

Peindre en Irak aujourd'hui: figures libres?

Caecilia Pieri

► **To cite this version:**

Caecilia Pieri. Peindre en Irak aujourd'hui: figures libres?. Africa-Mediterraneo, 2005, pp.46. halshs-00800120

HAL Id: halshs-00800120

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00800120>

Submitted on 13 Mar 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Peindre en Irak aujourd'hui: figures libres?

di Caecilia Pieri

Bagdad Renaissance: La Galerie M à Paris¹ expose, pour la deuxième année consécutive, plus de soixante-dix toiles de peintres irakiens, découverts en juin 2003 à Bagdad, auxquelles s'ajoutent une vingtaine de sculptures. Que signifie créer aujourd'hui dans un pays meurtri par des années de guerre et d'embargo, anémié par la censure de la dictature, crispé sur la perte de ses repères et

l'angoisse des lendemains? Deux Françaises, Meriem Lequesne et Caecilia Pieri, y sont retournées à plusieurs reprises en 2004 pour contribuer à faire connaître ces artistes en exposant leur talent, leur personnalité, et rendre hommage à leur ténacité.

La question des racines

Art moderne en Irak, ou art moderne irakien? Pour un artiste irakien, la grande question est de trouver sa place par rapport à cette alternative. En Irak, le débat est ancien. Dès les années 60, il était formulé par Jawad Selim (1920-1961), peintre, sculpteur, théoricien et pionnier incontesté de l'art irakien contemporain, auteur de l'immense panneau en bas-relief, dit «de la Liberté» exécuté dans la foulée de la Révolution de 1958 et situé à Bagdad sur la grande place Tahrir (place de l'Histoire). Comment élaborer un mode de création spécifique qui tienne compte d'une tradition et d'une culture nationales tout en intégrant les données de l'art moderne universel? Le problème est vital dans un pays où l'on considère, en général, que de la chute de Bagdad aux mains des Mongols en 1258 à la fondation (par l'Occident) de l'Irak «moderne» dans ses frontières actuelles, en 1919, la seule forme de création personnelle véritablement reconnue était la poésie – expression pour ainsi dire naturelle dans une culture où l'image verbale et parlée a toujours davantage fasciné que l'image visible. Les artistes irakiens, selon Jabra Ibrahim Jabra (principal critique irakien, palestinien d'origine, aujourd'hui disparu) sont littéralement obsédés par l'idée de faire de l'art irakien. Pourtant, l'idée même de la peinture dite de chevalet est récente: elle a été importée d'Europe lors des premiers échanges entre Irakiens et Européens après la première Guerre mondiale, et la création de l'Ecole des Beaux-Arts date de 1939.

Jusqu'à présent, les théoriciens et souvent les artistes eux-mêmes considéraient comme spécifiquement «irakienne» la posture s'inscrivant dans le temps (peindre des thèmes ou des formes reliés aux époques anciennes, arabes et proto-arabes) et dans l'espace (reproduire des motifs, des scènes, des usages populaires). Peindre, sculpter, graver, c'était revendiquer l'identité d'une lignée aussi ancienne que la civilisation elle-même, tout en usant de plain-pied d'une pratique ouverte aux courants de pensée du monde contemporain.

Faire référence ou non à l'Occident

Tout ce que l'on peut voir à Bagdad confirme la connaissance et la maîtrise technique que tous les artistes irakiens ont des conventions occidentales. Le cursus de l'enseignement aux Beaux-Arts comprend une dernière année consacrée à l'art moderne international, malgré le tarissement des sources imprimées. Car il faut le souligner: l'édition d'art (voire l'édition tout court) avait disparu d'Irak depuis les années 80. Malgré les festivals ou foires internationales organisés à grands frais sous l'Ancien Régime pour maintenir une vitrine et un semblant d'échanges – la soupape ayant malgré tout fonctionné, pour les artistes, avec une certaine efficacité – on ne trouve plus dans ce pays que des brochures d'expositions accompagnées de brèves notices purement descriptives ou biographiques. A ce jour (qu'il faut souhaiter provisoire), pas un seul vrai «beau livre» récent. La presse écrite, heureusement, éclot de toutes parts, mais faute de moyens techniques les artistes en sont réduits, pour garder une trace de leur travail, à prendre eux-mêmes des photos qu'ils conservent dans des albums de pacotille. La guerre et l'embargo n'ont fait qu'aggraver une situation bloquée depuis plus de vingt ans. Pour ceux qui ne s'étaient pas exilés, la situation était claire: prohibée l'importation d'écrits «étrangers»; censurée, autocensurée ou risquée toute analyse critique.

