

## CHRONIQUES

### LA PEINTURE CONTEMPORAINE AU MAGHREB

Comment trouver le ton et le langage appropriés pour évoquer les tendances actuelles de la peinture au Maghreb ? Certes, la multiplicité des œuvres et des courants artistiques, le nombre sans cesse croissant des artistes, nous invitent à réfléchir sur l'histoire et la problématique de cette peinture. Bien que peu étudié, l'itinéraire historique permet dans un premier temps de mieux situer les questions qui se posent aujourd'hui. Il ne s'agit pas d'écrire l'histoire, mais de raisonner sur les différentes étapes qui expliquent les tendances actuelles, d'apprécier à sa juste valeur un domaine qui enrichit notre pensée.

Le peinture de chevalet pratiquée depuis plus d'un siècle au Maghreb est sans doute empruntée à la technique occidentale. Mais, si l'on considère l'art selon une vision beaucoup plus large qui englobe d'autres techniques, il est évident que l'art au Maghreb est millénaire. Cette mise au point est importante, elle permet d'affirmer que les artistes aujourd'hui véhiculent une sensibilité d'une pratique ancienne de l'art, mais aussi une connaissance de l'art moderne occidental. Cette double ouverture, sur le passé d'une part et l'actualité de la peinture d'autre part, permet d'avoir une vision globale sans laquelle il n'est pas facile de situer la peinture contemporaine.

La peinture moderne au Maghreb naît au moment où l'artiste découvre toile et chevalet pour exprimer son art. Mimétisme sans doute au départ, mais également restructuration de l'imaginaire qui trouve dans cette technique une expression nouvelle.

Autodidactes, les peintres pionniers ont été inspirés par les paysages, les scènes de genre, les portraits réels ou imaginaires. Peu à peu réapparaît la miniature avec les disciples de Mohamed RACIM en Algérie, avec Aly BEN SALEM et Jellal BEN ABDELLAH en Tunisie.

A partir des années soixante, tout change, les artistes formés à l'étranger apportent dans leurs pays désormais libres, un bouleversement dans l'art. Mais les Indépendances, suivies d'une crise d'identité, ont poussé de nombreux artistes vers des zones intermédiaires où l'art est à la fois tradition et modernité.

\*

Au Maroc, l'École de Casablanca, tout en puisant dans le passé artistique, se met à la recherche d'expressions adaptées au contexte

social et à la pensée contemporaine sans rompre avec les courants artistiques internationaux (1). Jilali GHABBAOUI [mort en 1971] a été, au cours des années 60, un des premiers peintres abstraits rompant avec la figuration et l'ordre géométrique traditionnel; il a su créer une véritable rupture. Ahmed CHERKAOUI [mort en 1967] a développé cette même tendance à travers tout un langage de signes traditionnels. Intégré à l'École de Paris, il vit pleinement sa peinture et sa culture formée par la graphie berbère, le tatouage... et la recherche du signe. Cette métaphore du signe, issue de la mémoire, se retrouve chez Farid BELKAHIA. Ce dernier refuse toiles et acryliques et exploite comme matériau le cuivre posé sur des panneaux de bois ou de peau. Pour la couleur, seules les teintures locales ont sa préférence : henné, safran...

Ce goût de la différence trouve également son expression chez Mohamed MELEHI dont la peinture représente un lieu de rencontres, de combinaisons rationnelles, de l'ordre géométrique, de l'espace et de la courbe. Avec lui, l'art traditionnel intervient en tant qu'organisation polysémique. Il participe à des manifestations de rue tels que les murs peints d'Assilah et l'hôpital psychiatrique de Berrechid.

D'autres peintres, tel Mohamed KACIMI, refusent de s'enfermer dans l'esthétisme des signes. Son œuvre s'inscrit en marge de l'abstraction calligraphique. Il cherche à retrouver un espace et une méthode de la transe, de la gestualité. Une tension intérieure nécessaire pour la construction plastique apparaît également chez Rabi ABDELKADER qui insiste sur le caractère automatique de la phase d'exécution.

La peinture au Maroc aujourd'hui a dépassé tout effet de rupture ou de provocation entre la tradition et la modernité. Elle poursuit au contraire une quête esthétique sur le signe, sa texture, sa structure, ses espaces, sa poésie, comme il apparaît chez Fouad BELLAMINE, Abderahmane MELIANI et Moustapha BOUJAMAOU.

A côté de cet art conceptuel qui attire les jeunes peintres, l'art naïf ou l'art "brut" ne cesse d'avoir ses adeptes. Il est le plus dignement représenté par Chaïbia TALLAL dont l'œuvre picturale ne cesse d'alimenter une rêverie refoulée sur les femmes.

\*

1) GOLVIN Lucien : "Les tendances actuelles de la peinture au Maroc", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1968, p. 875-886; M'RABET Khalil : *Peinture et identité. L'expérience marocaine*, Paris, L'Harmattan, 1987, 170 p.; GOLDENBERG Alfred : "1956-1986 : trente ans de peinture marocaine", *Cahiers de la Méditerranée*, n° 38 (juin 1989) p. 45-57.

