

Representations of the Body in Printmaking Art in Tunisia: An Analytical Study of the Works of Gouider Triki, Nabil Saouabi, and Kamel Abdallah

Received: 21/03/2026 ; Accepted: 25/04/2026



Nizar MOUAKHAR*

Département des Sciences Humaines, Faculté des Lettres et des Sciences, Université du Qatar (Qatar), nmouakhar@qu.edu.qa

Représentations du corps dans l'art de la gravure en Tunisie : Étude analytique des oeuvres de Gouider Triki, Nabil Saouabi et Kamel Abdallah

Résumé

Longtemps reléguée à une fonction subsidiaire dans le Système des Beaux-arts, la gravure a été considérée davantage comme un outil de reproduction que comme une discipline artistique à part entière. Dans le contexte tunisien, cette marginalisation semble, en quelque sorte, perdurer comme en témoigne la pénurie des références théoriques et conceptuelles. Cet article s'intéresse à la question du corps dans l'art de la gravure en Tunisie à travers l'analyse des œuvres de trois graveurs contemporains : Gouider Triki, Nabil Saouabi et Kamel Abdallah. En considérant le corps comme point d'ancrage de la mémoire, l'étude explore comment la gravure met en jeu les notions de trace, de matrice et de matérialité pour produire des variations figurales résolument créatives. Les résultats montrent que l'image du corps gravée ne se réduit pas à une forme figée, mais se déploie comme une figure processuelle située au confluent de l'expérience poétique et de l'engagement esthétique.

Keywords:

Art de la gravure;
Tunisie;
Gouider Triki;
Nabil Saouabi;
Kamel Abdallah

Abstract

Long relegated to a subsidiary role within the system of the fine arts, printmaking has been regarded more as a tool of reproduction than as a fully autonomous artistic discipline. In the Tunisian context, this marginalization appears, to some extent, to persist, as evidenced by the scarcity of theoretical and conceptual references. This article examines the question of the body in Tunisian printmaking through an analysis of the works of three contemporary printmakers: Gouider Triki, Nabil Saouabi, and Kamel Abdallah. By considering the body as an anchor of memory, the study explores how printmaking engages the notions of trace, matrix, and materiality in order to generate distinctly creative figural variations. The findings reveal that the engraved image of the body is not reduced to a fixed form, but unfolds as a processual figure situated at the intersection of poetic experience and aesthetic engagement.

Keywords:

Printmaking Art;
Tunisia;
Gouider Triki;
Nabil Saouabi;
Kamel Abdallah.

تمثيلات الجسد في فن الحفر بتونس :دراسة تحليلية في أعمال قويدر التريكي، نبيل الصوابي، وكمال عبد الله

ملخص

لطالما شغل فن الحفر موقعاً هامشياً داخل منظومة الفنون الجميلة، حيث جرى اختزاله في وظيفة إعادة التمثيل عوضاً عن الاعتراف بها كممارسة إبداعية قائمة بذاتها. وفي السياق الفني التونسي، لا يزال هذا التهميش حاضراً، كما يتجلى ذلك من خلال النقص الفادح للمراجع النظرية والمفاهيمية المخصصة لهذا المجال. يعالج هذا المقال تمثيلات الجسد في فن الحفر المعاصر بتونس، من خلال مقارنة تحليلية لأعمال ثلاثة فنانين حفرين هم: قويدر التريكي، ونبيل الصوابي، وكمال عبد الله. وانطلاقاً من تصور الجسد بوصفه حقلاً لتفصيل الذاكرة ومجالاً لتكثيف الأثر البصري، تسعى الدراسة إلى تفكيك الكيفية التي يفعل بها فن الحفر مفاهيم الأثر، والمصوفاة، والمادية، بما ينتج أنساقاً تشكيلية تقوم على التحول والتغاير ضمن منطق تمثيلي معاصر. وتخلص النتائج إلى أن الجسد المحفور لا يُقدّم كصورة مكتملة أو نهائية، بل ككيان إجرائي مفتوح، يتأسس عند تقاطع الممارسة الانشائية مع الرهان الجمالي.

الكلمات المفتاحية:

الحفر الفني؛
تونس؛
قويدر التريكي؛
نبيل الصوابي؛
كمال عبد الله

* Corresponding author, e-mail: nmouakhar@qu.edu.qa

Doi:

I- Introduction :

« *Le corbeau voudrait que tout soit noir, et le hibou que tout soit blanc* ».

- W. Blake -

Longtemps reléguée à un statut subalterne au sein de ce que l'on appelait autrefois le Système des Beaux-arts, la gravure a souvent été considérée comme un simple procédé de reproduction jouant un rôle fonctionnel *a fortiori* documentaire. Cette marginalisation historique, accentuée sans doute par ses contributions considérables dans les domaines de l'illustration des livres et à la diffusion des œuvres picturales, a contribué à tort à occulter la richesse expressive et la dimension conceptuelle propres à ce médium. Autrement dit, désignée comme art mineur par rapport à la peinture proclamée art majeur par excellence, la gravure est une technique qui a eu souvent du mal à s'affirmer comme art à part entière. Est-il vraiment nécessaire de rappeler les insolubles querelles qui ont eu lieu en 1839 et qui ont opposé les graveurs aux photographes pour trancher la question de savoir si la gravure appartient ou non à l'art. Nous pensons que cela revient, en grande partie, aux services rendus par la gravure notamment à ses débuts où elle fut essentiellement utilisée comme procédé d'impression permettant de reproduire la peinture et d'assurer, de la sorte, sa diffusion. Ses relations solidaires avec l'univers des livres, dont elle était chargée de les orner et illustrer, représentaient, de surcroît, un motif immuable de corrélation. C'est seulement grâce à certaines grandes figures artistiques (tels que Andrea Mantegna, Pollaiuolo, Dürer, Rembrandt, Goya, les artistes français au XIX^e siècle, etc.) qui lui ont donné ses lettres de noblesse en découvrant en elle leur meilleur outil d'expression, que la gravure cessa d'être un procédé - trivial - de reproduction de la peinture. Toutefois, ce n'est qu'avec l'avènement de la Modernité et plus précisément l'autonomie progressive de l'art graphique que la gravure a pu acquérir le statut qu'elle mérite enfin en tant que discipline artistique à part entière voire majeure et, *ipso facto*, développer ses propres ressources techniques et modalités d'expression. Et ce, à tel point que Bachelard a fini par affirmer que : « *Les vraies images sont des gravures* »¹.