Or, pour reprendre l'expression de Gombrich, s'il n'y a «pas d'innocence de la vision» en art, il n'y a pas non plus d'innocence de la pratique à Bagdad: chacun fait librement son affaire de la question des références occidentales, qu'il choisit d'inclure ou non à divers degrés dans sa pratique artistique. La question est donc plutôt de savoir en quoi ces références peuvent nourrir ou au contraire biaiser, voire occulter, la perception, par un œil occidental, de cette peinture.

Deux exemples. Certaines toiles abstraites (Ahmed Noussaief) frappent par la fluidité émanant de sensations épurées, matérialisées purement par la couleur: elles évoquent immédiatement un écho du travail d'Olivier Debré. Mais dès que la donnée à la fois objective – les marais du Chatt El Arab – et subjective – la souffrance des populations consécutive à la guerre Iran-Irak – est fournie par le discours du peintre, la référence à Debré ne peut suffire à rendre compte de la singularité de l'œuvre.

De même le collage-récupération (exclusivement à base de couvertures de livres) chez Qassim Al Sabti: tranchant sur le système de représentation traditionnel, cette démarche devenue classique renvoie à des précédents dont Picasso n'est qu'un des avatars les plus célèbres, du fait de sa précocité même.

Pourtant, les conditions d'élaboration de cette série (livres trouvés sous les bombardements dans la rue ou rachetés à la suite des pillages de bibliothèques, pour être ensuite manipulés, recollés, reformés) lui donnent une intensité et un caractère absolument uniques, ni substituables ni comparables à un autre collage. Et dans son originalité, il s'agit bien d'une œuvre «irakienne»: n'est-ce pas un travail sur les livres... au pays même où naquit l'écriture?

La création à Bagdad manie donc avec une parfaite aisance ce qu'elle veut du vocabulaire, de la technique et de la théorie élaborés en Occident. Elle agit cependant dans esprit différent, et en assimilant des héritages propres: le résultat présente à la fois un air familier et une manière authentique. Les Irakiens sont bel et bien sur la même planète que nous, mais la découverte de leur peinture, pour paraphraser Henry Miller à propos de la littérature japonaise, est pour nous comme l'exploration de sa face cachée. Notons toutefois que l'on demeure à ce jour dans les deux dimensions: peu d'installations ou de vidéo (faute de moyens), pas de performances (faute de sécurité: on ne sort pas le soir...)

Les structures; de quelques figures imposées

Dans les récurrences que nous retrouvons chez la plupart des artistes présentés ici, on repère l'héritage revendiqué de traditions proprement irakiennes. Je mentionnerai ici les principales.

- Le maniement des couleurs vives, violentes, contrastées, semble une constante: on se souvient de la «révélation de la couleur» qui eut lieu en Orient pour Klee ou du «rêve coloré» d'Elie Faure à propos de l'art arabe; saturées sur toute la surface du tableau, elles traversent tous les supports, tous les styles, toutes les techniques - papiers, toiles, collages. En Irak, l'autonomie de cette couleur renvoie aussi bien à l'Histoire (panneaux assyriens, décors abbassides) qu'à la géographie des traditions régionales (notamment les tissages: tapis, étoffes...)

- Dans une moindre mesure - tout dépend du sujet - les formes puisent à un répertoire local: personnages et costumes, signes sumériens, architectures cubiques, coupes de mosquées, etc.

- Le refus de la perspective débouche sur une peinture «à plat». Cette faculté de «parvenir à créer de l'espace sans quitter le domaine du plan» frappait déjà Matisse. La référence irakienne remonte directement, là encore, aux Sumériens et aux Assyriens.

- Quant au signe, qu'il soit issu des Sumériens ou de la calligraphie, il demeure omniprésent. Il y a dans les galeries ou les ateliers de Bagdad une vaste production abstraite, non «figurative» au sens académique du terme, qui témoigne à l'envi de la familiarité que cette culture, comme toutes celles issues de l'Islam, entretient avec le signe - et qui s'épanouissait traditionnellement dans l'ornementation, l'enluminure, la calligraphie.

- Sur ce point, la peinture irakienne rejoint la peinture arabe en général dans sa recherche de modernité. Les historiens s'accordent pour décrire la façon dont le chemin de la modernité dans les pays arabes s'est accompli de façon symétriquement inverse par rapport à celui de l'Occident: là où celui-ci rompait avec le figuratif - au début du Xxe siècle - la peinture irakienne, comme dans d'autres pays arabes, accédait au contraire à la manifestation individuelle d'impressions et de sensations personnelles transcrites par le biais de l'art figuratif; on sait que ce dernier avait jusqu'alors été refoulé par toute une partie de l'inspiration musulmane, malgré la tradition persane de l'image et bien qu'il ait toujours existé une certaine marge de tolérance pour l'espace privé.