En Algérie, on remarque deux tendances : des recherches de groupe autour d'un manifeste et des itinéraires personnels très différenciés (2). L'exemple le plus frappant est celui du groupe AOUCHEM qui, en 1967, dans un manifeste, refuse la peinture moderne occidentale et cherche à créer un style à partir des richesses propres à sa culture et à son terroir (3). Tendance catégorique qui disparaît après deux expositions à la Galerie de l'Union Nationale Algérienne des Plasticiens à Alger.

Cet engagement apparaît aussi sous une forme militante en Algérie chez les peintres de l'UNAP de la même génération : peinture à message idéologique et politique bien marqué représentant de grandes fresques pseudo-historiques sans aucune recherche formelle.

M'hemed ISSIAKHEM, mort prématurément [1928-1985] a développé un expressionnisme informel (4). Mohamed KHADDA [mort en 1989] utilise toutes les techniques : peinture, gravure, aquarelle. Travaillant sur l'alphabet, il développe une abstraction socialisée. BAYA, quant à elle, poursuit un rêve fabuleux où les formes en aplats stylisés évoquent des contes de fées.

D'autres peintres tentent de travailler en silence tout en frayant de nouvelles voies, tels que BOURDINE, QUADAH, ZOUBIR, HIOUN, LARBI, MOKRANI, BEN YAHIA, ABBASSI, ZODMI, SACI.

Parallèlement à ces tendances, se développent depuis trente ans en Algérie un mouvement calligraphique qui permet de renouer avec une tradition culturelle, tout en renouvelant le support et la conception. Cet art n'est pas pratiqué par les calligraphes de métier, mais par les peintres qui tentent de réinventer, à partir de la gestualité du signe, un nouvel ordre cosmique où le temps et l'espace vibrent selon la mesure de l'an 2000, tel Rachid KORAICHI qui réinvente le signe à partir des tatouages ou de l'écriture arabe.

La liste de ces individualités bien marquées serait longue si on voulait les citer tous : Ali KHODJA, MESLI... Un courant délibérément provocateur et iconoclaste apparaît avec Malek SALAH qui fait de l'espace un lieu ouvert. Il dérange nos habitudes visuelles par l'introduction de formes et de lignes nouvelles. Dans le même mouvement provocateur, on peut citer KICHOU, GOUDJIL, OULD MOHAND,

2) GOLVIN Lucien : "Les tendances actuelles de la peinture en Algérie", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, IX, 1970, p. 921-932; SILEM Ali : "Parcours coloré à travers une histoire de la peinture algérienne", *Littérature Orale Arabo-Berbère*, n° 16-17 (1985-1986) p. 215-223; POUILLON François : "Exotisme, modernisme, identité : la société algérienne en peinture", AAN 1990, Paris, CNRS, 1992, p. 209-224.

3) SILEM Ali : "Mouvement Aouchem : signes et résistance", dans *Pratiques et résistance culturelle au Maghreb*, Paris, CNRS, 1992, p. 197-202.

4) MEDJENE Benamar : "La peinture algérienne 1940-1962", *idem* p. 177-196.

SILEM, qui optent pour les formes et les supports les plus divers.

\*

En Tunisie (5), la volonté de s'organiser en groupe s'est manifestée dès les débuts de la peinture en 1930 : Groupe des Quatre, Groupe des Six, Groupe des Dix, qui ne tardèrent pas à créer en 1948 l'École de Tunis, présidée successivement par Pierre BOUCHERLE, Yahia TURKI et depuis 1968 par Abdelaziz GORGI.

L'École de Tunis est en réalité formée d'un ensemble d'individus sans aucune recherche commune. En effet, elle groupe plusieurs tendances : la peinture de genre avec Yahia TURKI et l'art naïf de Ammar FARHAT, la miniature de Jellal BEN ABDALLAH, l'expressionnisme avec Abdelaziz GORGI et Brahim DAHAK, l'abstraction géométrique avec Hassen SOUFY, le dessin avec Zoubeïr TURKI, le métier traditionnel comme source d'inspiration pour Aly BELLAGHA, l'abstraction lyrique avec Hédi TURKI, la néo-figuration et l'abstraction avec Rafik EL KAMEL.

A partir de 1970, réunis autour de la galerie Irtissem, des peintres, dont Mahmoud SEHILI, Adel MEGDICHE, Mohamed BEN MEFTA, Lotfi LARNAOUT, MEDJAOULI, Abderazak SAHLI, Noureddine EL HANI, Nja MAHDAOUI, Habib BIDA, ont par un manifeste essayé de définir une démarche commune. Ces artistes ne se présentent pas sous l'étiquette d'un groupe : "L'essentiel réside dans la présence sociale et l'élaboration cohérente et consciente d'un art de notre époque où il sera tenu compte, aussi bien de l'esprit d'ouverture sur le monde extérieur, que de celui de notre enracinement dans notre milieu naturel".