En réalité, dans le contexte tunisien, cette reconnaissance de l'art de la gravure demeure encore aujourd'hui fluctuante, vu qu'il continue d'être confronté à une réception hésitante, tant du côté du grand public que du milieu critique. En effet, ce décri à l'égard de l'art de la gravure est toujours d'actualité en Tunisie, dans la mesure où le spectateur ordinaire continue à être rebuté par cette technique dont il a du mal à lui reconnaître sa richesse et son originalité. Par ailleurs, nous avons été surpris de constater - non sans déception, en tout cas sans prétention aucune - que les références et documents disponibles sur l'art de la gravure en Tunisie demeurent relativement limités. Ils se réduisent, à quelques exceptions près, à un certain nombre d'articles de presse ou de revues dont le contenu oscille souvent entre initiation technique et critique éclectique. Ce constat que nous estimons nécessaire, du moins pour des raisons méthodologiques inhérentes à notre étude, laisse entendre qu'il serait superfétatoire, voire complètement oiseux d'inventorier les procédés techniques de la gravure ou de s'adonner à une quelconque critique de complaisance faisant valoir des idées générales. En effet, notre approche consiste à mener une lecture analytique de quelques gravures appartenant exclusivement à trois artistes tunisiens, sans pour autant s'inscrire explicitement dans une perspective comparative. Plutôt, elle semble s'inscrire, *mutatis mutandis*, dans la tradition mazdéenne de ces magiciens-savants qui, pour prédire quoi que ce soit, lisent dans l'ombre et la lumière.

Par ailleurs, à l'heure où les pratiques artistiques actuelles abordent de manière croissante les dispositifs de représentation, le corps s'impose comme un véritable sujet de projection des mutations culturelles, symboliques et esthétiques qui définissent les sociétés contemporaines. C'est dans cette perspective que le corps, loin d'être un simple motif iconographique parmi d'autres, s'impose aujourd'hui comme un parangon figuratif privilégié. Nous pensons, pour le dire vite, que ce sujet a toujours représenté, selon le principe du *pars pro toto*, un compendium de styles, de genres et de factures, à partir duquel ont émergé et émergent les divers écoles et mouvements artistiques.

De tout temps, dans l'art de la gravure, la figure du corps a toujours entretenu un rapport singulier à l'univers de l'empreinte et de la trace, donnant *de facto* lieu à une pensée visuelle qui procède moins par duplication mimétique que par révélation esthétique. À l'inverse, la gravure, en raison de son rapport singulier à la matière et à la substance, s'impose comme un champ particulièrement fécond pour l'exploration plastique du corps. Autrement dit, elle apparaît comme un média adéquat pour questionner ce dernier à partir de la matrice même, là où l'image se creuse autant qu'elle se donne à voir. Dans le champ de la gravure tunisienne contemporaine, la question de la représentation du corps constitue un véritable opérateur de sens révélant un positionnement esthétique exceptionnel. En croisant une approche analytique et critique, cet article propose de montrer comment la gravure tunisienne contemporaine participe à l'élaboration d'un langage artistique inédit, accordant au corps une place essentiellement dynamique.

À partir d'un corpus d'œuvres de Gouider Triki, Nabil Saouabi et Kamel Abdallah, cet article propose une lecture analytique de la représentation du corps dans l'art de la gravure tunisienne contemporaine. À ce propos, il s'avère important de préciser que ces trois artistes graveurs tunisiens font partie de deux générations distinctes : la première remonte aux années 1970 et est représentée par Gouider Triki (1949 -), tandis que la deuxième, plus récente, date des années 1990 et rassemble Nabil Saouabi (1972 -) et Kamel Abdallah (1974 -). Quant au choix du corpus iconographique, nous nous sommes imposé une contrainte selon laquelle deux œuvres seulement de chaque artiste représentant une image du corps seront concernées par notre analyse. Néanmoins, les six gravures retenues ne sont pas ici des exemples parmi tant d'autres ; elles se situent, plutôt, au carrefour de réflexions portant essentiellement sur l'esthétique du corps dans le champ de l'histoire de l'art tunisien et/ou occidental.

Cette étude propose de montrer comment ces artistes graveurs tunisiens traitent le corps non comme un simple objet de représentation, mais comme étant processus d'expérimentation plastique. En ce sens, la figure du corps ne se réduit pas à une simple exaltation formelle ou à une illustration anecdotique, mais s'affirme comme un vecteur de tension, de mutation et de devenir.

II- Les « êtres fantastiques » de Gouider Triki :

Gouider Triki est un artiste qui a œuvré et continue à le faire sur différents types de supports et avec maintes techniques, avec toutefois une prédilection très prononcée pour la pratique de la gravure.

