



Contents lists available at ASJP (Algerian Scientific Journal Platform)

Academic Review of Social and Human Studies

journal homepage: www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/552



**L'ARTISTE TEMOIN DE SON EPOQUE,
LECTURE COMPARATIVE DES ECRITS DE KHADDA,
CAS D'ETUDE : MOHAMED RACIM ET YAHYA EL WASSITI**

**THE ARTIST WITNESS OF HIS ERA,
COMPARATIVE READING OF KHADDA'S PARERS,
CASE STUDY: MOHAMED RACIM AND YAHYA EL WASSITI**

Dr. Hosseïna YOUSFI^{1,*}

¹ Ecole Supérieure des Beaux-Arts d'Alger, Algérie.

Article info

Historique de l'article:

Received : 04-08-2022

Accepted: 24-11-2022

Keywords:

*Khadda,
Racim,
El Wassiti,
artist,
witness,
Miniature.*

Keywords:

*Khadda,
Racim,
El Wassiti,
artiste,
témoin,
miniature.*

Abstract

Mohammed Khadda was not only a painter, he had in addition to his brush a feather with which he expressed himself on a large number of subjects. Through creation, an artist imprints his personality, makes choices that can be summed up in two possibilities: to create works that become witnesses of his era and can therefore be considered sufficiently reliable iconographic sources to study this period, or in a register totally different, creating works with a distant relationship to the real world. Mohamed Racim and Yahya El Wassiti are two great artists in the art of miniature, but with very different objectives.

It is not the brush of Khadda the artist that is going to express itself, but it is rather its pen which is going to enable us to have an overview on the artist's opinion on the art of painting, and more specifically the art of miniature and the role played by an artist as witness of his or her era.

Abstract

L'artiste Mohammed Khadda n'était pas que plasticien, il avait en plus son pinceau une plume avec laquelle il s'est exprimé sur grand nombre de sujets. A travers la création, un artiste imprime sa personnalité, fait des choix qui se résument en deux possibilités : réaliser des œuvres qui deviennent témoins de son époque et pourront de ce fait être considérées sources iconographiques suffisamment fiables pour étudier cette époque, ou dans un registre totalement différent, réaliser des œuvres au rapport lointain d'avec le monde réel. Mohamed Racim et Yahya El Wassiti sont deux sommités dans l'art de la miniature, mais aux objectifs très différents.

Ce n'est pas le pinceau du peintre Khadda qui va s'exprimer, mais c'est sa plume qui va nous permettre d'avoir un aperçu de ses considérations sur la peinture, et plus précisément sur l'art de la miniature, et sur le rôle de l'artiste comme témoin de son temps.

* Corresponding author at: Ecole Supérieure des Beaux-Arts d'Alger, Rue Zerieb, Alger, Algeria.
Email : yousfi_hosseina@yahoo.fr

1. introduction

L'Art véhicule la spécificité d'un peuple, il englobe un ensemble d'éléments qui résultent d'un esprit créatif et/ou d'influences étrangères à la créativité de l'artiste.

Tout artiste emploie l'art pour s'exprimer, de ce fait, des choix se présentent à lui. Il peut ne se soucier que de son œuvre, sa création, son propre plaisir, ou bien se soucier de sa responsabilité à vis-à-vis d'autrui. Ainsi, l'artiste à travers ses créations ; toutes disciplines confondues, a une responsabilité envers les autres.

Cet article se propose d'étudier deux textes, écrits par Mohammed KHADDA (14 mars 1930 - 4 mai 1991), dans lesquels il met en avant la responsabilité morale de l'artiste ; envers sa communauté, ou, de manière plus globale, envers les hommes, en tant que témoin.

L'artiste témoin de son époque est un thème qui a fait couler beaucoup d'encre, à différentes époques, et il est aujourd'hui encore sujet à débat. Le fait qui pourrait sembler plus rare, dans le cadre de cet article, serait l'opinion qu'aurait un artiste sur la question vis-à-vis d'autres artistes.

Dans ce sens, Khadda nous offre la possibilité de comparer les approches de deux grands hommes, deux grands artistes qui ont opéré par leur discipline artistique représentée par l'art de la miniature. Il est question d'une lecture comparative de deux textes écrits par Khadda.

Khadda n'était pas que plasticien, il avait en plus de son pinceau une plume avec laquelle il s'est exprimé sur grand nombre de sujets parmi lesquels des témoignages sur les créations artistiques de grands noms de la peinture ; algérienne et autre.

Les deux textes choisis pour ce travail concernent deux sommités, il s'agit de Mohammed RACIM (24 juin 1896 - 30 mars 1975) ; peintre, calligraphe et miniaturiste algérien, connu comme étant le fondateur et maître de l'école de la miniature algérienne, et Yahya Ibn Mahmud El Wassiti dit El WASSITI, calligraphe et grand maître de la peinture arabe du 13e siècle.

Le texte qu'a écrit Khadda sur Racim est un article

paru dans le quotidien El-Moudjahid, en 1975, et le texte sur El Wassiti est un article paru dans la revue « EUROPE », à Paris en Février 1975.

Les deux textes seront repris en 1983 dans le livre *Feuillets épars liés, essai sur l'art : Mohammed Racim, pages 11-14, Yahya El Wassiti, pages 15-23.*

2. L'artiste témoin de son époque

2.1 Racim : l'acharnement de la nostalgie

L'article sur Racim est paru une semaine après le décès, dans des conditions tragiques, de Mohammed Racim ainsi que son épouse. C'est un hommage rendu par un artiste à un autre artiste.