D'autres peintres tentent de se réunir, mais de façon éphémère comme le Groupe 70 ou le Groupe 80. Aujourd'hui, les galeries essaient de s'affirmer par tendances : Galerie Chiyem autour de Noureddine ELHANI et Rachid FAKHFAKH, de jeunes artistes tentant d'affirmer un art en rupture avec les contemporains. La Galerie Aïn se veut, dès sa création par Mohamed AYEB, "un lieu de rapprochement entre l'art de la photographie et les autres expressions plastiques".

A côté de cette volonté d'organisation, les peintres poursuivent une quête individuelle où l'on rencontre les tendances les plus diverses. Aly

5) LELONG Michel : "La vie intellectuelle et artistique en Tunisie, III - La peinture", *IBLA*, n° 81 (1958) p. 61-75; Naceur BEN CHEIKH : "Mythes, réalités et significations de l'activité picturale en Tunisie", *Annuaire de l'Afrique du Nord* 1973, p. 151-168; Khâlid al-ASRAM : "Madrasat al-funûn al-jamila 1923-1966", *al-Hayât al-Taqâfiyya*, n° 45 (novembre 1987) p. 48-53; *al-Rasm fi Tûnus mûndû al-bidâ'yât ilâ l-yawn*, Tunis, Centre d'Art Vivant, 1982, 108 p.

BEN SALEM, doyen des artistes tunisiens né en 1909, après les scènes de vie traditionnelle des années 40, développe un art proche de la miniature. Hatem EL MEKKI, auteur du plus grand nombre de timbres tunisiens, mène un itinéraire personnel.

L'art naïf se développe avec CHNITER, CHITA, Ali GUERMASSI [mort en 1992] et Maherzia GHADDHAB. La calligraphie avec Nja MAHDAOUI devient illisible et seul apparaît le mouvement. La rencontre entre écriture et peinture se manifeste sous une forme nouvelle chez Abderazak SAHLI.

Ce retour vers les formes traditionnelles devient plus pressant chez Gouider TRIKI qui reste préoccupé par le bestiaire et le terroir de son imagination. Cette intégration des formes traditionnelles à un langage pictural renouvelé apparaît avec force chez Najib BELKHODJA, qui a su accomplir la synthèse entre la peinture et l'architecture. Mohamed BEN MEFTA, parallèlement à la gravure, expose une peinture inspirée par la miniature hindoue et persane.

L'expressionnisme et le fantastique trouvent une place dans les œuvres de Moncef BEN AMOR. Moncef MENSY, Adel MEGDICHE, Habib BOUABANA. Fathi BEN ZAKKOUR crée un univers où tout plane et EL MAJERI se distingue par une vision qui se balance entre le rêve d'enfant et l'hallucination. Des femmes peintres, dans un esprit surréaliste, comme Sheherazad RHAÏEM ou Samia ZAOUCH, apportent une vision nouvelle du corps humain. Ilhem ELLOUZE développe un art conceptuel et gestuel. Faouzia HICHRI pratique la gravure sur bois, inspirée constamment par les formes et les modèles traditionnels. Zeïneb BEN ABDALLAH, quant à elle, compose des panneaux où se mêlent peinture et broderie avec paillettes.

Aujourd'hui l'abstraction a encore ses adeptes avec Ridha BETTAÏEB, l'abstraction informelle avec Brahim AZZEBI. Les aquarelles filigranées de A. EL BEKRI font de l'objet un élément décoratif qui concourt à la composition de l'ensemble.

D'autres peintres trouvent dans le souffle orientaliste une source d'inspiration. C'est ainsi qu'apparaissent sous leur vrai jour, avec une cruauté et un sens du réel, hammams, scènes de circoncision et de rue chez Smaïl BEN FREJ, servi par un sens inné du dessin qu'il cultive à côté de compositions abstraites. Fouad ZAOUCH se veut délibérément un peintre classique.

\*

En résumé, dans les trois pays du Maghreb, on constate une évolution en trois temps : la peinture des années 50 poursuit jusqu'à nos

jours une quête d'identité, dans une peinture figurative, qu'elle soit expressionniste, inspirée de la miniature, ou naïve. Viennent ensuite les peintres issus de la rupture engendrée par l'introduction de l'art abstrait dans les années 60. Ces derniers ont plusieurs tendances. Les uns se situent à mi-chemin entre figuration et abstraction, tel KACIMI au Maroc et Rafik EL KAMEL en Tunisie. D'autres instaurent un dialogue entre non-figuration et traditions. C'est ainsi que se développe la peinture d'inspiration calligraphique, et que les signes et les symboles, tels que les tatouages, deviennent des éléments structurant comme on peut le voir chez KHADDA en Algérie, CHERKAOUI au Maroc et MAHDAOUI en Tunisie. D'autres peintres sont attirés par la rigueur géométrique de la tradition (MELEHI et CHEBBAA au Maroc, SOUFY et FAKHFAKH en Tunisie).

