.

Les lettres étaient perçues comme étant bien plus que de simples conventions graphiques, signifiant autre chose qu'alif, bā' ou tā'. Ces images « littérales » étaient comprises par beaucoup.

Contrairement aux arts figuratifs, la calligraphie représente une constante dans la culture musulmane. Tous les peuples et toutes les époques l'ont pratiquée et lui ont conféré leur empreinte particulière. Toujours et partout, elle fut considérée comme un élément essentiel de toutes les cultures de l'aire islamique. C'est dans ce sens que va la remarque de Gas-

ton Wiet : « On comprend donc qu'en mars 1926, au Congrès de Turcologie de Bakou, l'opposition qui essaya de résister à l'adoption par les Turcs des caractères latins, insista sur le côté *artistique des lettres arabes*, 'On fit valoir que l'alphabet arabe était intimement lié à l'histoire de l'art musulman, où la calligraphie joue un rôle indispensable' ». **(44)**

C'est ce « lien intime » avec toute la tradition artistique arabe et musulmane qui portera des artistes d'aujourd'hui à avoir recours à l'écriture, ou tout simplement, aux lettres de l'alphabet arabe en tant que valeurs plastiques.

11) Rouleau tafsimanique avec calligraphie figurative (détail) : Iran ou Turquie ottomane, XVIII<sup>e</sup> siècle. Encre, gouache et or sur papier 338 x 9,8 cm — Genève, collection particulière.



## L'ÉCRITURE ARABE DANS L'ART D'AUJOURD'HUI

On a vu, dans les pages qui précèdent, que la calligraphie arabe n'était souvent, au Moyen-Age, qu'un prétexte plastique, où la valeur formelle prévalait sur celle du message écrit. Preuve en est l'illisibilité presque totale de nombreuses œuvres calligraphiques, mais aussi la répétition de formules standardisées telles que « Al-lâhu akbar » ou la basmala. Si ces formules peuvent, en effet, être comprises comme une expression de religiosité, leur énoncé est tellement évident qu'on finit par percevoir les signes qui les composent plutôt comme éléments esthétiques que comme message linguistique.

Les œuvres des calligraphes visaient souvent moins à communiquer qu'à décorer parois, portes, outils. De toute manière, un public en majorité illettré ne pouvait qu'en apprécier le côté esthétique et peut-être admirer l'indéchiffrabilité de ces signes, symbole du mystère divin [Voir ill. no. 12]. Ce public « lisait » les signes calligraphiques car il en connaissait la signification, chaque mot ayant sa forme particulière. Comme dans la peinture religieuse occidentale, où l'on pouvait reconnaître un saint par son attribut particulier, dans la calligraphie arabe les expressions religieuses les plus courantes étaient reconnues visuellement, grâce à leur silhouette.

Puis, on a dit comment et pour quelles raisons la calligraphie devint la forme artistique la mieux acceptée, car la plus adaptée aux prescriptions, non coraniques il

est vrai, mais hostiles à la figuration et à la peinture en général. Elle exprimait, en outre, au niveau de l'écrit, l'admiration que la culture arabe avait pour la parole.

En somme, avec l'arabesque qui souvent l'accompagne, la calligraphie constitue l'héritage principal du monde musulman dans le domaine des arts plastiques, toutes les autres formes d'expression, quoique existantes (et souvent mieux connues en Occident), étant restées marginales (dans le sens qu'elles étaient réservées à une élite) ou populaires. De plus, comme on l'a dit plus haut (45), la calligraphie est le seul art pouvant se prévaloir d'une origine divine selon l'interprétation traditionnelle du verset en question. L'Islam officiel accepte la calligraphie, l'intègre dans sa conscience collective : « ...le premier objet créé par le Créateur, qu'il soit loué, fut le calame à l'écriture magnifique... » (46). Cette phrase, extraite d'un traité persan du 17<sup>ème</sup> siècle, n'exprime pas une attitude individuelle, mais un point de vue élaboré au fil des siècles et accepté par la majorité des musulmans, qu'il soient chiites ou sunnites.

Que reste-t-il aujourd'hui de la tradition calligraphique ? Cet héritage est-il encore vivant de nos jours ? Peut-on encore parler de calligraphie ? Et si oui, dans quel sens ?

Voilà quelques-unes des questions qui seront abordées dans les lignes qui suivent. On limitera l'analyse au monde arabe. Toutefois, le conflit entre culture

(45) p 20. Coran, 96,4-5.

(46) Qâdi Ahmad Ibn Mir-Munshi (ca. A.D. 1606), Calligraphers and Painters, traduit du persan par V. Minorsky, Washington, 1959, p. 43 (nous traduisons).



moderne et culture traditionnelle se posant d'une manière semblable dans tout le monde musulman, la réflexion peut être étendue à d'autres aires géographiques. Il faut cependant préciser d'emblée quel sera le champ de recherche. On n'étudiera pas ici, en effet, l'œuvre des artistes-calligraphes qui pratiquent la calligraphie au sens traditionnel du mot, sans changement par rapport aux modèles anciens, cette activité relevant plutôt d'une conception artisanale de l'activité créatrice. Notre intérêt portera plutôt sur ces artistes qui tentent de créer ce que l'on pourrait définir une « calligraphie contemporaine ». Cela signifie qu'ils essaient de donner à la « calligraphie » (au sens large du mot) une forme et un contenu correspondant à la manière actuelle de concevoir une œuvre d'art. On se penchera donc principalement sur l'utilisation de l'écriture arabe comme élément plastique dans la peinture arabe moderne. Puis on verra dans quel sens cette pratique peut être (ou ne pas être) rapprochée de la calligraphie telle qu'elle a été décrite ci-dessus. Élément autochtone, « authentique », l'étude de l'écriture dans l'art amènera à aborder la difficile question de l'originalité, de l'identité de l'art arabe moderne, qui est finalement celle de la culture arabe en général.

(47) Littéralement les « Francs » ou Français, terme remontant aux Croisades, étendu par la suite à tous les Européens.

(48) Coran, 3, 110.

(49) 'Abd al-Rahman al-Jabarti. Journal d'un notable du Caire durant l'expédition française, 1798-1801. Traduit et annoté par Joseph Cuoq. Préface de Jean Tulard. Paris, 1979, p. 91.

## ■ LE BOULEVERSEMENT DE LA CULTURE TRADITIONNELLE

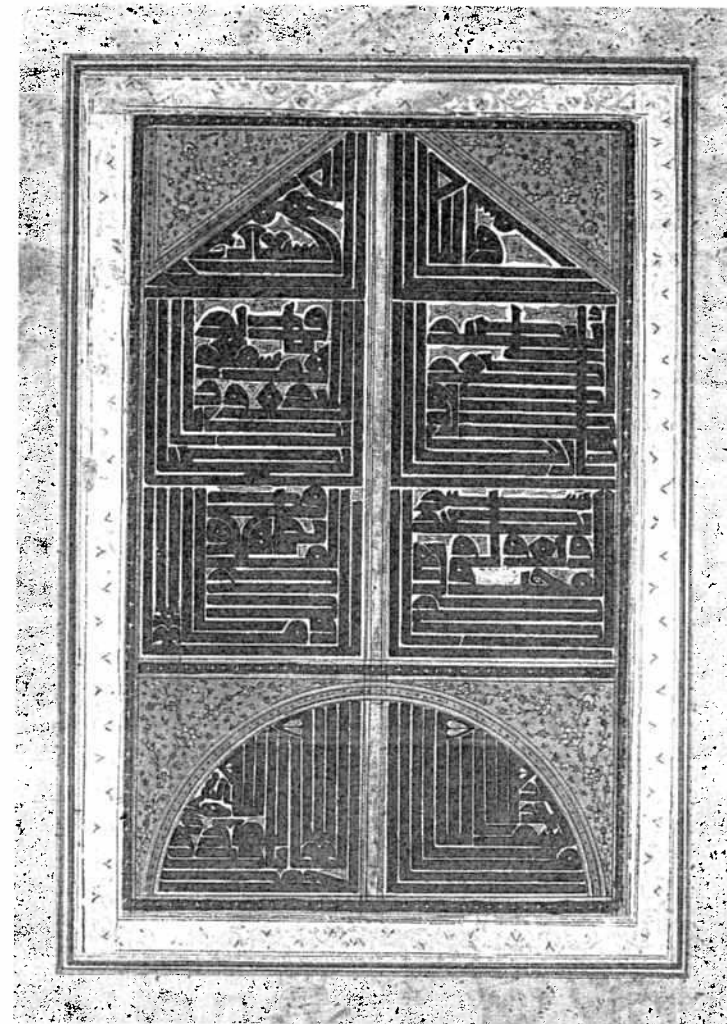
Que les experts du monde arabe nous en excusent, mais si l'on veut comprendre l'émergence d'une peinture de type occidental dans les pays arabes, on doit brièvement récapituler les grands changements qui y sont survenus au niveau culturel depuis deux siècles. Ces changements sont bien sûr indissociables des événements politiques et historiques,

sur lesquels on ne reviendra pas, une abondante littérature existant déjà sur ce sujet.

Avant l'expédition française (1798) en Egypte, le monde arabe, très fermé sur lui-même, considérait avec un certain mépris ces *ifrang* (47) vivant de l'autre côté de la Méditerranée. Habitué à de longs siècles de victoires sur la Chrétienté, convaincu d'être « la meilleure communauté » (48) de la terre, ce monde ne se souciait pas des changements qui bouleversaient l'Occident. L'occupation de l'Egypte par Bonaparte, premier contact du monde arabe avec l'Occident en voie d'industrialisation, sera un véritable choc, une énorme révélation, le début d'une importance remise en question. Technique, sciences, connaissances historiques et linguistiques, tout étonnait les Egyptiens dont le savoir n'avait pas changé depuis le Moyen-Age.

En témoigne le cheikh Jabarti, qui vécut l'expédition française. C'est en ces termes qu'il décrit la bibliothèque créée par les Français au Caire : « On y voyait encore [dans les livres] toutes les particularités de chaque pays avec les diverses espèces d'animaux, oiseaux, plantes et végétation. On y décrivait la médecine, l'anatomie, l'architecture, la traction des choses lourdes [...]. Ils [les Français] manifestent une application peu commune pour les sciences, surtout pour les mathématiques et pour les langues [...]. Ils ont des dictionnaires pour les différentes langues avec les conjugaisons et l'étymologie. Aussi leur est-il aisé de traduire ce qu'ils veulent d'une langue quelconque à une autre dans le minimum de temps. » (49)

Il naît alors le désir de rattraper l'Europe, et les responsables comprennent que pour rivaliser avec elle, il fallait parcourir le chemin qu'elle avait tracé : dévelop-



12) Talisman avec calligraphie en coufique stylisé : les quatre panneaux du milieu contiennent les versets 51-52 de la sourate 68 : Inde (?), XVIIIe-XIXe siècle. Encre, gouache sur papier collé sur carton. 23 x 14,5 cm (image) - Riyadh, collection Rifaat Sheikh El-Ard.

pement industriel, éducation scientifique. A partir de Muḥammad 'Alī, l'Egypte fait œuvre de pionnier dans ce domaine : pour moderniser le pays, des délégations d'étudiants seront envoyées en Europe dès 1809. Puis, des écoles techniques verront le jour dans le pays : l'Ecole de Médecine, 1827, l'Ecole de Chimie, 1831, l'Ecole des Mines, 1834, l'Ecole d'Ingénieurs de Bulâq, 1844. En Syrie-Liban, ce sont les écoles

des missions qui introduisent, dès le début du 19<sup>ème</sup> siècle, l'enseignement moderne ; en Irak, plus étroitement lié à l'Empire ottoman, des écoles de type moderne dispensant un enseignement en turc seront fondées sous Midḥat Pacha (1869-1872). Tout le Proche-Orient connaît des réformes essentielles dans le domaine de l'éducation qui bouleversent le cadre traditionnel et religieux de l'enseignement.



13) Mahmūd Muḩtār, Retour du fleuve : Pierre. Musée Maḩmūd Muḩtār, Le Caire.

Le premier résultat sera la modernisation de la langue arabe, entraînée par les traductions scientifiques d'abord, littéraires par la suite. C'est par les traductions que le public arabe connaîtra des formes littéraires nouvelles comme le roman, mais aussi le théâtre (fondation d'un théâtre au Caire, en 1868, d'un opéra en 1869). Un rôle important dans l'introduction de la modernité sera joué par la presse, qui fait son apparition dans les années 1880 en Egypte, grâce à des immigrants syro-libanais. Dans ce contexte de grands bouleversements, le cheikh réformiste égyptien Muḩammad 'Abdū (1849-1905) lève l'interdit qui pèse sur la peinture figurative depuis plusieurs siècles. Comme certains ulémas de l'époque classique, il

voit dans l'interdiction du figuratif un moyen d'empêcher un retour au polythéisme. Ce danger étant désormais invraisemblable, aucune raison ne saurait plus justifier l'absence de cet art dans les pays musulmans (50).

En 1891 aura lieu au Caire la première exposition de peinture dans le monde arabe : les exposants seront tous étrangers, peintres orientalistes de passage en Egypte pour la plupart.

Le succès de cette exposition sera grand, et une deuxième aura lieu en 1892, patronnée par le khédive 'Abbās lui-même. Les choses iront vite désormais, et en 1908 sera fondée l'Ecole des Beaux-Arts du Caire. Elle accueillera la première année 400 élèves, égyptiens pour la plupart.

En Irak aussi, des peintres font leur apparition : il s'agit d'officiers de l'armée ottomane qui apprendront cet art en Turquie où ils suivent des cours de formation militaire. Natures mortes, paysages et portraits constituent les sujets de peintres tels 'Abd al-Qādir Ras-sām (1882-1952), Muḩammad Ṣāliḩ Zaki (1888-1974) et autres.

Au Liban, un même genre de peinture très classique voit le jour avec Da'ūd Qorm (1852-1930), ḩabīb Surūr (1860-1938), ḩafil Ṣalīḩi (1870-1928) et l'écrivain Ĝubrān (1883-1931).

Partout, cette première génération de peintres ne se posera pas beaucoup de questions quant au caractère de sa peinture : on imitait les peintres européens que l'on avait comme maîtres. Le style tend généralement vers une sorte d'impressionnisme, les sujets sont des paysages, des portraits. Ceci à une époque où l'art européen se remettait profondément en question rejetant les valeurs plastiques héritées de la Renaissance. Toutefois, il semble clair que les peintres arabes qui venaient tout juste de découvrir

l'art figuratif européen, ne pouvaient pas le contester avant de l'avoir assimilé.

De plus, l'époque n'était pas aux questionnements identitaires, mais plutôt à l'imitation de tout ce qui venait d'Europe. Le « manque d'art » faisait partie du retard à rattraper : « Chacun se plaît à le constater, [...] l'Egypte est en pleine renaissance matérielle et intellectuelle. Rien qu'au point de vue artistique, les progrès accomplis font l'émerveillement des observateurs les moins attentifs. Chaque année, le Salon de la Société des amis de l'art est en progrès : les envois y sont non seulement plus nombreux, mais encore meilleurs. » (51)

Qu'il s'agisse de peintres ou d'ingénieurs, le but était le même : rattraper le retard accumulé par rapport à l'Europe, en imitant son modèle. Certes, l'imitation n'encourage pas l'originalité, et les toiles des artistes de la première génération (appelés « pionniers », « ruwwād » dans la littérature arabe sur le sujet), si elles peuvent étonner par leur niveau technique, ne présentent bien souvent qu'un intérêt historique.