Le texte présente une double visée. Dans la première, nous sommes enrôlés pour éprouver les émotions qui se dégagent de l'univers de Racim, à travers une promenade offerte par l'auteur. Dans la seconde, Khadda nous propose une réflexion sur les pouvoirs d'expression de l'art, toujours à travers le monde de Racim. Les deux visées se confortent, l'émotion conduisant à la réflexion.

Le texte est donc présenté en deux grands moments. Dans la première partie, Khadda ne nous décrit pas les œuvres du peintre, il nous entraîne dans son monde en utilisant un vocabulaire très précis et très poétique. Une poésie qui se veut l'équivalent de celle qui se dégage de l'univers de Racim, se reposant pour cela sur le présupposé des correspondances et des harmonies entre les différentes formes d'art.

Cette partie du texte est introduite par une description brève et d'une extrême sobriété convenant à l'événement tragique, mais contrastant avec le sentiment de l'auteur qui la trouve excessive, même exagérée. Nous sommes introduits dans l'univers de Racim par opposition à ce moment de grande et profonde douleur à la mesure de cette tragédie.

L'auteur nous convie dans cet univers à travers de nombreuses transitions. Une première nous fait basculer du moment présent ; de la douleur, du sentiment violent de l'assassinat, au monde de Racim. Un univers défini par tout ce que Racim n'acceptait pas, et d'où sont exclu toute forme de désordre et de violence. Les oppositions trop vives sont écartées car elles nuiraient à la sérénité des œuvres (Khadda, 1990 : p.48).

Le peintre n'admettait qu'une unique saison, elle est décrite à travers un climat de conte qui renvoie au fonds culturel populaire, rappelant les fragiles instants de quiétude de la vie. C'est un univers sécurisé, dominé par l'imaginaire, et loin du malheur.

Racim a aspiré à bannir les atrocités de la plus tumultueuse et cruelle période de l'histoire de l'Algérie dont il n'a jamais fait allusion (Khadda, 1990 : p.60) ; il en était témoin, ayant lui-même vécu à cette époque.

Une seconde transition nous transporte des parfums de fleurs à la lumière ; passant d'un air qui exhale l'odeur du lys et du basilic à la lumière qui fait partie des éléments, mais ne les agresse jamais « nulle part le clair ne s'oppose à l'obscur, aucun éclat de lumière ne risque de provoquer, en retour, une ombre dense » (Khadda, 1990 : p.48). Elle les éclaire sobrement, nous entraînant dans une atmosphère qui dégage une douce félicité, nous conviant ainsi une ambiance sereine. L'auteur décrit ainsi l'osmose entre les éléments peints et la lumière dans laquelle ils sont plongés. L'univers de Racim est résumé en un mot : la sérénité qui fait allusion à la paix de l'âme.

Même le noir, qui bien souvent est associé au deuil et à la tristesse, trouve ses lettres de noblesse chez Racim qui le valorise en l'associant à la douceur du velours et à la luxuriance du brocart.

L'univers de Racim symbolise pour Khadda l'équilibre parfait. Une symétrie habilement brisée imposant un axe vertical à chaque composition, rendant ainsi chaque miniature dédoublée en deux pendants d'égale densité se reflétant mutuellement, et se répondant en écho (Khadda, 1990 : pp.48-50). La symétrie dans ses œuvres rappelle la poésie classique. Une fois de plus, l'auteur associe le travail du peintre à une autre forme d'art. Par l'évocation de la poésie classique, son œuvre est signifiée comme pouvant aussi être assimilée à de la peinture classique. La mise en scène est très importante, le sujet n'étant qu'un prétexte, Racim fait jouer les mouvements, les courbes, les lignes.

D'autres associations d'arts nous sont présentées par l'auteur. Associé à la danse, un combat entre deux cavaliers n'est point un duel mais un élégant ballet

d'où jaillirait une rosace.

Figure 1

Rencontre de cavaliers



Source : Société Nationale d'Édition et de Diffusion, 1981, p. 31.

Associé à l'art de la musique, l'univers de Racim est décrit à travers tout ce qui est censuré, dépourvu de vulgarité et où tout est feutré et duveteux.

Associé au chant, le texte adopte le mouvement doux de la peinture de Racim représentant le corps féminin. Un idéal féminin érigé en symbole de cet art des jouissances délicates décrivant une élégante sensualité, comme un hymne à la grâce.

Une autre singularité des œuvres de Racim réside dans le « silence », omniprésent dans les patios, dans les gestes des personnages, et même dans les batailles navales.

Racim n'avait pas de modèles qui posaient pour sa peinture. Ses modèles étaient la mémoire collective, il évoquait avec magnificence les soirées d'autrefois, les légendes transmises par nos mères et grands-mères. Il recherchait ses modèles dans sa mémoire et non dans la réalité. Il peignait, ainsi, une réalité de la mémoire, des souvenirs.

Figure 2**Les danseuses orientales**

Source : Société Nationale d'Édition et de Diffusion, 1981, p. 71.