La quête d'un art spécifique trouve une expression originale chez les plasticiens qui associent la recherche d'un vocabulaire particulier à des matériaux traditionnels comme support : cuir et cuivre chez BELKAHIA, peau de chèvre chez BEN CHEIKH en Tunisie, bois chez Aly BELLAGHA.

Aujourd'hui les artistes poursuivent leur quête plastique. Tel peintre abstrait peut nous surprendre spontanément avec un autre art (tel Hassen SOUFY qui, après un long travail sur l'abstraction, plonge dans une figuration proche du style de l'École de Paris). Dans la plupart des cas, les tendances sont personnelles. Après avoir tenté les voies occidentales et les voies traditionnelles, les jeunes peintres rejettent les unes et les autres pour réaliser une œuvre libérée de toute influence, pour s'exprimer de façon très personnelle.

Dans les trois pays du Maghreb, on remarque d'une manière générale un accroissement de plus en plus sensible du nombre des artistes, accroissement dû essentiellement à la formation des Écoles des Beaux-Arts et à l'ouverture de galeries. Mais il ne s'agit pas seulement d'une question de quantité. Les artistes maghrébins ont su, depuis près d'un siècle, brûler les étapes et atteindre en un laps de temps très court le niveau des artistes contemporains. L'éclatement en diverses tendances observé dans les trois pays n'est pas un hasard. Un mouvement de va-et-vient entre la spécificité et l'internationalité leur a permis d'explorer des espaces nouveaux. Le dynamisme que l'on peut observer dans la périodicité des expositions, l'ouverture de galeries de plus en plus nombreuses, les polémiques et les oppositions entre peintres, traduisent la vitalité artistique au Maghreb.

Refusant l'isolement, l'artiste maghrébin se veut absolument moderne. Son art n'est pas né ex nihilo. Il dialogue en permanence avec un patrimoine et avec l'art universel.

Hédia KHADHAR

## UNE LECTURE SOCIOLOGIQUE D'UNE PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE TUNISIENNE

### *Asfour Stah* ou l'image du corps citoyen (\*)

L'expression artistique et créatrice peut atteindre son point culminant lors des moments de mutation et de crise dans une société donnée.

Les schémas créateurs constituent le principe d'unification mais aussi d'explication d'un ensemble de pratiques et de conduites anachroniques, celles que nous sommes appelés à vivre comme une lutte livrée au jour le jour, dans laquelle chacun crée son propre modèle ou se livre à lui-même. Si on admet que *Asfour Stah*, le film de Férid BOUGHEDIR, constitue un événement culturel, c'est que cette œuvre intervient à un moment de doute que traverse non seulement la société tunisienne, mais aussi les sociétés arabes en quête plus que jamais d'une identité et d'une spécificité culturelle.

"Il faudrait comprendre la totalité de l'expérience artistique dans la totalité de l'expérience sociale", écrit FRANCASTEL. La pratique de l'art est enracinée dans la trame de l'expérience sociale à un moment historique donné. Certes, nous vivons une décennie qui porte le sceau de l'intégrisme : l'avènement d'une "révolution culturelle" que vit l'Iran depuis 1979, la guerre du Golfe et, faut-il le rappeler, la montée du F.I.S. en Algérie. Comment démêler l'ensemble de néologismes et de concepts qui remplissent nos presses écrites où se mélangent "intégrisme", "islamisme", "fondamentalisme", "mouvement des frères musulmans" (voir article de Jacques BERQUE : "Qu'est-ce que l'islamisme ?", *Le Monde Diplomatique*, 28 août 1990), alors que certaines réalités échappent encore aux spéculations intellectuelles auxquelles certains esprits chagrins nous ont habitués.

De quoi souffrons-nous aujourd'hui, sinon de ce mal que nous portons, de nous mal auto-analyser et de refuser de nous débarrasser de

\*) Texte paru dans le quotidien *La Presse*, 23 octobre 1990. Sur le film *Asfour stah* de Férid BOUGHEDIR, ce même journal a publié les articles de Houria ZORGANE, 29 septembre 1990; Samira DAMI, 6, 13 et 25 octobre 1990; Soufiane BEN FERHAT, 9 octobre 1990; Hedi BALEGH, 16, 19 et 24 octobre 1990, ainsi qu'une interview du metteur en scène les 12 octobre et 8 novembre 1990. On consultera aussi KRIDIS Nūr al-Dīn : *al-Ḥurūj min al-janna fī 'aṣfūr al-ṣtaḥ*, Tunis, MTE, 1991, 83 p.

certains concepts mal digérés qui occultent en partie notre réalité ? Des analyses qui s'appuient sur des enquêtes sérieuses et crédibles font défaut dans les domaines concernés.

C'est tout cela qui nous manque et instaure un vide, un silence terrifiant. Et c'est cela que le film et le jeu admirable de toutes les actrices sans aucune exception et des acteurs tunisiens ont réussi à remplir fidèlement et admirablement dans *Asfour Stah*. Sinon, comment peut-on expliquer le succès de ce fait cinématographique qui est devenu un fait de masse ?