Parlant de la peinture égyptienne au début des années cinquante, André Lhote déplore : « Des recherches de ce genre [en peinture] seraient sans doute aussi répandues, aussi populaires en Egypte qu'en France si les professionnels, au XIXe siècle avaient échappé au pseudo-enseignement de l'Italie et de la France, où l'on voyait les artistes de génie, les artistes authentiques, depuis un siècle méprisés et bafoués par les confiseurs officiels, ceux-ci pratiquant pour l'ébahissement de la foule inepte, une peinture sans lois, sans vertu et sans grandeur. Qui dira les méfaits de l'académisme européen dans le monde ? [...] Qui montrera, [...] l'étendue de la perte qu'a subie l'Egypte au

contact de cet académisme et le rôle prodigieux qu'elle eût pu jouer dans le monde artistique si elle avait pris conscience des vertus profondes de son art national ? » (52).

Les questions soulevées par Lhote préoccupent de plus en plus les peintres arabes. Si le sculpteur égyptien Maḩmūd Muḩtār (1891-1934) essaie de trouver sa voie personnelle en ayant recours à l'univers formel de l'Egypte ancienne [Voir ill. no 13] et son compatriote, le peintre Maḩmūd Sa'īd (1897-1964), développe un style très personnel en combinant les formes de l'art occidental à des sujets égyptiens, le gros des peintres de la première moitié du siècle se limite à importer styles et sujets. Jusqu'aux années quarante, même des peintres se voulant en rupture avec l'académisme régnant comme Ramsès Yūnān (1913-1966) ou Fu'ād Kāmil (1919-1973) ne feront qu'emprunter une forme de contestation qui était le fruit de réflexions et d'événements nés ailleurs.

Il faudra attendre la fin de la décennie et le début des années cinquante pour voir les peintres arabes réclamer une authenticité qui leur serait propre. Le peintre et sculpteur irakien Ĝawād Salīm (1919-1961) est l'un de ceux qui cherchent à combiner modernité et héritage arabe [Voir ill. no 14] : « Jawad Sélim est apparu au moment historique même où son pays jeune et renaissant avait besoin d'un artiste de sa taille, [...] qui rassemblât dans ses méditations et dans ses œuvres les sculptures de Sumer et d'Assur, les enluminures de Yahya al-Wasiti, les incrustations des cuivres abbassides, avec les théories diverses de l'art moderne, [...] » (53).

Comme Muḩtār, Salīm emprunte aux anciennes civilisations de son pays, mais aussi à la tradition

(50) Voir : Muḩammad 'Abdū, « Riḩla fi Siqilliya » (« Voyage en Sicile », dans : Al-a'māl al-kāmila li-l- imām Muḩammad, 'Abdū (Œuvres complètes de l'imam Muḩammad 'Abdū), Beyrouth, 1962, vol. II, Al-Kitābat al-ġimā'iyya, pp. 171-214.

(51) Morik Brin, Peintres et sculpteurs de l'Egypte contemporaine, Le Caire, 1935, p. 13 (nous soulignons).

(52) André Lhote, « L'avenir de la peinture égyptienne », La Revue du Caire, Numéro spécial, mai 1952, pp. 87-88.

(53) Jabra Ibrahim Jabra, La peinture contemporaine en Iraq, traduction de J.M. Fiey, Bagdad, 1970, p. 6.

populaire (tapis, šanāšīl (54), etc.) et arabe. Dans le contexte du nationalisme panarabe, Sa'īm et d'autres veulent se démarquer consciemment des écoles européennes afin d'affirmer leur spécificité arabe, contrairement à un Rāgīb 'Ayyād qui peignait des scènes orientales à la manière orientaliste.

C'est dans cette recherche d'une personnalité picturale arabe que se situe la redécouverte de la plasticité des caractères arabes. Arabe par essence et liée à une longue tradition dans le domaine des arts plastiques, la lettre constituait un élément approprié pour le ta'šīl (enracinement) de la peinture dans le substrat de la culture arabe.

#### ■ LA REDÉCOUVERTE DE L'ÉCRITURE ARABE

● **Terminologie** : Le choix du titre donné à ce chapitre n'est pas dû au hasard : nous préférons parler d'écriture que de calligraphie. En effet, ce dernier terme nous semble trop lié à une forme d'art bien précise, à une des manifestations de ce que l'on appelle plus communément l'« art islamique ». Appliqué aux siècles passés, le terme de calligraphie (« al-kaṭṭ » en arabe) correspond, malgré une variété de styles et d'applications, à une activité artistique bien précise.

Il en va tout autrement de nos jours. Si l'héritage du passé est un point de référence pour bon nombre d'artistes arabes, il ne constitue pas toujours l'aboutissement de leurs recherches. Celles-ci peuvent amener, comme on le verra plus loin, à des résultats fort variés, souvent bien éloignés de la calligraphie au sens classique du terme.

Le terme de « calligraphie » n'est plus approprié à une activité qui se veut différente de celle pratiquée dans les siècles précédents, qui

emploie d'autres matériaux, d'autres techniques, qui se situe tout simplement dans un contexte différent.

Les critiques d'art moderne arabes n'utilisent d'ailleurs pas le terme de « kaṭṭāt » (nom d'action dérivé du verbe kaṭṭa), et signifiant « calligraphe » pour désigner les artistes contemporains s'inspirant de la calligraphie arabe. Ils les définissent en général de « rassâmûn » (« peintres »), en ajoutant les qualificatifs (parfois utilisés comme substantifs) de « ḥurūfiyyûn » (de « ḥurūf », « lettres » de l'alphabet), « kitābiyyûn » (de « kitāba », « écriture ») ou même, comme le fait le critique d'art syrien 'Afif Bahnāsī, celui de « turgriyyûn » (de « ṭurḡā », terme désignant spécialement le monogramme calligraphié du sultan ottoman). Ces termes étant difficilement traduisibles en français, ils seront utilisés dans leur forme originale.

'Izz al-Dīn al Madanī confirme cet usage linguistique dans son texte sur l'artiste ḥurūfī tunisien Nja Mahdaoui : « Est-il calligraphe, puisque le calligraphe est celui qui travaille avec les lettres, les groupes de lettres, les mots, les groupes de mots, les phrases [...] ? Non, il ne l'est pas, [...], même s'il conserve le signe alphabétique... [...] Serait-il ornemaniste (muzaḥrif), puisque l'ornemaniste décore les manuscrits, embellit les bâtiments, sculpte le bois, [...] en y apposant des lettres, des figures humaines ou végétales, ou des motifs géométriques ? Il n'est ni décorateur, ni sculpteur, ni doreur, mais tout cela à la fois [...] Serait-il écrivain, puisque l'écrivain s'occupe des lettres, des mots, des phrases [...] ? Il n'est pas non plus écrivain, car ses œuvres ne se lisent pas comme l'œuvre d'un écrivain [...] Serait-il alors peintre (rassâm) au sens occidental du mot ? Oui, c'est un peintre, mais



14) Gawād Sa'īm, Le divertissement du calife.

un peintre d'un autre genre. » (55) Peintre au sens occidental oui, mais tout de même différent : voilà une définition qui nous semble bien cerner la conception que les peintres ḥurūfiyyûn ont de leur art.

● **Considérations préliminaires** : Dans l'art arabe encore récent, les signes alphabétiques commencent à apparaître pour la première fois à la fin des années quarante dans les travaux des deux artistes irakiens Jamil Hamoudi et de Madīḥa 'Umar. Ce seront ensuite les préoccupations de créer un art national, lié à l'héritage arabe, qui amèneront des artistes de plus en plus nombreux à utiliser des lettres ou des mots arabes dans leurs œuvres. L'usage qu'ils en feront sera fort différent et dépendra tout d'abord de la personnalité de l'artiste, ainsi que de ses choix artistiques et idéologiques. Peut-on retracer l'histoire de l'utilisation des signes de l'alphabet arabe dans la peinture moderne ? S'agit-il d'un mouvement qui réunirait les peintres arabes s'efforçant de donner un ton authentique à leurs travaux ?

Malgré l'effort accompli dans ce domaine par le peintre et théoricien irakien Šākir Ḥasan Āl Sa'īd, dont on reparlera plus loin, on se trouve devant des efforts individuels, répondant toutefois à un questionnement commun qui pourrait être « comment peindre arabe ? ».

Le déferlement de la culture occidentale dans ces deux derniers siècles a poussé de nombreux intellectuels à se poser la question du genre de culture qu'ils devaient produire. Il était clair pour la plupart qu'il ne suffisait pas de faire revivre la culture arabe traditionnelle ; d'autre part, l'adoption de la culture occidentale sans l'adapter aux spécificités du monde arabe ne constituait pas une solution non plus.

C'est ainsi que naît l'idée de revivifier l'héritage, de lui donner nouvelle vie en le faisant passer par le moule de la culture moderne. L'utilisation de l'écriture, de lettres ou de mots arabes dans l'art moderne se rattache à ce courant. Il est clair qu'aujourd'hui il ne saurait être question de pratiquer la calligraphie de la même manière qu'à l'époque abbasside ou sous

(54) Sorte de balcons ou vérandas en saillie, typiques des maisons traditionnelles irakiennes. Le mot dérive du persan « šāh-našīn ». « endroit où s'assoit le roi ».

(55) 'Izz al-Dīn al-Madanī. « Kitāb al-alif » (« Le livre de l'alif ») (préface arabe), in : Nja Mahdaoui, Tunis, 1983, pp. 5-14, p. 11-12 (nous soulignons).

les Safavides, tout simplement parce que le monde, et avec lui la perception qu'on en a, a changé, le goût esthétique aussi.

De nos jours, la calligraphie est le plus souvent pratiquée par des artistes se définissant comme peintres (rassâm), et non pas comme calligraphes (kattât); ils ont choisi, pour leur art, les techniques et les supports (toile) propres à l'art occidental. En simplifiant beaucoup, on pourrait presque dire que l'on retrouve là le schéma souvent proposé par les réformateurs arabes et musulmans : adopter les techniques occidentales (le moyen) tout en restant musulmans dans l'esprit (le but). Mais comment cela s'exprime-t-il au niveau pratique ?

L'utilisation de l'écriture ou de lettres dans le tableau n'est pas une invention des peintres arabes. La tradition artistique européenne connaissait l'écriture comme élément d'appoint de la composition, jamais comme sujet. Certes, Michel Butor (56) montre comment tout au long de l'histoire de l'art européen, l'écriture a été présente dans la peinture. Sa fonction était toutefois limitée au titre, à la signature du peintre ou au nom du commanditaire du tableau ; parfois, elle servait à identifier un personnage ou à en circonscrire la fonction ou encore, elle apparaissait comme élément d'une composition réaliste, par exemple, les emblèmes napoléoniens dans le tableau de David « La remise des aigles du Champs-de-Mars » (57). C'est l'art du vingtième siècle, en rupture avec l'art classique, qui fera des caractères de l'alphabet des éléments de la composition.

L'écriture (latine) apparaît d'abord dans les collages cubistes de Picasso et Braque. Malevitch jouera avec les possibilités esthétiques des caractères cyrilliques. Klee, qui saura se servir magistra-

lement de leur plasticité dans ses compositions abstraites, introduit les caractères arabes dans l'art moderne. Avec Matisse, ce sera le tour de l'arabesque et de la miniature : « Les miniatures persanes, [...], me montraient toute la possibilité de mes sensations. Par ses accessoires, cet art suggère un espace plus grand, un véritable espace plastique. Cela m'aidera à sortir de la peinture d'intimité. »

(58) Comme on l'a vu ci-dessus, dans la culture arabe l'écriture avait été par contre au centre de toute activité « plastique ». Mais lorsque les Arabes, au début du siècle, découvrent la peinture européenne, ils en adoptent le langage artistique. Cependant, ils ne tarderont pas à sentir le besoin de lui donner une « couleur locale », de l'adapter à leur propre contexte culturel : « Dans le domaine des arts plastiques, comme dans celui de la littérature ou du théâtre, des tendances apparurent dont l'objectif était d'atteindre un caractère original en liant modernité et tradition. Le but était d'aboutir à une personnalité artistique arabe, à une identité distincte par son lien avec notre héritage arabe. Toutes ces tendances, qui différaient entre elles par la conception et les méthodes de recherche, ainsi que par les modes d'expression et le contenu contemporain, se rencontraient autour de l'exploration du passé, [...]. En ce qui concerne l'utilisation de l'écriture arabe en tant que langage plastique et expressif, les premières tentatives remontent aux années quarante. » (59)

La calligraphie, ou plutôt la lettre de l'alphabet arabe, peut être un des éléments essentiels de cette recherche. Malgré une préoccupation commune à de nombreux artistes, « les artistes kitâbiyyûn ou tuğriyyûn ne sont liés par aucune école ou théorie, et encore moins par un point de vue com-

mun, à l'exception du groupe « Al-bu'd al-wâhid » (« Une seule dimension ») en Irak. Cependant, ce qui les unit est la conviction que les caractères arabes, qu'ils soient isolés ou qu'ils forment des mots, constituent une forme plastique importante et inspirée... » (60).

Si les artistes ayant recours à l'écriture arabe ne peuvent pas être définis par l'appartenance à une ou plusieurs écoles constituées, on peut, en gros, distinguer trois tendances parmi les peintres « ħurūfiyyûn » :

1) Une tendance plutôt classique, proche de la tradition dans le style et les formes, avec utilisation toutefois de supports et matériaux modernes.  
2) Une tendance décorative, où les lettres sont utilisées de manière complémentaire par rapport à la composition, s'inspirant parfois de l'utilisation de l'écriture dans les arts populaires ou l'artisanat.  
3) Une tendance abstraite, où les signes alphabétiques deviennent élément formel pur dans le cadre d'une peinture abstraite.

Si chaque peintre privilégie une de ces catégories, il est hasardeux de vouloir les classer définitivement dans l'une d'elles, car souvent ils passent de l'une à l'autre au cours de leur carrière. L'utilisation des lettres arabes n'est d'ailleurs souvent qu'une phase, parfois l'aboutissement d'une recherche commencée par d'autres moyens.

Nous ne pouvons présenter ici tous les artistes qui utilisent les lettres ou les mots arabes dans leurs œuvres, car ils sont bien trop nombreux ; nous en avons choisis quelques-uns qui nous semblaient pouvoir illustrer des tendances plus générales.

Notre choix ne se veut ni exhaustif, ni définitif ; notre but n'est pas de tracer l'histoire de l'utilisation de l'écriture arabe dans l'art moderne, mais plutôt d'en faire ressortir

quelques aspects généraux et typiques. Nous ne pouvons parler de tous les artistes ħurūfiyyûn, rares étant aujourd'hui les artistes ne se référant pas d'une manière ou d'une autre à l'écriture arabe. Nous avons dû renoncer à parler de beaucoup d'artistes dont l'œuvre est intéressante et qui mériterait d'être étudiée, mais notre propos nous obligeait malheureusement à effectuer un choix.

D'abord, nous parlerons de **Jamil Hamoudi**, qui est, en quelque sorte, le précurseur, même s'il est difficile d'affirmer qu'il y ait eu une filiation directe entre lui et les artistes ħurūfiyyûn venus après.

Ce qui nous intéresse chez le Libanais **Wajih Nahlé**, c'est son évolution d'un art traditionnel arabe à une peinture moderne utilisant les caractères arabes comme motif abstrait.