Dans les œuvres de Racim, il y a d'innombrable références à notre passé, mais, et c'est en cela que réside le génie du peintre, il est parvenu à concilier cet héritage avec des emprunts aussi lointains qu'à la miniature persane et à la peinture classique européenne du XIXe siècle. La référence faite à la peinture du XIXe siècle résulte du fait que c'est durant ce siècle que l'art a commencé à s'enfermer dans sa tour d'ivoire, en raison de la décourageante dégradation du milieu culturel avec son état d'esprit positiviste, sociologiste ou matérialiste (MARITAIN, 1961 : p. 43). Racim a mis en pratique un art où des principes universels multiples cohabitent en une admirable symbiose de telle sorte que ses emprunts esthétiques, même lorsqu'ils sont culturellement lointains, se fondent à son répertoire propre en toute cohérence.

La deuxième partie du texte est introduite par un regret émis par l'auteur. L'artiste peintre étant fort bien connu, Khadda regrette d'avoir peu connu l'homme, Mohammed Racim, de ne pas avoir eu suffisamment de temps pour le connaître car malheureusement, dit-

il, il ne l'a connu que sur le tard.

Il le décrit avec tendresse comme un vieillard impatient et passionné qui a légué une œuvre douce, sereine et particulièrement passéiste.

Racim ayant des attachements identitaires si profonds, qu'avec nostalgie, il fait partie de cette catégorie d'artistes qui s'adonnent à une passion, il s'acharne à l'évocation des charmes magiques du luxe des princes d'antan. Pourrait-il être envisagé que Racim ait été limité dans l'exercice de s'exprimer à travers son art et de ne pouvoir ainsi témoigner de ce qui se déroulait quotidiennement dans une Algérie colonisée ? Il aurait ainsi sacrifié le vécu de ses contemporains, travesti la réalité pour la remplacer et mettre en avant un imaginaire ô combien idyllique. Dans son ouvrage *The Artist's Reality : Philosophies of Art*, Rothko décrit l'art comme une forme d'évasion, une manière de se détourner des embarras de la réalité, et que l'artiste, jugeant les affaires pratiques du monde désagréables, se retire du monde réel et s'impose un monde imaginaire dans l'ultime objectif de se débarrasser des désagréments (ROTHKO, p. 65).

Khadda justifie le choix de Racim par les contraintes qu'imposerait l'art de la miniature dont, entre autres, l'extrême richesse décoratives et matérielle du cadre et qui ne pourrait permettre la représentation du quotidien des petites gens.

2.2 El Wassiti : un avant-gardiste de la peinture universelle

Ce texte, qui est une réflexion sur l'héritage culturel, se présente en deux volets.

En premier lieu, il est question du poids du passé, comment l'appréhender, et quel usage en faire ? En second lieu, l'auteur prend comme exemple concret pour illustrer ce rapport au passé l'artiste Yahya El Wassiti.

Dans la première partie du texte, Khadda pose la problématique du poids du passé. Il nous invite, pour cela, à avoir un esprit critique.

Il introduit cette partie en situant la problématique dans le temps et l'espace. C'est le lendemain de l'indépendance de l'Algérie, un contexte historique tiraillant le présent du pays entre le poids du passé et la

tension vers l'avenir. Un présent qui sort de l'obscurité symbole de la longue période de colonisation, un présent qui se devait être lumineux.

Pour l'auteur, rien ne peut être réalisé sans rapport avec le passé, et cela dans tous les domaines, c'est un héritage qu'on ne peut ignorer.

Khadda a choisi pour cela un domaine qu'il connaît bien : la peinture, et à la faveur d'une réflexion sur El Wassiti, il induit une réflexion sur la peinture algérienne, en excluant catégoriquement, et dès le début, l'idée véhiculée par ceux qui considèrent que la peinture algérienne est née à l'indépendance du pays.

Un héritage est certes source d'inspiration, mais, reconnaître un héritage, un patrimoine, aussi riche soit-il, ne signifie pas qu'il est accepté et qu'il est totalement positif, l'auteur appuie fortement sur l'idée que tout ce qui vient du passé peut être sujet à critique; le temps n'étant pas garant d'authenticité.

Le passé, selon Khadda, peut être intégré, mais après avoir été soumis à une critique. Et il justifie cette affirmation en soulignant l'importance du passé, mais, en même temps, si l'on se rattache uniquement à certaines formes d'art correspondant à une époque particulière cela entraînerait à un freinage et une stagnation de la création, car elles (ces formes d'art) peuvent être réitérées et exploitées pour un usage bienfaisant.

De même que selon l'auteur, il est important d'avoir un regard sur notre passé, mais avec précaution. Répondant à des questionnements sur cette méfiance à l'égard du passé et de l'art ancien, Khadda préconise une nécessité, voir un devoir de prendre des distances, d'être, d'une certaine manière, suspicieux à l'égard du passé et de l'art ancien car le temps fausse la lecture de l'œuvre d'art et donc de notre propre appréciation, selon lui le poids du temps exerce sur nous un certain pouvoir.

Un discours pédagogique est utilisé. Le texte est dynamisé par les réponses apportées aux différentes questions posées, entraînant le lecteur entre des idées et des objections, le bousculant, mais le faisant avancer vers l'objectif de Khadda.

Une autre affirmation est mise en avant et selon laquelle toutes les productions de l'esprit ; toutes les formes d'art, véhiculent des messages idéologiques et que notre patrimoine culturel ne peut échapper à cet ordre de fait ; des valeurs positives et d'autres sujettes à caution.

