



Explorations plastiques et recherche-création

Wisse   Abdelmoula

► To cite this version:

Wisse   Abdelmoula. Explorations plastiques et recherche-création. Art et histoire de l'art. Université de Lorraine, 2023. tel-04097913v1

HAL Id: tel-04097913

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-04097913v1>

Submitted on 15 May 2023 (v1), last revised 15 May 2023 (v2)

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.



UNIVERSITE DE LORRAINE

UFR Arts, lettres et langues – Metz

École doctorale HN-FB

Laboratoire de recherche ECRITURES EA 3943

Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches Spécialité : Arts

Explorations plastiques et recherche-création

Document de synthèse pour une soutenance d'Habilitation à diriger des recherches

MÉMOIRE PRÉSENTÉ PAR

Wissem Abdelmoula,

Maître-assistant à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, Université de Tunis

Soutenance le 12 mai 2023, UFR Arts, Lettres et Langues - Salle du Conseil (A 208) –
Bâtiment A – Ile du Saulcy à Metz devant le jury composé de :

M. **Michel Sicard**, Professeur émérite à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Rapporteur
M. **Imed Riadh Farah**, Professeur à l'Université de La Manouba, Rapporteur
Mme. **Carole Hoffmann**, Professeure à l'Université de Toulouse Jean Jaurès, Rapporteur
M. **Olivier Lussac**, Professeur à l'Université de Lorraine (Parrain Scientifique), Membre
Mme. **Olfa Youcef**, Professeure à l'Université de Sousse, Membre
M. **Hafedh Rekik**, Maître-de-Conférences, HDR à l'Université du Qassim, Membre
Mme. **Grazia Giacco** Maître-de-Conférences, HDR à l'Université de Strsbourg, Membre
M. **Jamil Chaker**, Professeur émérite à l'université de Tunis, Membre

Pour Youlane, Chahine et Emna,

Je remercie très chaleureusement M. Olivier Lussac, Professeur à l'Université de Lorraine et membre du conseil UFR Arts, Lettres et Langues, département Arts de m'avoir fait confiance au moment de ma carrière où j'en avais le plus besoin, pour ses précieux conseils et son encouragement. Je le remercie pour avoir accepté d'être mon parrain scientifique et de me donner l'occasion de me présenter devant l'honorable jury de l'École doctorale HN-FB / Laboratoire de recherche ECRITURES EA 3943. Chers M. Roland Huesca, Professeur à l'Université de Lorraine & M. Jacques Lachaud, Professeur à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne je vous dis toute ma gratitude et toute mon estime d'avoir consacré de votre temps à l'évaluation de mon dossier et pour votre examination pertinente.

Je suis très honoré de compter M. Michel Sicard, Professeur émérite à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, M. Imed Riadh Farah, Professeur à l'Université de la Manouba & Mme. Carole Hoffmann Professeure à l'Université de Toulouse Jean Jaurès comme rapporteurs dans mon jury. Je les remercie tout particulièrement pour l'intérêt qu'ils m'ont porté à ce travail. J'associe à ces premiers remerciements les membres du jury : Mme. Olfa Youcef, Professeure à l'Université de Sousse, M. Hafedh Rekik Maître-de-Conférences, HDR à l'Université du Qassim, Mme. Grazia Giacco Maître-de-Conférences, HDR à l'Université de Strasbourg & M. Jamil Chaker, Professeur émérite à l'université de Tunis.

Je remercie aussi très vivement les collègues de l'ISBAT, de MMU et de SQU qui ont participé aux différents projets que j'ai pu conduire et mes collègues et amis de l'ATAV, qui ont donné un sens à mes efforts en partageant ma passion.

Ma reconnaissance va aussi à mes étudiants que j'ai pris plaisir à enseigner.

Je ne peux oublier mon épouse Imen qui m'a encouragé pour continuer mon activité de chercheur dans les meilleures conditions possibles et à sacrifier son temps pour que je réalise mon rêve, sans quoi rien n'aurait de sens. Je profite de ces lignes pour m'excuser de lui avoir fait passer des mois avec un mari coincé dans son atelier avec des livres, des documents et un ordinateur.

À la mémoire de Allala Haouari & mon cher père.

Sommaire

Introduction.....	7
Objet et intention du mémoire.....	7
Présentation du mémoire	7
Relation entre « Recherche » sur la création et recherche dans la « Création »..	10
Organisation du présent manuscrit	11
Relation « art » et « informatique », vers la création : pratique artistique digitalisée et dessin numérique	13
Numérique et pratique artistique : cadre réflexif et démarche méthodologique.....	15
1 Cadre et trajectoire d'une formation à caractère structurel et explorateur	17
1.1 Raisons.....	18
1.2 Formation : apprentissage et références.....	21
1.3 Déroulement de carrière : contexte universitaire.....	26
1.4 Sources et tendances.....	29
1.4.1.1 Contexte intellectuel	32
1.4.1.2 Entrelacs du plastique et du verbal.....	34
1.5 Conditions d'une pratique artistique.....	39
2 Explorations plastiques et recherche poétique.....	42
2.1 Recherche et création.....	43
2.1.1.1 Genèse de « Lumière lointaine de nos origines incertaines »	45
2.1.1.2 Méthode de travail	47
2.2 Approche théorique et mode de réalisation.....	49
2.2.1.1 Le cheminement des idées dans la création	56
2.2.1.2 Les thèmes de recherche : photographie / lieu et non-lieu.....	58
2.2.1.3 Sens et nouveau sens	62
2.2.1.4 Pratique artistique contemporaine : la mémoire entre trace et matière	64
2.3 Les conditions d'une pratique artistique contemporaine	74
2.4 Du dessin, de l'image au digital en art : connexion et explorations plastiques	81
2.4.1.1 Transcréation, vers le numérique	84
2.4.1.2 Transcréation : voyage et Traces.....	85
2.4.1.3 Transcréation et image : de la photographie numérique à l'espace architectural	89
2.5 Peindre en orient : territoire, lieu, quotidien, mémoire et déplacement dans l'espace pictural.....	95
2.6 Peinture et lieux : « la peinture fonde sans doute la perception visuelle »	97

2.7	Pédagogie de l'art et nouvelles technologies	104
2.7.1.1	Nomade de l'art.....	105
2.7.1.2	Lieux et explorations artistiques.....	111
3	Activités pédagogiques et projets de recherche en arts plastiques	115
3.1	Parcours et réflexions pédagogiques	116
3.2	Parcours philosophique et domaines d'expérimentation et d'expertise	118
3.2.1.1	Références.....	119
3.2.1.2	Présentation synthétique des enseignements.....	120
3.3	Coordination et animations scientifiques (Sélection de responsabilités et d'initiatives scientifiques).....	122
3.4	Projets pédagogiques	125
3.4.1.1	Expertises scientifiques et artistiques	128
4	De la culture à la recherche-crédation et les questions d'entrelacs	133
4.1	La question du cadre culturel pour la recherche-crédation dans le domaine des arts plastiques.....	134
4.1.1.1	Relation cadre théorique et culture.....	134
4.1.1.2	La recherche-crédation à Oman	136
4.1.1.3	Les pratiques artistiques omanaises entre le patrimoine et la recherche 139	
4.1.1.4	Champ de recherche-crédation et présentation de travaux scientifiques réalisés à Oman	141
4.1.1.5	Arts visuels et culture	146
4.1.1.6	Écrits sur l'Art et critique	147
4.1.1.7	L'artisanat et son rapport avec la mémoire.....	148
4.1.1.8	Arts visuels et espace public	150
4.2	Le rapport des nouvelles technologies avec les Arts plastiques : pratiques numériques et impacts du digital sur les œuvres visuelles contemporaines	153
4.2.1.1	Itinéraires de recherche.....	153
4.2.1.2	Pratiques artistiques: photographie numérique et dessin	155
	Travail numérique et diffusion.....	155
4.2.1.3	Entrelacs et cas problématiques en arts visuels.....	164
4.3	Dessin d'un lieu, de déplacement, de culture : explorations plastiques et recherche poétique.....	165
4.4	Transdisciplinarité	166
4.5	Explorations plastiques et gros plan sur ma pratique personnelle	167
5	Projet scientifique	172
5.1	Projet scientifique	173
	Conclusion	185

Doc I

Liste des figures.....	189
Bibliographie.....	190
Curriculum Vitæ.....	197

« Il rêva longtemps un tableau colossal, Candine et Marjolin s'aimant au milieu des Halles centrales, dans les légumes, dans la marée, dans la viande. Il les aurait assis sur leur lit de nourriture, les bras à la taille, échangeant le baiser idyllique. Et il voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l'art, l'art moderne, tout expérimental et tout matérialiste ; il voyait encore une satire de la peinture à idées, un soufflet donné aux vieilles écoles. Mais pendant près de deux ans, il recommença les esquisses, sans pouvoir trouver la note juste. Il creva une quinzaine de toiles. ¹ »

¹ Emile Zola, *Le ventre de Paris* (1873), dans : *Les Rougon-Macquart*, t.I, Gallimard (Pleïade), 1960, p. 617.

Introduction

« Par “signification générale” de l’art, il faut entendre la signification qui s’applique à l’ensemble des activités humaines, dont l’art n’est qu’un exemple parmi d’autres – même s’il présente, à l’égard de leur compréhension, un intérêt spécial -, soit l’expérience humaine en général. ² »

Objet et intention du mémoire

Présentation du mémoire

Ce mémoire d’HDR présente une synthèse de mes activités de chercheur dans le domaine des *Sciences et Techniques des arts* depuis la soutenance de ma thèse de doctorat en 2008. Il retrace le parcours scientifique d’un enseignant-chercheur, et s’articule autour de trois directions : l’activité d’enseignement (pédagogique et administrative), les travaux artistiques et la recherche. Ce manuscrit s’intitule « *Explorations plastiques et recherche-crétation* ». J’ai choisi ce titre parce qu’il correspond à mes activités scientifiques et artistiques. En effet, mon domaine de recherche relève du visuel, des arts plastiques et des techniques de l’art. Ce qui justifie la variété des travaux de recherches proposés.

Avant de présenter la structure de ce manuscrit, il serait important d’exposer les différents centres d’intérêts qui m’animent et sur lesquels s’appuient les articles qui composent ce mémoire. Mes principales activités de recherche sont les arts plastiques, les arts visuels, l’art contemporain, l’histoire de l’art, l’éducation artistique, la méthodologie pluridisciplinaire appliquée aux arts (esthétique / poïétique) et les sciences et techniques de l’art : les questions théoriques (définitions et sciences et techniques des arts), références patrimoniales (patrimoine, architecture...) et pratique artistique contemporaine (expositions, plasticiens, designers, marché de l’art....). Ce manuscrit met essentiellement l’accent sur le dernier thème qui correspond à mon domaine de prédilection. Quelles sont les composantes de ce manuscrit ?

² Dominique Chateau, « John Dewey et Albert C. Barnes : expérience et pédagogie de l’art moderne », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p.131.