**Nja Mahdaoui**, Tunisien, montre comment on peut rester très proche d'une certaine tradition tout en innovant et en utilisant les techniques et les supports de la peinture occidentale.

**Dia al-Azzawi** par contre utilise des caractères arabes dans des tableaux (abstraits) de type occidental.

**Hussein Madi** crée des alphabets et des signes calligraphiques à partir de formes vaguement figuratives. Les lettres arabes sont pour lui des formes qu'il explore.

Nous terminerons avec **Šâkir Ḥasan Âl Sa'îd** en parlant de son œuvre artistique, bien sûr, mais surtout du travail théorique qu'il a fait sur l'utilisation des caractères arabes dans l'art dans le cadre de son association d'artistes **Al-bu'd al-wâhid** « Une seule dimension » (61).

■ **Jamil HAMOUDI**  
(Ġamîl Hammûdî)  
*Né en 1924 à Bagdad, il étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Bagdad, puis se rend à Paris pour compléter sa formation*

(60) 'Affif Bahnasi, Al-Fann al-ħadîth fî al-Bilâd al-'arabiyya (« L'art moderne dans les pays arabes »), Tunis, 1980, p. 95.

(61) Dans des textes ayant paru en français, « Al-bu'd al-wâhid » est souvent rendu par « Dimension unique ». Nous préférons le traduire par « Une seule dimension ».

(56) Michel Butor. Les mots dans la peinture. Genève, 1969.

(57) Michel Butor, op. cit., pp. 168-170.

(58) Joseph-Emile Muller, « Rapports entre l'art moderne et la miniature persane », Occident-Orient, L'art moderne et l'art islamique, catalogue d'exposition, Strasbourg, Ancienne Douane, 15 mai-15 septembre 1972, p. 35.

(59) Kâfîl Safiyya, « Al-katt fî al-fann al-taškîlî al-'arabî » (« La calligraphie dans l'art plastique arabe »), Al-ħayât al-taškîliyya, no. 9 octobre-novembre-décembre 1982, pp. 12-22, p. 12.

artistique. De retour en Irak en 1945, il y fonde et dirige une revue littéraire, « *Al-fikr al-hadîth* » (*La pensée moderne*). Plusieurs expositions en Irak et à l'étranger. Vit actuellement à Bagdad.

**A**vec sa compatriote Madîha 'Umar, Jamil Hamoudi est le premier peintre arabe contemporain à avoir saisi les possibilités plastiques offertes par l'utilisation des caractères arabes dans la peinture moderne. Il est intéressant de constater que les deux ont commencé à recourir à l'écriture arabe pendant leur séjour en Occident.

Cela est sans doute à attribuer à l'influence de la peinture abstraite occidentale demeurée inconnue jusque là dans ce monde arabe. En outre, à Paris, où il s'était rendu en vue de compléter sa formation artistique, Hamoudi fréquenta les milieux artistiques et intellectuels de la capitale. Il y découvrit les dernières tendances de la littérature et de la peinture française et mondiale de l'époque : Sartre, Prévert, Rouault, Matisse, Picasso, Picabia, César, etc.

Selon ses propres mots, c'est un peu par hasard que se révéla au peintre l'importance de l'art arabe : « Un jour, en feuilletant chez un libraire, quelques exemplaires de la revue française « *l'illustration* » il découvre une splendide planche en couleur du miniaturiste irakien du XIII<sup>e</sup> siècle, Yahia al Wassiti extraite d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale. Hamoudi éprouve un choc : 'Wassiti', dit-il, 'm'a profondément impressionné par ses aplats, par la pureté et la sûreté de ses lignes, par ses formes expressionnistes parfois étrangement semblables à certaines figurations du surréalisme. Quel sens de la couleur ! Quelle vie dans chacun de ces personnages ! Quelle perfection ! Il nous révèle, dit-il 'cette

force qui conduit le regard aussi, bien autour des surfaces et des formes que dans l'espace et en dehors des volumes : elle aide à l'appréciation des tons et des couleurs.' » (62). Si la miniature suggère à Hamoudi une autre manière de traiter les surfaces et les couleurs, ce sera surtout l'écriture arabe qui marquera désormais son œuvre.

La redécouverte de l'héritage arabe permettra à Hamoudi, selon ses propres mots, de dépasser une sensation de vide créée par la culture européenne : « Ce fut la peur de m'égarer dans une tradition qui n'avait rien à voir avec ma propre expérience au niveau intellectuel et national qui fit naître en moi la révolte contre les valeurs de la civilisation industrielle [...]. Je m'accrochai alors aux valeurs spirituelles susceptibles de fortifier les liens qui m'enracinaient dans ma propre culture, et je ne vis rien de plus noble et de plus sacré que les caractères arabes... (63). »

Le déracinement de Hamoudi à Paris est double, géographique mais surtout culturel. Culturel, car une tradition picturale arabe reste à créer ; manifestement, Hamoudi ne se sent point à l'aise dans la tradition occidentale qui, comme il le souligne, n'est pas la sienne, ne fait pas partie de son vécu quotidien. De là cette sensation de vide. Pour la dépasser, Hamoudi retrouve sa propre tradition sous la forme des caractères arabes. Ce qu'il propose n'a toutefois rien à voir avec un retour aux formes du passé dans un sens conservateur et passéiste. Il s'agit au contraire d'un réemploi moderne des formes qui caractérisent ce passé au niveau plastique : « Une exposition récente de Jamil Hamoudi [la première exposition parisienne de l'artiste, à Saint-Germain-des-Prés en 1950, n.d.a.], sculpteur, peintre, professeur d'art, a permis d'étudier certaines tendances



15) Jamil Hamoudi : Composition figurative, 1971.

nouvelles d'art abstrait qui ne sont pas simplement la marque d'une influence européenne, mais la reprise de conscience de certaines possibilités historiques d'expression d'une calligraphie arabe stylisée. Calligraphie évidemment beaucoup plus abstraite et pure que celle des œuvres d'art ancien. » (64) Cette réflexion de Massignon reflète très bien les buts visés par l'artiste : faire un art abstrait qui ne soit pas le simple reflet des styles européens ; puis, joindre art moderne et héritage arabe, en montrant que les deux ne sont pas incompatibles. Mais quel genre de « calligraphie » pratique Hamoudi ? Si l'artiste fait référence aux valeurs spirituelles de l'écriture arabe, dans son œuvre on retrouve surtout sa fonction d'élément plastique. Hamoudi utilise les caractères arabes de manière très différente,

abstraite ou figurative. Parfois les lettres ou les mots sont totalement illisibles, parfois le tableau est composé autour de la signification d'un mot ou d'un groupe de mots. On pourrait distinguer trois types de compositions dans son œuvre :

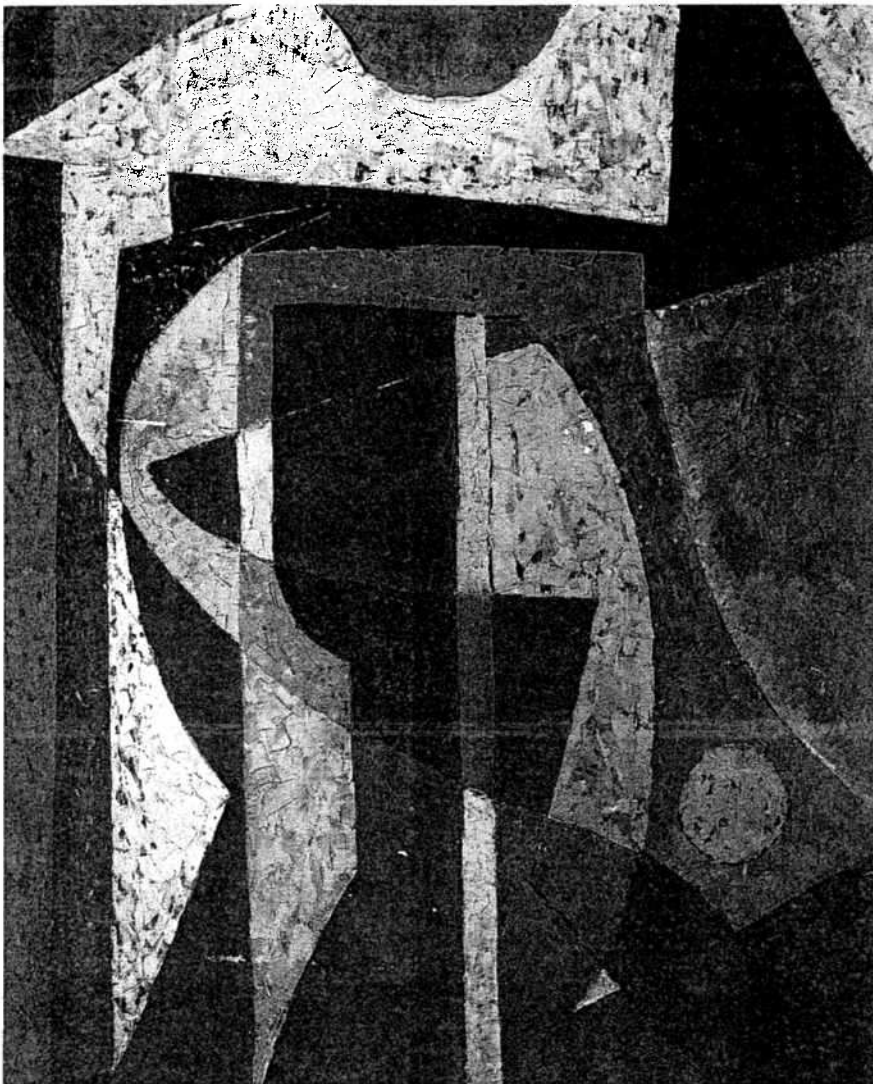
1) Des compositions figuratives (65), où il ne reste qu'une vague réminiscence des lettres arabes, présentes dans les formes courbes et les points qui parsèment le tableau dominé par un motif figuratif ; parfois les arcs et courbes empruntées à l'alphabet arabe se transforment en êtres humains, femmes le plus souvent. Le tableau que nous reproduisons ici [Voir ill. no. 15] le montre bien : le rythme (donné par les formes s'inspirant de l'alphabet arabe) et le motif (les deux personnages du tableau) ne font qu'un, contrairement à d'autres tableaux, où ima-

(62) André Parinaud, « Le Hamoudisme », Jamil Hamoudi, Paris, 1987, pp. 5-8, p. 6.

(63) Nizâr Salim. Al-fann al-'irâqî al-mu'âsir (« L'art irakien contemporain »), vol. 1, Fann al-taṣwîr (« La peinture »), Lausanne, 1977, p. 206. (Il existe une version française du même ouvrage, parue sous le titre « L'art contemporain en Iraq - Livre premier - la peinture », Lausanne, 1977. La traduction est toutefois littérale, ce qui rend le texte parfois inintelligible. Pour cette raison nous avons préféré nous référer directement au texte original arabe).

(64) Louis Massignon, Revue des Etudes islamique, n. 7, 9<sup>e</sup> série, 1950, citée dans : Jamil Hamoudi, Paris, 1987, p. 9.

(65) Pour les tableaux de Hamoudi qui ne sont pas reproduits ici, se référer à : Jamil Hamoudi, Paris, Unesco, 1987 (Titre arabe : Jamil Hamūdī) ou au catalogue « Signe et calligraphie », Cahiers de l'ADEIAO, no. 2, Paris, 1986.



16) Jamil Hamoudi :  
Composition  
abstraite.

ges figuratives et rythme semblent plutôt être superposés.

2) Des compositions se déroulant autour de quelques mots lisibles, insérés dans un motif abstrait. Le mot ou la phrase dominant le tableau, le structurent. Ce dernier style, centré sur le mot écrit, est peut-être celui qui par sa composition se rapproche le plus de la

calligraphie arabe classique.

3) Des tableaux abstraits. Dans les compositions plus anciennes, comme « Composition sur le mot (al-Arab) [Les Arabes] ». (1947) (66) les mots restent le plus souvent lisibles : dans ce cas précis, le mot al-'arab العرب y est repérable, même si avec une certaine difficulté. Les compositions

plus récentes, comme celle que nous reproduisons ici [voir. ill. no. 16] montrent une abstraction presque totale des lettres arabes, réduites à des formes pures. Certes, il nous semble déceler le mot « Allâh », mais cette interprétation reste peu sûre. En fait, la lettre disparaît pour devenir une sorte de réminiscence de lettre, élément formel abstrait.

Si par la forme Hamoudi paraît parfois se rapprocher de la calligraphie traditionnelle, les matériaux et les techniques qu'il utilise ne relèvent pas, le plus souvent, de cette tradition : la plupart des tableaux sont peints à l'huile sur une toile ou à la gouache ; l'encre de chine, qu'il emploie parfois, est la technique la plus proche de la tradition.

Hamoudi fait-il de la « calligraphie à l'huile » ? On a vu que les calligraphes classiques déformaient déjà les lettres de l'alphabet pour en faire des formes décoratives pures. Pourquoi cela ne devrait-il plus être le cas aujourd'hui ? D'autant plus qu'il est évident que l'on ne peut plus, de nos jours, pratiquer la calligraphie comme au temps d'Ibn Muqla. Mais est-on encore dans la tradition de la calligraphie ? Le tableau est un apport de la civilisation occidentale et de sa manière, du moins jusqu'à une époque très récente, de concevoir l'œuvre d'art. L'art islamique était toujours plutôt art appliqué, sans vouloir donner à ce mot le sens péjoratif qu'il prend souvent.

L'œuvre de Hamoudi est, dans sa conception de base, plus proche de la tradition occidentale, celle du tableau. En ayant recours à la calligraphie, il tente une fusion entre cette conception, et les techniques qui l'accompagnent, et la tradition arabe. Sa démarche se situe dans le cadre de la définition d'une personnalité arabe moderne, qui adopte les techniques et même les genres propres

à l'Occident, sans en être un pâle reflet privé d'apports originaux.

Dans l'œuvre de Hamoudi, nous pensons que cette expérience réussit le mieux là où elle reste totalement abstraite, ou là où le figuratif est intégré dans l'abstrait ; l'introduction de dessins trop « naturalistes » dans certaines compositions nous semble moins convaincante. La tentative de réunir dans un même tableau des éléments venant de traditions artistiques différentes donne parfois des œuvres composites, surtout lorsque les différents éléments n'arrivent pas à fusionner. Dans le domaine des ḥurūfiyyūn, Hamoudi est un précurseur ; sa peinture n'est pas abstraite au sens que nous donnons à ce mot, mais elle n'est pas calligraphie non plus : « L'importance de l'écriture dans l'art dérive de ce qu'elle est un facteur d'arabisation, une tentative d'affranchir l'art moderne des formes gratuites, sans signification. Elle est couronnée de succès lorsque l'artiste réussit à se détacher du sens propre du mot et des expressions figées... » (67).

C'est en ces termes que nous devons définir la recherche de Hamoudi : comme une tentative d'arabiser l'art moderne, plutôt que comme tentative de ressusciter la calligraphie.