À y regarder de plus près, on a l'impression que les œuvres de Triki fonctionnent tels les voiles de Maya, au sens où derrière eux quelque chose de plus important et d'essentiel se déroule : on y entrevoit, de fil en aiguille, comme une promesse de signification, une amorce de sens. Il s'agit *in concreto* d'univers jonchés jusqu'à la saturation d'un essaim de formes et de motifs où l'équivocité iconique nargue l'autorité dénomminative des êtres et des choses. L'effet de ce *tohu-bohu* visuel semble - aussi paradoxal que cela puisse paraître - éprouver mystérieusement l'ordre dans le chaos (« harmonia discors », selon le mot de Goethe), le dynamisme dans le statisme, le naturel dans l'artefact, etc. (voir **fig. 1** et **fig. 2**). Ramenées à leur fait propre, les gravures de Triki font appel à une perspective si iconoclaste qu'elle s'échafaude sur un seul plan. Du fait que les éléments constitutifs de l'image, au lieu d'aller - comme convenu - du premier plan à l'arrière-plan, semblent plutôt s'échelonner de haut en bas, assumant par là sans complexe aucun la planéité du subjectile (« topologie à plat »²).

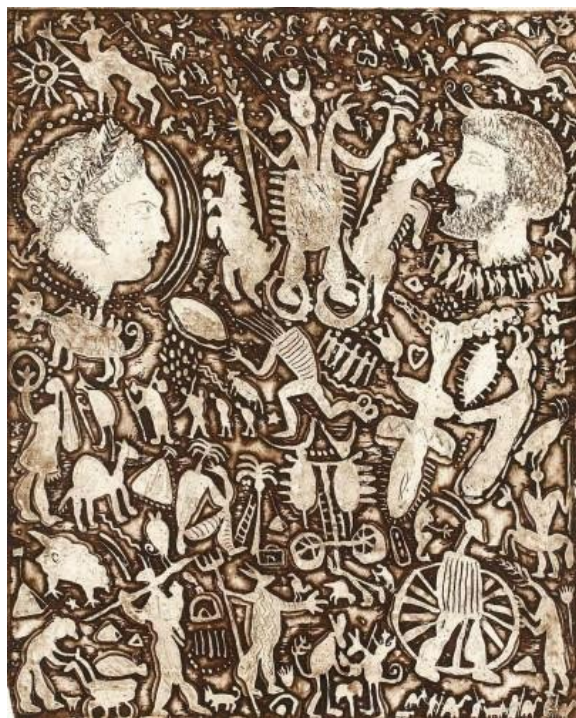


Fig. 1 : G. Triki, *Sans titre*, Encre sur papier, 39 x 31,3 cm, gravée en 1978, imprimée en 2015.



Fig. 2 : G. Triki, *Sans titre*, Encre sur papier, 39,6 x 29,4 cm, gravée en 1978, imprimée en 2015.

Ici, l'artiste interroge non seulement les formes et leur principe gestatif immuable, mais aussi et surtout leur proto-genèse, *a fortiori* leur matrice (à l'entendre dans le double sens du terme) : « Remonter du Modèle à la Matrice !

»³, pour reprendre l'intuition de Paul Klee. En d'autres termes, Triki voulait briser l'écorce visuelle de l'objet pour tuer dans l'œuf toute forme arrêtée (*forma formata*) et aller au noyau dur que constitue le principe de la germination (*forma formans*). Et cette dernière ne laisse pas moins entrevoir les sédiments d'une alchimie où animal, végétal et minéral sont encore dans les limbes : « *La nature naturante lui importe davantage que la nature naturée* »⁴. C'est bien dans cette ligne de pensée et cette vision princeps des choses que l'on puisse associer sa démarche à celle de Klee lorsque déclarant : « *J'occupe un point reculé, originel de la Création, à partir duquel je présuppose des formules propres à l'homme, à l'animal, au végétal, au minéral et aux éléments, à l'ensemble des forces cycliques* »⁵. À ce propos, il est à noter qu'en dépit des éventuelles affinités avec quelques œuvres de l'art populaire ou de l'art brut, les travaux de Triki demeurent inclassables de par leur originalité même. Ce diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts de Tunis, fréquentant, lors de son séjour à Paris, les ateliers de gravure de la rue Bonaparte, est loin d'être un autodidacte ou bien un *outsider* œuvrant dans un état de conscience vierge.

Triki semble comme partir de l'étrangeté prodigieuse des êtres intermédiaires (*metaxu*) vacillant en permanence entre « être » et « non-être » afin d'expliquer la plénitude de l'« à-être » et la vanité du paraître. A cette dualité qui structure ses compositions succède un dialogue du visible avec l'invisible, celui-ci n'étant pas l'opposé de celui-là, mais sa condition *sine qua non*. Il en découle un fourmillement d'êtres fantastiques, parce que d'allures hybrides (humanoïde/animal, animé/inanimé), proliférant en dehors de toute conformité au réel dont ils ont été extirpés, et donc loin très loin des sentiers de la *mimèsis*. C'est que Triki ne se contente pas de dupliquer le réel, encore moins de le sublimer, mais y dé-(racine ou -terre) des germes et/ou rhizomes qu'il s'empresse de métamorphoser afin de fonder sa propre cosmogonie. Ce faisant, il a su frayer une des voies lui permettant justement d'apporter des réparties plastiques à la question originelle de la Genèse : qu'est-ce qu'un devenir dans un monde protéiforme où rien ne meurt, rien ne se perd mais tout se transforme ?