L'auteur devient de plus en plus virulent, critique et affiche franchement sa position, son opposition vis-à-vis de ceux qui soutiennent l'idée que l'art est neutre, la subjectivité de Khadda est une nouvelle fois réintroduite à travers un discours polémique, d'attaque, de provocation, il s'appuie, pour cela, sur le dramaturge allemand du 20^e siècle : Bertold Brecht (Eugen Berthold Friedrich Brecht 1898-1956). Cette référence souligne la mouvance d'une pensée répandue durant les premières années de l'indépendance de l'Algérie et qui stipule que l'héritage peut être intégré mais après avoir été soumis à une critique.

A travers l'exemple des arts plastiques et plus particulièrement les arts de l'Islam dont la miniature, qui n'est qu'un courant sujet lui aussi à la critique, l'auteur met en avant une autre idée selon laquelle la sacralisation du passé est un mythe dangereux pour la pensée, et, encore une fois, il insiste sur le fait qu'il faut soumettre le passé à une critique pour qu'à l'aboutissement il devienne source d'enrichissement. Et d'ajouter que si l'art et les cultures du passé ne sont pas neutres donc le regard porté sur eux ne pourrait être ni objectif ni neutre.

La seconde partie du texte est introduite par un hommage rendu par Khadda à Yahya El Wassiti qu'il a choisi pour appuyer l'idée qui renforce son opinion. Il propose pour cela une analyse sur El Wassiti à travers un double objectif. Le premier tend à rompre le silence qui entoure ce grand artiste, dans notre pays. Un silence qui pourrait être assimilé à de la censure vu le contenu des œuvres d'El Wassiti qui a appuyé à travers son travail une critique de la société dans laquelle il vivait, ou bien assimilé à de l'ignorance. Le second objectif met en avant l'audace des travaux de l'artiste.

Khadda rend hommage à ce grand maître, lui témoignant son admiration qui équivaut à la grande

déception et à la sévérité qu'il manifeste à l'égard des artistes algériens contemporains qui se complaisent dans leurs lassantes redites.

Il est admiratif devant l'audace qu'a eu l'artiste de rompre avec le classicisme byzantin et iranien (miniature persane), une rupture historique dans la représentation, de même que c'est une rupture d'ordre esthétique.

Figure 3

Marins à bord d'un navire



Source : <https://www.agefotostock.com/> consulté le 05/01/2022

Un autre élément auquel Khadda accorde une grande importance est la rupture socio-culturelle représentée par la signature des œuvres. Les peintures d'El Wassiti n'étaient pas anonymes, l'artiste assumait son travail, donc il signait. Un acte qui a fait de lui un des deux plus anciens artistes dont les œuvres, datant du 13^e siècle, nous soient parvenues signées (LAROUSSE).

Il est un autre facteur représentant la grandeur de l'artiste, il réside dans la description faites de ses œuvres. Les planches d'El-Wassiti sont un témoignage de son époque, le talent du maître de Baghdad transparaît à travers son sens aigu de l'observation et du dynamisme qui ressort de ses œuvres.

La consécration d'El Wassiti permet à Khadda d'appuyer sur le discrédit d'une idée précieuse longtemps véhiculée et qui tente de justifier la non-représentation figurative dans les arts musulmans par de soi-disant interdits. L'auteur, et grâce à El Wassiti qui a à son actif des illustrations de nombreux recueils autres que les *Maqamates* d'El Hariri ; qui sont considérées comme étant une précieuse documentation, riche en indications sur les paysages, les costumes et l'architecture de l'époque, *Kalila et Dimna*, *El aghani* et *At tariq*, affirme catégoriquement que l'art figuratif a de tout temps existé ; avant la venue de l'Islam mais également après. Et il n'oublie pas de mettre en avant un fait majeur dans le travail d'El Wassiti, un élément qui renforce son respect et son admiration, ce facteur n'est autre que le thème choisi par l'artiste. Un choix idéologique dans lequel Khadda se reconnaît et qui lui fait ressentir une certaine complicité avec le grand maître. Ce choix de thème populaire mettant en avant les préoccupations du quotidien de ses contemporains sacralise l'artiste et ne peut que susciter chez Khadda un sentiment de mépris jusqu'à l'écœurement vis-à-vis des miniaturistes dont le thème principal se limite à la représentation d'une aristocratie décadente.

Dans un autre registre, Khadda réfute l'idée de désigner El Wassiti d'artiste réaliste, voire de naturaliste. C'est une conception qu'il trouve beaucoup trop réductrice pour qualifier un travail aussi grandiose que celui du grand maître de Baghdad.

Pour Khadda, El Wassiti n'est pas que peintre, il fait partie de cette catégorie d'artiste peintres qui innove, et sa tâche n'était pas des plus simples, ayant osé apporter des modifications et ayant osé réorganiser l'espace traditionnel dédié à l'art de la miniature. Ses recherches l'ont poussé à transgresser les règles de la miniature.

L'auteur explique la démarche d'El Wassiti à travers l'illustration de la 32^e *maqamat*, *Le troupeau de chameaux près de Médine ou Les dromadaires*, une œuvre riche et ambiguë, ne pouvant être limitée à une simple lecture figurative, bien au contraire, elle est sujette à d'autres lectures toutes aussi importantes.