#### ■ Nja MAHDAOUI (Naǧā Mahdāwī)

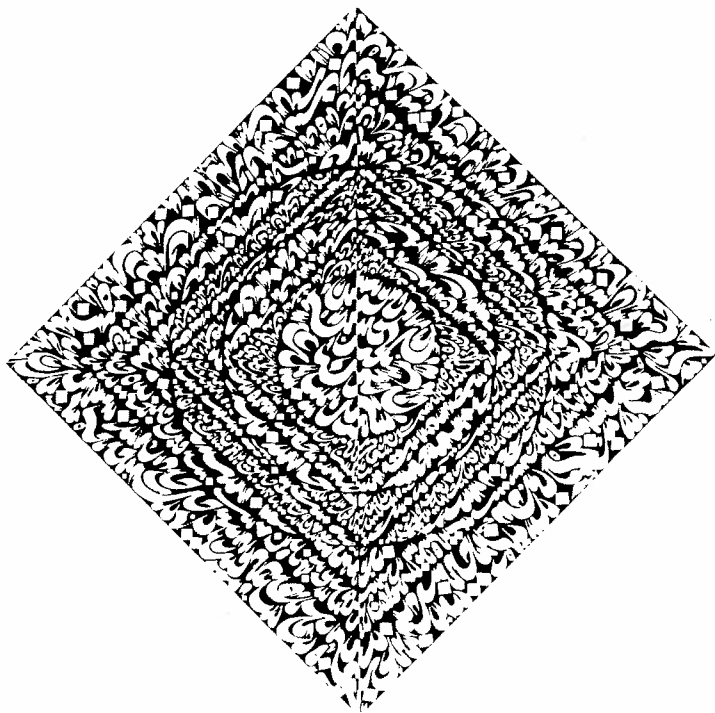
*Né en 1937 à Tunis. Formation artistique aux Ateliers Libres de Carthage, à la Dante Alighieri de Tunis et à l'Académie Sant'Andrea de Rome. Exposé en Tunisie, en Europe et aux Etats-Unis. A reçu plusieurs prix et médailles. Vit à Tunis.*

**D**e prime abord, l'œuvre du tunisien Nja Mahdaoui nous semble être plus proche de la conception classique de la calligraphie arabe. Nous croyons y

(66) Voir Jamil Hamoudi, op. cit., p. 17.

(67) 'Aḥīf Bahnaṣī, Al-fann fī al-bilād al-'arabiyya, Tunis, 1980, p. 93.

18) Nja Mahdaoui  
Gravure encre sur  
papier.  
1975 -  
70 x 70 cm.



retrouver les styles classiques de l'écriture arabe, jusqu'à la *tuğrà* du sultan [Voir ill. no.17]. En y regardant de plus près, on découvre que les mots écrits n'ont souvent pas de sens et que cette forme qui semblait rappeler le monogramme du sultan est composée en réalité de lettres illisibles, inexistantes parfois.

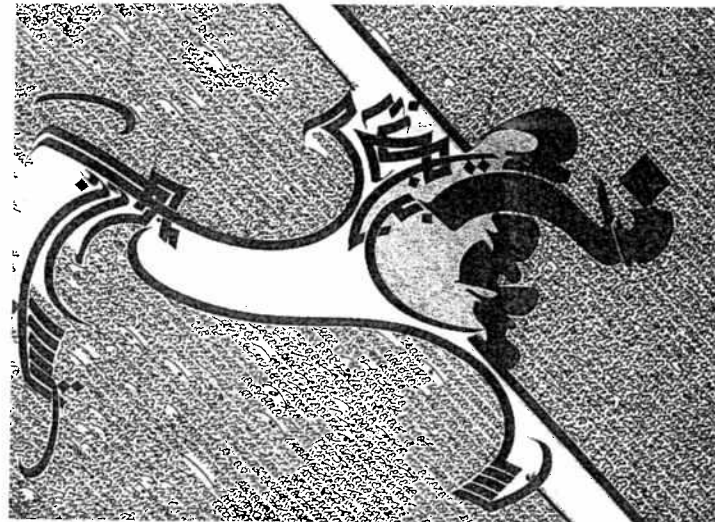
Mahdaoui joue avec les formes héritées du passé en les vidant, dans le sens presque littéral du mot, de leur sens. Sa recherche porte sur la forme ; toutefois, il limite son univers formel à une forme bien définie, celle des caractères arabes, ou de pseudo-caractères arabes [Voir. ill. no. 18].

Quant à la technique, à côté de l'encre de chine classique, l'artiste recourt à la gravure, aux couleurs à l'huile ou acryliques, etc. En ce

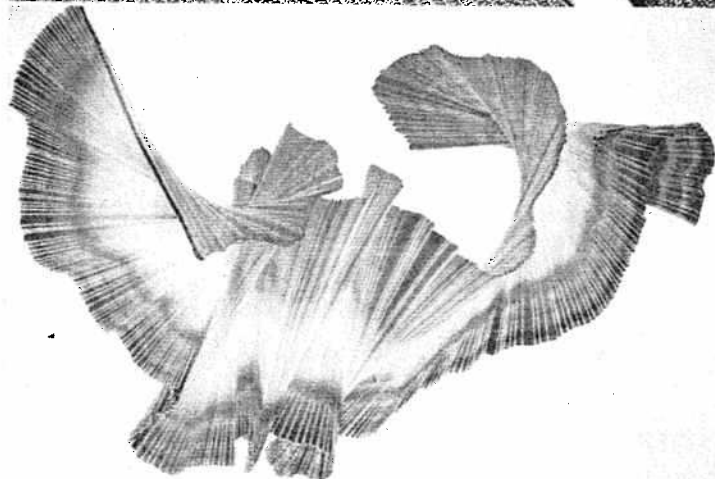
qui concerne sa palette de couleurs, il reste très proche de la tradition arabe : noir, brun, bleu, or, même si dans les œuvres plus récentes il semble s'en éloigner de plus en plus pour s'ouvrir à tout le spectre chromatique [Voir ill. no. 19]. Il fait aussi des sculptures et des tapisseries toujours inspirées par la tradition.

Est-il calligraphe ? « Oui et non. Oui dans les volutes et dans les déliés. Non dans la *lecture* elle-même » (68). « Il a choisi d'aller au-delà de la calligraphie arabe vers un *no man's land* qu'il ne veut imposer à personne et surtout pas proposer comme une fin en soi, un exemple à suivre, une théorie infaillible, une école à implanter. » (69)

Le lien avec la calligraphie est un lien formel ; l'intention est une autre. C'est ce qui fait dire à son



17) Nja Mahdaoui,  
Calligraphie :  
Encre sur parchemin.  
1981 - 70 x 50 cm



19) Nja Mahdaoui :  
Peinture acrylique  
sur papier,  
1982 -  
100 x 70 cm.

préfacer arabe, 'Izz al-Dîn al-Madanî, que Mahdaoui est peintre, car il travaille dans la perspective du peintre (70).

Très différente au niveau formel de celle de Hamoudi, l'œuvre de Mahdaoui ressortit à la même préoccupation : trouver un ancrage dans la tradition de son pays. Les deux peintres suivent d'ailleurs le même cheminement : des études d'art dans le style européen, l'essai de nombreux styles, avant de trouver dans les

caractères de l'écriture arabe un motif constant où puiser l'inspiration pour leurs œuvres.

#### ■ Hussein MADI (Husayn Mâḍî)

*Hussein Madi est né au Liban-Sud en 1938. Etude à l'Académie libanaise des Beaux-Arts, puis à l'Institut des Arts à Rome, où il séjourne longuement. Nombreuses expositions au Liban et en Italie. Vit actuellement à Beyrouth.*

(68) Edouard J. Maunick, « Le coup au cœur », in : Nja Mahdaoui, Tunis, 1983, pp. 5-9, p. 5 (nous soulignons).

(69) E. Maunick, op. cit., p. 6.

(70) Voir ci-dessous, p. 38

20) Hussein Madi :  
Tempéra.  
1979 -  
50 x 70 cm.



Une démarche quelque peu différente de celle de Mahdaoui ou de Hamoudi est celle suivie par Hussein Madi. Au lieu de créer des formes, figuratives ou abstraites, à partir des lettres arabes, Madi transforme ces formes en lettres, en semblant de lettres, en alphabets imaginaires : « Hussein Madi utilise l'art de la calligraphie aujourd'hui faite de symboles qui à leurs débuts étaient des pictogrammes. Hussein a voulu ramener ces symboles à mi-chemin, c'est-à-dire au stade où l'écriture était mi-image et mi-symbole. » (71) Par là, il atteint l'abstraction, la lettre, même de fantaisie, étant une forme d'abstraction par essence.

Bien sûr, l'œuvre de Madi ne tire pas son inspiration de la lettre arabe uniquement, comme cela est le cas pour Hamoudi ou Mahdaoui. Son art est recherche de la forme, au sens le plus profond : « Depuis le début, nous nous trouvons devant un tableau sans sujet, disons même un art sans sujet, qui ne serait que forme et contenu. » (72)

Sans sujet non pas par manque de choses à dire, mais parce que l'artiste a volontairement choisi de travailler sur la forme. Forme qu'il

veut ambiguë : « Nous ne voyons pas dans une forme une femme, un oiseau, ou un cheval, mais nous y voyons parfois une femme, parfois un oiseau, parfois un cheval. [...] Elle devient [la forme] contenu et sens. » (73)

Madi ne peint pas un oiseau, une femme ou un cheval mais leur concept [Voir ill. no 20]. Dans ce sens, son art représente l'« absolu », l'abstrait et rejoint par là l'art islamique au niveau de la conception. En même temps, par sa recherche sur la forme et la façon dont il joue avec elle, l'œuvre de Madi se situe en plein dans l'art contemporain.

Un bon exemple en est son « Alphabet arabe » (Al-abğadiyya) de 1973, ce qui nous ramène à notre sujet premier : 30 planches gravées représentant chacune des 28 lettres de l'alphabet arabe, plus le mot « Allâh » et la combinaison de lettres lâm alif  $\text{لا}$ . Cependant, même si la forme extérieure de la composition peut donner cette impression à première vue, il ne s'agit guère d'un exercice de calligraphie classique.

Deux cercles concentriques délimitent l'espace, contenant chacun plusieurs versions du caractère en question. Or, le cercle est un élément traditionnel non seulement de la calligraphie, mais fait également partie de la symbolique soufie, où plusieurs interprétations lui ont été données, le noyau (respectivement le cercle intérieur) représentant l'essence des choses, le cercle extérieur l'apparence.

Les cercles extérieurs ont tous un diamètre de 12 à 13 centimètres ; celui du cercle intérieur est de 3,5 à 4,5 centimètres. Les gravures, faites à l'eau-forte, sont en noir et blanc, les lettres d'un noir foncé, les deux cercles d'un noir plus clair tendant au gris.

Malgré cette référence voulue à la tradition islamique, l'œuvre est par

son aspect formel plus un essai d'abstraction, une exploration des possibilités offertes par des formes données, ici les lettres arabes.

Toutes les compositions respectent le « rythme » du cercle : dans le cercle extérieur, un certain nombre de lettres « tournent » autour du cercle intérieur, dans le sens des aiguilles d'une montre. Le mouvement change selon le caractère de la lettre. D'autres, en effet, sont plus statiques.

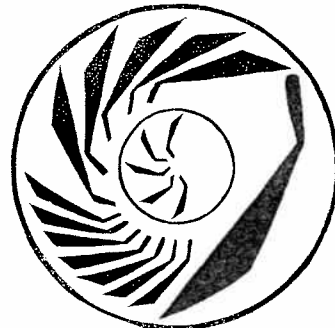
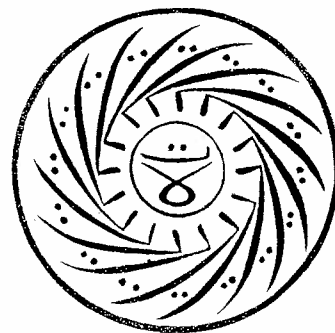
Nous prendrons, à titre d'exemple, cinq lettres : le tâ [Voir ill. no. 21] (ت), le râ [Voir ill. no. 22], (ر) le mim [ Voir ill. no. 23], (م) le nûn [Voir ill. no. 24], (ن) et le yâ [Voir ill. no. 25]. (ي)

Le tâ et le râ sont des exemples de lettres effectuant un mouvement rotatif autour du cercle intérieur.

Dans le cas du tâ, cela est évident : le cercle extérieur est entièrement rempli de tâ' disposés autour du cercle intérieur. Les points diacritiques, entrecoupant le mouvement de la barre, forment un troisième cercle. Le cercle intérieur contient un tâ ainsi qu'un tâ marbûta, son équivalent phonétique. Il semble évident que la lettre en tant que telle n'intéresse pas l'artiste : il joue avec les possibilités plastiques offertes par ses formes, la barre courbée (ت) et les points diacritiques ( ) qui la composent.

Le râ suit aussi un mouvement circulaire ; toutefois, son volume augmente graduellement jusqu'au point où le mouvement est interrompu par un râ surdimensionné et suivant un autre mouvement. Le cercle intérieur reprend ce schéma : cinq lettres identiques remplissent une moitié du cercle ; l'autre moitié est vide. Ici aussi, c'est la forme qui domine.

La composition autour du mim est conçue de manière différente :



21) Hussein Madi :  
Alphabet arabe -  
La lettre tā' :  
Eau forte, 1973.  
24 x 29,5 cm -  
Genève, collection  
particulière.

22) Hussein Madi :  
Alphabet arabe -  
La lettre râ' :  
Eau forte, 1973.  
24 x 29,5 cm -  
Genève, collection  
particulière.

23) Hussein Madi :  
Alphabet arabe -  
La lettre mim :  
Eau forte, 1973.  
24 x 29,5 cm -  
Genève, collection  
particulière.

quatre lettres se tiennent « debout » en quelque sorte. On dirait presque des personnages, des femmes peut-être. Le cercle intérieur contient deux mim enlacés, formant comme un couple.

Le nûn, lettre symbolique par excellence, devient croissant : un grand croissant en embrasse six petits. Le point diacritique du nûn est constitué par un septième croissant en haut du cercle.



24) Hussein Madi :  
Alphabet arabe –  
La lettre nūn.  
Eau forte, 1973.  
24 x 29,5 cm –  
Genève, collection  
particulière.



25) Hussein Madi :  
Alphabet arabe –  
La lettre yā' :  
Eau forte, 1973.  
24 x 29,5 cm –  
Genève, collection  
particulière



Le yā' remplit presque tout le cercle extérieur, rappelant lui aussi le croissant. Le cercle intérieur contient quatre petits yā' identiques disposés en trèfle à quatre feuilles.