Ce mémoire s'organise autour :

- 1- Des données chronologiques concernant mon éducation et ma formation artistique (et mon accès aux nouvelles technologies) tant en Tunisie qu'à l'étranger (France et Pays du Golfe) et notamment l'apport des enseignements académiques et pédagogiques puis projets et expositions ;
- 2- De la description de mes propres activités de création plastique qui s'enracinent tant dans mon histoire personnelle que dans mon imaginaire spatial. En remontant à mes racines, elles déterminent ma configuration du présent en étant les germes et graines d'interventions artistiques dans la pratique contemporaine ;
- 3- De l'évocation de mes différentes activités d'enseignement et de recherche : ce manuscrit est un ensemble de textes écrits autour de différents cours, ateliers et projets pédagogiques et scientifiques; à des moments différents ;
- 4- Des mélanges de considérations issues d'une pratique dont le sujet de base relève du dessin et de quelques réflexions de nature poétique sur la recherche et la création. Il s'agit d'une expérience extrêmement importante qui repose sur l'interférence entre le pictural, le photographique et le verbal et qui a débouché sur la découverte de plusieurs pratiques numériques. Tout l'intérêt de cette pratique réside dans la coexistence inédite entre les différents médiums (peinture, photographie, dessin, texte...) ;
- 5- D'un champ d'interrogations ample et vaste que s'ouvre par rapport à un espace de la « recherche-crédation » tout à fait singulier, complexe et intimement lié à ma carrière universitaire qui est un terrain de la pratique artistique. Il n'est pas pour autant confiné à l'élaboration de symbolisations à caractère polysémique ; il semble également s'ouvrir à l'élaboration d'un autre type de savoir, à l'élaboration d'un savoir de type recherche³. C'est

³ J'emprunte ici les mots que Pierre Gosselin met lui-même dans l'analyse de la pratique artistique comme un terrain de recherche, in « La recherche en pratique artistique Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologie », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en*

principalement de ces questions que je parlerai ici et le mémoire se termine avec quelques perspectives.

Ce modeste mémoire est le résultat d'une réflexion et d'une pratique. Les pages contenues dans ce manuscrit donnent des éclairages, en essayant de cerner la spécificité de la recherche création, sur des situations scientifiques et artistiques et il ne sera pas question ici du détail de ce qui a été accompli. Mon parcours d'enseignant-chercheur et d'artiste s'inscrit dans une vision à la fois engagée dans la création contemporaine qui délimite les concepts de recherche. Toutefois, en travaillant dans la « recherche-crédation », je cherche à situer la recherche en pratique artistique par rapport à ma formation académique et universitaire qui ne peut être que porteuse d'un projet fondamentalement conscient d'un mouvement de théorisation en action. Alors que le projet conduit à s'ouvrir sur le numérique engendrant l'exploration de processus actuel de la création et appelant des symbolisations fondées sur des lectures diversifiées de nouveaux outils et matériaux.

pratique artistique, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 23.

Relation entre « Recherche » sur la création et recherche dans la « Création »

Et puis, si littérature et peinture cessent d'être prises dans une réflexion hiérarchique, à quoi bon les tenir plus longtemps dans une réflexion hiérarchique, l'une étant le rétroviseur de l'autre, à quoi bon les tenir plus longtemps pour des objets à la fois solidaires et séparés, en un mot : « classés » ? Pourquoi ne pas annuler leur différence (purement substantielle) ? Pourquoi ne pas renoncer à la pluralité des arts pour mieux affirmer celle des « textes »?»⁴

J'ai essayé de me placer dans le jeu de déplacement et de permutation à l'œuvre dans mon propre travail. À cet effet, le manuscrit collectionne un ensemble d'articles que j'ai rédigés expliquant une problématique fondamentale autour de laquelle ma pratique artistique et mes recherches théoriques forment et constituent son objet qui est « explorations plastiques, entrelacs et recherche poïétique ». Et pour cela, j'ai essayé en tant que praticien chercheur du domaine des arts de me donner une méthode permettant d'articuler la valeur expérimentale qui permet d'établir une transposition de vision de l'espace plastique dans le fonctionnement de la pensée, c'est d'articuler « un savoir émergeant du terrain d'une pratique où la pensée expérientielle et la pensée conceptuelle collaborent de façon particulière.⁵ »

Depuis 1995, ma passion pour le monde artistique et culturel m'a permis de lire, de découvrir des théories issues de champs divers et j'ai compris que toutes les formes d'activités humaines, mentales et matérielles s'appuient sur un système de pratiques professionnelles et de pratiques de l'art comme un matériel de travail. C'est parce que la pratique de création artistique porte sur une démarche de recherche qui est en rapport avec la question de savoir si « les modes de la création artistique peuvent également être

⁴ Roland Barthes, *S/Z. Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, « Tel Quel », p. 29.

⁵ Pierre Gosselin, « La recherche en pratique artistique Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologie », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiac, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 23.

mis à profit dans un processus de recherche.⁶ », question qui ne doit pas masquer mon profond ancrage en arts plastiques qui témoigne de la recherche en pratique artistique à la poïétique. Tout ce qui constitue les faits de création, sont des activités, des constructions de médiation entre l'artiste et le monde, l'artiste et les autres, l'artiste et lui-même. Les arts plastiques m'intéressent par le fait capital qu'ils ont pour vocation une compréhension élargie des phénomènes de singularité permettant aux praticiens des domaines des arts, indépendamment de leur œuvre ou technique ou concept, de confronter et de reformuler leur pratique.

Organisation du présent manuscrit

Je me suis impliqué alors à la recherche et développement de l'enseignement de l'Art de l'ISBAT (Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis) en tant qu'enseignant en arts plastiques en proposant des cursus et des ateliers de formation au sein de départements d'art, d'écoles et d'entreprises privées et publiques de 2002-2022 auxquels je dois le sujet de ce document de synthèse puisqu'ils m'en ont inspiré les premières intuitions conceptuelles. Cette expérience nous a permis de comprendre à quel point l'« œuvre d'art », notamment l'« œuvre d'art contemporaine » peut être, selon cette définition de George Dickie, « un artefact qui n'est devenu « art » qu'en ayant reçu le statut d'être un candidat potentiel à l'appréciation d'une institution sociale dite « monde de l'art. ⁷ » ».

A ce titre, l'appellation *recherche-crétation* (ou *recherche création*) a commencé à se diffuser dans les années 1990, au Québec, « à l'époque où le Fond pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche s'était fixé comme objectif de faire un bilan des travaux menés par des artistes-chercheurs en lien avec des programmes de subvention⁸ ». Pour cette auteure, le rapport de recherche publié par Kenneth Beittel contient les prémices du questionnement sur la connaissance du processus de création

⁶ Idem.

⁷ George Dickie, *The art circle*, New York, 1984, in Jean-Luc Chalumeau, *Les théories de l'art Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, librairie Vuiber, mai 2002, Paris. P. 123.

⁸ Idem, p. 43.

chez un artiste qui : « aujourd'hui, caractérise certains projets de recherche sur les processus créateurs et sur la génétique des œuvres⁹ ». Pour conclure son texte, l'auteure nous engage dans deux voies parallèles : d'une part, évoluer autour de la création artistique « abordée sous différents angles pour engendrer des problématiques multiples », d'autre part, faire « chercher à s'unir à la nuit, pour l'œuvrer, pour y œuvrer, pour qu'elle nous travaille et qu'en retour elle travaille en étoile (au sens de Jean Lancry) ».

Ce qui nous a conduit à dégager cette triple question qui a motivé notre parcours d'enseignant-chercheur avec autant d'acharnement :

- 1- Le choix du thème de recherche *Explorations plastiques et recherche-crédation* s'explique avant tout par son actualité.
- 2- La recherche-crédation en arts plastiques comme champ de recherche recèle un élément actif en provenance de deux paramètres irréductibles : « la construction ou l'élaboration de représentations » et « les processus subjectifs et expérientiels de la pensée », résumant la critique contemporaine, selon l'heureuse expression de Paul Landowski¹⁰ qui soutient qu'aucun savoir n'est indispensable à la création artistique et que l'intuition est le fondement principal du jugement esthétique.
- 3- Enfin, jusqu'aux années 1990, seuls des responsables précurseurs ont essayé d'adapter de façon pragmatique les objectifs et techniques développés dans l'enseignement des *arts plastiques* au contexte universitaire (institutionnel). Progressivement est apparue la nécessité de définir un cadre théorique et pédagogique spécifique aux *arts plastiques*.

Quant à savoir pourquoi considérer la pratique artistique comme un lieu permettant de réfléchir sur des sujets de toutes sortes par une personne engagée dans sa pratique

⁹ Grazia Giacco, *Recherche-crédation et didactique de la création artistique Le chercheur travaillé par la création*, Éditions EME, 2017, p. 44.

¹⁰ Paul Landowski, *Peut-on enseigner les beaux-arts ?* Paris, Paul Edition Baudinière, 1948, p. 7-8.

artistique qui veut articuler ses réflexions. C'est une question que nous examinerons à part.

Toutefois, la ligne directrice de ma recherche et les outils que j'utilise s'inscrivent dans le champ des arts visuels. Le présent document propose une synthèse des travaux que j'ai réalisés depuis 2008, synthèse qui, j'espère vous convaincra à l'intérêt de mener et de poursuivre cette perspective de recherche dans l'Art. Ma recherche est intimement liée à l'Unité de recherche MAFTOUHA¹¹ à l'ISBAT (de 2006 à 2011), à l'OVARG à SQU (de 2014 à 2020) et enfin au Laboratoire de Langage et Traitement Automatique (LLTA), FLSH / Axe : *Arts visuels, design et nouvelles technologies* dont je suis un des membres fondateurs et qui réunit depuis 2020 des chercheurs des Beaux-arts (arts plastiques, design, histoire de l'art, anthropologie, sociologie,...) traitant des liens des arts visuels avec la société en se référant aux nouvelles technologies. Je pense qu'il est important que cet axe des *Etudes artistiques des nouvelles formes plastiques* soit pérennisé et surtout que le volet pédagogique s'enrichisse de nouvelles contributions essentielles pour mieux comprendre les espaces de l'image en relation avec les nouvelles technologies et l'impact qu'ils ont sur la création dans nos sociétés contemporaines.

Relation « art » et « informatique », vers la création : pratique artistique digitalisée et dessin numérique

« Les techniques numériques en photographie modifient l'esthétique¹² ».

Pourquoi nous intéressons-nous à la question de l'art digitalisé ? Sans doute parce que nous souhaitons savoir comment de nouvelles technologies permettent de diffuser l'art, de rendre son exposition plus interactive. Qu'est ce qui donne de la valeur à l'ère des technologies numériques ? C'est bien là une question qui intéresse philosophes et plasticiens.

¹¹ Pratiques artistiques modernes en Tunisie.

¹² Caroline Hoffman-Benzaria, « Des nouvelles technologies et de nouveaux regards », in in revue *Ligeia* 2020/2 (N° 181-184) *Le Net Art : Hybridation et pratiques cybernétiques*, p. 47.