Mais, malheureusement, cette révolution, représentation d'une véritable rupture dans l'histoire

des arts plastiques arabes, n'a pas eu l'écho et l'importance qui lui était due, ce qui a conduit à un retour et à une claustration aux normes classiques, ô combien statiques, de la miniature, des siècles durant.

Figure 4

Dromadaires ou Le troupeau de chameaux près de Médine (Maqâmât al-Harîrî)



Source : <http://www.lankaart.org/115808548.html>, consulté le 05/01/2022

3. Conclusion

Ce n'est pas Khadda le peintre, mais c'est l'œil du peintre à travers sa plume qui nous a permis d'avoir un aperçu de ses considérations sur la peinture, plus précisément l'art de la miniature, et sur le rôle de l'artiste en son temps.

Il apparaît ainsi au terme de cet article que pour Khadda les œuvres de Racim sont à la marge de l'histoire et de la réalité, que Racim est un interprète-intermédiaire du passé. Son discours esthétique lui sert principalement à remémorer le passé local, lointain mais fastueux. La vision d'une existence passée que Racim tient à rappeler à travers son travail. Il réfère à un passé magnifié, il nous transpose dans un univers qu'il imagine merveilleux, hors de l'actualité qu'il ignore pendant l'un des moments les plus délicats de l'histoire de l'Algérie.

Pour Khadda, Racim n'ayant fait aucune allusion, n'ayant apporté aucun témoignage sur son époque, substituant au temps présent un passé imaginaire et idyllique, aurait mis son art en marge du temps vécu.

Concernant Yahya El Wassiti, Khadda affirme et précise bien qu'il est un peintre. Mais un peintre témoin de son époque, un peintre qui innove, qui se permet de toucher et modifier, qui ose faire des recherches lui faisant transgresser les règles de la miniature. Elles ont bousculé, brisé des visions, mais

en contrepartie en ont imposé de nouvelles.

D'autre part, en prenant El Wassiti comme prétexte et en exploitant le travail du prestigieux maître de Baghdad, Khadda a avancé son idée sur la figuration pour aboutir à l'art abstrait, non pas pour parler de l'art abstrait comme expression artistique, mais pour essayer de faire prendre conscience aux artistes algériens qu'ils détiennent un moyen d'expression d'une valeur inestimable, s'ils savaient en faire bon usage. Khadda explique également qu'à travers les exemples choisis, un artiste peut parfaitement travailler une œuvre figurative et la traiter en employant des symboles et messages abstraits.

A travers la rupture d'El Wassiti, Khadda fait un parallèle avec les artistes algériens, ils ont connu l'indépendance qui pourrait être assimilée à une situation analogue de rupture.

A travers ses écrits, Khadda nous interpelle, en tant qu'Algériens. Les textes ont été écrits en 1975, mais réfléchir sur la réalité algérienne est encore nécessaire aujourd'hui en ce début du 21^e siècle.

Bibliographie

- KHADDA, Mohammed (1983), Feuilles Epars Liés, Société Nationale d'Édition et de Diffusion (SNED), Alger, Algérie.
- KHADDA, Mohammed (1990), Mohammed Racim, Miniaturiste Algérien, Entreprise Nationale du Livre, Alger, Algérie.
- LAROUSSI, Redouane, L'œuvre d'Al-Wâsiti, quelle origine ?
Disponible sur « https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1998_num_35_1_1632 » (consulté le 12/12/2021).
- Mohammed Racim, Miniaturiste Algérien, (1981), Société Nationale d'Édition et de Diffusion (SNED), 4^e édition, Alger, Algérie.
- MARITAIN, Jacques (1961), La responsabilité de l'artiste (traduction de l'Anglais par Georges et Christiane BRAZZOLA), Fayard, Paris, France.
- ROTHKO, Marc (2004), The Artist's Reality: Philosophies of Art, Yale University Press, New Haven and London.
- disponible sur « <http://www.lankaart.org/115808548.html> » (consulté le 05/01/2022).
- Disponible sur https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Bertolt_Brecht/110069 » (consulté le 20/12/2021).
- Disponible sur « <https://www.agefotostock.com/> » (consulté le 05/01/2022).

ANNEXES : LES TEXTES

-Mohamed Racim

La foule entourait les deux suaires ; la cour grise, la pluie, le vent froid soufflait en rafales. Confusément ce temps, ce deuil et cette tragédie me paraissaient

excessifs. Puis, lentement, je réalisai à quel point Mohamed Racim excluait de son univers pictural l'hiver et son inclémence, comme en était bannies la misère et la douleur. Et tout sentiment violent était pour cet artiste désordre inconvenant.

Racim n'avait qu'une unique saison. Une longue et douce saison où l'herbe ne pouvait être que luxuriante, la brise légère, l'air fleurant « le basilic et le lys », ces fleurs fiancées qui servent de rituelles exergues à nos veillées et de fermoir à nos livres de contes.

Il avait sa saison, il avait ses heures où la luminosité étale, enveloppe les choses au lieu de les heurter, les baigne plutôt qu'elle ne les modèle. Nulle part le clair ne s'oppose à l'obscur, aucun éclat de lumière qui risque de provoquer, en retour, l'ombre dense. Aussi les éclats, les heurts, les oppositions trop vives, les tensions sont-ils écartés ; ce sont là des éléments dramatiques qui nuiraient à la sérénité de l'œuvre. Le noir peut être velours ou brocard, il est couleur rarement ombre.