Inutile de dire que les lettres de Madi n'ont plus grande chose à voir avec celles de l'alphabet arabe. Il construit chaque composition en partant des particularités de chaque lettre, des possibilités qu'elle offre au niveau plastique. Comment ne pas penser aux paroles de Madīḥa 'Umar qui dit : « Chaque lettre arabe a une signification spécifique. Ainsi, dans leur différence d'expression, les lettres deviennent une source d'inspiration. La lettre yā' possède une très forte personnalité exprimant de nombreux sens. Le 'ayn (ع), qui n'a pas d'équivalent en anglais, est une lettre forte et active. Quant au lām, il crée un léger mouvement musical. » (74) Contrairement à Mahdaoui, qui

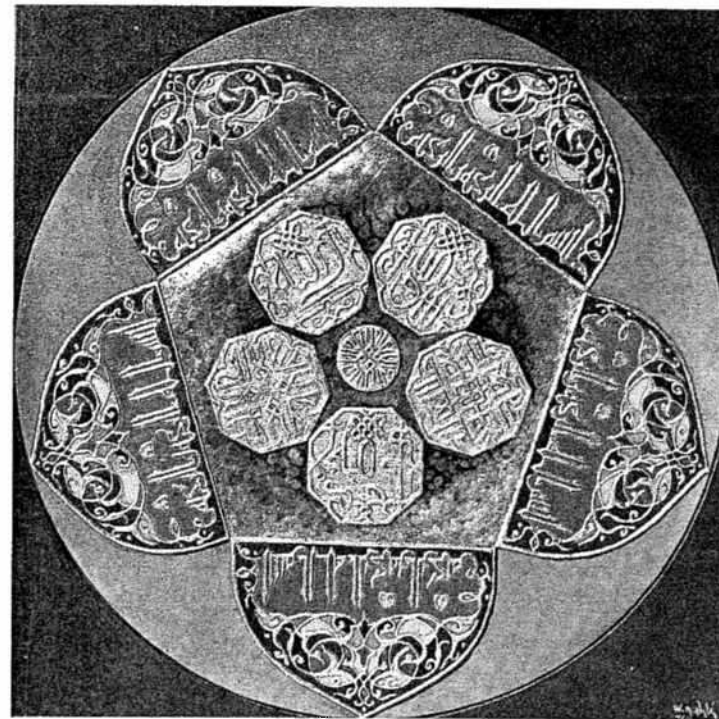
peint des lettres qui n'existent pas tout en restant proche des formes de la calligraphie arabe classique, dans l'« Alphabet arabe » Madi garde les formes constitutives essentielles de la lettre arabe, en les insérant dans un type de composition abstraite, rappelant plutôt Klee qu'Ibn Muqla.

Au fond, Madi est plus proche de la tradition orientale dans l'esprit que dans la forme, dans le sens que l'art oriental est un art des concepts plus que des réalités visuelles. Dans ce cadre, l'écriture arabe est pour lui une forme comme une autre, un point de départ dans des compositions où le poids est mis sur la recherche formelle. Lorsqu'il a recours aux caractères arabes, les lettres qu'il peint sont en même temps proches et éloignées de la calligraphie classique : si leur forme innove, le concept même du tableau calligraphique renoue avec la tradition des calligraphes musulmans. Dans ce sens, Madi est calligraphe, mais compris dans un sens moderne, tenant compte des moyens d'expression du 20<sup>ème</sup> siècle.

#### ■ Wajih NAHLÉ (Waḡīh Nahlah)

Né en 1932 à Beyrouth dans une famille originaire du Sud. Etude auprès de Muṣṭafā Farrūḡ, peintre libanais académique. Secrétaire de l'Association des Artistes libanais. A exposé à Beyrouth, Rome, Paris, New York, Los Angeles, etc.

Le chemin de Wajih Nahlé est encore très différent. Les plus anciennes œuvres de Nahlé s'inspirant de la calligraphie arabe ne sortent pas de la tradition islamique au sens stricte : arabesques, étoiles polychromes, compositions écrites très classiques [Voir ill. no 26]. Plus que de l'art au sens moderne du terme (dont la créativité et l'innovation sont deux



26) Wajih Nahlé,  
Arabesque 7 :  
Polyester doré sur  
bois.  
122 x 122 cm.

facteurs importants), nous nous trouvons devant une forme techniquement perfectionnée d'artisanat. Ceci ne naît pas d'une incapacité créative, mais d'un choix volontaire et conscient : « ... Wajih Nahlé a évité de traiter la calligraphie arabe de façon abstraite et occidentale. Cet artiste arabe est conscient de la place de l'écriture dans la religion musulmane car l'écriture a été révélée par Dieu à ses prophètes. Il connaît la pensée des mystiques pour qui ' chaque lettre a un sens particulier qui la rattache à l'Essence divine ou bien dévoile le secret de l'univers [...] '. Il sait aussi que dans la littérature les lettres de l'alphabet sont des symboles. » (75)

Nahlé veut renouer en plein avec la tradition arabe, lui qui avait étudié auprès de Muṣṭafā Farrūḡ (1902-1957), un peintre académique au sens occidental. Reproduction plus que recherche originale,

récupération plutôt que création. Mais Nahlé ne se limitera pas à cette forme « artisanale » de la pratique artistique. Il découvre la peinture à l'huile, avec laquelle il fera des tableaux ressemblant plus à des bas-reliefs, où tout d'un coup des personnages apparaissent. Des personnages faisant partie d'une sorte d'arabesque moderne [Voir ill. no 27]. La guerre lui fera abandonner l'harmonie des compositions classiques : « La guerre civile au Liban donna un nouvel essor à sa peinture : '... ce fut cette expérience traumatisante qui le catapulta de son souci pour les motifs et les modèles classiques et la calligraphie vers l'expressionnisme abstrait. ' » (76)

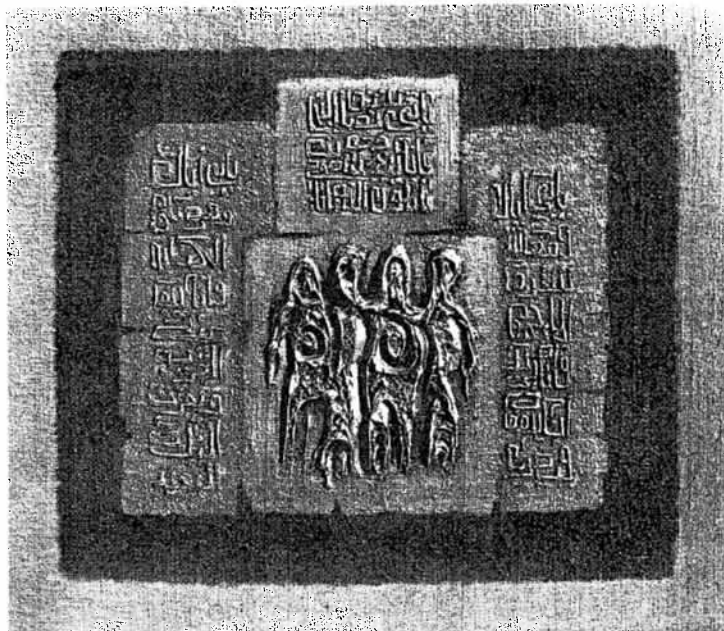
La lettre arabe devient désormais pour Nahlé forme abstraite, élément de composition, d'abstraction. Changement aussi de technique, de matériaux : Nahlé adopte

(75) Edouard Lahoud, L'art contemporain au Liban, Beyrouth, 1974, p. 257.

(76) Extrait du « Sunday Times », 1979, (sans indications plus précises), cité dans : Wajih Nahlé, catalogue d'exposition, Galerie FF, Genève, octobre, 1980 (nous traduisons).

(74) Ṣākir Ḥasan Āl Sa'īd, Fuṣūl min tarīḡ al-ḥaraka al-taṣkīliyya fī al-'Irāq (« Chapitres de l'histoire du mouvement plastique en Irak »), vol. 2, Bagdad, 1988, p. 104.

27) Wajih Nahlé,  
Nahj al-Balagha :  
Huile.  
1968 – 80 x 70 cm.



maintenant la peinture à l'huile, et choisit la toile comme support. Ses modèles ne sont plus désormais les maîtres islamiques, mais des peintres occidentaux comme Hartung. Il intègre tradition arabe et technique occidentale, devenant par là un représentant typique de cette forme de peinture abstraite arabe souvent revendiquée par les critiques d'art, éloignée du « vide », de la gratuité de l'art abstrait occidental grâce à son enracinement dans l'humus culturel arabe [Voir. ill. no. 28].

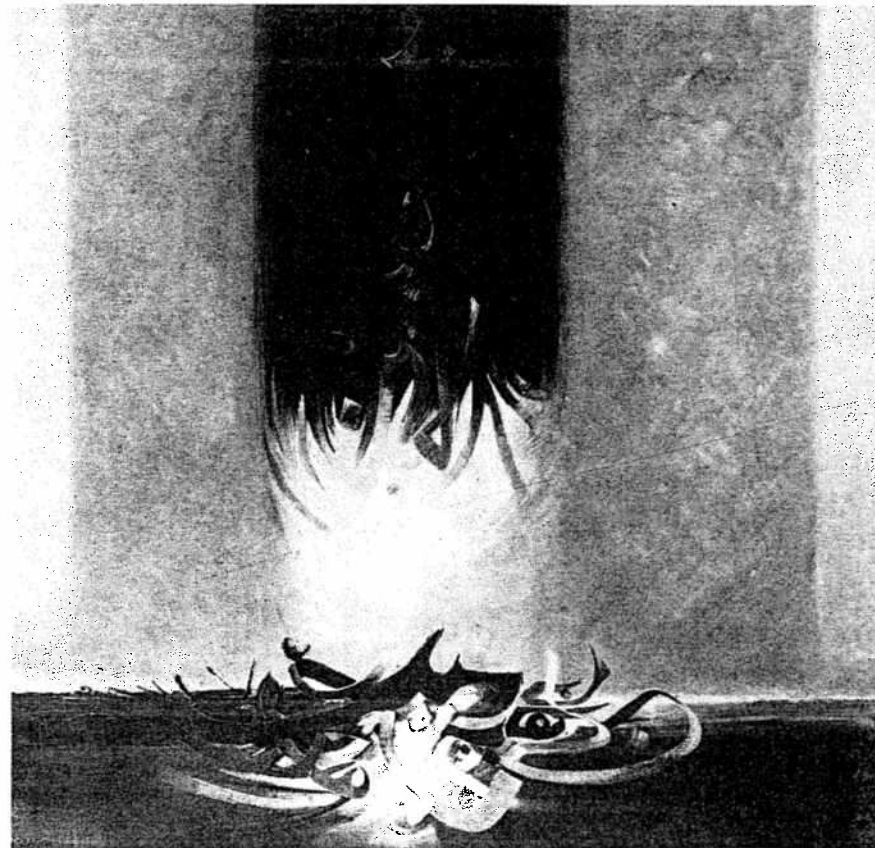
Il s'éloigne aussi, dans ces compositions, du danger de n'être qu'un artisan fidèle à la tradition, de se clore dans une spiritualité islamique difficilement saisissable par d'autres : « Son geste de peintre pourrait être mystique. Mais justement la présence de l'occident [sic], de sa culture, de son intelligence, de sa provocation plastique, confère à sa peinture une portée universelle. [...] Sa dimension historique est d'avoir

compris que sa véritable inspiration était au niveau de son temps, autant que de son pays. Wajih Nahlé [...] a préféré choisir l'efficacité – c'est-à-dire la communication, la vérité sensible à tous. » (77)

■ Dia al-AZZAWI  
(Diyâ al-'Azzâwî)

Né à Bagdad en 1939. Licence en archéologie, 1962, puis diplôme de l'Académie des Beaux-Arts de Bagdad en 1964. Vit à Londres depuis 1976. A exposé dans de nombreux pays arabes, ainsi qu'à Londres, Paris, Washington et dans d'autres villes occidentales.

L'œuvre d'Azzawi ne naît pas de la calligraphie. Marqué par l'archéologie, il est d'abord inspiré par l'art sumérien et mésopotamien en général : surfaces plates, « murales », personnages figés aux grands yeux. C'est peu à peu qu'Azzawi découvre la plasticité de l'écriture, des caractères



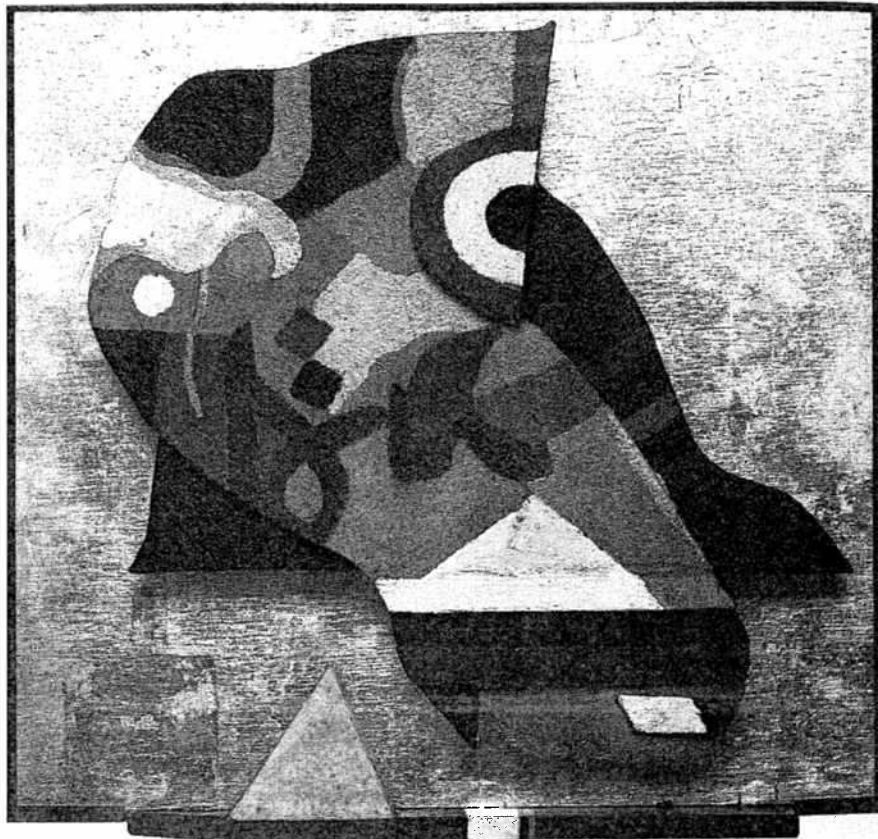
28) Wajih Nahlé,  
calligraphie arabe :  
Huile.  
1974 – 100 x 100  
cm.

arabes qu'il intègre à ses compositions désormais en majorité abstraites.

Dans une œuvre comme « Le masque d'Enkidu » (1985) [Voir ill. no. 29] l'artiste intègre les deux éléments, suméro-babylonien et arabo-islamique. La composition évoque tout d'abord l'art de l'ancienne Mésopotamie : un grand œil rond, au regard vide, domine l'ensemble ; le tout rappelle une tête, un masque peut-être. Une sorte de barbe allongée à la manière mésopotamienne descend le long du « visage ». Le titre du tableau enlève les derniers doutes et le situe bien dans la tradition antéislamique. Toutefois, en

regardant plus en détail, on découvre que cette « tête » est composée de plusieurs « pièces » à la manière d'un puzzle. Certaines sont seulement peintes, d'autres collées. Parmi ces pièces, quelques-unes rappellent certaines lettres arabes, sans toutefois être des lettres. Un semblant de tâ' marbûta ( ﺕ ) décore la « nuque », surmonté de ses deux points diacritiques, ces points diacritiques qu'Ibn Muqla utilise comme mesure de base de la calligraphie. Une sorte de sin ( ﺱ ) le précède à droite. Ce ne sont pas « vraiment » des lettres arabes, mais elles leur ressemblent étrangement. En dehors de toute référé-

(77) André Parinaud, « Une voix prophétique », dans : Wajih Nahlé. Catalogue d'exposition, Genève, Galerie FF, octobre 1980, pages non numérotées.