Pourtant, il ne s'agit pas de distinguer et de retrouver des thèmes conceptuels qui seraient à rapprocher de certains concepts plastiques. Assurément parce que, en ce début du XXI^e siècle, la réflexion sur les pratiques de l'art digitalisé passe nécessairement par l'examen de ces interrogations. Différentes dans leur sens, elles convergent toutes vers une même question : ces pratiques artistiques seraient-elles alors nouvelles au sens où l'on dit d'un art, d'une pensée, d'un langage, d'un style qu'il est nouveau, c'est-à-dire novateur et original ? En développant l'idée de l'art en tant qu'opérateur social, Catherine Perret, a montré que Walter Benjamin a été le premier à théoriser cette implication de techniques nouvelles dans la pratique artistique. La question, écrivait-il en 1930 dans son essai sur la photographie, n'est pas de savoir si la photographie est un art mais ce que devient l'art en tant que photographie, c'est-à-dire en tant qu'il intègre dans sa pratique la technique photographique (comme ce fut généralement le cas de tous les arts visuels depuis l'invention de la photographie). Walter Benjamin s'interroge sur la manière dont l'art invente de nouveaux médias au fur et à mesure qu'il intègre de nouvelles procédures. Il parle donc du point de vue de l'art et non comme on l'a trop souvent écrit du point de vue de la technique. Catherine Perret consacre une analyse longue et soignée à l'activité artistique. Elle met en valeur l'importance de l'opérativité symbolique de l'art contre sa réduction au statut d'objet :

Il cherche à saisir non pas comment une invention technique a pu brutalement et de l'extérieur changer le concept de l'activité et de l'objet artistiques, mais, plus subtilement, comment cette invention parce qu'elle a été intériorisée par la pratique fonctionne dans l'art comme révélateur d'une part refoulée de la tradition artistique, prise de conscience qui engendre à son tour une autre prise ou reprise de conscience : celle de l'opérativité symbolique de l'art contre sa réduction au statut d'objet, de propriété, de marchandise. Paradoxalement, dit Benjamin, l'intégration à la pratique artistique de moyens techniques nouveaux, en l'occurrence la photographie, entraîne un accès renouvelé à ceci qui tendait à s'occultier : que l'art est un opérateur social et non un simple fétiche réservé à la jouissance privée.¹³

¹³ Catherine PERRET, « Pour une nouvelle poétique de l'exposition », in *L'art au risque de la technique*, Éditions complexes, 2001, p. 79.

Les technologies ont bouleversé l'art du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle en donnant un nouveau statut au dessin, au pictural et aux arts plastiques en général : la photographie, puis l'art vidéo ont apporté aux artistes des supports et des matières inédits qui créent un rapport différent au monde, tandis que l'œuvre contemporaine a fait appel aux ordinateurs qui ont renouvelé le travail des plasticiens (dessinateurs et peintres plus précisément).

Numérique et pratique artistique : cadre réflexif et démarche méthodologique

Dans son texte *La lecture numérique : vers la transformation d'une compétence millénaire*, Claire Bélisle¹⁴ affirme qu'avec les premières offres commerciales d'e-books ou de livres électroniques, apparues en 1998, s'est brutalement posée la question de « la mort possible du livre imprimé sur papier » et de ce qui s'imposait comme son corollaire, la fin de la lecture. Cette problématique est au centre de plusieurs articles : « Le livre traditionnel a-t-il encore un avenir ? » titrait Jean Clément à la Biennale du Savoir à Lyon, en janvier 2000. « La mort du livre et des journaux » a même été un sujet débattu dans un congrès de journalistes québécois. De la mort du livre, on en est venu à la mort du lecteur. En 2003, Rocher Chartier ouvrait les débats du colloque virtuel sur le texte électronique, « *Text-e*¹⁵ », avec cette question : « Après la provocation de Roland Barthes à propos de la mort de l'auteur, faut-il craindre la mort du lecteur à l'âge de l'ordinateur ? ». La façon dont Claire Bélisle rend compte de la nouvelle relation entre la lecture et le numérique est un éclairage intéressant. Il s'agit de la manière dont l'expérience millénaire de la lecture est en train de se transformer, suite à l'accès généralisé aux documents numériques. Son texte y met en question le rôle du lecteur dans les mutations induites par la numérisation des documents. Aussi a-t-elle montré comment la transformation que connaît l'activité de lecture touche particulièrement les deux dimensions du rapport au temps et à l'autorité. Cette activité devient ainsi, une

¹⁴ Claire Bélisle, *La lecture numérique : vers la transformation d'une compétence millénaire*, in *Lecture numérique et usages du Web*, Coordonné par Raja Fenniche, Éditions ISD, Tunis, 2010, p. 11.

¹⁵ Pour une présentation de ce colloque et de l'ouvrage publié à sa suite, voir : <http://www.text-e.org/ebooks/>

interaction multimodale, multilingue et multiculturelle qui met le lecteur face à des enjeux cognitifs et sociétaux de taille.

Pour prolonger la réflexion sur cette question, il faudrait attirer l'attention sur la façon subtile dont plusieurs concepts sont entremêlés : en premier lieu, l'œuvre justifie sa réalisation immatérielle : elle est insaisissable et elle est indéterminée. Cette idée est au centre du texte de Marc Guillaume¹⁶ qui a analysé l'essai de Walter Benjamin *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* et s'est interrogé sur les conséquences de la reproduction technique sur l'art. Cette réflexion sur la place que les moyens de reproduction occupent dans le champ artistique est l'une des principales thèses de Walter Benjamin qui pose le problème de la réception de l'œuvre à l'ère des nouvelles technologies, en insistant sur la question de l'aura de l'œuvre son *hic et nunc* (« ici et maintenant »). Mais l'une des questions qui revient continuellement à l'esprit est de voir comment se déploient les questions et les idées dynamisant la recherche-crédation dans ma pratique artistique.

Au début de mes recherches dans la pratique artistique, j'ai essayé de trouver des techniques, des élaborations d'espaces de l'œuvre, que je situais au niveau du dessin, des matériaux, de la texture, des couleurs, de la composition et des formes de relations graphiques et plastiques, de format, de support, d'espace pictural, de genre ou de thème. Toutefois, en créant, mes recherches avaient tendance à se situer comme des travaux éparpillés.

¹⁶ Marc Guillaume, Art et nouvelles techniques, Quaderni Année 1993 21 pp. 89-94, Fait partie d'un numéro thématique : Art et technique contemporains, in https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1993_num_21_1_1041

1 Cadre et trajectoire d'une formation à caractère structurel et explorateur

1.1 Raisons

« Pas de création. De la fabrication encore, connaissance de plus en plus des processus qui renvoient les mots les uns aux autres en une transcription qui intègre son entropie, les ratés de sa décomposition. La création revient à la parole des dieux absents, a-t-on dit ¹⁷ ».

Il est essentiel que tout le monde puisse s'exprimer. Les formes d'expression sont multiples : le théâtre, la danse, l'écriture, le dessin, la photographie... Le plasticien s'exprime à travers la forme de ses figures, les détails de ses dessins, l'harmonie de ses couleurs, l'entrecroisement de ses matériaux, le choix de ses techniques, l'originalité de sa pratique. Personnellement, j'ai été attiré par l'entrecroisement d'images et de textes de différents supports, et ce vers l'âge de onze ans. Non pas des images et des textes ramassés dans des magazines ou dans des livres et prêts à être portés comme tels, mais des fragments de papiers et d'objets que je fabriquais moi-même, pour des combinaisons de formes et des rencontres de sens.

J'ai commencé à peindre vers l'âge de 13 ans dans un *Club de peinture* à Sfax. Feu ma professeure de peinture, Olfa Kolsi me disait qu'il n'existait évidemment pas de recette miracle pour être un peintre/un artiste et qu'il n'y avait pas de talent sans un travail approfondi et sans objectif. Après deux ans de peinture et de recherche en dessin, ma professeure me proposait de m'inscrire dans un *Club de photographie* et de découvrir l'appareil photo argentique. Mon père m'a donné son appareil photo. Nous ne nous sommes plus quittés, 14 ans de suite. C'est au cours de ces années que j'ai commencé à réaliser que je pouvais faire de la photographie ma pratique artistique et à faire des recherches en noir et blanc : des objets, des façades de maison, des portraits, des paysages, des plantes et des roses, en chassant partout ce qui pouvait être obtenu après développement de la pellicule soit en tirage papier, soit en diapositive. En quatrième année de Maîtrise à l'ISBAT, notre professeure de photographie Amel Bouslama nous a chargés de choisir un thème de recherche pour le projet en « photographie ». J'ai choisi de travailler sur l'autoportrait. Bref, ma pratique

¹⁷ Abdelkebir Khatibi et Jacques Hassoun, *Le même livre*, Éditions de l'éclat, 1985, p. 78.

photographique est le fruit d'une grande passion.



FIG 1 : (W. A), Ph N et B, 1997, Il s'agit de l'une des places de l'ISBAT qui se situait à gauche de la porte d'entrée réservée pour déposer les sacs et valises des étudiants qui ne résidaient pas à Tunis et devaient rentrer chez eux en fin de semaine.

En octobre 1999, j'ai décidé d'intégrer la *Licence Arts plastiques* « classique ¹⁸ » à l'UFR Arts, esthétique et philosophie à l'université Paris 8 qui articule le pratique et le théorique, en prodiguant des méthodes et des savoirs permettant de développer une création personnelle et de construire une pensée argumentée dans le contexte contemporain. Mes recherches photographiques se sont beaucoup développées grâce au cours intitulé « *Nouveaux divertissements photographiques* », assuré par Monsieur André Rouillé : il s'agit d'un atelier sur la technique du « sténopé » en reprenant le principe de la camera obscura¹⁹ : littéralement « *chambre noire* ». L'étudiant remplace l'écran de sa boîte par une surface photosensible et obtient un sténopé.

¹⁸ Le diplôme de licence « classique » suivait les conditions fixées par l'arrêté du 9 avril 1997. Celui-ci s'appliquait depuis la rentrée 1997 (réforme Bayrou).

¹⁹ La camera obscura est une découverte marquante dans l'histoire de la photographie car c'est le premier dispositif inventé qui permet de faire apparaître une image en deux dimensions. En sélectionnant les rayons de lumière grâce à un trou pratiqué dans la chambre noire (la camera obscura), une image peut se former sur un « écran » (façade de la chambre située à l'opposé du trou).



FIG 2 : Journal intime 1, (W. A), Technique du « sténopé », Temps d'exposition 6 secondes, 1999.



FIG 3 : Journal intime 2, (W. A), Temps au moment du tirage 4 secondes, 2000.