La qualité fondamentale de ce long métrage réside dans cette "reprise" ou plutôt cette descente dans le fond de la trame sociale, dans le fait de nous montrer qu'une culture (en l'occurrence la culture maghrébine arabo-musulmane citadine) se donne à voir avec ses épaisseurs, ses couleurs, ses odeurs, mais surtout ses tolérances et son absence de fanatisme religieux ou autre qui campent en symbiose dans les espaces délimités (privé, public), liés à des pratiques et à un vécu corporel spécifique. car une culture s'observe aussi.

Nous avons relevé deux composantes sensibles qui sont étroitement liées. Il s'agit de l'espace et du corps. car tous deux subissent différemment les répercussions de ce moment de crise où le changement est à la forme et non au fond.

Plus qu'un chant de nostalgie à l'enfance, sublime est la musique (Anouar BRAHAM) ou l'hommage d'un natif à son quartier, et quel quartier ! C'est le plus populaire et le plus exubérant de la médina de Tunis, où il fait encore bon vivre, contrairement au destin fatal qu'a subi le quartier voisin et en particulier la place Bab Souika qui a été rasée... Halfaouine est toujours là.

Il y a dans ce film la recherche d'une conscience d'exister à partir d'un lieu, la quête d'un espace qui serve de repère. Nos vieilles villes traditionnelles, nos médinas peuvent prétendre à ce privilège. Leur sauvegarde et leur réhabilitation méritent encore plus d'efforts.

*Halfaouine* de F. B. vibre de mille feux et de mille secrets, d'amitié, d'amour, d'humour, et de ce respect tacite et complice entre le père de famille et son épouse, le cordonnier et sa bien-aimée, le cheikh et sa disciple, bref entre l'homme et la femme; mais aussi entre l'enfant et l'adulte. L'enfant n'est pas séparé du monde des adultes, mais il est épargné grâce au langage. Nuance importante, et ici vient se greffer la qualité exceptionnelle du dialogue (Taoufik JEBALI). *Halfaouine*, comme une offrande, se donne à admirer en tant qu'un tout homogène et cohérent, en tant que *hūma* où le partage des tâches est net, où la

séparation des sexes n'est pas à la hiérarchisation, mais à l'ordre. Qui de nous ne porte pas sa *hūma* et *Ouled el-hūma* dans son cœur ? A qui on peut tout pardonner. Notion si sacrée dans la mentalité tunisienne mais l'est-elle toujours ?

F. B. a donc mis le doigt sur le code sacré de tout citoyen tunisien : les liens du voisinage sont très forts; ces liens vicinaux sont aussi forts que les liens du sang. Normes et valeurs constituent des modèles stables de relation entre les acteurs sociaux. Pratiques quotidiennes et pratiques symboliques interfèrent dans ce champ du vécu où les rapports humains et ceux de classe se mesurent moins par des rapports économiques que par des rapports de convivialité et des rapports de sens.

F. B. a fait plus : il a grâce à son talent de conteur, à son humour qui a donné à l'œuvre tout son éclat, réhabilité le corps féminin, le corps de la nudité, mais aussi de la transgression. Dans ce temple plus que millénaire du hammam (inspiré des balnéas romains), les corps nus défilent devant nous, dans toute leur noblesse et leur charme. Il s'agit d'un culte hygiénique auquel s'adonnent nos citadines dans un espace qui fut un haut lieu de sociabilité pour la société des femmes, où s'accomplit aussi toute l'éducation de la prime enfance (jusqu'à un certain âge pour le garçon). Un espace qui prend le relais de l'espace privé, celui du *dār*, et permet ainsi une éducation continue dans le temps, puisqu'il permet à la mère et aux tantes, à l'éducatrice et à ses "substitutés" d'éviter de se séparer de leurs enfants, neveux, cousins, nièces..., comme on peut le voir dans la première scène du film, où se dégage dans cette euphorie de vapeurs, l'art de se baigner.

Pourquoi chercher le sexuel à tout prix, alors qu'il est là, présent ? D'où vient le lien entre la nudité et la sexualité ? Certains veulent imposer ce regard à notre société. Or il y a plus de charge sexuelle dans une publicité de deux secondes sur nos petits écrans que dans les scènes de hammam de F. B. Mais c'est aussi notre réalité, l'expérience sociale que nous donne le vécu du hammam. Commençons par nous pencher d'abord sur l'aspect sain et objectif de notre vécu (\*\*): c'est un des messages que nous envoie ce film.

Il faudrait saisir dans cette conjoncture l'intérêt d'encourager des centaines de *Asfour Stah* à voir le jour; nous en avons besoin. La maturité et la qualité de la production tunisienne dans tous les

(\*\*) Dans un travail universitaire, nous avons eu l'occasion d'approfondir la dimension sociologique et symbolique de ce vécu lié aux espaces quotidiens concrets (dar, hammam, zaouia) du quartier Bab Souika : *Symboliques corporelles et espaces musulmans*, Tunis, Cérès, 1984.

domaines de la culture peuvent à notre sens relever un grave défi.