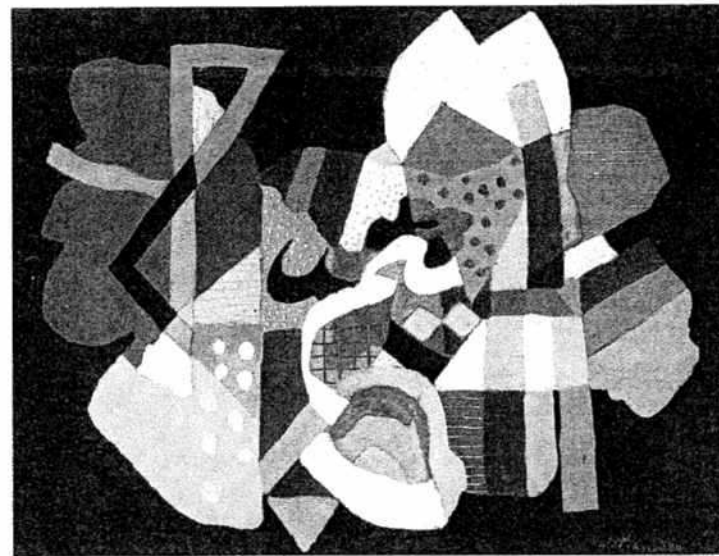
29) Dia al-Azzawi,  
Le masque d'Enki-  
du :  
Acrylique et feuille  
d'or sur bois.  
1985 - 45 x 45 cm.

rence à la culture islamique, le peintre utilise ici les mouvements des lettres arabes pour leur expressivité plastique.

« Jardin calligraphique » (1984) [Voir ill. no. 30] se veut, comme le titre l'indique, plus proche de la tradition arabe. On y aperçoit effectivement quelques formes propres à l'alphabet arabe. Au milieu de la composition, une moitié de sin et un hâ' (ح) final apparaissent ; à gauche, on pourrait croire discerner un autre hâ'. Ces lettres, ou plutôt ces allusions à des lettres, n'ont aucun sens, ne forment aucun mot, sont elles-mêmes incomplètes. Elles constituent uniquement une des possi-

bilités formelles utilisées par l'artiste.

En effet, contrairement aux artistes vus jusqu'ici, pour Azzawi le caractère arabe ne constitue pas le point de départ de son œuvre. Il n'est qu'un élément parmi d'autres. Les lettres sont souvent méconnaissables, on n'en perçoit plus que le mouvement, le trait initial, le *kaṭṭ*. Parfois on croit discerner les points diacritiques, mais peut-être qu'il s'agit de simples formes rhomboïdales, de carrés. Dans ses tableaux, qui sont souvent construits avec la technique du collage, ou dans lesquels des éléments se superposent, la lettre sert à donner un rythme à l'ensem-



30) Dia al-Azzawi,  
Jardin calligraphi-  
que :  
acrylique sur toile.  
1984 - 80 x 90 cm.

ble. Sa fonction est le plus souvent formelle, sauf dans des séries plus politiques, où les mots deviennent lisibles.

Les lettres s'intègrent totalement au tableau de manière qu'un éventuel message reste secondaire.

« Dans ces tableaux je vois des lettres, des morceaux d'écriture, de la calligraphie, une écriture dont je sais qu'elle est arabe mais que je ne puis déchiffrer. Je la sens, cette calligraphie, comme faisant partie du rythme du tableau, le ponctuant, le soutenant, le complétant parfois avec rage. Ces lettres, ces signes, ont-ils un sens précis ? [...] Je ne sais pas.

Quoique le sens de ces signes m'échappe, je ne pense pas qu'il soit nécessaire *a priori* de savoir les lire. Je peux [les] lire d'une autre manière. [...] Lorsque je vis à Grenade la calligraphie arabe magistrale qui recouvre les murs du Palais de l'Alhambra, elle m'apparut comme une suite de *dessins abstraits* incroyablement beaux (78). »

L'art d'Azzawi utilise la lettre

comme une forme quelconque, un moyen peut-être de rompre un rythme autrement trop géométrique, trop carré, pour briser en quelque sorte la linéarité du tableau. La lettre est ici l'élément rond, le mouvement.

Dans une peinture (abstraite) de type occidental, Azzawi introduit les lettres arabes comme référence à sa propre culture, sans que pour autant la tradition culturelle arabe finisse par dominer la conception de l'œuvre, comme ceci est le cas chez Nja Mahdaoui. La tradition arabe est présente, chez Azzawi, surtout dans la couleur, une couleur qui ne s'inspire pas de la calligraphie, mais des produits de l'artisanat, de l'art populaire. Il utilise des couleurs fortes et plates, sans nuances ou dégradés, les couleurs que l'on retrouve dans les tapis et tissus traditionnels.

La lettre arabe par contre n'est pas l'élément essentiel de la peinture d'Azzawi, peut-être parce que celui-ci conçoit l'héritage de son pays dans un sens plus large, comprenant aussi son passé

(78) Corneille.  
« Encounters »,  
Paris, juin, 1981,  
cité (sans indica-  
tions plus précises)  
dans : Azzawi,  
catalogue d'exposi-  
tion. Alif Gallery,  
Washington, 1984,  
pages non numé-  
rotées. « A priori »  
est souligné dans le  
texte original ;  
« dessins abstraits »  
est souligné par  
nous. (Nous  
traduisons).

antéislamique. Azzawi emploie dans sa peinture tous les éléments qui ont contribué à forger la culture actuelle de l'Irak : les anciennes cultures mésopotamiennes, la culture arabo-islamique, mais aussi la culture occidentale moderne.

#### ■ Šâkir Ḥasan Âl Sa'îd et le groupe

« Al-bu'd al-wâhid »  
(Une seule dimension)

Šâkir Ḥasan est né à Samâwâ (Sud de l'Irak) en 1925. Licence en sciences sociales en 1948, puis, en 1955, diplôme de l'Institut des Beaux-Arts de Bagdad. Parmi les fondateurs du « Groupe de Bagdad pour l'art moderne » en 1951 (79). Nombreuses expositions en Irak et à l'étranger.

● L'œuvre artistique de Šâkir Ḥasan : Les débuts de Šâkir Ḥasan sont figuratifs, tout en dénotant déjà une volonté de donner une marque arabe à ses tableaux. Il s'inspire de l'artisanat (tapis) et dans ses scènes de vie populaire, il essaie de montrer la difficulté de cette vie, exprimant par là son engagement social. Puis sa pensée se tourne vers le soufisme et sa peinture devient plus abstraite, ce qui l'amène presque naturellement à découvrir la valeur artistique des caractères arabes : « Au début de ma carrière artistique, j'étais un peintre classique [...]. C'est en 1966 que mon itinéraire artistique connut un changement radical [...], mon choix s'est fixé sur l'utilisation des lettres arabes en tant que moyen pour exprimer ma conception nouvelle à savoir que l'art est un acte de contemplation. » (80) Il reste cependant proche des expressions artistiques populaires, de l'art spontané : il utilise l'écriture sous forme d'inscriptions murales, de signes gribouillés par hasard sur un mur de ville,

comme dans « Graffitis sur un mur » [Voir ill. no. 31] : l'artiste reproduit un mur comme on en trouve dans toutes les villes ; l'écriture n'est qu'un élément parmi d'autres. Cependant, la présence de caractères arabes n'est pas sans importance, car elle donne à l'œuvre sa connotation locale.

Dans ses « tableaux écrits » Šâkir Ḥasan est plus proche de certains artistes occidentaux comme Tapiès que de la calligraphie islamique. C'est pourquoi l'artiste recourt à l'écriture arabe, qui crée un lien avec son « background » culturel : il nous fait ainsi savoir que le mur qu'il représente n'est pas un mur parisien ou new-yorkais, mais un mur situé quelque part entre le Maroc et Bagdad. Dans sa dernière exposition qui a eu lieu à Bagdad en 1989 (81), Šâkir Ḥasan s'éloigne un peu de l'écriture arabe pour travailler plus sur la matière, le sol.

● « Al-bu'd al-wâhid » : Jusqu'à ce jour, une seule tentative a été faite de donner des fondements théoriques à l'utilisation des caractères arabes dans la peinture actuelle du monde arabe. C'est celle entreprise par Šâkir Ḥasan Âl Sa'îd et le groupe « Âl-bu'd al-Wâhid ».

An 1970, avec d'autres artistes irakiens utilisant les lettres arabes dans leurs œuvres, Šâkir Ḥasan fonde le groupe « Al-bu'd al-wâhid », « Une seule dimension », celle du trait, de l'écrit. Ici s'impose une remarque concernant la terminologie : l'arabe définit la calligraphie du terme de « *kaṭṭ* ». Le mot arabe de « *kaṭṭ* » a de nombreux sens : il signifie tout d'abord « chemin » (*ṭarîq*), puis toute chose droite, tout « trait », y compris le « trait du destin ». Il s'applique ainsi à toute chose « tracée », que ce soit une lettre, un dessin ou une ligne. C'est ainsi que « *kaṭṭ* » est venu à désigner aussi la calli-



31) Šâkir Ḥasan Âl-Sa'îd, Graffitis sur un mur.

graphie. D'où une certaine ambiguïté, des jeux de mots que nous trouverons dans le texte qui suit, intraduisibles en français. Cela permet de supposer que, tout en ne se réclamant pas de la calli-

graphie, donc du « *kaṭṭ* » mais de l'art moderne et de « l'art de l'écriture » (*fann al-kitâba*), Šâkir Ḥasan ait pensé, en choisissant le nom du groupe, à la définition de la ligne (*al-kaṭṭ*) donnée notamment par le

(79) Groupe d'artistes irakiens qui prônait un art moderne inspiré par les traditions locales.

(80) Šâkir Ḥasan, cité dans « Chaker Ḥasan : le peintre d'une élite ? » « Bagdad », no. 292, novembre 1989, pp. 35-37, p. 35.

(81) Se référer à l'article cité à la note précédente.

mathématicien arabe al-Kawâ-rizmî : « La ligne est une figure qui n'a qu'une seule dimension, la longueur... » (82)

A la réunion préparatoire prennent part Jamil Hamoudi, Muḥammad Ganî, 'Abd al-Rahmân al-Kilânî, Râfî' al-Nâsirî et Dia al-Azzawi. L'idée était d'organiser d'abord une exposition qui, outre à montrer l'œuvre des artistes ḥurûfiyyûn, illustrerait les différents aspects de l'utilisation de l'écriture dans l'art. On projeta aussi d'éditer un livre qui expliquerait les raisons d'être du groupe et où chaque artiste raconterait comment et pourquoi il était parvenu à utiliser les lettres arabes dans sa peinture. On ne voulait d'ailleurs pas fonder un groupe prônant une forme d'art déterminée, un style donné, mais plutôt réunir (tağamma'a) les artistes s'inspirant de la lettre arabe : d'où le nom de tağammu' donné au groupe (au lieu de ġamā'a, le terme courant pour « groupe ») et le sous-titre explicatif « al-fann yastalhimu al-ḥarf », « l'art s'inspire de la lettre ». Le groupe publie un manifeste à l'occasion de sa première exposition qui se tient à Bagdad en 1971. Ce manifeste est intéressant parce qu'il expose clairement la conception que se font ces artistes de l'utilisation de l'écriture arabe dans l'art. C'est pourquoi il nous a paru utile d'en publier le texte intégral :

« Ce que l'on entend par « Une seule dimension » et ce qu'implique une participation [à l'exposition].

L'utilisation de la lettre (qui est un moyen purement linguistique) dans les arts plastiques d'aujourd'hui est à l'origine un artifice visant à créer une atmosphère riche en possibilités symboliques et décoratives à la fois. Elle confère à l'art une nouvelle dimension que l'artiste n'a pris en considération que récemment.

Cependant, la question de la lettre (en tant que valeur plastique pure outre que structure objective et abstraite) suppose que l'on considère ce domaine comme étant susceptible de créer un mouvement intellectuel, une poussée spirituelle riche de toutes les données de l'art dans notre culture arabe contemporaine.

Là nous découvrons son importance : en tant que dimension plutôt que comme sujet.

Par conséquent, elle devient le point essentiel.

Car la véritable base de la lettre est le mouvement et la direction.

Si elle peut apparaître comme une forme quelconque... comme une surface,

sa nature essentielle est cependant dans

la ligne (kaṭṭ) (83), c'est-à-dire l'infini des deux dimensions.

En tant que concept, « Une seule dimension » implique l'adoption du caractère écrit comme point de départ en vue d'atteindre la signification de la ligne (84)... valeur formelle pure...

En ce qui concerne par contre la participation, [à l'exposition du groupe] « Une seule dimension », nous affirmons :

1) Les expositions collectives et personnelles de l'artiste se limitent à des efforts plastiques évoquant la question de l'expression artistique du seul point de vue technique, sans que le côté conceptuel du travail artistique soit pris en considération. L'art faillit ainsi devenir purement formel, se réduisant à l'habileté de poser une couleur plate, ni plus ni moins.

Mais la lettre arabe, ou la lettre en général, marque l'importance que l'art contemporain accorde au contenu artistique en tant que valeur, en tant que reflet d'un certain concept philosophique, et non seulement en tant qu'habileté

technique. De par sa double essence de forme et de contenu, la lettre est valeur. Ainsi, la participation à « Une seule dimension » ouvre la voie à une évaluation préalable des formes et motifs artistiques, non pas en tant qu'habileté technique, mais en tant que prise de conscience.

2) L'exploitation de la lettre, ou art de l'écriture dans le domaine plastique demeure en elle-même un exemple de culture appliquée parallèle au rôle joué par les Bauhaus pour contrecarrer la prédominance de la machine dans l'esprit de notre époque.

L'application de la lettre à la peinture, à la sculpture et à l'architecture jette une lumière sur l'importance de la recherche artistique à travers des facteurs empruntés à d'autres domaines, artistiques et non, dont celui de l'art de l'écriture (fann al-kitāba) (85).

3) Les traditions artistiques de la civilisation arabe ont révélé un ordre basé sur la lettre en tant que dimension à la fois spirituelle et formelle à travers deux formes artistiques importantes, l'art de l'arabesque et de l'écrit. Aucun art n'a autant utilisé l'écriture dans les décorations que l'art islamique. Sans aucun doute, l'importance accordée par la civilisation arabe à ces deux formes d'art et la renommée qu'elles ont atteint est en rapport avec l'essence même, au niveau spirituel et matériel, de l'art au Moyen-Orient pendant la période où cette civilisation s'est formée.

La pratique de l'expression par les lettres et donc de l'expression par les lettres à travers les dimensions plastiques amènera aux mêmes résultats en ce qui concerne la nature de l'art dans notre patrie et à l'époque actuelle. De là vient l'importance de nous inspirer de la lettre arabe.

4) L'attention portée à la lettre ne doit pas se limiter à l'Irak. Dans

divers autres pays arabes des artistes lui accordent la même importance.

Pour cela...

La participation [à l'exposition] « Une seule dimension » implique l'existence de liens entre tous ceux qui se sentent concernés par cette question. Un rayon de lumière réparti dans un même environnement intellectuel et psychologique produit partout les mêmes réactions. Voilà ce que signifie participer à « Une seule dimension (86) ».

Šâkir Ḥasan voudrait voir dans le groupe « le prolongement naturel de ce qu'avait entrepris « Le Groupe de Bagdad pour l'art moderne » (87), dans le sens que, comme dans celui-ci, les artistes s'identifiant avec ce que prônait « Une seule dimension » avaient recours à l'héritage artistique arabo-islamique.