Le monde de Racim est équilibre et mesure. Une symétrie savamment brisée impose un axe vertical à chaque œuvre, chaque miniature se trouve ainsi dédoublée en deux pendants d'égale densité se reflétant, se répondant. L'on songe au lent balancement de notre poésie classique où, à l'intersection de l'émistiché, les fléaux frémissent, oscillent, se stabilisent.

L'artiste, nous l'avons dit, fuit les outrances. Ainsi un combat singulier entre deux cavaliers n'est pas tout à fait un duel, mais un élégant ballet qui, se l'on poussait la contemplation, s'épanouirait en une savante rosace. De même, une bataille navale est sans cruauté malgré le naufrage. Elle est fête et féerie nautique, un grand et ample duo dansé par deux voiliers au vent du large. Là aussi nous retrouvons la symétrie, les miroirs de Racim, ses rythmes pairs, les mouvements jumelés plus nettement perceptibles dans les « Danseuses orientales ».

Il y a aussi le silence. Même quand aux gueules de dix canons s'épanouissent les panaches, le tonnerre est absent. Dans les patios toujours calmes, les démarches sont feutrées, les gestes lents. On murmure plutôt qu'on ne parle. L'on sourit discrètement et, si quelques rires nous parviennent des « cascades », on

les imagine cristallins et de bon ton.

Dans cet univers clos de luxe discret et d'oisiveté où la fonction de la femme est d'être belle, le chant de Racim est intarissable. Hymne à la grâce, à la sensualité où tout contribue à mettre en valeur le corps féminin. L'eau ruisselle, caresse et souligne une cambrure, le fuselé d'une jambe. Une chevelure dénouée cerne une chute de rein, le galbe d'une gorge. Les bijoux, le henné accentuent la délicatesse d'une main, la finesse d'une cheville. Les draperies rehaussent le teint presque diaphane de ces citadines qui, toujours, s'abritent des rigueurs du soleil.

Pour cela, Racim avait, en guise de modèle, notre mémoire commune. Qui n'a été, dans son enfance, subjugué par la légendaire, la nocturne, l'opaline « Badr el boudour » ; ce canon est toujours en cours, conservé et transmis par nos mères.

L'œuvre de Racim, on le voit, fourmille de références culturelles de notre passé. Mais il ne néglige pas pour autant d'autres apports comme par exemple les perspectives albertiennes ou, dans la composition et le modelé, les emprunts à la peinture classique européenne du XIX^e siècle. C'est dans cette rénovation qu'est, nous semble-t-il, un des métiers de Mohamed Racim.

L'homme, nous avons peu connu l'homme et sur le tard seulement. Ce vieillard impatient et passionné est parvenu à nous donner une œuvre douce, sereine et résolument passéiste. Car ces images sélectives qui font « la toilette de l'Histoire » ne retiennent, avec nostalgie, que le luxe des princes d'antan, n'évoquent que le confort désuet de couches sociales nanties à leur déclin. Il est vrai que les contraintes où s'est enfermée la miniature, entre autres le cadre souvent trop riche, ne permettent ni les haillons de la plèbe, ni les métiers pénibles des classes laborieuses, ni les thèmes prosaïques. Images à l'orée de l'Histoire.

A l'orée de la réalité aussi. Car plutôt qu'un paysage vraisemblable, Racim choisit de dire le pré verdoyant, sans ronces et avec des galets soigneusement polis. Mieux, sa prédilection pour l'ordre l'appelle à recréer des jardins au tracé impeccable où les feuilles mortes ne jonchent pas les allées. L'artiste est ici d'avantage préoccupé par l'harmonie que par la vraisemblance,

d'où cet univers presque irréel, idyllique qui – l'hypothèse est possible – peut préfigurer un autre monde, le Paradis tel qu'on l'imagine en Islam.

Et puisque nous sommes à baliser un domaine avec des risques d'erreur, ajoutons que l'œuvre de Racim se situe hors de l'actualité. Car, manifestement, cet homme qui a vécu la période la plus tumultueuse et la plus cruelle de notre Histoire nationale n'évoque jamais ce temps. Pas une seule allusion, pas un témoignage, Racim a mis son art en marge du temps vécu.

Il est vrai que nous avons de nombreux cas d'une démarche à peu près semblable. On songe, par exemple, à l'incomparable Roublivov peignant d'extraordinaires et de paisibles apothéoses du Christ dans la Russie des Tsars à feu et à sang.

Ainsi donc l'œuvre d'art, par bien des aspects, peut n'avoir, avec son époque que des rapports lointains, ici de rejet. Aussi la notion, très actuelle, de l'artiste témoin de son temps mérite-t-elle d'être traitée avec d'infinies précautions.

-Yahya El Wassiti

Dans un pays comme le nôtre, sortant de l'obscurité é d'une longue colonisation et tout tendu vers l'avenir, le passé pèse d'un poids énorme sur le présent. Toute évolution (que ce soit) dans le domaine économique, politique, culturel ou autre est soumise à la pression, aux entraves du passé. La Révolution Algérienne ne peut se permettre d'ignorer cet héritage. Les multiples courants de pensée, les pratiques des époques révolues, les vestiges qui en témoignent, influent et déterminent parfois notre démarche présente.