Partout dans ses gravures, mais aussi dans ses peintures - d'où l'invariance du projet -, Triki semble comme scruter les coins et recoins de sa mémoire afin de nous livrer les péripéties de sa mythologie personnelle. Voltaire n'a-t-il pas affirmé : « *Ce qui touche le cœur se grave dans la mémoire* » ? Et Bachelard d'ajouter : « *L'imagination les [vraies images] grave dans notre mémoire. Elles approfondissent des souvenirs vécus, elles déplacent des souvenirs vécus pour devenir des souvenirs de l'imagination* »⁶. Cela fait que l'on est en droit de penser que c'est probablement la question de la terre, dans sa triple présence, qui semble le plus animer son travail : sa terre-mère (Chaïbine), sa terre d'adoption (Lezdine) et sa terre- propre, celle qu'il travaille au quotidien à la sueur de son front. Ceci est d'autant plus vrai quand on sait que l'artiste a quitté depuis belle lurette la ville pour se consacrer presque entièrement à sa vocation de toujours qu'est l'agriculture. Et ce faisant, il n'a fait que convertir sa *praxis* (de l'art) en un *habitus* (art de vivre). C'est que, comme le remarque très justement Gilbert Lascault : « *Pour Gouider Triki, il faut être au cœur d'un village pour saisir l'univers. Pour lui, l'immense est dans le petit. Pour lui, l'étrange, le fantastique sont au cœur du familier. Pour lui, les proximités constituent une clef pour rêver au lointain* »⁷. En conséquence de quoi, il paraît agir comme, pour ainsi dire, vérifier la *doxa* de Christian Bobin selon laquelle « *[l]e bout du monde et le fond du jardin contiennent la même quantité de merveilles* »⁸. Mieux encore, c'est comme si cet artiste sédentaire - à l'instar de Paul Cézanne - nous murmurait à l'oreille : je suis (au double sens d'« être » et de « suivre ») mon village !

Partant, il serait tout à fait loisible d'associer le labeur de Gouider Triki à celui du paysan (il l'est justement au quotidien), vu leur inclination commune au geste de « labourer ». Cet artiste, comme l'écrit Zoubeir Lasram, « *[...] ne différencie guère entre le labour de la terre et le tracé d'une plaque de gravure. Il contemple avec le même amour la poussée des semences dans les sillons et l'apparition des signes sur la surface de la toile* »⁹. En effet, autant l'artiste que le paysan dissémine à la main et sous contrôle visuel leurs semences dans une étendue bourbeuse et striée. Sauf que les semences de cet artiste ne sont à nulle autre pareilles : elles ont bourgeonné dans un limon noir pour donner naissance à des formes matricielles d'ascendance vernaculaire et d'horizon cosmogonique : « *Le village natal, tel que les œuvres le montrent, devient un lieu où la soupe cosmique bouillonne* »¹⁰, pour paraphraser Lascault.

III- Les « comparses héroïques » de Nabil Saouabi :

Nabil Saouabi, pour qui l'art est au premier chef un acte fort de résistance et d'engagement tous azimuts, est un artiste pluridisciplinaire exploitant toute une panoplie de médiums (peinture, installation, etc.). Nonobstant, c'est la gravure qui demeure de loin sa technique de prédilection, celle qu'il privilégie à toutes les autres.

Dans les gravures de Saouabi, les corps se présentent très souvent nus et boursoufflés à l'enflure équivoque parce que, justement, nous ignorons tout de son origine (tératologique, morbide, boulimique, etc.). Ils sont généralement menus, d'une poitrine qui pendouille (hypothétique renvoi aux transgenres et/ou transsexuels), de membres supérieurs et inférieurs relativement denses et d'une bedaine assez proéminente. Engraisés de chair, *a fortiori* de viande (« *Nous sommes de la viande* » confessait Francis Bacon¹¹), ils donnent l'impression de faire des réserves pour donner à la postérité de quoi démolir avant sa ruine préméditée. Pis encore, cette exubérance charnelle s'est, de surcroît, emparée

du portrait. Cette bouffissure des têtes dégarnies de cheveux laisse, du coup, peu de place aux traits du visage qui se sont contentés d'une visibilité très réduite.

À vrai dire, ces corps peuvent faire songer, de par leurs caractéristiques *anatomiques* et physiologiques mais aussi leurs poids de présence figurale, aux corps *dé-peints* par Paul Rebeyrolle¹², ou bien encore à ceux des résidents d'asiles psychiatriques jonchant les tableaux de Jean Rustin. Cela d'autant plus que Rustin comme Saouabi n'éprouvent aucune gêne ou complexe, quelle que soit sa provenance (morale, mœurs, religion, etc.), à figurer de manière ostensive et ostentatoire les zones génitales masculines (phallus). Serait-il là, en quelque sorte, une tentative d'ascendance freudienne¹³ d'approuver l'analogie entre « plaisir sexuel » et « plaisir esthétique » ? Ou plutôt serait-ce là une forme de plaidoirie en faveur de ce qu'Umberto Eco appelle une « esthétique de la laideur »¹⁴, fondée sur tout ce qui est cynique, pervers, obscène. Nietzsche n'a-t-il pas déclaré que c'est par la laideur que l'art est profond¹⁵.

Force est de constater que les portraits sont ici loin d'être plaisants, pour ne pas dire hideux. La chose la plus marquante, du fait même de sa récurrence, demeure leur état d'étourderie hilare et avinée : ils ont l'air tantôt nigaud et godiche tantôt ébahi et médusé. De même qu'un air étrange et mystérieux semble nimer ces portraits de l'*aura* d'une quelconque mélancolie exquise, *a fortiori* d'un certain onirisme, de telle sorte qu'on ne sache plus si c'est l'homme qui bée debout ou bien c'est la gravure qui s'éveille d'un songe.