C'est ma passion pour la peinture, pour la photographie et pour les arts plastiques, qui m'a poussé à communiquer mes moments de joie et de tristesse dans ces espaces d'expression et mon champ de recherche a évolué autour de la création artistique, abordée sous différents angles. Les années pleinement vécues de l'adolescence et de la jeunesse constituent un réservoir d'images et de souvenirs qui tracera notre horizon personnel de références et de concepts, au-delà de ce qui constitue d'habitude le *Stadium* de cet horizon : écriture/peinture/photo qui pourrait se traiter uniquement, par la forme, ou dans un champ interne au genre calligraphique par exemple. Plusieurs années plus

tard, cette envie de fabriquer des images, de dessiner et de peindre s'est réinstallée en moi, peut-être c'est le besoin aigu de partager, de communiquer une expérience intime et salvatrice. Je crois qu'il faut tout d'abord reconnaître qu'une meilleure perception de l'évolution de l'art contemporain relève d'une tension complexe capable de régler les relations entre innovation et apprentissage. Henri-Claude Cousseau l'explique bien dans « Peut-on enseigner l'art ? » en notant : « combien nous apparaît limitée la vision qui veut opposer, au sein du continuum temporel, le présent au passé, la volonté d'invention à ce qui la motive, c'est-à-dire la connaissance, la pleine possession de l'héritage puisque ce sont elles qui suscitent l'exploration de territoires nouveaux. On ne fait pas *tabula rasa* sur fond d'ignorance, mais bien à partir d'une sédimentation préliminaire.²⁰»

1.2 Formation : apprentissage et références

Depuis quelques années, je participe à différents travaux autour de l'enseignement de l'art. Je me suis intéressé particulièrement aux projets de recherche qui développent des aspects scientifiques et pédagogiques et qui portent sur les sujets issus des techniques du traitement d'image consistant à améliorer l'espace de l'œuvre et le contenu de son image pour en extraire de l'information, du sens et de l'expression plastique.

Le projet de HDR est l'aboutissement de mes recherches depuis ma *Maîtrise* en 1999 : dans ce projet, je me suis intéressé à une illustration-crédation de Marc Chagall. Cette œuvre est choisie pour être interprétée grâce à l'ordre et au caractère qu'elle fournit et c'est dans cette direction que j'ai effectué mes recherches. Le travail, consistait alors à réaliser une série de gravures dont la base est une représentation d'espaces inspirés de l'expérience chagallienne tout en étant loin de l'illustration biblique.

Ma fascination pour Marc Chagall remonte à la lecture de l'œuvre de Georges Didi Huberman,²¹ *L'empreinte*. Cette œuvre très intéressante sur le plan technique croît au-

²⁰ Henri-Claude Cousseau, *Peut-on enseigner l'art ?*, Éditions de l'École supérieure des beaux-arts, Musée du Louvre, Paris, 2004, p. 12.

²¹ Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op. cit., p. 167-169 / 2. C, Paris, Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, op. cit., p. 94-95.

dedans de nous à travers une lente gestation (*una gestazione lentissima*) dont il nous est impossible de prévoir la durée, et c'est toujours à l'improviste qu'elle vient au monde (*per poi apparire alla luce improvvisamente*) comme une image libératrice. La question est ainsi de savoir dans quelle mesure la technique pourra-t-elle être au service d'un acte plastique riche ? De Marc Chagall j'ai apprécié la liberté de différents principes dans l'appropriation de l'espace pictural dont il a été un interprète fort créatif. C'est à travers Marc Chagall que je fis ma première découverte de la création de l'illustration, car souvent l'œuvre de Marc Chagall renvoie à ses origines et souvenirs en famille comme à l'une des sources de ses peintures. L'œuvre de Marc Chagall m'attirait grâce à son puissant degré de dessin flottant. C'est la raison pour laquelle j'ai envisagé de consacrer ma recherche pratique aux thèmes abordés par Chagall dans une exposition personnelle : (« Moments évanescents », exposition organisée à l'Espace Sophonisbe à Carthage Hannibal, Tunis, du 26 février au 12 mars 2009). Il m'a fallu à peu près trois ans pour me déprendre de mes recherches plastiques préconçues et pour me focaliser sur de nouveaux projets de recherche artistique. C'est pendant ces trois années, presque par hasard, que j'ai commencé à découvrir les domaines d'application du traitement d'image à utiliser des outils et des méthodes pour le traitement des images par ordinateur, et notamment des outils logiciels graphiques et numériques.

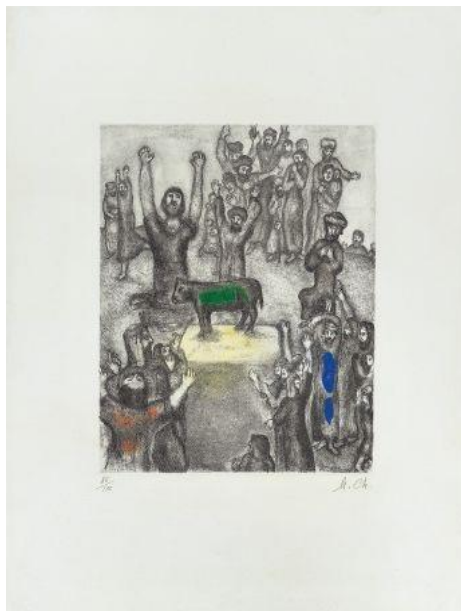


FIG 4 : Le Veau d'Or, Illustration biblique, Marc Chagall, Eau-forte coloriée à la main sur papier Arches, 50,7 x 39,2 cm, tirage 86/100, 1931-1958.

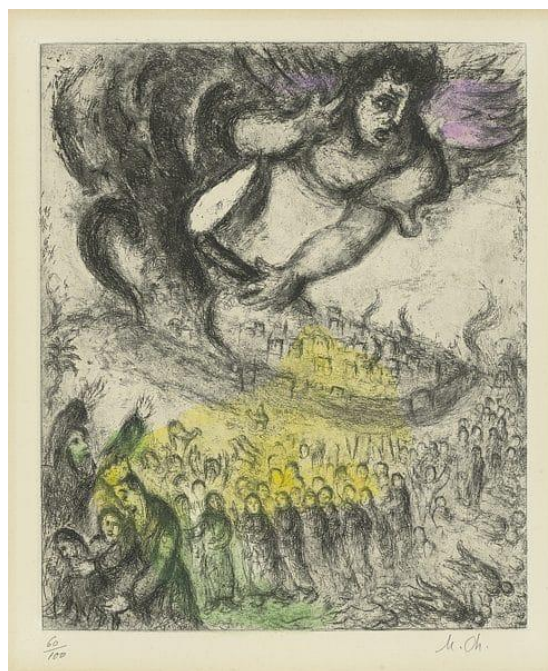


FIG 5 : Prise de Jérusalem, Illustration biblique, Marc Chagall, Eau-forte coloriée à la main sur papier Arches, 30.8 x 25.4 cm, tirage 60/100, 1931-1958.



FIG 6 : Anges et démons (diptyque), (W. A), Aquatinte sur papier Arches, 22 cm X 34 cm, tirage 4/12, 1999.

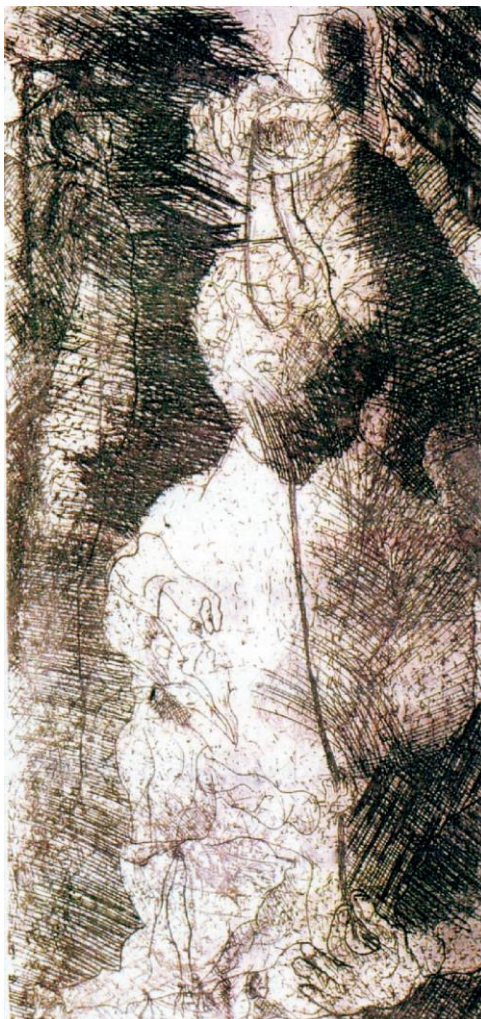


FIG 7 : Chasse à l'homme, (W. A), Eau-forte coloriée à la main sur papier Arches, 22 × 38 cm, tirage 6/13, 1998.

Mais c'est en réfléchissant au cours de l'écriture de mon mémoire de D.E.A, sur le « dévoilement » (l'entrecroisement de deux techniques : la peinture et la photographie ont conditionné le mode d'être des sujets), sur l'idée de la « figure picturale » que j'ai réalisé une série de peintures qui m'a permis de peindre des corps dans lesquels on peut constater un dévoilement plastique de la figure qui se fait progressivement. À partir de cette expérience, j'ai compris que je n'aurais pas pu m'engager sérieusement avec la technique mixte et l'entrecroisement de la matière picturale, de la photographie et d'autres matériaux qui mettent en valeur un processus de création et des modes de

l'expérience du faire conduisant à un « dévoilement » pictural. Mes recherches plastiques, qui portent sur la rencontre de différents matériaux, m'ont appris que toute pratique artistique n'est riche que si elle part des références matérielles, culturelles et intellectuelles de l'artiste.

1.3 Déroutement de carrière : contexte universitaire

« La culture n'est rien ; c'est l'homme qui est tout. Dans sa vérité contradictoire, dans sa vérité multiforme et changeante. Ceux qui se croient cultivés parce qu'ils connaissent la mythologie grecque, la botanique, ou la poésie portugaise se dupent eux-mêmes. Méconnaissant le domaine infini de la culture, ils ne savent pas ce qu'ils portent de vraiment grand en eux : la vie ²² ».

Progressivement et après avoir été inscrit en première année tronc commun à l'École des Beaux-Arts de Tunis, je me libérais petit à petit des infinies imitations et exercices qui avaient pris une place considérable dans mon apprentissage artistique au « club de peinture » à la maison des jeunes à Sfax.

En 1996, l'École des Beaux-Arts se transforma en un Institut Supérieur des Beaux-Arts. Le nouvel institut entra dans une période d'affrontements dont les arts et métiers se firent amplement l'écho.

Rentré en Tunisie depuis la France en septembre 2006, j'ai été affecté à l'Institut Supérieur des Cadres de l'Enfance à Carthage, j'y suis resté jusqu'au début de l'année 2008, date à laquelle j'ai intégré l'Académie des Lettres des Arts et des Sciences à « Beit Al-Hikma » à Carthage (participation dans les cycles de conférences). Ces années passées au sein d'un organisme public de recherche, qui a été doté en 1983 du statut *d'établissement public à caractère scientifique et culturel*, (E.P.S.C.) ont été marquées par les évolutions scientifiques dans plusieurs domaines. Rappelons que j'ai débuté en tant que contractuel à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Nabeul (Université de Carthage) et à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, (Université de Tunis entre 2004 et 2006). Au courant de l'année 2008, j'ai commencé à enseigner à

²² Jean-Marie Gustave Le Clézio.

l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis (ISBAT), qui est un établissement universitaire qui assure un enseignement englobant des disciplines liées aux Arts Plastiques et au Design.