C'est encore le corps de la femme, mère, épouse (la grâce et le naturel de Rabia BEN ABDALLAH) qui est détentrice d'un certain "capital symbolique" (P. BOURDIEU). Nous en avons repéré deux dans notre lecture sociologique du film : d'abord le corps fortement féministe de tante Latifa (Hélène CATZARAS), grâce au jeu du port et du dévêtu du safari, de la démarche, etc... C'est aussi le corps d'une veuve, jeune, coquine, mais qui a sa place dans ce milieu familial et social.

A celui-ci s'oppose l'autre extrême, le corps de la tante paternelle, non mariée et qui arrive à exorciser ses élans et ses désirs sur le Cheikh (personnage ambigu). Il sera le seul homme à la toucher en présence de la famille, à toucher une partie de son corps, l'épaule, lors de la scène de transe au milieu du *wust al-dâr* (patio). Cette scène, dans une autre culture et à une autre époque, passerait pour une scène d'hystérie et de magie condamnable. Au Moyen-Age en Europe, on brûle le corps des sorcières vivantes, on brûle le corps de la femme qui risque de détenir un pouvoir autre que celui de l'Église.

Ce film s'interroge sur la véritable signification de la place du corps dans l'éducation citadine, au sein de la culture arabo-musulmane, ce corps n'a pas été refoulé comme source du péché originel. Il est reconnu dans ses épaisseurs et sa sexualité dans notre culture : nous n'avons aucunement besoin d'une lecture psychanalytique à ce niveau. Reconnaissons que, dans notre société traditionnelle, les veuves et les jeunes femmes non mariées n'étaient pas "rejetées" comme le sont certaines aujourd'hui.

Ces corps féminins, ceux de la nudité et ceux de la transgression, témoignent d'un vécu social citadin synchronisé en trois espaces : celui du privé : *dâr* et son *wust al-dâr* (maison et patio), et ceux des deux espaces publics : le hammam et la zaouïa du quartier. Il s'agit donc d'un vécu à trois temps, trois rythmes qui scandent la continuité où se noue et se dénoue une dialectique du social et du sacré, de l'ordre et du désordre.

Ce film n'a pas fini d'émerveiller. Il m'a ramenée par le souvenir à ce one man show de Mohamed DRISS, *Salut l'instit*, un chef d'œuvre aussi dans son genre.

La fête, la vraie, est un moment de communion, de joie, d'union où les barrières sociales sont abolies... *Asfour Stah* en est une.

Traki ZANNAD BOUHRARA

## L'INTELLECT POLITIQUE ARABE \*

"L'intellect politique arabe" est le troisième livre critique que le penseur marocain, Muhammad 'Abid al-Jābrī, consacre à ce qu'il appelle l'intellect arabe, après "La formation de l'intellect arabe" [1984] et "La structure de l'intellect arabe" [1986]. Ses écrits dans ce domaine, depuis près de dix ans, lui ont permis d'accéder à la notoriété dans le monde arabo-musulman. Le but que l'auteur vise dans ce livre est essentiellement l'identification des forces qui ont orienté, façonné et déterminé le comportement politique des sociétés arabo-musulmanes, depuis la naissance de l'islam jusqu'au douzième siècle. Trois forces décisives sont analysées ici : le dogme, la tribu et le butin. L'auteur exploite bien ces trois forces dans son analyse de la dynamique de l'histoire de la civilisation arabo-musulmane. Dans sa critique de l'intellect politique arabe, al-Jābrī se sert aussi de deux concepts des sciences sociales modernes : l'inconscient politique et l'imaginaire social.

Le livre aborde le comportement politique arabe de quatre périodes de l'histoire arabo-musulmane. D'abord la période du Prophète [609-632] durant laquelle l'islam s'établit en Arabie et fait de la ville de Yathrib [Médine] la capitale de la nouvelle communauté musulmane. Ensuite la période des califes bien dirigés [*rāchidūn*] qui a commencé juste après la mort du Prophète [632-661]. Au cours de cette période, quatre califes se sont succédé sur le trône du califat : Abū Bakr, 'Umar, 'Uthmān et 'Alī. Puis l'époque de la confrontation armée entre 'Alī et son rival Mu'āwiya, à propos de la fonction du califat, et de la dynastie Umayyade [661-750]. Enfin la dynastie de Abbassides [750-800].

La tâche à laquelle al-Jābrī s'est attelé consiste à analyser l'intellect politique de chacune de ces quatre périodes. Mais comment l'auteur définit-il cet intellect ? Pour al-Jābrī, l'intellect politique est avant tout un raisonnement, c'est-à-dire qu'il dépend d'un système de connaissance. Mais il est aussi politique, en ce sens qu'il ne s'appuie ni sur un seul système de connaissance, ni sur les principes et mécanismes de tel ou tel système de connaissance. Il pratique plutôt "la politique" en se servant de ce qui correspond le mieux à ses intérêts et à ses propres convictions.