Les corps que nous expose Saouabi ont constamment une posture de pose ou stase (ersatz d'un arrêt sur image) et adressent des regards souvent frontaux ; non pas pour fixer un présent inéluctablement fugitif, mais plutôt afin de pérenniser l'instant d'une irruption de présence visuelle. Ce qui est en jeu, c'est un regard immanent parce que sans sujet où l'acte de regarder importe bien plus que la cible même du regard. Le corollaire : on ne sait pas trop qui regarde qui et quoi¹⁶. On aurait tort, je crois, d'invoquer à cet égard le dualisme de l'âme et du corps parfaitement étranger à Saouabi pour qui la chair (*carnem*), l'amour (*éros*) et la pitié (*pietas*) sont des notions dépourvues de tout esprit d'ascension ou de transcendantalisme. Autrement dit, si le visage qui nous *dé-visage* non sans une certaine effronterie ou s'auto-regarde dans un miroir soustrait du champ visuel paraît se souvenir, ce n'est point d'un pan de ciel chargé de spiritualité qu'il aurait mémoire. Bref, il n'y a rien à chercher ailleurs, au-delà, tout est là : ce que nous voyons *est* ce que nous voyons. Nous n'avons pas à sortir de la gravure autrement que par la gravure elle-même. Tautologie oblige ! Tout compte fait, le portrait chez Saouabi porte au plus haut degré la destitution du sujet en faveur d'une figuration débarrassée de tout vestige figuratif grégaire. Les questions de sujet-sujet et de sujet-objet trouvent ici assurément leur faillite, tant et si bien que le sujet semble comme se désagréger dans le devenir-gravure : « *Qu'est-ce d'ailleurs que le sujet, sinon la croyance en l'image qu'il nourrit de soi en s'étayant sur le regard d'autrui (ou plutôt l'idée qu'il s'en fait) ?* »¹⁷ s'interroge Michel Guérin. On est, pour ainsi dire, en présence d'un *anti-portrait*, si l'on entend par portrait la majesté du sujet, c'est-à-dire sa ressemblance transfigurée : sinon qu'est-ce que c'est que ce portrait représenté si ce n'est un être qui semble faire peu de cas de son identité pour se re-trouver incognito à travers les ruines de l'apparence.

À travers la représentation des coulisses de la création artistique, à savoir l'atelier qui revient tel un *leitmotiv* dans l'ensemble de son corpus iconographique (entendons ses gravures et peintures), Saouabi a l'intention de faire valoir un *topos* qui a tout d'un credo créateur à fort potentiel poétique : saisir le mouvement de l'esprit ne peut se faire sans saisir le *poïen* de la main. En effet, face à son œuvre, nous avons - souvent - l'impression qu'elle est en train de se faire sous nos yeux. Non seulement nous assistons à cette genèse, mais nous y prenons part, nous y participons, nous y sommes. C'est bien en ce sens que l'œuvre de Saouabi nous gratifie de ce regard autre et complice jeté sur une œuvre en perpétuelle création, non pas en tant qu'*œuvre-à-faire* mais en tant qu'*œuvre-se-faisant*.

Cette espèce de mise-en-scène à la verve photographique ou cinématographique faisant pénétrer le jeu scénique dans un atelier fermé sur sa réalité, semble interférer, dans bien des points, avec la théorie du cinéma de Dziga Vertov : le « ciné-ciel ». En effet, dans l'un des premiers plans de *L'homme à la caméra* (1929), le cinéaste russe filme, dans une scène cruciale, un homme à la caméra qui est lui-même perché sur une caméra (film dans le film). De la même manière que l'on puisse y voir l'opérateur tournant le film, le montage d'une séquence de ce film, mais aussi une autre scène montrant des spectateurs regardant ce même film sur grand écran.

En définitive, ce corps plus esseulé que jamais, entouré de tableaux représentant principalement des portraits (voir **fig. 3** et **fig. 4**) - ce qui évoque implicitement une mise en abyme -, c'est peut-être bien Saouabi lui-même. Il s'agit là comme d'une forme d'introspection déguisée en imposture, d'une espèce de forage pratiqué dans l'en-soi exempt de toute dimension narcissique. A travers le travestissement de son image (altérité par altération), l'artiste paraît dénoncer la vérité crue d'une société contemporaine plus panoptique que jamais parce que mue par un dessein sournois, celui d'assujettir l'individu à ses propres diktats. Il y a là, en quelque sorte, comme une espèce d'apothéose compensatoire, comme si l'homme maudit, ghettoisé, muselé, voulait prendre sa revanche sur le destin qui s'acharne. Ainsi, comme l'écrit Michel Guérin à propos d'un autoportrait de Rembrandt : « *L'être individuel est [...] abandonné seul sur le front du monde, déposé sans avis sur les marches de l'existence, qui n'a d'autre choix que faire accueil à son cri pour en faire un jour un parler* »¹⁸.

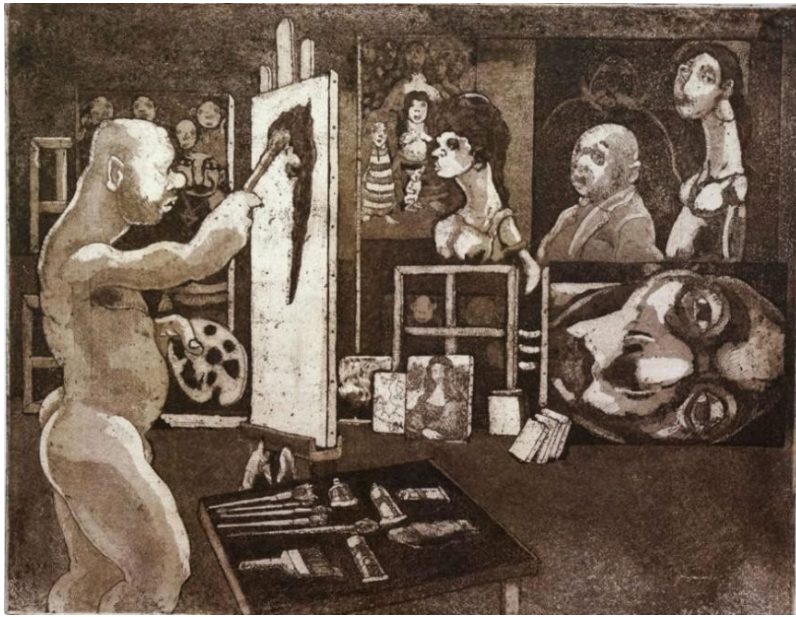


Fig. 3 : N. Saouabi, *Le peintre et ses doubles*, aquatinte, 55 x 44 cm, 2010.