Depuis 1975, l'enseignement universitaire des arts se polarisait à l'École des Beaux-Arts de Tunis. Ma formation en 1995 s'est située aux débuts d'une période de projets et de décrets qui ont débouché sur la création des premiers instituts des *Arts* dans plusieurs villes en Tunisie, qui se substituaient peu à peu aux « ateliers » de spécialités. Le moment symbolique phare fut la fondation de nouvelles *Universités* qui ont marqué le départ d'une nouvelle ère, celle d'une valorisation de l'université tunisienne et de la recherche scientifique. Ce moment était le point de départ qui a déterminé la réflexion sur l'enseignement des *Arts*. En effet, les étudiants qui se sont inscrits dans les années 1990 et 1999 se sont tous efforcés de faire leur propre choix esthétique, souvent par opposition aux styles dominants. Ce processus a pris plusieurs années allant globalement de 1995 (l'année de l'ouverture de l'École des Beaux-Arts de Sfax) à 2006 (celle de la mise en place d'une quinzaine d'instituts).

Tout au long de mes études à l'ISBAT (l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis), j'étais profondément marqué par les cours de M. Samir Triki qui faisait preuve de réflexions approfondies et d'une grande originalité. Ce dernier a le mérite de considérer que la recherche-crédation est une expérience destinée à résoudre un problème plus vaste. Il a cherché à caractériser la création artistique en Tunisie et a proposé des catégories en relation avec le rôle de formation et d'apprentissages de certaines techniques et c'est pourquoi dans sa thèse le concept de recherche-crédation construit un contexte intellectuel fertile. Ce qui me rappelle son texte dans *La version des années septante : l'apprentissage déstructurant à l'ITAAU* : « Depuis l'indépendance, la situation artistique se polarisait en Tunisie, était perçue comme une reconnaissance par l'Occident des valeurs universelles de l'art musulman. Ce sont précisément ces valeurs universelles ou universalisables qui vont mobiliser les énergies des plasticiens tunisiens dans une dynamique marquée par une volonté de « nationalisation » culturelle successive aux

mouvements de libération nationale et de l'indépendance. Elle se concrétise notamment dans le domaine de l'histoire et celui des arts plastiques. Le couple Art et Archéologie s'est constitué institutionnellement par la création en 1957 de l'Institut National d'Art et d'Archéologie. Les recherches archéologiques et les études portant sur la ré-écriture de l'histoire tunisienne, parallèlement à l'intérêt de plus en plus manifeste pour les arts traditionnels (perçus dans un sens autre que le sens péjoratif d'arts indigènes) ont conquis l'ancienne école des Beaux-Arts qui devient un lieu d'apprentissage et de formation indifféremment de spécialités relevant (d'après la tradition occidentale) des arts majeurs (peinture, sculpture, gravure) ou des arts dits mineurs (décoration, céramique, mosaïque, tissage...etc.). Avec la transformation de cette école en ITAAU, on assiste d'abord à l'abolition des cloisons entre Arts majeurs et autres mineurs, ce qui permet à la céramique, par exemple, de s'ériger en spécialité artistique jouissant du même statut que la peinture ou la sculpture. Ensuite, l'ITAAU ne se cantonnera plus dans le rôle de formation et d'apprentissages de certaines techniques, lesquelles s'avèreront par la suite pas aussi neutres qu'on le croit, mais deviendra, en outre, un lieu de réflexion et d'investigation sur des problèmes touchant la réalité, la finalité et les fondements de la création artistique en Tunisie et surtout sur les rapports qui peuvent lier celle-ci à l'histoire en vue d'abord de légitimer cette pratique en général et plus particulièrement celle de la peinture de chevalet non encore assumée.²³ On peut dire que la transformation de l'école en ITAAU a marqué le dynamisme de la pratique artistique en Tunisie dans cette quête de sens nouveau en précisant des critères qui ne présupposent aucun style, aucune limitation thématique, mais sont à travailler des solutions de la spécificité artistique dont la pertinence est donc largement liée au cadre conceptuel et opérationnel (le rôle de formation et d'apprentissages de certaines techniques).

²³ Samir Triki, *La version des années septante : l'apprentissage déstructurant à l'ITAAU*, Éditions U Tunis II, 1996, p. 9.

1.4 Sources et tendances

« Un artiste, en comparaison avec ses semblables, est quelqu'un qui est spécialement dans ses pouvoirs d'exécution mais dans une sensibilité inhabituelle aux qualités des choses. ». À l'autre extrémité, si « pour percevoir, un spectateur (beholder) doit créer expérience », si celle-ci « doit inclure des relations comparables à celles dont le producteur original a fait l'épreuve », ces dernières « ne sont pas les mêmes dans un aucun sens littéral ²⁴ ».

Dans *Recherche-crédation et didactique de la création artistique Le chercheur travaillé par la création*, Grazia Giacco se demandait au fil de ses réflexions, constats, lectures, si son rôle d'enseignant-chercheur pourrait révéler un engagement qui dépasse la simple transmission vers une démarche de médiation, d'activation, voire de co-crédation d'un projet artistique : « En recherche-crédation, c'est la tension et l'équilibre entre ces deux pôles qui engendrent des actes différents.²⁵ ». Comme le mentionne Michelle Jean-Noël, dans « *Être l'auteur de sa vie Choisir sa vie* » : « Si nous acceptons de vivre l'expérience, une porte de sortie nous est proposée, (une solution) comme un chemin qui s'ouvre devant nous et qui nous emmène toujours, de mieux en mieux, vers de nouvelles aventures²⁶ ». Dans « *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II* », Paul Ricoeur reconnaît cette expérience, il définit le premier « lieu » de l'interprétation par « l'intérieur de ce cercle très vaste de messages échangés que l'écriture découpe un domaine limité²⁷ ». Est-il nécessaire de préciser qu'un travail de recherche portant sur une pratique artistique suppose l'élaboration de deux types de productions : des productions artistiques et des productions de type « recherche » ?

La référence à Paul Ricoeur, qui reconnaît l'importance des « expressions de la vie fixées par l'écriture », reste incontournable : « Ce sont elles qui appellent un travail spécifique d'interprétation et qui tiennent précisément à l'effectuation du discours

²⁴ Dominique Chateau, « John Dewey et Albert C. Barnes : expérience et pédagogie de l'art moderne », in *Recherches poétiques* (Revue de la Société Internationale de poétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p.132.

²⁵ Grazia Giacco, *Recherche-crédation et didactique de la création artistique Le chercheur travaillé par la création*, Éditions EME, 2017, p. 11.

²⁶ Michelle Jean-Noël, *Être l'auteur de sa vie Choisir sa vie*, Aubagne, Editions Quintessence, 2006, p. 5.

²⁷ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Éditions du Seuil, 1986, p. 85.

comme texte²⁸ ». Mais Pierre Gosselin pense qu'on a longtemps eu tendance à comprendre la création artistique comme un lieu d'expression : « Au cours des dernières décennies, dans la mouvance constructiviste, on en est venu à la comprendre davantage comme un lieu de construction d'idées, d'images, de savoir, etc. Il n'est plus rare aujourd'hui d'entendre des artistes dire que la création artistique représente pour eux une voie de développement personnel²⁹ ». En effet, ce qui fait la spécificité d'un texte en arts plastiques, c'est mettre enfin à la fois son objet subjectif et son champ d'investigation très large. Dans l'esprit de Roland Barthes le plasticien-chercheur peut inscrire son travail dans la notion de plaisir. En effet, si la recherche en arts plastiques est à la fois critique d'une œuvre et critique de la société qui produit cette œuvre, il ne peut s'agir que d'une critique dans laquelle le plaisir est partie prenante. Et comme il y a du plaisir à créer et à regarder une œuvre d'art, ce plaisir peut servir à mieux définir les usages historiques et théoriques de l'espace pictural et des images qui s'y créent, et à dégager, dans le domaine des arts plastiques, une poétique de l'espace contemporain³⁰.

Dans ce sens Agnès Rouveret, explique qu'« Il est probable que, en écrivant des traités sur leur art, les architectes, les peintres ou les sculpteurs ont cherché à s'élever au-dessus de cette condition commune, en essayant de constituer en véritable science leur savoir technique. La démarche est manifeste chez Vitruve. Elle était déjà revendiquée par les peintres-savants du IV^e siècle : Euphranor d'Athènes, dont l'œuvre est au centre de l'opuscule de Plutarque, *Sur la gloire des Athéniens*, ou les artistes de l'école de

²⁸ Idem, p. 85.

²⁹ Pierre Gosselin, « La recherche en pratique artistique Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologie », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 22.

³⁰ Cela concerne l'importance des écrits sur l'art : ainsi retrouve-t-on de façon atténuée, à propos des arts plastiques, les problèmes de diffusion de la culture dans l'ensemble du corps civique qui avaient été, dès le V^e siècle, la préoccupation des sophistes. Aussi n'est-il pas étonnant de voir chez Platon une attaque conjuguée contre les sophistes et les peintres qui prétendent vendre à leurs élèves une technique qu'ils présentent comme un savoir, alors qu'elle n'est qu'illusion et faux-semblant. Dans l'Antiquité, la figure de l'artiste, sculpteur ou peintre, ne s'est réellement distinguée de celle de l'artisan que pendant certaines périodes et en certains milieux privilégiés ; la définition de la statue ou du tableau comme « œuvre d'art » ne s'est faite qu'au terme d'un long cheminement et au prix d'une « laïcisation » de l'objet fabriqué, particulièrement sensible dans le cas de la statuaire.

Sicyone.³¹ » J'entends par cela que la critique d'art au sens où nous l'entendons aujourd'hui, se définit difficilement comme pratique autonome et se trouve souvent enchâssée à titre de métaphore ou d'exemple dans des textes de toute autre nature. À mon avis, il suffit de mentionner les ouvrages qui nous permettent de prendre connaissance aujourd'hui, dans un texte continu et non dans de simples fragments, des œuvres et des jugements portés sur elles par les Anciens. Dans son texte intitulé, *Critique d'Art*, Agnès Rouveret traite le lien fort entre Art et savoir (« *téchne / epistème* ») dans un premier temps et la revendication des artistes dans un deuxième temps³². Elle écrit : « Mais on serait tout autant fondé à dire que les principaux problèmes posés par les écrits sur l'art depuis la Renaissance prennent leur source dans la réflexion esthétique des Anciens et qu'il faut attendre le XX^e siècle pour voir en ce domaine, comme en beaucoup d'autres, une véritable rupture avec cette longue tradition³³ ».