Nous rappelons ces évidences à ceux pour qui « la peinture algérienne est née à l'Indépendance ». Nous n'accorderons pas d'importance à cette stupéfiante attitude, nous la signalons néanmoins, à titre indicatif.

Mais si notre patrimoine culturel ne saurait être nié, il ne peut, non plus, comme souvent on tente de l'accréditer, être globalement positif et donc passible d'être assimilé en bloc par le présent, sous prétexte d'authenticité. Le temps n'est pas garant de la qualité d'une œuvre d'art ou de l'esprit.

Certes, les trésors accumulés du passé peuvent être de précieuses sources d'inspiration, des formes d'art

de ce passé sont susceptible d'être renouvelées et exploitées, mais leur utilisation ne peut être une fin en soi. Parce qu'elles correspondent à une époque, parce qu'elles sont datées, ces formes d'art anciennes sont, le plus souvent, cause d'inertie et de stagnation. Le passé, nous le constatons dans la réalité de tous les jours, fonctionne comme un frein contrecarrant la dynamique du présent.

Le passé mérite décidément notre attention, mais aussi notre méfiance. Mais pourquoi de la méfiance à l'égard du passé ? Et de l'art ancien ?

Parce qu'une œuvre d'art (quelle que soit sa valeur intrinsèque) pour peu qu'elle soit séculaire, a souvent la faculté d'émousser notre conscience critique. La patine, le temps semblent ici servir de masques, exercent sur nous leur pouvoir subjuguant et faussent ainsi toute appréciation correcte.

Or, nous savons que toutes les formes d'art véhiculent des messages idéologiques. Notre patrimoine culturel n'échappe pas à cela c'est-à-dire qu'il porte en lui des valeurs positives et d'autres sujette à caution.

Il est évident que nous ne pouvons admettre l'idée d'un art neutre qui, à notre sens, ne peut relever que d'une attitude confusionniste.

L'heureuse notion de « l'intégration critique de l'héritage du passé » que Bertold Brecht a si admirablement mise en pratique est, à notre avis, la seule attitude conséquente à l'égard de la culture du passé.

Ainsi, dans la mesure où l'on ne décrète pas « authentique » tout le passé, ce qui serait une manière de le mettre hors de nos appréciations critiques, de le sacraliser et d'en faire un mythe dangereux et stérile ; dans la mesure où l'on prend la précaution de mettre le passé en question, attitude qui nous permettra de déceler ses aspects négatifs, aliénants et paralysants ; il devient, incontestablement, une source d'enrichissement. Nous précisons qu'il s'agit de tout le passé, le lointain et le récent.

Nous avons vu que l'art et la culture du passé ne sauraient être neutres ; en retour, le regard que nos contemporains y portent ne peut être, lui aussi, ni « objectif » ni neutre.

Dans cet ordre d'idée, il nous vient en mémoire un slogan politique encore usité. On qualifiait, avec dédain, les couches droitières de « forces du passé ». Cette étiquette approximative nous paraît inadéquate. Elle laisse supposer l'abandon d'un terrain de bataille, tout un pan de l'histoire et de la culture semble être consenti aux couches sociales rétrogrades. Or, la lutte sur ce front doit être aussi âpre que partout ailleurs et les intellectuels progressistes démontrent chaque jour qu'ils sont les plus aptes à découvrir et à faire émerger du passé tout ce qu'il y a d'opérant, de vivant, d'exaltant.

Dans le domaine bien particulier des arts plastiques, il est bien entendu que les arts de l'Islam ne sont qu'un courant, entre autres, de notre tradition plastique qui, dans sa totalité, nécessite une approche critique.

A cet égard, l'analyse que nous proposons ici sur El Wassiti vise, d'une part, à rompre dans notre pays le silence qui entoure son œuvre grandiose, et ce silence n'est peut-être pas innocent ; d'autre part, à opposer les recherches et l'audace du grand artiste aux fastidieuses redites de nos contemporains.

L'œuvre de Yahya El Wassiti est exceptionnelle à plus d'un titre. Elle marque l'apparition, en rupture avec le classicisme byzantin et iranien, d'un style plus spécifiquement arabe. En outre, elle rompt avec l'antique tradition de l'anonymat et nous livre un nom. El Wassiti est donc, dans l'état actuel de nos connaissances, l'artiste le plus ancien dont les œuvres nous soient parvenues (634 de l'Hégire – 1237).

Les cinquante-deux planches qui illustrent les Maqamat d'El Hariri sont de précieux documents, tant sont fines les indications des paysages, des costumes, de l'architecture de l'époque. Le talent, le sens aigu de l'observation, la verve parfois d'El Wassiti se révèlent dans les attitudes, les expressions et les gestes de ses personnages. A ce propos l'œuvre du maître de Baghdad vient à point pour réduire à néant les affirmations spécieuses de quelques historiens occidentaux qui tentent d'expliquer la non-représentation de la figure humaine dans les arts de l'Islam par de soi-disant interdits. L'art figuratif (nous reviendrons sur ce terme) a existé, l'histoire maintenant le prouve, avant l'avènement de l'Islam

et aussi après que Mohammed ait fait renverser les idoles de la Kâaba pour signifier le monothéisme radical de l'Islam.

Nous avons cité les Maqamat d'El Hariri, El Wassiti serait, en outre, l'illustrateur d'un « Kalila et Dimna », fables très en vogue en son époque et, nous dit-on, l'auteur de deux autres recueils « El aghani » et « At tariq ».