Fig. 4 : N. Saouabi, *Le peintre sous-verre*, aquatinte, 55 x 44 cm, 2010.

IV- Les « corps mutants » de Kamel Abdallah :

De concert dessinateur et peintre (quand il veut s'exprimer sur d'autres claviers), mais aussi poète à ses heures perdues, Kamal Abdallah est de cette trempe d'artistes graveurs tunisiens qui octroie au dessin et à la ligne une place, sinon de premier ordre, tout au moins importante. Pour l'avoir côtoyé des années durant, je peux affirmer que cet artiste est constamment sujet à ce que l'on pourrait appeler le « priapisme du dessin »¹⁹ : il s'agit, de toute évidence, d'une espèce de compulsion maniaque ou du moins envahissante à griffonner, esquisser, ébaucher, croquer, silhouetter sur les pages d'un carnet de croquis - « *ce transcendantal portatif du dessin* » selon Jean-Luc Nancy²⁰ - que Abdallah trimbale avec lui là où il chemine. Rappelons-nous, à ce propos, que ce n'est tout de même pas un hasard si une grande partie des artistes graveurs tunisiens sont à la base des dessinateurs chevronnés tels que Mohamed Ben Meftah, Khelifa

Chaltout, Hédi Labbène, etc. Mais la gravure, en tant que dérivant du grec *graphein* (écrire ou dessiner), n'est-elle pas justement l'art du dessin par excellence ?

Les gravures de Abdallah sont hantées - c'est l'impression que l'on a *ex abrupto* - par des corps longilignes et chétifs, voire squelettiques, lesquels semblent établir des analogies - aussi lointaines soient-elles - avec les corps ébauchés par Egon Schiele ou par Vladimir Vélitchovic que Abdallah adule tout particulièrement. Tenant une posture souvent recroquevillée et déglinguée, une grande partie des corps de l'artiste tunisien sont menus d'ailes dont la signification paraît exclure toute explication univoque : ceux-ci sont-ils de nature allégorique (métamorphose kafkaïenne), mythologique (Icare, *Nikè*), hiératique (*arch-ange*, démon), sotériologique (*Les Ailes du désir*, 1987 : hypothétique clin d'œil à Wim Wenders et Peter Handke) ou bien tout cela à la fois ? Nous sommes, dans le fait, aux antipodes de toute figuration idéalisée où il n'est plus question de représenter fidèlement en mieux. La figure est décidément là pour mettre en exergue de façon bien à elle un corps qui a cessé d'être une catégorie générique ; et c'est bien ainsi que l'idéalité a cédé la place à la catastrophe.

Face à ces gravures, on a comme l'impression de voguer dans un univers que l'on peut vraisemblablement associer à celui relaté par Miguel de Cervantès dans son fameux roman *Don Quichotte* (1605). Et pour cause ! On y repère aisément des scènes de cavalerie, des moulins à vent, des sceptres, mais aussi des portraits très évocateurs de Don Quichotte (longs nez et cou, grande barbe), etc. (voir fig. 5). Cette mise en relation entre la gravure et la littérature fut déjà alléguée par Charles Baudelaire qui estime que « *parmi les différentes expressions de l'art plastique, l'eau-forte est celle qui se rapproche le plus de l'expression littéraire* ».

Le grand investissement graphique dont font preuve les gravures de Abdallah, ne met pas moins en exergue une palette ô combien riche en valeurs de gris ; et ce, grâce à une kyrielle de qualités graphiques : des lignes fougueuses, des tracés rehaussés, des hachures insidieuses, etc. : « *Le dessin ne serait-il pas la dynamique même du matériau ?* » s'interroge Eliane Escoubas²¹. En effet, en tant que breuvage constant de ses œuvres, le dessin semble comme mener sa « vie intérieure » (pour emprunter le terme de Kandinsky²²). Il évoque plus le geste dessinant que la figure dessinée, tout en donnant à cette dernière un soupçon d'inachèvement : « *renouveler et multiplier sans fin l'esquisse qu'il [le geste] est* »²³. Bref, il y a de quoi percevoir avec acuité l'extension infinie d'une forme finie ou alors une disponibilité à l'infini ouverte en toute forme. Ainsi arrive-t-on à ce point indivisible où l'inachevé ne l'est pas en raison d'un défaut de contour (délinéation), mais plutôt en considération d'une forme qui incorpore l'inachèvement comme inhérence. C'est bien la raison pour laquelle les corps de Abdallah, d'apparence diaphane et pellucide, paraissent comme minés de l'intérieur : quelques interstices laissant passer et circuler la lumière à travers leur masse condensée. Cette ouverture du dedans au dehors ne semble pas moins octroyer aux corps une allure obscurément vibrante et chancelante dans l'espace de notre vision. Et cela se répercute même dans quelques détails figuratifs qui, tout en étant faits de la même étoffe que ces corps, se montrent comme animés par une tension intérieure (voir fig. 5 et fig. 6).