La recherche en art, ou recherche par les moyens de l'art est difficilement réductible à une discipline au sens académique à la fois intellectuel et institutionnel du terme d'après Christoph Zellweger³⁴. L'article de Christoph Zellweger « Contexte théorique et état de l'art » vise à faire la synthèse des activités de recherche dans les écoles d'art en Europe ; en l'occurrence, il s'agit de l'absence de ligne de force épistémologique, méthodologique, organisationnelle ou herméneutique ; « les écoles revendiquent d'ailleurs pour la plupart la particularité de leur position, arguant du caractère éminemment singulier de la pratique artistique, et donc par analogie de la pratique de la

³¹ Agnès Rouveret, Article « *Critique d'art* », in *Encyclopædia Universalis*, Cédérom, Version 10, 2004, Élément absent de l'édition papier de 2002.

³² Ces premiers traités entérinent les efforts soutenus des peintres et des sculpteurs, pour assurer à l'artiste un statut plus élevé que celui de simple artisan. Cette revendication repose sur la possession d'un corps de connaissances, notamment mathématiques et géométriques, transmissibles par l'enseignement. In Agnès Rouveret : « Les "yeux érudits" : de la collection des œuvres à la constitution des savoirs dans l'Antiquité » - <https://www.aibl.fr/seances-et-manifestations/coupoles-312/coupoles-2021/seance-de-rentree-solennelle-de-l'article/agnes-rouveret-les-yeux-cru...> 1/5 Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

³³ Idem.

³⁴ Christoph Zellweger, « Contexte théorique et état de l'art », in *Modèles pour une pratique expérimentale Recherche-crédation en design*, sous la direction de Lysianne Lécho Hirt, Édition MétisPresses, 2010, p. 30.

recherche en art³⁵ ». Le profil de recherche en art dessine ses références par Christoph Zellweger en se basant sur quelques auteurs actifs dans cette réflexion : Carole Gray et Julian Malins considérés comme figures de pionniers dans cette thématique et Henk Borgdorff qui fait également partie des auteurs influents.

Une création ou une œuvre d'art meurt, quand elle n'est pas reprise et confirmée par l'écriture, car ses qualités principales est la mise en mots, la nomination et la qualification des formes en les représentant. Si, comme l'écrit si bien Zola : « J'ai dit : « Ce que je cherche surtout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau. » Et encore : « L'art est composé de deux éléments : la nature, qui est l'élément fixe, et l'homme, qui est l'élément variable ; faites vrai, j'applaudis ; faites individuel j'applaudis plus fort. Et encore : « J'ai plus souci de la vie que de l'art.³⁶ », ce que j'écris, dessine et peins peut-être écrit, dessiné et peint par... n'importe qui.

1.4.1.1 Contexte intellectuel

« L'artiste arabe part certainement de son propre monde local, mais il travaille aussi à l'intérieur de ce gigantesque réseau, système monde de la communication généralisée.³⁷ »

Dans le domaine des arts plastiques, la bataille encore très récente menée - avec succès pour ce qui est de la Tunisie - pour faire connaître la légitimité artistique et culturelle du pictural, tant auprès de l'intelligentsia que des institutions culturelles étatiques, a favorisé les démarches d'édification d'études universitaires (instituts nouveaux) des disciplines les plus traditionnelles, aux dépens d'une approche plus contemporaine (et par certains côtés plus pertinente) des arts plastiques comme production culturelle et collective. C'est plutôt dans cette optique que notre travail se situe.

C'est dans la critique d'art et la recherche universitaire contemporaine que j'inscris mon

³⁵ Idem.

³⁶ Emile Zola, *Les chutes : le 15 mai 1866*, in *Écrits sur l'art*, Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Université de La Sorbonne Nouvelle, Éditions Gallimard, 1991, P. 133.

³⁷ Mounira Ben Mustapha, « L'art contemporain arabe : l'étranger de l'intérieur », in *Orient / Occident, les arts dans le prisme exogène*, Éditions Sunomed (Wassiti), Tunis, 2008, p. 85..

étude. Mon souci primordial est d'articuler étroitement les dimensions matérielles et symboliques du rapport de nouvelles pistes permettant de renouveler la réflexion sur la recherche existant dans la démarche artistique. La rigueur scientifique d'une recherche pratique - théorique et autocritique- est basée sur l'hypothèse que l'identité du plasticien n'est pas finie et définie, mais qu'elle est constituée de rapports et de processus de différenciation inscrits dans une société.

Parmi les approches qui ont changé mon regard sur la peinture, il faudrait mentionner aussi un champ disciplinaire récent, développé surtout dans les pays anglo-saxons sous le nom de « *cultural studies* »³⁸, qui tente d'appréhender les productions symboliques d'une société donnée en dehors des grilles d'évaluation imposées par la culture dominante. En France, les arts plastiques élaborés de façon décapante par René Passeron, Jean Lancry, et d'autres vont dans le même sens. Ce qu'on peut proposer comme réalisations pratiques, est plutôt un projet-situation entre le réel et l'identitaire. On comprend que la recherche nourrit la création, « qui à son tour fait monter la recherche »³⁹. Les œuvres de l'art contemporain, la chronophotographie, l'art en tant

³⁸ « Ce développement mondial d'un cadre de recherche très élastique a entraîné de périodiques tentatives de définition et de cartographie des associations disciplinaires impliquées dans ce mouvement. À titre d'exemple, l'éditeur anglais Blackwell publie depuis 1999 un portail internet intitulé « Cultural Studies Resources » qui vise à permettre la visualisation de ces champs de recherche, des revues, des méta-sites et des éditeurs concernés par les Cultural Studies. Rédigée par deux enseignants du département de Cinéma Studies de New York University, l'introduction du site propose une définition liminaire des Cultural Studies. Concernant la manière dont « les sujets humains sont modelés ou expérimentent leurs vies dans un contexte culturel et social », les Cultural Studies s'appuient sur les méthodes. À partir des années 1980, les Cultural Studies s'exportent dans le monde anglo-saxon, d'abord par le relais des enseignants britanniques, mobiles au sein des institutions académiques du Commonwealth, puis s'installent aux États-Unis dans les universités de l'Illinois et de l'Iowa. L'explosion des Cultural Studies apparaît plus précisément à la fin de la décennie, avec un pic dans la production éditoriale en 1991. Comme le rappelle François Cusset, le courant américain va déplacer le questionnaire d'origine en le confrontant à la caution théorique française. Les travaux de Lyotard, Derrida, mais surtout Barthes, Foucault, Deleuze et de Certeau deviennent des textes canoniques dans le paysage des Cultural Studies. L'invention du quotidien, publié en France en 1980 dans la collection 10/18, est traduit en anglais en 1984 et se vend à 30 000 exemplaires la première année. » in :

Stéphane Van Damme, *Comprendre les Cultural Studies: une approche d'histoire des savoirs* | « Revue d'histoire moderne & contemporaine » 2004/5 no51, Belin, Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-5-page-48.htm>

³⁹ Louise Poissant, « La recherche création », in « La recherche en pratique artistique Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologie », in *La recherche création pour une compréhension*

qu'institué, l'art nouveau et ses productions industrielles de la culture, l'art de l'image et les arts visuels... suggèrent des auxiliaires précieux, qui reflètent des jugements de valeurs établis par une tradition critique habituellement fondée sur une inspiration et une conception théorique. Dans un projet de recherche on peut proposer d'étudier directement des problèmes et des difficultés d'ordre plastique pour mettre en valeur certains aspects de la déconstruction. Il s'agit d'envisager, donc son étude comme une réflexion reconstructrice et méditative. Ainsi, à partir des problèmes que je rencontre dans mon travail, j'élaborerai une conception autoréflexive sur les enjeux de ma pratique. D'autant que notre projet dans la recherche-crédation comporte une dimension prescriptive qui favorise l'émergence d'éléments de méthodologie en réfléchissant à ce qui contribue à la démarche créatrice.

1.4.1.2 Entrelacs du plastique et du verbal

« L'art semble être a priori rangé dans une catégorie à part, dans un « royaume séparé », où il est coupé de cette association avec les matériaux et les moyens de chaque autre forme d'effort, d'épreuve et d'achèvement humains. ⁴⁰ »

La volonté de situer une réflexion et de l'approfondir dans le domaine des arts plastiques s'affermir véritablement au moment de ma thèse sur la trace et ma pratique artistique, menée sous la direction de Michel Sicard. Cependant, la question du projet ne saurait se réduire à un concept d'ordre plastique encore moins à un concept d'ordre historique. Mon engagement avait trait au désir d'expérimenter et ma façon de communiquer était de dessiner et de peindre, mais j'ai des solutions techniques et d'images pour faire mes recherches. Les tentatives sont diverses qui visent en effet à la description de notre cheminement⁴¹. J'ai bifurqué vers la portée de la théorie et l'incidence de la technique et

de la recherche en pratique artistique, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. IX.

⁴⁰ Dominique Chateau, « John Dewey et Albert C. Barnes : expérience et pédagogie de l'art moderne », in *Recherches poétiques* (Revue de la Société Internationale de poétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p.131.

⁴¹ Autant de temps qui créent la pensée et son altérité, autant de fragments de réalités fragiles et transitoires. L'Art et le savoir, la matière plastique, la technique et l'exercice avec connaissance pour réfléchir sur combien on se rend digne de l'institution scientifique, en entrant, dès les premiers pas, dans la carrière

les contingences de la matière, en m'appuyant sur l'idée de trace et en me référant à un texte de Derrida où il est question de la trace qui s'efface⁴². Cette précarité, cette éphéméride de la trace sont fondamentales, c'est pourquoi on sélectionne et on archive. Ainsi, j'ai regardé dans le contexte familial où j'ai retrouvé les carnets de mon grand-père, et de mon père. Cette écriture a subi une intégration à la peinture. Ce phénomène de retour est souligné par la forme plastique de l'arabesque. Ce lien d'ailleurs demanderait à être explicité. Comment une forme en aplat, peut-être purement décorative, peut-elle créer un effet de mémoire ? Est-il possible de transposer ma vision de l'espace plastique dans le fonctionnement de la pensée ?

Nous remarquons aujourd'hui que la problématique de l'expression plastique, même dans le domaine de la peinture *stricto-sensu*, se trouve stratifiée : des matériaux annexes, impurs, des fragments d'archives s'intègrent et réagissent en fournissant des informations sur l'origine et sur le contexte sociologique et historique de l'œuvre. Autrement dit, un ensemble de données sera à intégrer et à décrypter par le regardeur dans un même horizon, élargi par des matériaux et ingrédients, qui constituent le dispositif (favorisant la création) deuxième aspect. Nous aurions à regarder la nature des techniques et des procédures de cette stratification : collage, écriture, lacération, brûlure...

L'intention d'une « trace » si l'on peut dire est donc intelligible, c'est-à-dire qu'elle peut devenir le support d'analyse complexe, de mise en scène ou de déplacement et c'est pourquoi il ne faut pas considérer la trace plastique comme un résidu inerte, mais plutôt comme une matière complexe voire emblématique susceptible d'interrogations multiples. De ce point de vue-là, la trace plastique ne s'identifie pas au renvoi ou au signe, c'est un tissu d'informations, lui-même structure et susceptible d'évolution, compte tenu des réinsertions multiples dans lesquelles elle peut jouer dans l'espace plastique. En effet, nous avons tâché de mesurer la valeur expérimentale de la trace

importante des recherches de tout ce qui peut contribuer au perfectionnement d'une thèse en arts plastiques : c'est avoir des réflexions à présenter en parallèle de sa pratique.