Deux livres, intitulés « Al-bu'd al-wâḥid » (1 et 2), basés sur des enregistrements pris lors des réunions du groupe ou de débats télévisés, donneront un aperçu des motivations différentes présentes dans le groupe. Les vues diffèrent quelque peu, mais pour Šâkir Ḥasan, qui donne le ton, il s'agit d'« une recherche dans le domaine de la forme basée sur une spiritualité au niveau, du contenu. » (88)

C'est dans ce sens que va aussi Jamil Hamoudi dans la phrase citée ci-dessus. Šâkir Ḥasan se réfère beaucoup au contenu mystique soufi de la lettre arabe ; il y voit un moyen permettant de dépasser la séparation entre forme et contenu propre à l'art moderne : « La forme s'intègre au contenu, chose d'extrême importance, puisqu'elle condamne le principe utilitariste dans l'interprétation de l'œuvre d'art. » (89) L'unité retrouvée entre forme et contenu répond aussi aux attentes de l'homme du Tiers-Monde,

(82) Al-Kawâ-rizmî, Muḥammad Ibn Aḥmad Ibn Yûsuf, Mafâtiḥ al-'ulûm, Beyrouth, 1984, p. 226.

والخط : هو المقدار ذو البعد الواحد، وهو الطول فقط...

(83) Voir la définition du terme donnée ci-dessus. J'ai opté ici pour « ligne », cette traduction me semblant plus logique par rapport au texte.

(84) « kaṭṭ » ; voir note précédente.

(85) Il est intéressant de noter que Šâkir Ḥasan n'emploie pas le mot « kaṭṭ » qui désigne la calligraphie au sens classique, mais qu'il parle de « fann al-kitāba » pour justement démarquer la tendance qu'il représente de la tradition islamique.

(86) Šâkir Ḥasan Āl Sa'îd, Al-bayyânât al-fanniyya fî al-'Irâq (« Les manifestes artistiques en Irak »), 1973, p. 39 et ss. Nous avons repris la mise en page du texte original.

(87) Šâkir Ḥasan Āl Sa'îd, Fuṣûl min târik al-ḥaraka al-taṣkiliyya fî al-'Irâq, vol. 2, Bagdad, 1988, p. 100.

(88) Šâkir Ḥasan, op. cit., p. 102.

(89) Šâkir Ḥasan, op. cit., p. 102.

qui n'est plus prêt à séparer les deux côtés de son vécu quotidien. Le groupe fait trois expositions, toutes à Bagdad, respectivement en 1971, 1973 et 1975. Les réactions du public sont dans l'ensemble positives, mais Šâkir Hasan déplore qu'il ne s'agit pas toujours de l'importance de l'événement. L'accueil fait au groupe par la critique est divers. Si certains y voient effectivement l'aboutissement des recherches commencées par Ġawâd Salîm, d'autres croient déceler dans une trop grande importance accordée à l'utilisation des lettres arabes un certain nombre de dangers.

D'abord celui de devenir langage formel pur sans autres perspectives. D'autres trouvent ce mouvement peu original et font remarquer que les lettres sont utilisées en Europe depuis le début du 20ème siècle.

Certains, comme la critique irakienne 'Âdil Kâmil, mettent en garde contre une surestimation de l'importance de la lettre dans l'art. Tout en reconnaissant sa valeur formelle, il lui dénie tout caractère spirituel ou autre. En se référant à la phrase précédemment citée

(90) de Jamil Hamoudi où celui-ci affirme avoir été libéré du vide de la vie européenne par la découverte de la lettre arabe, il dit « pourquoi devrions-nous considérer l'introduction de la lettre arabe comme une sorte de prière ? Pourquoi devrait-elle nous éviter l'erreur et nous amener nécessairement aux vraies valeurs nationales et patriotiques ? » (91) Pour Kâmil, reprendre les formes artistiques du passé et les reproduire avec des moyens modernes consiste à les vider de leur sens primaire, religieux, mystique, de leur signification. Il serait ainsi absurde de croire que le simple fait de faire revivre les signes de l'art passé en

fasse revivre aussi le contenu spirituel : « Je suis d'accord avec lui [Šâkir Hasan] lorsqu'il affirme que les possibilités de la lettre, comme d'ailleurs celles du carré, du cercle, du triangle, (pourquoi ne verrait-on pas, un jour, des groupes artistiques se réclamant de l'utilisation du carré, du rectangle, etc !) rend un service à l'art. Il est indéniable que la lettre arabe, comme d'ailleurs la lettre japonaise ou chinoise, possède une spécificité et qu'elle est susceptible de suggérer un mouvement, un ton, une harmonie ; toutefois, si ces caractéristiques ne s'articulent pas autour d'un concept concret qui puisse les englober, au lieu de se référer à un contenu idéal, elles resteront reléguées au niveau formel. » (92)

Ainsi l'effort théorique visant à donner à l'art de l'écriture un sens au-delà de l'aspect formel ne rencontre pas partout l'approbation. En revanche, il y a accord sur le fait que le recours à la lettre arabe est important en tant que redécouverte du passé, de lien entre l'art arabe et l'art moderne. Toutefois, il faut poser des limites et ne pas donner au phénomène plus d'importance qu'il n'en a.

Le groupe « Une seule dimension » ne survit pas à sa troisième exposition et reste essentiellement limité à l'Irak, malgré le fait que nombreux sont les artistes arabes qui utilisent la calligraphie dans leurs œuvres.

En 1974, lors du congrès des artistes arabes, Šâkir Hasan fonde la ligue des ħurûfiyyûn arabes qui met l'accent sur le recours nécessaire à l'héritage si l'on veut créer une modernité arabe. En 1973, Tawfiq 'Abd al-Âl, peintre palestinien vivant au Liban, y fonde un groupe d'artistes qu'il appelle « Al-bu'd al-wâhid ».

Il se crée ainsi un certain foisonnement autour de l'idée de la lettre arabe dans l'art, qui est cependant de courte durée, toutes ces activi-

tés ne donnant lieu à aucun mouvement véritable. Toutefois l'écriture arabe continuera à être utilisée par de nombreux artistes cherchant à faire une abstraction « arabe ».

Le mérite du groupe « Al bu'd al-wâhid » réside dans ce qu'il a attiré l'attention sur l'importance du phénomène qui n'était pas perçue auparavant de manière aussi nette, les efforts se faisant de manière dispersée. En réunissant, même pour une courte durée, tous ceux qui se sentaient concernés par l'utilisation de l'écriture, « Al-bu'd al-wâhid » a aidé à faire le point, à faire parler tout simplement de ce facteur important dans l'art arabe d'aujourd'hui qui est l'écriture arabe.

L'échec du groupe est dû au caractère trop individuel de chaque expérience. Malgré la liberté laissée à chacun, il était difficile de réunir durablement sous la même enseigne des personnalités artistiques hétérogènes, cherchant dans l'utilisation de l'écriture des résultats très différents.

## ■ L'ECRITURE ARABE – UN ELEMENT D'« AUTHENTICITE » ?

La calligraphie existe-t-elle encore ? Il existe aujourd'hui, certes, des artistes pratiquant la calligraphie selon les modèles classiques. L'Irakien Hassan Massoudy fait partie de cette catégorie : son art évolue dans les schémas traditionnels, sans négliger toutefois les apports personnels [Voir ill. no. 32]. Hassan Massoudy a abouti à la calligraphie après avoir suivi une formation artistique de type occidental ; aujourd'hui, il se dédie entièrement à l'art calligraphique, qu'il pratique toutefois dans une conception et une application modernes, dans le sens qu'il crée des formes nouvelles en utilisant les techniques anciennes. Toutefois, il se conçoit entière-

ment comme calligraphe, contrairement aux artistes que nous avons étudiés (93).

Le premier Wajih Nahlé suit dans une certaine mesure, mais avec des résultats forts différents, le même cheminement que Massoudy : élève d'un artiste pratiquant l'art académique occidental, Muştafa Farrûk, Wajih Nahlé se dédie tout entier à l'art islamique. Sa production reprend toutes les techniques et les genres connus de la tradition. On a déjà dit que le genre d'art pratiqué par Nahlé à cette époque risquait d'aboutir à une forme d'artisanat, dans le sens que l'apport personnel est très limité. En effet, si l'art est défini comme l'« expression par les œuvres de l'homme, d'un idéal esthétique ; ensemble des activités humaines créatrices visant à cette expression » (94) l'artisanat est le « métier », [la] condition d'artisan », de celui donc « qui fait un travail manuel à son propre compte, ... » (95).

Cette définition est parfois reculée par les auteurs musulmans : « ... Chez les musulmans il n'y a en principe aucune distinction notable entre ce qui est dit artistique et ce qui est dit artisanal. [...] En terre d'Islam tout artisan est artiste dans l'acception nouvelle [c.à.d. moderne] du terme. Il est le fabricant d'œuvres utiles et son travail doit servir quelque fin. Il n'a pas le droit de gaspiller égoïstement la matière qu'il emploie pour une quelconque fantaisie (96). »

Toutefois, on l'a vu, la plupart des artistes contemporains se réclament du terme de *rassâm*, « peintre ». Par là ils se situent en plein dans le courant de l'art mondial, qui lui, se veut distinct de la tradition artisanale. Par conséquence, l'art « islamique » (dans le sens d'« art pratiqué dans les pays musulmans ») est aussi, de nos jours, art dans le sens donné ci-dessus, créatif et non appliqué la

(93) Pour l'œuvre de Hassan Massoudy, voir : Hassan Massoudy, Calligraphe, Paris, 1986.

(94) Petit Robert, édition de 1983 ; nous soulignons.

(95) Petit Robert, 1983.

(96) Akbar Tadjvid, « L'art et l'artisanat islamique », dans : Le soufisme, La voie de l'Unité (« Doctrine » et « Méthode »), Paris, 1980, pp. 143-154, p. 152.

(90) Voir p.42-43

(91) 'Âdil Kâmil, Al-ĥaraka al-taškîliyya al-mu'âşira fî al-'Irâq – Marĥalat al-ruwwâd (« Le mouvement plastique contemporain en Irak – La phase des pionniers »), Bagdad, 1980, p. 130.

(92) 'Âdil Kâmil, op. cit., p. 132.

plupart du temps. Par cela, il se distingue justement de l'art islamique traditionnel tel que le définit notamment Akbar Tadjvid.

Le lien que les artistes ħurūfiyyūn essaient d'établir avec leur patrimoine est d'ordre culturel. La forme d'art qu'ils pratiquent n'a plus grand-chose à voir avec l'art des calligraphes ; toutefois, les artistes contemporains s'en veulent les héritiers spirituels dans le sens qu'ils se réfèrent à un même élément marquant de leur culture, l'écriture arabe. C'est par elle qu'ils rétablissent un lien avec un passé qui semblait s'être complètement effacé pour céder la place à une modernité ressentie souvent comme une coupure définitive avec tout ce qu'il y avait auparavant.

Pour la plupart des artistes arabes l'utilisation de l'écriture arabe marque la continuité d'avec la tradition culturelle arabe.

A côté de cela, elle permet d'atteindre plus facilement un public qui perçoit l'art moderne et, curieusement, surtout l'art abstrait, comme une chose extérieure à ses préoccupations, comme une sorte de luxe inutile. Le recours à des motifs islamiques, que ce soit la calligraphie ou l'arabesque, légitime en quelque sorte cet art :

« Une des principales raisons qui pousse dans cette direction. [i.e. l'utilisation des lettres dans l'art] était la volonté de trouver un intermédiaire entre l'artiste non-figuratif et le public égyptien qui refusait ce type d'art (97) ». Ce qu'al-Šârūnî dit ici du public égyptien peut être étendu sans trop de difficultés au public arabe en général. Toutefois, il n'est plus possible aujourd'hui, même pour un artiste voulant se démarquer du mouvement artistique occidental, de faire de la calligraphie comme au temps des califes. Les conditions sociales, politiques, et par conséquence, culturelles ont changé, on

ne vit plus de la même manière. C'est la raison pour laquelle nous avons de la peine à comprendre l'œuvre d'un Muḥammad Râsim (Algérie, 1896-1974), qui faisait de la miniature comme à l'époque d'al-Wâsiṭî, de même que nous ne comprendrions pas un artiste faisant « du Botticelli » en plein 20ème siècle!

Un artiste très proche de la tradition de la calligraphie orientale comme Nja Mahdaoui invente des lettres inexistantes et utilise de nouveaux matériaux pour échapper au danger d'une simple revivification ! « Que diriez vous d'un homme qui emploierait le style de Ġâḥiẓ ? Pourrait-on l'appeler « écrivain » ? Que non! Non pas parce que le style de Ġâḥiẓ apparut dans des circonstances objectives et subjectives déterminées, mais parce que les écrits de Ġâḥiẓ en ont épuisé toutes les possibilités.

[...] Que penseriez-vous d'un homme qui referait les miniatures d'al-Wâsiṭî sous prétexte d'être fidèle à l'art de l'arabesque, donc à l'héritage islamique ? [...] Il en va de même pour toutes les autres activités, connaissances, positions et courants philosophiques (98). »

Le passé, il est clair, ne peut être ressuscité. Il doit servir, par contre, à créer la modernité, le futur. Mais pourquoi le passé ?

L'intellectuel arabe vit parfois la modernité comme quelque chose d'étranger, d'hétérogène par rapport au milieu où il vit et dont il est issu, resté souvent plus proche d'une manière de penser traditionnelle. De là ce sentiment de *ġurba*, de se sentir étranger qui le pousse à vouloir retrouver ses racines.

On l'a vu, la modernité s'est imposée au monde arabe suite au contact avec l'Occident ; elle est donc vue essentiellement comme un apport extérieur. Le vrai,



32) Hassan Massoudy, calligraphie  
« Dans la lutte de l'eau et du feu, c'est toujours le feu qui meurt » (proverbe espagnol).

Tiré de Hassan Massoudy, *Calligraphie*  
Editions Flammarion, 1986

l'authentique, le *aṣīl* ne peut ainsi être trouvé que dans le passé, d'autant plus que ce passé semble se perpétuer dans les habitudes des milieux populaires dont

l'intellectuel se voudrait souvent proche. D'ailleurs, comme le passé, les traditions populaires servent aussi de référence. Le souci d'authenticité combine

97) Subḥī al-irūnī, « Al-ḥurūfiyyūn fi Miṣr... wa iġūrum al-tārīyya » (« Les irūfiyyūn en gypte et leurs cines historiques »), manuscrit un article paru dans la revue Fikr 3 fann, no. 23, 1979, p. 7 du manuscrit.

98) 'Izz al-Dīn Madanī, « Kitāb al-if », in : Nja ahdaoui, Tunis, 83, pp. 10-11.

des sentiments nationalistes et populistes avec une vision islamique du monde qui voudrait que la perfection ayant été atteinte à l'époque de Mahomet, la suite de l'histoire humaine ne peut être que décadence. S'y ajoute un besoin sincère de ne pas être des simples imitateurs, mais aussi la volonté de ne pas se couper de sa propre tradition, de ses racines.

Au niveau de la peinture, l'authenticité (aşâla) fut cherchée de plusieurs manières : d'abord, à travers les scènes de vie populaire, cette vie étant perçue comme plus authentique que celle vécue par les artistes, puis par l'art des grandes civilisations antéislamiques, telles l'assyro-babylonienne et l'égyptienne. Ce n'est qu'avec la découverte, par les artistes arabes, de l'art abstrait, que l'héritage islamique fut pris en considération, justement pour son caractère non figuratif.