De point de vue spatial, il appert que ce sont principalement les corps qui structurent l'œuvre en établissant des rapports qui ne sont ni figuratifs ni narratifs entre les différents éléments constitutifs de la composition. Aussi peut-on noter la présence de tout un éventail de formes délibérément semi-géométriques tels que des cercles, des carrés et des rectangles imparfaits, etc., mais aussi des phylactères, des inserts (comme dans la bande dessinée), des cadres, des bordures (pensons ici aux compositions de Pierre Alechinsky), qui sont en imbrication totale avec ces corps. En effet, ici le corps tient le cadre en otage, ailleurs il s'en échappe pour poindre en partie dans une marge ou coïncider avec les limites d'une bordure, etc. Dès lors, nous pouvons affirmer que les œuvres de Abdallah semblent porter un coup - sûrement pas le seul ni l'ultime - à l'univers de la représentation et à sa fameuse théorie de la *gestalt* (figure/fond) : il n'y a pas ici de premier plan, ni d'arrière-plan, pas plus que de vision perspective ou bien de ligne de terre. Tandis qu'en se restreignant à la gestuelle des corps, on a comme l'impression d'assister à un spectacle tragi-comique fondé essentiellement sur un rapport de cause à effet : entre le *pneuma* de la souffrance et les stigmates de la chair, l'absurdité de l'existence et l'ironie du sort, la vulnérabilité du simulacre et la frangibilité de la vérité, la clownerie de la vie et la fatalité de la mort, etc. : « *Le Beau n'est rien d'autre que le commencement du terrible* » disait Rilke ; et c'est vrai.

Ce qui, dans les gravures de Abdallah, nous saisit et nous inquiète à la fois, c'est que ce qui est gravé semble dissimuler plus que ce qu'il révèle. En effet, ces corps coiffés d'ombre et de lumière, dardés sur notre œil sont moins des réponses que les ingrédients d'une quête qui demeure ontologique par excellence. Tout cela permet de réverbérer comme un drame invisible, une certaine vulnérabilité constitutive qui est au fond la quiddité même de l'existence humaine et dont sont empreints autant les corps que les autres motifs figuratifs.



Fig. 5 : K. Abdallah, *Métamorphose quichottesque 2*, forte et aquatinte, 40 x 25 cm, 2015.



Fig. 6 : K. Abdallah, *Métamorphose quichottesque 3*, Eau forte et aquatinte, 40 x 25 cm, 2015.

V-Résultats et Discussion :

L'analyse des œuvres de Gouider Triki, Nabil Saouabi et Kamel Abdallah a mis en exergue un choix problématique commun : traiter le corps comme truchement esthétique subjectif. Les résultats de cette étude montrent que, dans la gravure artistique tunisienne, le corps n'est pas abordé comme un simple objet de représentation, mais comme une forme en perpétuel devenir, traversée de bout en bout par des processus de mutation et de reconfiguration.

Dans l'œuvre de Gouider Triki, le corps apparaît sous des figures hybrides à la lisière du réel et du surréel. Les résultats indiquent que ces figures, jonchées de motifs et de signes, procèdent d'une logique de *genesis* plutôt que de *mimèsis*. La gravure fonctionne ici comme un moyen de remontée vers l'origine, où la matrice n'est pas seulement l'outil technique de l'estampe mais aussi une allégorie de la formation du vivant. Cette approche rejoint les théories de la *forma formans*, où le corps se déploie plus comme une force dynamique que comme une forme arrêtée.

L'étude des gravures de Nabil Saouabi révèle une autre modalité du corps gravé marquée par l'excès, la pesanteur et l'exposition ostentatoire de la chair. Les résultats montrent que ces corps hypertrophiés, souvent dépouillés d'individualité morphologique, participent à une dévaluation normative du sujet classique. De même que le portrait y perd sa fonction identificatoire au profit d'un faciès qui remet en question les rapports traditionnels entre identité et présence. Cette esthétique de la laideur peut être interprétée comme une forme de résistance figurative face aux injonctions sociales, morales et symboliques qui tendent à assujettir le corps.

Quant aux œuvres de Kamel Abdallah, elles mettent en exergue des corps mutants, longilignes et fragmentés, inscrits dans un espace instable qui défie les principes classiques de composition. Les résultats soulignent que ces figures s'organisent moins autour d'une narration anecdotique que d'une tension interne. Le corps y est perçu comme une entité vulnérable animée par des forces antinomiques : entre apparition et disparition, glorification et déchéance, traduisant ainsi une réflexion profonde sur la condition humaine contemporaine.

La discussion transversale de ces résultats permet de dégager plusieurs points communs. D'une part, les trois expériences artistiques étudiées témoignent d'un déplacement du corps gravé comme objet vers le corps comme processus. D'autre part, elles confirment que la gravure, à travers ses caractéristiques techniques et son rapport dialectique au noir et au blanc, constitue un moyen particulièrement capable d'explorer les modalités par lesquelles la figure du corps incarne les questions de mémoire, de résistance et d'incarnation.

Enfin, ces résultats invitent à reconsidérer la place de la gravure dans l'histoire de l'art. Loin d'un médium marginal, ce médium est appréhendé comme un champ d'expérimentation plastique particulièrement fécond capable de dégager les enjeux esthétiques et connotatifs de la gravure contemporaine en Tunisie.

VI- Conclusion :

Pour conclure notre propos, il est important de signaler que dans ce contexte bien précis de l'histoire de l'art tunisien faite de strates successives, d'interrogations sur le bien-fondé des modalités et enjeux plastiques et visuels en général, c'est surtout l'entreprise du regard dans sa dimension phénoménologique qui est, plus que jamais, disposée à apporter, sinon des réponses tout au moins permet de dégager les lignes de force et de faiblesse qui structurent cette histoire, mais aussi les fils conducteurs qui en constituent le continuum.