⁴² Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art, Dialogue », Collège iconique. INA. 25/06/2002.

plastique et de confronter cette valeur à différentes pratiques, différentes esthétiques et différentes pensées passées et présentes, afin de donner une définition du concept de la recherche propre à ma pratique. Certes ma propre pratique comme source de connaissance se barre et résiste à la trace qui m'obsède, où les mots et les matières vont apparaître comme éléments récurrents d'une mémoire, elle-même jamais entièrement dévoilée, toujours. J'ai évité de poser la question du signe visuel, préférant évoquer le jeu, le tissage, le bricolage pour installer le champ réel de cette notion de trace. J'ai affirmé m'être dirigé vers l'art occidental, me coulant quelque peu en lui avec l'enjeu sous-jacent de l'origine et de la mémoire que suppose la continuité de toute civilisation dans le temps. J'ai proposé ainsi de suivre la production des signes. Ce suivi est une poïétique qui place le regardeur dans le « jeu de déplacement et de permutation » à l'œuvre dans mon propre travail. J'ai parlé ainsi d'objets qui ne seraient plus « une calligraphie à proprement parler », mais une structure mobile qui vibre. Cette émergence de rythmes est donnée à partir de couleurs naturelles (dans les calligraphies orientales), pour moi dans le donné brut de la trace, mais dont la composition est toujours un peu au-delà du rythme et du signe : dans l'atmosphère harmonieuse et grouillante de l'émergence. Dans cette émergence, le texte joue un rôle de sauvegarde, « une arme contre l'oubli⁴³ ». Je me suis référé pour ma pratique artistique à Rouan et Tàpies pour la notion de *pli*. Cette partie descriptive du travail personnel se nourrissait du concept d'*autoréférentialité* en étant à la recherche de démarche méthodologique et la compréhension des réalités complexes. J'ai examiné ensuite le problème de l'origine que je vois fonctionner dans mon travail comme résultant des visions rêvées de leurs traces. Cette notion de rêve est justement ancrée dans la pensée de Freud en se référant à l'élaboration secondaire du travail du rêve. Le résultat est en quelque sorte non prémédité, pour assister à l'émergence de quelque chose en train de se constituer dans et par la trace. C'est d'abord mon identité qui m'intéresse. Mais cette identité n'est pas une mémoire perdue, au sens « le moins réparable » et j'en appelle à l'idée de perte et même d'entropie. C'est pourquoi la trace est profondément identitaire. Mais identitaire au sens le

⁴³ Paul Ricœur, « Signes et sens », in *Encyclopædia Universalis*, Cédérom, Version 10, 2004, Élément absent de l'édition papier de 2002.

plus fort, le plus épais, le moins réparable. Non pas l'identitaire d'une mémoire perdue, mais bien fort, la présence de l'indice de pensée, et d'un indice recherché, supputé par son entendement discerné. L'indice est un vestige dont le sens ne peut être reconstruit que par et dans la diachronie d'une entropie. Il est un objet saisi dans sa singularité dont la compréhension se construit à partir de l'établissement d'une différence entre l'objet d'origine imaginé ou reconstitué dont l'entropie est nulle et l'objet dans son aspect actuel dont l'entropie est forte. (L'entropie est utilisée ici au sens figuré. Elle désigne une instabilité de la chose visée plutôt qu'une grandeur thermodynamique.) Cette notion d'entropie comme toile de fond, apparaît dans le processus néguentropique, dirai-je, du rêve comme élaboration secondaire, dans une sorte de délié de la combinaison entrelaçante qui produit l'espace propre à ce retour spécifique du souvenir.

Après avoir parlé du dessin comme un « rite opératoire » et de l'œuvre comme processus, je voudrais revenir sur les « outils » de transposition, via le collage et le feu. Ce qui a pu me rattacher à Claude Viallat, c'est ce rapprochement entre matière et signe. Ainsi je me suis référé longuement à l'œuvre de François Rouan qui utilise la déconstruction : « Le tableau est déstructuré, dit-il, pour être ensuite reconstruit.⁴⁴ » C'est par des techniques de tressage que l'on parvient à redonner une chair au souvenir. J'y trouve personnellement une lecture de la répétition inhérente au tressage qui donne un rythme qui ponctue l'ensemble de la toile. Suivant une analyse assez longue sur le refus du subjectif, la notion d'interstice, l'évolution de Rouan rompant avec Supports-Surfaces, la fragmentation de la surface, l'émergence d'une autre figure dans un espace peint : il s'agit du rapport matière-signes et de l'apparition clignotante en un phénomène qui relève de la métastabilité. Le rapport à On Kawara développé à la suite est peut-être plus éloigné, parce que le travail minimaliste est d'une nature différente et qu'il ne comporte pas de traces manuelles, etc. Par contre Georges Noël, dans le palimpseste paraît davantage dans le sujet. J'ai commenté, dans les quatre parties du texte de ma thèse, des œuvres précises que j'ai essayé d'adapter à mon propos. J'ai

⁴⁴ Marc Le Bot, *Figures de l'Art contemporain*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 121.

analysé l'espace non seulement en termes de « représentation », mais en procédant à une « analyse sémantique » de l'espace, notamment par l'intermédiaire de la sémiotique. Ce qui m'intéresse c'est cet en-deçà de la représentation, que je n'ai pas envisagé comme un refoulé, ou un non-dit mais comme l'espace du virtuel. J'ai suivi alors l'analyse de l'œuvre de Claudio Parmiggiani, résumant les belles analyses de Didi-Huberman dans *Génie du Non-lieu*. Là encore c'est ce lien entre une matière et une vision-rêverie qui retient mon attention. Je me suis interrogé aussi sur la fusion ou confusion, ou pas, entre l'espace réel et l'espace figuré. Et j'en ai conclu à l'idée, assez classique quand même, du tableau comme d'une « fenêtre » en montrant comment le recours à l'entrecroisement des techniques dans la conception de la peinture en création ouvre une nouvelle piste de recherche où les techniques entrecroisées seraient non seulement outil de réalisation, mais également approche réflexive sur la « trace » pour la création.

Le chapitre suivant de cette 3^{ème} partie s'est attaché à cette « tendance à brouiller la frontière entre le fictif et le réel ». Après avoir passé en revue les conceptions de Platon jusqu'à aujourd'hui de façon fort synthétique, j'ai insisté sur la dualité sujet/objet, sur la place du corps et sur les théories optiques dans l'art islamique Ibn al-Haytham -Alhazen et Al-Kindi. C'est l'œuvre abstraite des années soixante qui m'intéresse et plus particulièrement l'œuvre de Tapiès qui illustre parfaitement le pouvoir de l'abstraction et des métamorphoses constantes. Mais c'est surtout « la sédimentation de signes immémoriaux de la condition humaine »; et « l'épaisseur de la chair » qui m'interpellent le plus. L'analyse de l'œuvre de Tapiès dans notre recherche porte sur les symbolismes et les matiérismes du peintre qui mélange terre crue et terre cuite pour donner la couleur du passage du temps et rend visible la pauvreté des matériaux, sans oublier le T emblématique de forces contradictoires et de sa signature, etc.

Plus loin, l'accent est mis sur l'œuvre de Simon Hantaï, et de Viallat, afin de débattre de la question de l'empreinte dans *Supports-Surfaces* (spontané ou pas, animé ou pas, répétitif ou pas). Il en est de même pour les tampons de Louis Cane. Puis, nous avons interrogé la notion de *pli* en nous référant à Deleuze, pour Arnal, Saytour, etc. Les

artistes de Supports-Surfaces et de la peinture dans les années 60 et 70 étaient présents également dans notre recherche. J'en venais enfin à la *déconstruction*, avec Buraglio et Anselm Kiefer. Dans la quatrième partie intitulée « entrecroisement de l'espace pictural contemporain à ma pratique personnelle », c'est surtout sur le feu, avec Yves Klein et Jaccard, que j'ai mis l'accent. Le feu réel et celui métaphorique constituent un paradigme : « Projeter la flamme sur un plan architecturé de couleurs, c'est entremêler des images qui causent un flou permettant au regardeur de laisser échapper sa pensée et sa rêverie⁴⁵ ».

Plus en lien avec la méthodologie de recherche, j'ai examiné les apports possibles de la « trace » et du « pictural » pour la recherche en pratique artistique⁴⁶. Il nous faut par la suite, toujours avec ma pratique plastique et en concours des écrits d'artistes et de théories, mieux proposer le concept plastique autour des contraintes qui la brisent. « Tout devient symbole. Le signe renvoie à une autre réalité que lui-même. Le symbole éternise le signe⁴⁷ », écrit Georges Jean à propos d'Edda Scandinaves.

1.5 Conditions d'une pratique artistique

« J'ai remarqué que la peinture journalière m'entraîne dans des profondeurs du sentiment où la parole est presque jetée par-dessus bord et remonte épurée de cette part d'inspiration qui est la communication verbale. Mon œuvre continue à s'établir : logique. Plus colorée, plus sauvage, plus loin des critères.⁴⁸ »

L'analyse des matériaux plastiques a inspiré de nombreux chercheurs au cours de

⁴⁵ Dominique Berthet, « La création par la destruction : entretien avec Christian Jaccard », in *trace(s)*, *Recherches en Esthétique*, revue du C.E.R.E.A.P, n° 4, octobre 1998, p. 31.

⁴⁶ Dans ce sens Jean Lancri a écrit : « Une thèse en Arts Plastiques a pour originalité (du moins en France, et plus précisément Paris) ; tout au moins de mon temps) d'entrecroiser une production plastique avec une production textuelle. Elle n'aboutit que pour autant qu'elle réussit à les entretoiser. Est-ce à dire que chacune de ces productions (la production plastique, d'une part, la production textuelle, d'autre part) ne se présente que comme un travail autour d'une série de réflexions concernant la théorie plastique et le ré-enchantement de l'espace ? Il faut ici comprendre davantage ; et notamment ceci : dans leur étrange attelage, chacune de ces deux productions s'érige en toise de l'autre ; et c'est ainsi, dis-je, qu'elles s'entretoisent. Aussi est-ce toujours à l'aune de l'autre que l'on se doit, à chaque fois, de juger l'une d'entre elles⁴⁶ ». Jean Lancri, *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi ?*, Université de Tunis. ISBAT, Tunis, le 8 mai 2006, p. 3.

⁴⁷ Georges Jean, *Langages de signes, l'écriture et son double*, Paris, Gallimard, 1989, p. 39.