Conjoncture: de quelques thèmes et figures libres

L'Irak, pays laïque? Pas au sens européen, loin s'en faut. Dans une société où, traditionnellement, l'observance religieuse imprègne la vie quotidienne dans ses moindres aspects, il n'est pas rare que la peinture s'en fasse l'écho: tel peintre renvoie à une conception de l'univers ordonné selon le divin, tel autre représente un épisode de la vie du prophète.

Mais le plus frappant n'est pas là. Il réside sans doute - à cela rien d'étonnant - dans la coupure affichée avec le monde extérieur. Quels que soient leur âge ou leur statut, les artistes que nous avons rencontrés se sont longtemps réfugiés dans l'espace de leur peinture comme pour se protéger des agressions du réel. Chez tous, de façon presque obsessionnelle, les mêmes mots reviennent: «La peinture, c'est ma respiration»; «mes tableaux sont des éclairs de liberté»; «ma peinture, c'est quatre-vingt-dix pour cent de mon bonheur» Peinture = respiration = liberté: rien d'étonnant pour des artistes, d'où qu'ils soient; mais on devine l'intensité de l'équation dans un pays qui ne savait plus ce que liberté veut dire depuis si longtemps.

Certes, tous n'ont pas connu le sort de ce sculpteur qui, bravant les interdictions en pratiquant un moulage sur un modèle nu (féminin), a passé un an en prison pour obscénité, il y a cinq ans. Mais que faire quand manifester le moindre désaccord repéré par les moukhabarat, (la police politique), pouvait revenir à signer son arrêt de mort? Nombre d'artistes ont alors exprimé leur engagement mais de façon détournée, allusive. On croit voir des bandes de couleur dans de délicats tableaux abstraits (Ahmad Noussaïef)? C'est la tragédie des Arabes des Marais au sud de l'Irak. Ce magnifique tableau bariolé avec la huppe, symbole islamique traditionnel (Fakher Mohammed)? Le sort des Irakiens, une incertitude permanente entre la vie et la mort. Ce dessin d'enfant sur une porte rouillée (Satar Darwich)? Peint en Jordanie, c'est-à-dire en exil. Ces oiseaux dans leur pigeonnier (Jaafar Mohammed)? Une métaphore de l'enfermement des Irakiens, puisque le pays est «une grande cage» où l'on étouffe. Il faut savoir décoder,

mais la révolte est en germe.

Entre le boulet du réel et l'espace du rêve, aux Beaux-Arts, on avait trouvé comment s'exprimer: l'un des plus grands murs de l'École a été recouvert d'un immense portrait peint de Picasso flanqué de... Guernica. Guernica, sur les murs, mais pas sur les toiles: sous l'ancien régime cela pouvait être, justement, une question de vie ou de mort.

L'Histoire s'accélère. Bagdad: renaissance?

Depuis juillet 2003, aux Beaux-Arts, dans les galeries, dans les ateliers, partout les artistes ont commencé à «respirer»: œuvres évoquant très directement la guerre, conversations franches, expositions multipliées, individuelles, collectives, institutionnelles. Associations et groupements, dont les Irakiens sont friands, fleurissent. Bagdad renaît, ou du moins, elle tente de renaître, avec énergie. Chacun peut «écrire ton nom, Liberté»² et ceci est peut-être le bien le plus précieux dans un pays si longtemps privé de pensée. Mais jusqu'à quand? Depuis 2004, si, sur place, l'espoir n'est pas encore retombé, la fatigue et l'angoisse de l'impasse se font sentir. Face à la violence et au chaos, crayons et pinceaux conserveront-ils leur pouvoir de régénération?

Caecilia Pieri, éditrice d'ouvrages d'architecture et de patrimoine, prépare un doctorat sur l'architecture moderne irakienne et travaille à un projet de documentaire filmé sur l'histoire de l'architecture de Bagdad

Meriem Lequesne, française d'origine algérienne par son père et hollandaise par sa mère, est architecte et galeriste (Galerie M, 328 rue Saint-Jacques, 75005 PARIS)

Notes

1 - Galerie M / Meriem Lequesne, 328, rue Saint-Jacques, 75005, PARIS. Tel 01 56 81 06 61.

Artistes exposés:

Toiles de Falah Al Anee, Jaafar Mohammed Khader, Fakher Mohammed, Ahmed Noussaief, Qassim Al Sabti, Karim Saifou, Serwan, Mohammed Jassim Al Zubaidi;

Sculptures de Muatasim, Hayder Wady, Retha Farhan.

Reprise, actualisée, du texte publié dans le catalogue de la première exposition: Bagdad Renaissance, Paris, éditions Jean-Michel Place, oct. 2003, 80 pp., 28 euros. Disponible en librairie ou par correspondance auprès de la galerie.

2 - L'expression est de Paul Eluard.