L'art abstrait résultait, en Europe, d'un long processus de réflexion sur l'art. Pour les peintres arabes l'art européen, en devenant abstrait, se rapprochait de leur propre héritage. Le recours à l'art islamique, déjà exploité par de nombreux peintres européens, semblait devoir s'imposer. La calligraphie, en tant qu'art le plus prisé dans cette tradition, et abstraite par essence, ou, plus simplement, la plasticité de l'alphabet arabe, jouera ainsi un rôle majeur, sans que pour cela d'autres éléments de l'art islamique soient ignorés.

La calligraphie, ou plus proprement, l'écriture arabe, sera un moyen facile et pratique pour créer un art abstrait arabe. C'est pourquoi, 'Afif Bahnasî met en garde contre une trop grande facilité qui résulterait de l'usage de la lettre arabe, ainsi que d'une lecture littéraire de l'œuvre : « On ne peut toutefois considérer cette tentative comme le seul moyen pour arabiser l'art. D'autant plus

que cela paraît facile, au point de devenir, chez certains artistes, une sorte de hobby. En outre, le succès résulte parfois de l'écrit plus que du sujet artistique ; une coloration réussie peut aussi contribuer à la percée du tableau calligraphique. » (99)

Quel bilan tirer donc ?

Il est difficile de donner un jugement d'ensemble. Nombreux sont les artistes ayant recours à l'écriture arabe, et les résultats sont très divers. Toutefois, quelques points peuvent être énumérés.

Est-ce que l'écriture arabe amène quelque chose d'essentiel à l'art arabe ? Comme le dit 'Adil Kâmil, les caractères arabes offrent d'innombrables possibilités aux niveau plastique, mais d'autres formes sont susceptibles d'accomplir le même travail.

Le choix des caractères arabes relève donc plus d'une attitude culturelle que d'un besoin uniquement plastique. Pour l'artiste qui choisit d'employer l'écriture arabe dans son œuvre deux attitudes sont possibles :

Il limite son champ d'exploration aux possibilités offertes par les caractères arabes ;

les caractères arabes constituent un complément à son univers plastique.

Dans le premier cas, pour vouloir rester fidèle à la tradition, même légèrement déformée, l'artiste renoncera à explorer d'autres moyens, finira pas limiter sa créativité à un seul domaine, à un seul langage plastique. C'est la voie empruntée par Nja Mahdaoui, mais aussi par Jamil Hamoudi, dans le sens que ce dernier, tout en s'éloignant de la calligraphie arabe classique, reste prisonnier d'un certain schéma de composition qui finit par devenir répétitif. L'introduction de la figuration dans son œuvre ne résout certes pas le problème.

La deuxième attitude est celle que

l'on rencontre chez Azzawî, Madi ou Šâkir Hasan : la lettre sert à enrichir une composition, et ne constitue pas l'essence de l'œuvre.

Le danger de se limiter à l'écriture vient aussi du fait que ces artistes ne se veulent pas calligraphes au sens traditionnel du mot, mais peintres au sens moderne. Ils se situent donc dans le courant de l'art contemporain. Cela n'est pas toujours clairement perçu par la critique d'art occidentale : si elle est souvent très élogieuse face à ce genre de produits (comme elle l'est devant les « Trésors de l'Islam »), elle n'y voit qu'une forme d'art *islamique* : « Il [Wajih Nahlé] est véritablement le maître de l'art *islamique*. » (100)

Dans ce sens, même si leurs œuvres se vendent en Occident, les artistes ħurūfiyyūn manquent parfois leur but, c'est-à-dire d'être considérés comme des artistes modernes, mais liés à la tradition. Il reste que le patrimoine islamique peut constituer une source d'inspiration intéressante et les résultats obtenus par de nombreux artistes sont là pour le prouver. Par ailleurs, il est naturel que des artistes ayant adopté une tradition plastique qui n'est pas issue de leur milieu culturel tentent de trouver un équilibre par le recours à leur propre tradition. Le tout est de trouver des solutions qui répondent aussi bien aux exigences de la modernité qu'à celles d'authenticité, et le seul recours à l'écriture arabe ne suffit pas.

En effet, on ne peut pas se limiter à insérer des éléments du patrimoine artistique autochtone pour obtenir l'originalité et l'authenticité. Affirmer cela reviendrait à commettre l'erreur des premiers peintres arabes modernes pour lesquels il suffisait que le sujet soit « arabe » pour que le tableau le soit aussi. Ainsi, une scène représentant les clients d'un café popu-

laire tirant sur un narguilé était authentique, alors que le portrait de la femme du peintre, habillée à la mode parisienne, ne l'était pas. Les peintres arabes retombaient ainsi dans le piège de la peinture orientaliste, qui ne recherchait que le pittoresque, à une époque où les villes orientales se modernisaient à grande vitesse. C'était là l'idée romantique d'une authenticité qui ne se trouvaient que dans le passé, un passé idéalisé à côté d'un présent nécessairement corrompu.

Ce danger est bien présent dans l'esprit de nombreux artistes arabes ; tous ne se réclament d'ailleurs pas de l'authenticité : « Je ne suis pas un peintre marocain », dit André el-Baz. « Je suis un Marocain et un peintre. [...] L'art est universel. Il doit toucher le général non le particulier. Il lui faut, pour cela, l'exercice de la liberté absolue. Je souhaite que cela ne devienne jamais un *artisanat national*. » (101) Comme on l'a vu, c'est justement une interprétation « artisanale » qui est donnée, par la critique occidentale, à des œuvres comme celles de Wajih Nahlé.

Voilà donc la situation ambiguë dans laquelle se trouve l'art arabe actuel, recherchant d'un côté une personnalité qui lui serait propre, en essayant de l'autre de garder son universalité.

Si certains arrivent à trouver un équilibre, d'autres se laissent par contre trop limiter par l'idée de faire un art « arabe ». Comment cet art pourrait-il être aujourd'hui autre chose qu'universel ? Cela ne signifie pas qu'il ne doit être qu'une pâle copie de l'art occidental, mais tout simplement qu'il doit refléter la culture arabe actuelle qui n'est plus celle du temps des Abbassides. Le passé comme référence, non comme aboutissement : voilà ce qui nous semble être la voie à suivre.

(100) New York Times, 1979, cité sans plus de précisions dans : Wajih Nahlé, catalogue d'exposition, Galerie FF, Genève, octobre 1980. (nous soulignons et traduisons).

(101) Cité dans : Mohamed Aziza, L'image et l'Islam, Paris, 1978, p. 80 ; nous soulignons.

99) 'Afif Bahnasî, Al-fann fi al-bilâd l-'arabiyya « L'art dans les pays arabes », Tunis, 1980, p. 93.



# BIBLIOGRAPHIE

## ART CLASSIQUE

### OUVRAGES

- Qāḍī AḤMAD, Son of Mīr-Munshī, Calligraphers and Painters, trad. par V. Minorsky, Washington, 1959
- AMĪN, Ḥusayn Aḥmad, Da'īf al-muslim al-ḥazīn ilâ muqtaḍâ al-sulûk fī al-qarn al-ḥāshimī, Beyrouth, 1986
- AZIZA Mohamed, La calligraphie arabe, Tunis, 1973
- AZIZA, Mohamed, L'image et l'islam, Paris, 1978
- al-AZRAQĪ, Abū al-Walīd b. 'Abdallāh b. Aḥmad, Akbār Makka wa mā gā'a fihā min al-âṭār, vol. 1, Madrid, sans date
- al-BUKĀRĪ, Al-Ṣaḥīḥ, Dār wa matābī 'al-ṣā'b, sans date ni lieu. Traduction française : El-Bokhari, Les traditions islamiques, traduit par O. Houdas, Paris, 1977 (première édition 1903)
- BURCKHARDT, Titus, L'art de l'islam, Langage et signification, Paris, 1985
- CALLIGRAPHIE ISLAMIQUE, Catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 26 mai-2 octobre 1988 (Titre anglais : Islamic Calligraphy)
- Le CORAN, texte arabe selon la Vulgate du Caire.
- GRABAR, Oleg, La formation de l'art islamique, Paris, 1987.
- du même auteur : Studies in Medieval Islamic Art, Londres, 1976
- GROHMANN, Adolf, Arabische Paläographie, 1ère partie, Vienne, 1967 ; 2ème partie, Vienne, 1971
- IBN KĀLDŪN, Al-muqaddima, Beyrouth, Dār ihyā' al-turāṭ al-'arabī, sans date. Traduction française : Ibn Khaldun, Discours sur l'histoire universelle (Al-muqaddima), traduction de V. Monteil, Beyrouth, 1968
- JAMES, David, Islamic Art – An Introduction, Londres, 1974
- KHATIBI, Abdelkébir, La blessure du nom propre, Paris, 1986 (1ère édition 1974)
- KHATIBI, Abdelkébir/SIJELMASSI Mohammad, L'art calligraphique arabe, Paris, 1980
- Al-KURDĪ, Muḥammad, Tārīḫ al-kaṭṭ al-'arabī wa âḍābihi, Le Caire, 1939
- MARÇAIS, Georges, L'art musulman, Paris 1962
- MASSOUDY, Hassan, Calligraphie arabe vivante, Paris, 1981
- OCCIDENT-ORIENT, L'art moderne et l'art islamique, Catalogue d'exposition, Strasbourg, Ancienne Douane, 15 mai-15 septembre 1972
- OTTO-DORN, Katharina, L'art de l'islam, Paris, 1967
- PARET, Rudi, Symbolik des Islam, Stuttgart, 1958
- RAEUBER, Alexandra, Islamische Schönschrift, Catalogue d'exposition, Musée Rietberg, Zurich, 1979
- SAFADI, Yasin Hamid, La calligraphie islamique, Paris, 1978
- SCHIMMEL, Annemarie, Islamic Calligraphy, Leyde, 1970
- Les TRESORS DE L'ISLAM, Catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 25 juin-27 octobre 1985
- WELCH, Anthony, Calligraphy in the Arts of the Muslim World, Catalogue d'exposition, New York, Asia House, hiver 1979
- WIET, Gaston, Guide sommaire du Musée national de l'art arabe, Le Caire, 1939

### ARTICLES

- BAHNASSI, Afif, « La perspective spirituelle de l'Orient et l'art occidental », Cultures, Vol. IV, No. 3, 1977, pp. 95-111
- BEYER, Victor, « Strasbourg : Occident-Orient », Jardin des Arts, No. 211, juin 1972, p. 12
- CRESWELL, K.A.C., « The Lawfulness of Painting in Early Islam », Ars Islamica, No 11-12, 1946, pp. 159-166
- FARĒS, Bishr, « Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes. Appendice : La querelle des images en Islam », Mélanges Louis Massignon, Damas, 1957, tome II, pp. 77-109
- MASSIGNON, Louis, « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de

l'Islam », Syria, II, 1921, pp. 47-53 et 149-160

- PARET, Rudi, « Textbelege zum islamischen Bilderverbot », Das Werk des Künstlers H. Schrade, Stuttgart, 1961, pp. 36-48
- PIEMONTESE, Angelo « Arte persiana del libro e scrittura araba », Scrittura e civiltà, No. 4, 1980, pp. 103-156
- SOURDEL-THOMINE, Janine, « Khaṭṭ », Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, Leyde, 1962-, tome IV, pp. 1144-1154
- WENSINCK, A.J. « Şura », Encyclopédie de l'Islam, Leyde, 1934, pp. 588-590
- WIET, Gaston, « La valeur décorative de l'alphabet arabe », Arts et métiers graphiques, No. 49, 1935, pp. 9-14

## EPOQUE MODERNE

### OUVRAGES

- 'ABDŪ, Muḥammad, Al-a'mâl al-kāmila li-l-imām Muḥammad 'AbdŪ, Beyrouth, 1962
- ĀI SA'ĪD, Ṣākir Ḥasan, Al-bayyānāt al-fanniya fī al-'Irāq, Bagdad, 1973
- ĀI-SA'ĪD, Ṣākir Ḥasan, Fuṣūl min tārīḫ al-ḥaraka al-taškīliyya fī al-'Irāq, vol. 2, Bagdad, 1988
- Art contemporain arabe, collection du Musée de l'Institut du monde arabe, Paris, sans date (Titre arabe : Al-fann al-'arabī al-mu'āṣir)
- Azzawi, Catalogue d'exposition, Alif Gallery, Washington, 1984
- Azzawi (Ḍiyā' al-'Azzāwī), Brochure d'exposition, Royal Cultural Centre, Amman, 1-12 décembre 1985
- BAHNASĪ, Afif, Al-fann fī al-bilād al-'arabīyya, Tunis, 1980
- BRIN, Morik, Peintres et sculpteurs de l'Égypte contemporaine, Le Caire, 1935
- BUTOR, Michel, Les mots dans la peinture, Genève, 1969
- Al-fann al-'arabī, no. 4, 1981
- Jamil HAMOUDI, Paris, 1987 (Titre arabe : Ġamīl Ḥammūdī)
- Al-JABARTI, 'Abd al-Rahman, Journal d'un notable du Caire durant l'expédition française, 1798-1801, Traduit et annoté par Joseph Cuoq, Paris, 1979
- JABRA, Jabra Ibrahim, La peinture contemporaine en Iraq, Traduit par J.M. Fiey, Bagdad, 1970
- KĀMIL, Ādil, al-ḥaraka al-taškīliyya al-mu'āṣira fī al-'Irāq – Marḥalat al-ruwwād, Bagdad, 1980
- LAHOUD, Edouard, L'art contemporain au Liban, Beyrouth, 1974 (Titre anglais : Contemporary Art in Lebanon)
- Madi (Māḍī), Catalogue d'exposition, Beyrouth, 1979 (?)
- Nja Mahdaoui, Tunis, 1983 (Titre arabe : Naġā Maḥdāwī)
- Hassan Massoudy, Calligraphe, Paris, 1986
- Wajih Nahlé, Catalogue d'exposition, Genève, Galerie FF, octobre 1980
- al-RUBAYYĪ, Ṣawkat, Al-fann al-taškīlī fī al-waṭan al-'arabī, 1885-1985, Bagdad, 1986
- SALĪM, NIZĀR, Al-fann al-'Irāqī al-mu'āṣir, vol. 1, Fann al-taṣwīr, Lausanne, 1977 (édition française parue sous le titre : L'art contemporain en Iraq – Livre premier – La peinture, Lausanne, 1977)
- SHAYEGAN, Daryush, Le regard mutilé, Schizophrénie culturelle : pays traditionnels face à la modernité, Paris, 1989
- Signe et calligraphie, Catalogue d'exposition, Cahiers de l'ADEIAO, no. 2, Paris, 1986
- Ur, Special issue on contemporary art, Londres, 1981

### ARTICLES

- Chaker Hassan : le peintre d'une élite ? », Revue « Bagdad », No. 292, novembre 1989, pp. 35-37
- L'HOTE, André, « Avenir de la peinture égyptienne », La Revue du Caire, Numéro spécial « Peintres et sculpteurs d'Égypte », mai 1952, pp. 87-93
- ṢAFIYYA Kaḥfī, Al-kaṭṭ fī al-fān al-taškīlī al-'arabī, Al-Ḥayāt al-taškīliyya, no. 9, octobre-novembre-décembre, 1982, pp. 12-22
- al-ŠĀRŪNĪ, Ṣubḥī, « Al-ḥurūfiyyūn fī Miṣr... wa ḡudūruhum al-tārīkiyya », manuscrit d'un article paru dans la revue Fikr wa fann, no. 23, 1979