\* AL-JABRĪ Muhammad 'Abid : *al-'Aql al-siyāsī al-'Arabī*, Beyrouth, al-Markaz al-Ṭaqāfī al-'Arabī, 2e éd., 1991, 392 p.

Le thèse du livre explicite bien l'impact que les trois forces en question ont pu avoir sur le comportement politique des acteurs sociaux de chacune des quatre périodes considérées. Ceci ne veut pas dire pour autant que le dogme, la tribu et le butin avaient tous la même importance pour orienter et façonner la scène politique arabomusulmane.

On peut illustrer la dynamique de ces trois forces à travers les événements du vivant du Prophète et du temps des Umayyades. Durant la période mekkoise, l'appel du prophète et de ses compagnons en faveur de l'islam n'a été bien reçu que par une très faible minorité. Dirigés par la grande tribu de Quraych, les mekkois étaient dans leur majorité hostiles à Muhammad et à sa religion. Toutefois le prophète et ses compagnons étaient protégés par les Banû Hâchim. Ceux-ci constituaient le clan du prophète et faisaient partie en même temps de la tribu de Quraych. Dans cette période, l'imaginaire social tribal mekkois ne permettait pas une victoire des Banî Hâchim, et par conséquent du prophète.

A Yathrib, les facteurs déterminants [tribu, dogme et butin] exercent plus ou moins leur pleine force. D'abord les vrais musulmans sont ceux qui croient très fermement à la nouvelle religion de l'islam et qui adhèrent entièrement à l'autorité du nouvel État musulman. Ensuite, le concept de *Umma* [la communauté musulmane] remplace ceux de la tribu et du clan. Enfin, en raison du refus quraychite, Muhammad et ses compagnons mekkois [*al-muhâjirûn*] d'une part, et les auxiliaires de Yathrib [*al-ansâr*] d'autre part, dirigent plusieurs attaques contre les caravanes des commerçants quraychites voyageant entre La Mekke et Damas. Ce blocage économique constitue, selon al-Jâbrî, une stratégie qui vise à forcer Quraych à se soumettre à l'islam. Parce que sans l'appui de cette tribu, l'islam ne pouvait tenir.

Concernant la nature du régime politique des Umayyades, l'auteur nous offre le portrait suivant : C'est Mu'âwiya qui, le premier en terre d'islam, a introduit et établi un régime politique royal. Selon al-Jâbrî, l'accès de Mu'âwiya au pouvoir manifeste trois choses : La fin de la discorde que connaissait la communauté musulmane depuis le calife 'Uthmân; le rétablissement de l'État musulman; l'introduction de ce que les sociologues appellent le domaine politique dans la manière de gouverner.

Se servant de leur intelligence politique, les gouverneurs umayyades ont su manipuler à leur avantage le dogme, la tribu et le butin. Mu'âwiya, par exemple, a gagné la bataille contre 'Alî parce qu'il a été en mesure d'agir intelligemment pour maintenir une meilleure

cohésion parmi ses tribus combattantes. C'est ainsi qu'il gouverne d'abord au nom de la tribu, et non pas au nom de l'islam. Avec Mu'âwiya, débute un nouveau discours politique. Dès le début de son règne, il déclare qu'il n'est pas en mesure de se rattacher à la tradition des califes bien dirigés, non parce qu'il désapprouve ce qu'ils ont établi, mais parce qu'il ne peut promettre que ce qu'il peut réaliser. Il s'agit, d'après al-Jâbrî, d'un nouveau contrat socio-politique où le pouvoir n'est pas partageable, alors que le butin l'est. De plus, Mu'âwiya permet la présence d'une critique libérale de la part de l'opposition, dans la mesure où le discours de celle-ci ne se traduit pas en action ["Je n'utiliserai pas mon épée contre celui qui ne l'utilisera pas"].

Malgré cela, l'auteur pense que Mu'âwiya et ses successeurs n'étaient pas en mesure de se libérer des pressions tribales. C'est pourquoi il décrit la dynastie umayyade comme celle qui était la plus tribale de la première période de l'islam. Sa chute est causée par un ensemble de facteurs. Le Slogan des Kharijites "Gouverner appartient à Dieu" constitue le plus grand défi au régime umayyade dont la base est principalement tribale. Sur le plan démographique, les *mawâlî* [musulmans non arabes] deviennent la majorité. Ils dominent le domaine des sciences et de la connaissance. Ils occupent le devant au cours de la prière dans les mosquées. Ils participent aux révoltes contre les umayyades : celle d'Ibn al-Ach'ath en est un exemple parmi d'autres.

Selon al-Jâbrî, la présence d'un mouvement intellectuel libéral dirigé par les Mu'tazilites est un élément décisif dans la mise en œuvre de la révolution abbasside. Ceci explique le rôle dominant des mu'tazilites durant la dynastie abbasside. Mais l'auteur souligne que la révolution en question est aussi le résultat de ce qu'il appelle "les masses historiques". Il y a une alliance presque totale de toutes les forces sociales qui aspirent au changement. Ce sont des mawâlîs, des Arabes, des chefs de tribu, des commerçants, des personnalités perses de grande importance etc... L'insatisfaction de tous ces groupes trouve un moyen d'expression dans l'idéologie des opposants aux Umayyades. Il s'agit du mythe de l'Imam chez les Alaouites. Ces derniers estiment que le dernier calife leur appartient, à cause de leur relation de parenté avec le prophète. De plus, les abbassides sont soutenus par les *fukahâ* et les intellectuels libéraux.