Un autre aspect de cette œuvre mérite l'attention. El Wassiti (il est vrai que le texte d'El Hariri s'y prête) a une prédilection pour les scènes populaires, pour les préoccupations banales et quotidiennes de ses contemporains. N'est-on pas tenté de faire des rapprochements avec la miniature actuelle qui se complait à nous chanter les splendeurs d'antan, d'une aristocratie décadente ? Et cette gloire passée récupérée par une bourgeoisie non-inventive et sans audace, n'est-elle pas affligeante ?

On a souvent, dans un hâtif amalgame, mêlé l'Ecole de Baghdad et son illustre chef de fil qui furent qualifiés de réalistes, voire de naturalistes. Ce qui est, à notre sens, une grave erreur. Certes, El Wassiti est ce narrateur malicieux qui excelle à nous rendre les gestes de ses contemporains, mais son art ne peut se réduire à ce seul aspect anecdotique, tant s'en faut.

Yahya El Wassiti est un peintre, nous insistons particulièrement sur ce terme. Il innove. Son souci est de réorganiser un espace traditionnellement touffu et cloisonné. Il aère, distribue les vides, ce qui donne à ses compositions de subtiles mises-en-page et de remarquables équilibres. Ses recherches pour un espace pictural nouveau l'appellent à transgresser les règles contraignantes de la miniature et à en briser, littéralement, le cadre habituel. Incontestablement certaines « maqamat » semblent déborder les surfaces exigües du livre, exiger d'autres dimensions et par là-même imposer une vision autre.

On n'a pas, jusque-là, accordé toute son importance à cette révolution, à cette véritable rupture dans l'histoire des arts plastiques arabes. Il est vrai que le formalisme du VII^e siècle H. a remis en cause cet acquis et fait un retour à un rigorisme qui allait sept siècles durant enfermer l'art de la miniature dans des carcans.

Bouleversant l'espace, El Wassiti entreprend de remettre en question la fixité et le statisme qui caractérisent, en général, les œuvres graphiques de son époque. Nous donnons ci-contre un calque de la 32e maqamat (le troupeau de chameaux près de Médine – Voir figure 4) qui illustre parfaitement les préoccupations de l'artiste quant au mouvement et quant à la graphie. Nous sommes en présence d'une impressionnante vague de bêtes qui s'ébranlent, ce qu'accentue encore l'attitude héraldique du chamelier dont les mains, semble-t-il, préludent au mouvement en même temps qu'elles l'orchestrent. A cette illustration, nous en joignons une seconde, il s'agit d'une calligraphie de Hassari (873-964 de l'Hégire) qui nous permettra d'établir d'utiles analogies. D'emblée on constatera tout le parti que tire El Wassiti de la graphie arabe. Il fut, ne l'oublions pas, l'un des plus parfaits calligraphes de son temps. En effet, dans cette 32e maqamat, et au-delà de la représentation, c'est une page d'écriture que nous propose l'artiste, plus précisément c'est une seule phrase envahissant la pleine page. L'axe horizontal qui partage en deux la composition s'impose à nous. La partie supérieure avec les cols et boucles est ample, pesante et cursive ; le panneau inférieur est tout en « alifs » et « lams » cunéiformes ; et c'est sur la ligne médiane que viennent se nouer hampes et jambages. Mouvement harmonieux, rythme parfait avec deux subtiles brisures (les deux têtes baissées), œuvre toute d'équilibre où l'illusion graphique est poussée jusqu'aux signes diacritiques (les yeux et les oreilles des bêtes); une lecture inépuisable.

Nous nous étions promis de revenir sur le terme de « figuration » qui, pensons-nous, s'applique mal à l'œuvre riche et ambiguë du maître de Baghdad. Nous avons vu que cette œuvre n'est pas réductible à la seule et première lecture figurative en définitive appauvrissante, mais est passible de plusieurs autres lectures au moins aussi importantes. A ce sujet, l'œuvre, trois siècles plus tard, de Paolo Uccello offre quelques analogies. En effet, au-delà de ses célèbres batailles, l'artiste florentin ne nous donne-il pas à voir les plus solides et les plus lyriques « abstractions » ?

Aussi avancerons-nous l'hypothèse suivante : l'itinéraire exemplaire de Yahya El Wassiti va de la

figuration en passant par des recherches sur le rythme, l'espace, la graphie, pour aboutir à la stylisation, à l'abstraction. Ce cheminement que résume et clôt l'extraordinaire proposition d'El Wassiti « peindre les pauses du chameau conformes à une fleur dorée à six pétales ». Cet itinéraire, ne contient-il pas en raccourci toute une tranche de plusieurs siècles de l'histoire des arts plastiques arabes ?

Au-delà de ces réflexions sur le passé et de ces notes sur un artiste prestigieux, notre souci est, évidemment, la réalité algérienne ici et maintenant.

Comment citer cet article selon la méthodeAPA:

Dr. Hosseïna YOUSFI (2023), L'ARTISTE TEMOIN DE SON EPOQUE, LECTURE COMPARATIVE DES ECRITS DE KHADDA, CAS D'ETUDE : MOHAMED RACIM ET YAHYA EL WASSITI, revue académique des études sociales et humaines, vol 15, numéro 01, Université Hassiba Ben Bouali, Chlef, Algérie, p.p: 204-214