À l'issue de cette étude, il apparaît que l'art de la gravure en Tunisie représenté par Gouider Triki, Nabil Saouabi et Kamel Abdallah, ne saurait être appréhendé comme une simple technique marginale de l'histoire de l'art. Mais, il constitue une pratique privilégiée d'élaboration d'un langage artistique situé en rupture avec les régimes classiques de la représentation. À travers l'analyse des œuvres de ce trio, cette étude se veut une interrogation esthétique, ontologique et mémorielle du corps. Bien plus qu'un simple motif figuratif, ce dernier - qu'il soit fantastique, hypertrophié ou muté - y agit comme un vecteur privilégié d'expérimentations plastiques, où se cristallisent des tensions entre forme et devenir, sensible et intelligible, individuel et collectif. En outre, cette étude met en évidence que les œuvres susmentionnées participent d'un déplacement du regard, invitant, ainsi, le spectateur à une expérience perceptive où le sens se dérobe à toute saisie immédiate. En effet, en piégeant avec maestria la lumière dans les sillons de leur matrice, ces artistes graveurs tunisiens instaurent un espace de vision où l'image ne se contente pas de montrer, mais exige d'être lue, éprouvée et méditée. Ils ont su raccorder un effet plastique à une cause technique, joindre une atmosphère à un faire et, par conséquent, démontrer que « *c'est avec la nuit qu'[on] fait du jour* »²⁴. Il en découle toute une suite d'oxymorons : des « *soleils d'une sombre force* »²⁵, des « *crépuscules du matin* »²⁶, des fulgurances ombreuses, etc. Ces artistes ont su aussi créer, par le truchement du contraste polaire (noir/blanc), des œuvres qui nous ont fait omettre, un tant soit peu, la valeur irréductible de la couleur. Ceci est la preuve même que l'art de la gravure est et restera, *in fine* et quoi qu'on puisse en dire, une morsure dans la « peau des choses » (Henri Michaux²⁷) faite par une lumière qui *nuit nuitamment à la nuit* !

Références :

- [1]. Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Ed. PUF, Coll. « Quadrige », 2009, p. 46.
- [2]. C. Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Ed. Galilée, Coll. « Débats », 2008, p. 119.
- [3]. P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, trad. P. -H. Gonthier, Paris, Ed. Denoël, Coll. « Folio/Essais », 2010, p. 30.
- [4]. *Ibid.*, p. 28.
- [5]. P. Klee, *Journal*, tr. de l'allemand par P. Klossowski, Paris, Ed. Grasset, Coll. « Les Cahiers Rouges », 1992, pp. 310-311.
- [6]. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 46.
- [7]. G. Lascault, « Gouider Triki, un artiste singulier. Ici, le monde est un village », in *Le Diplomate*, N° 7, juin- juillet 1992, p. 26.
- [8]. C. Bobin, *Tout le monde est occupé*, Paris, Ed. Mercure de France, 1999, p. 46.
- [9]. Z. Lasram, « Fragments d'un discours annonciateur », in *Le Diplomate*, N° 7, juin-juillet 1992, p. 30.
- [10]. G. Lascault, « Gouider Triki, un artiste singulier. Ici, le monde est un village », *op. cit.*, p. 27.
- [11]. Cité in G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Ed. de la Différence, Coll. « La Vue et le texte », 1981, p. 21.
- [12]. Cf. Le catalogue d'exposition *Rebeyrolle : Peintures, 1968-1978*, Grand Palais, 11 juin - 13 août 1979, Paris, Ed. Maeght, 1979, notamment les textes de J. -P. Sartre et M. Foucault.
- [13]. Cf. S. Freud : *Trois essais sur la théorie sexuelle : 1905-1924*, trad. de l'allemand par F. Cambon, Paris, Ed. Flammarion, Coll. « Champs. Classiques », 2011 ; *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. de l'allemand par M. Bonaparte et M. Nathan, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « Idées », 1983.
- [14]. Cf. M. Gagnebin, *Fascination de la laideur. La main et le temps*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1978.

- [15]. Cf. F. Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, tr. E. Blondel, Paris, Ed. Hatier, Coll. « Les Classiques Hatier de la philosophie », 2001.
- [16]. Cf. Sur ce sujet le remarquable ouvrage de J. -L. Nancy : *Le Regard du portrait*, Paris, Ed. Galilée, 2000.
- [17]. M. Guérin, *La peinture effarée : Rembrandt et l'autoportrait*, Chatou, Ed. De La Transparence, Coll. « cf. », 2011, p. 9.
- [18]. *Ibid.*, p. 36.
- [19]. C'est l'expression qu'évoque Charles-Germain de Saint-Aubin sur son frère Gabriel (in P. Rosenberg, *Le Livre des Saint-Aubin*, Paris, Ed. RMN, Coll. « Solo. Département des Arts Graphiques », 2002, p. 29).
- [20]. J. -L. Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Ed. Galilée, 2009, p. 122.
- [21]. E. Escoubas, « “La main heureuse” : Kandinsky et la composition », in *La Part de l'Œil*, N° 6 : Le Dessin, 1990, p. 53.
- [22]. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. de l'allemand par N. Debrand, Paris, Ed. Denoël, Coll. « Folio/Essais », 2011, p. 198.
- [23]. J. -L. Nancy, *Le Plaisir au dessin*, *op. cit.*, p. 27.
- [24]. E. Fromentin, *Rubens et Rembrandt. Les Maîtres d'autrefois*, Paris, Ed. Complexe, 1991, p. 275.
- [25]. P. Klee, *Journal*, *op. cit.*, p. 269.
- [26]. Expression de G. Courbet rapportée par P. Courthion et citée in G. Courbet, *Courbet, raconté par lui-même et par ses amis*, Vol. I, Genève, Ed. P. Cailler, Coll. « Les Grands artistes racontés par eux-mêmes et par leurs amis », 1948, p. 54.
- [27]. Cité in M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « Folio/Essais », 1985, p. 69.