L'accès des abbassides au pouvoir institue une nouvelle hiérarchie sociale. D'abord, le calife occupe le sommet de la pyramide sociale : son pouvoir est celui de Dieu. Ensuite, la fonction principale du groupe social privilégié [*al-khassa*] représenté par exemple par les secrétaires du

calife, est de promouvoir ce que al-Jābrī appelle les idéologies royales. Enfin, les masses sont obligées de se conformer aux ordres du calife. Leur statut social ressemble à celui des esclaves. Le calife, les *fuqahā*, les savants, les poètes etc... ne constituent plus une équipe de travail. Ils deviennent plutôt un seul être qui se réduit au personnage du calife. Selon l'auteur, cette situation est à l'origine de l'émergence, dans l'inconscient politique arabo-musulman, du concept de similarité entre Dieu et le calife.

Ces pratiques plus ou moins totalitaires de la part des califes abbassides sont critiquées par al-Jābrī. L'image du calife abbasside comme petit dieu n'est pas meilleure que celle du calife umayyade comme roi "mordant" [*adhūdh*]. En d'autres termes, l'ensemble des forces sociales qui ont provoqué la soi-disant "révolution abbasside" n'a pas influencé la société au point de faire naître une véritable démocratie politique durant la dynastie abbasside.

D'après al-Jābrī, deux facteurs sont derrière l'échec du partage démocratique du pouvoir politique dans les sociétés arabo-musulmanes.

1. Le vide constitutionnel : ni le texte du Coran, ni celui des hadīths n'explicitent le type de régime qu'on doit adopter pour choisir le dirigeant et dire comment celui-ci doit gouverner les sociétés musulmanes. Le Prophète est mort sans avoir désigné l'un de ses proches compagnons pour être son successeur. Il laisse la question de sa succession à régler entre eux. Ils se sont donc réunis pour en débattre et parvenir à un consensus sur le choix du successeur du Prophète. Pourtant, eux-mêmes n'ont laissé ni plan, ni code précis qui formaliserait la procédure à suivre pour choisir les futurs califes musulmans.

2. Il n'existe aucune œuvre intellectuelle sérieuse écrite par des savants musulmans, pour trancher la question de la succession du pouvoir politique et permettre aux sociétés arabo-musulmanes d'institutionnaliser le processus du partage démocratique du pouvoir. Et ceci malgré l'esprit et les pratiques consultatives [*chūrā*] qu'ont connus les régimes musulmans sous le leadership du prophète et des califes Abū Bakr et 'Umar.

Al-Jābrī est, sans doute possible, partisan de la démocratie. Cette dernière est le résultat des transformations qu'a subies la civilisation occidentale depuis le seizième siècle. En d'autres termes, la démocratie n'a jamais été une pratique spontanée dans les sociétés humaines. L'auteur opte pour le modèle occidental afin de démocratiser les sociétés arabo-musulmanes. Il préconise, pour ce faire, un changement

radical dans les trois déterminants qui constituent la thèse de son livre. La tribu doit être remplacée par une organisation socio-politique. Du côté du butin, il faut promouvoir une économie productrice, et non une économie basée essentiellement sur l'exploitation du pétrole. Enfin le dogme doit s'ouvrir à la tolérance et à la conviction du bien-fondé du principe de la diversité des opinions.

L'auteur n'explique pas comment ces transformations peuvent être réalisées. Ceci peut faire l'objet d'un autre livre. Le point faible de ce livre se trouve dans la suggestion de l'auteur que, pour se moderniser et se démocratiser, les sociétés arabo-musulmanes doivent plus ou moins désislamiser leur dimension politique. Cette position est critiquable pour trois raisons : d'abord l'adhésion à l'islam est forte dans toutes les catégories sociales; l'islam est présent dans l'inconscient collectif de la majorité de la population des pays arabo-musulmans. Selon les propres termes de l'auteur, l'intervention de l'islam dans pratiquement tous les aspects de la vie sociale des sociétés arabo-musulmanes constitue la partie la plus importante de l'imaginaire social de la population de ces pays. Ensuite, l'islam est religion et État en même temps, principe qu'al-Jābrī ne conteste pas. Enfin le modèle de leadership consultatif [*chūrā*] représente une source d'inspiration tant pour les masses que les élites arabo-musulmanes.

Ainsi il n'est pas facile de concevoir comment on peut libérer la vie politique du facteur islamique. L'auteur semble être tenté par une solution simple et expéditive. Mais le changement radical préconisé est un projet fort complexe. Il ne peut être réalisé sur le terrain par simple imitation.

Mahmoud DHAOUADI