⁴⁸ Roger Van Rogger, *Lettres à une amie chère*, Éditions de Vallongues, 6 décembre 1978, p. 82.

l'histoire de l'art en apportant à celles et à ceux qui ont eu le privilège de la découvrir une inspiration féconde et enrichissante. Les témoignages donnés ici semblent l'indiquer. À cela, il nous semble qu'il y a au moins deux raisons que nous aimerions développer brièvement. À un premier niveau, l'approche de Jean-Luc Nancy entraine en résonance de manière particulièrement éclairante avec le travail de conceptualisation d'Yves Michaud sur l'analyse de l'art contemporain qu'il développait depuis de longues années. Et à un second niveau les rapports aux arts plastiques élaborés par Marc Le Bot et Hubert Damisch s'attachent tous deux à l'élaboration de visions renouvelées de l'espace pictural appelées à s'opposer aux nouvelles formes d'exercice de l'art contemporain. Les aspects et les pratiques étudiées par Michaud dès le milieu des années 1970, qui échappent à l'assujettissement massif aux institutions d'art, aux similitudes des espaces et aux identités convoquées ne peuvent-elles pas être rapprochées des pratiques contemporaines, loin des précurseurs d'avant-garde et des principes universels, les nouvelles formes d'espace pictural contemporain ne permettent-elles pas de soulever plusieurs questionnements jusque-là dissimulés et camouflés ?

Reprenons ces deux entrées successivement. La démarche théorique et esthétique que Michaud emprunte à plusieurs théoriciens permet d'opérer une rupture décisive par rapport à ce qu'il appelle « l'état gazeux⁴⁹ » en n'attribuant pas la naissance d'une thèse, d'une pratique ou d'une institution à son activité. Selon lui, c'est par une transmission de dispositif de démarches que sa thèse, cette institution ou cette pratique prennent forme et apparaissent. Et Michaud de montrer que ce qu'il convient d'éclairer, c'est plutôt la crise des valeurs et des évaluations en matière d'art contemporain. Pour lui, il faudrait tenter d'y remédier à travers des métathéories de l'art contemporain, ou d'autres formes de rafistolage. En ce sens, l'apport théorique de Nancy marquera de son empreinte le travail de ces pratiques contemporaines dont les recherches vont, parfois de manière inaboutie à ses yeux, tenter d'explorer les portées de tels espaces plastiques dans des techniques variées et dont les philosophes, historiens et critiques d'art vont rendre compte. De ce

⁴⁹ Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Stock, 2003.

double parcours, Michaud devait tirer une réflexion singulière, se référant à des œuvres contemporaines, en proposant une analyse des possibles échappées par rapport aux tensions identitaires, statutaires et artistiques de tous ordres.

Parvenus à ce point, nous pouvons également nous demander en quoi cette expérience appartient irrémédiablement au passé et si elle garde une quelconque actualité. Ne pourrait-on pas la considérer comme révolue et sans portée dans une époque où les arts plastiques semblent s'agripper à des pratiques bien écartées des critiques ? Les pratiques artistiques, les œuvres d'arts et les propositions plastiques de notre époque – période « souple et aisée » par excellence – ne constituent-elles pas aujourd'hui des matériaux particulièrement utiles pour penser et agir sur l'« espace pictural » qui est soumis à des enjeux purement conceptuels et où l'artiste est plus jamais appelé à échapper aux codes et aux assignations identitaires, statutaires et de genre ?

2 Explorations plastiques et recherche poïétique

« L'isolement de l'art ou, plutôt, sa spécification comme activité autonome caractériserait sa relation avec les conditions actuelles du fonctionnement social, sa manière particulière de participer de formes de la socialisation moderne. ⁵⁰ »

⁵⁰ Dominique Chateau, « John Dewey et Albert C. Barnes : expérience et pédagogie de l'art moderne », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p.132.

2.1 Recherche et création

« *L'œuvre d'art n'est pas écriture, les peintures ne se lisent pas.*⁵¹ »

Ma pratique plastique constitue l'aboutissement de vingt années de recherche et le fruit d'un périple personnel. Le dessin, la peinture et la photographie nous permettent de connaître qui on est, ce que l'on pense, aime et de se pencher plus particulièrement sur l'importance de l'accumulation de sens dans la recherche-création. Comme la plupart des chercheurs en arts, je n'avais pas la moindre idée de ce que disaient les universitaires d'un projet ou d'une pratique plastique. Lorsque j'y ai été confronté pour la première fois en 2001, au début de mes études de Doctorat, j'ai eu un choc. Je n'y ai certes pas trouvé le ton de l'organisation. Enfin, réfléchissant sur les composantes essentielles de ma pratique artistique, en essayant de montrer comment, à travers le travail de concepts et de techniques artistiques, les idées d'un projet ou d'une pratique plastique contribuent à l'articulation du discours théorique en lien avec la pratique artistique. C'est élargir le propos en travaillant sur l'approfondissement de la connaissance vers un développement de stratégies de pensées qui correspondent aux stratégies d'action. Ce qui me rappelle une phrase de Jean Marcel : « On peut voir que se dessine un rapport nouveau entre ce qui s'est donné comme *théorie-recherche, théorie-création*⁵² ».

L'apprentissage s'acquiert chemin faisant. Progressivement, l'artiste dessine la forme qu'il veut être, au fur et à mesure que l'image, les couleurs et les matériaux agissent, s'entrecroisent, p  trissent sa conscience et son espace. Agissant sur son « artiste », pour œuvrer. Pierre Alechinsky a raison de se demander par quoi on allait commencer ? Sa réponse : « Je cherchai une première parade au silence : - Je trouverai un nom, un prénom, un signe de reconnaissance pour ces nouvelles petites peintures, c'est promis.⁵³ » C'est que, comme l'explique René Passeron : « Notre vie s'alourdit de

⁵¹ Andrew Benjamin, « L'œuvre d'art à l'œuvre », In *Arts et transcréation*,   ditions Wassiti, Sfax, 2001, p. 36.

⁵² Marcel Jean, « Sens et pratique », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et   ric Le Coguiéc, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 40.

⁵³ Pierre Alechinsky, *Petites huiles*,   ditions Daniel Lelong, 1990, p. 3.

mystères techniques. Notre capacité, considérable chez les sujets nantis de maints gadgets, est à la fois l'indice de notre liberté et le motif d'une certaine angoisse de n'en pas avoir assez, en cas de panne. Ce qui nous laisse tributaire des experts et des « gens de l'art ». C'est cette ambivalence devant leur propre inconscient qui rend agressifs nombre de sujets anxieux d'être les esclaves des conditions mêmes de leur liberté⁵⁴. Se connaissant un peu mieux, le plasticien-chercheur (l'artiste) a toutes les chances de se comprendre et ses recherches s'appliquent à la conduite créatrice.

J'ai eu la chance de faire des études classiques aux Beaux-arts de Tunis, d'apprendre le dessin, la composition, la gravure, la peinture, la photographie, la vidéo, de m'inscrire rapidement dans les « Ateliers Beaux-Arts Montparnasse » (atelier n° 62 - Gravure) pour approfondir mes connaissances « académiques » et surtout rejoindre l'activité artistique parisienne en 1999. Extrêmement riche en techniques, le système des arts plastiques et visuels m'a permis d'acquérir d'excellentes performances dans ma pratique personnelle. J'ai utilisé plusieurs techniques artistiques et expérimenté des matériaux pour travailler avec plusieurs thèmes, avant ma première exposition personnelle « *Lumière lointaine de nos origines incertaines* » en 2001 à l'Espace Art-Com (19, Rue Laplace 75005) à Paris.

⁵⁴ René Passeron, « Techniques et Subjectivité » : 3^{ème} colloque de l'ATEP, « Techniques et conduites créatrices », Nabeul, 1998. In *Études poïétiques, Conférences tunisiennes*, Éditions Wassiti, Tunis, 2007, p. 93.

2.1.1.1 Genèse de « *Lumière lointaine de nos origines incertaines* »

« Pour être vraiment artistique, une œuvre doit être aussi esthétique », c'est-à-dire une forme qui « unifie la même relation totale du faire et de l'éprouvé, de l'énergie extériorisée et intériorisée, qui fait qu'une expérience est une expérience. ⁵⁵ »

Depuis 22 ans, j'employais parfois le mot « *benna* » pour désigner mes créations (dessins, peintures et gravures). L'origine du terme *benna* est l'arabe parlé en Tunisie. Ce terme apparaît douze fois dans les titres de mes œuvres de l'exposition *Lumière lointaine de nos origines incertaines* et *benna* constitue un ensemble qui englobe une série de techniques de la gravure, du dessin et de la peinture. En tunisien, « *benna* » veut dire : bon. Nous nous servons du terme « *benna* » dans son sens italien d'origine. Le mot qui signifie *bien* et *bon* en italien – « *bene* » - désigne, à travers l'origine italienne, dont les Tunisiens ont gardé tant de traces dans leur langue et leur culture, le bon, mais aussi le délicieux, le savoureux, qui est agréable à déguster avec un grand pouvoir émotif. N'oublions pas que, pendant les fêtes du jour de la célébration du *Mouled*, le Ramadan, l'Aïd..., chaque foyer cuisine un plat et les voisins se déplacent d'une maison à l'autre à chaque heure, pour déguster un délice différent dans chaque foyer⁵⁶. Le mot *bene* en italien dérive du latin *benus* qui indique la forme archaïque de *bonus* (« bon ») avec le suffixe -e. Entre dessin et peinture, entre photo et gravure, mes œuvres s'aménagent une voie continue qui trace la forme de la ligne, se poursuivant dans la densité de la matière et témoignant des jeux de lumière et de la force des empattements... Ainsi peut-on dire que l'œuvre s'établit comme écriture qui, se faisant, se formule ainsi : « l'œuvre d'art se reflète à la surface de la conscience ». Elle se trouve : « *au-delà* et, quand l'excitation cesse, elle disparaît de la surface sans trace. Il y a là aussi comme une vitre transparente, mais dure et rigide, qui empêche tout contact direct et intime. Là encore nous avons la

⁵⁵ John Dewey, *Art as experience*, New York, Minton, Blach and Co, 1934. Cité ici suivant The Later Works, 1925-1953, Vol. 10 : 1934, éd. Par Jo Ann Boydston, Introd. d'Abraham Kaplan, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1987, p. 9. In Dominique Chateau, « John Dewey et Albert C. Barnes : expérience et pédagogie de l'art moderne », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p.132.

⁵⁶ La célébration de la fête du *Mouled*, aujourd'hui, consacre encore et toujours la tradition que les tunisiens ont coutume de célébrer avec faste depuis très longtemps et vient aussi commémorer, comme il convient, l'anniversaire de la naissance du Messenger de Dieu, le Prophète Mohamed.

possibilité de pénétrer dans l'œuvre, d'y devenir actifs et de vivre sa pulsation par tous nos sens.⁵⁷»

La pratique laisse apprécier la simplicité d'une activité qui consiste à « peindre ». Cependant, l'on voit que cette simplicité de l'acte n'est qu'exercice, car les œuvres de l'exposition « *Lumière lointaine de nos origines incertaines* » (**cf, doc 4, p. 11-18-39.**) sont une lecture plurielle dont la motivation est de donner à voir quelques rets d'espaces révélant la « *benna* » éclatée. Cet éclatement est pour rendre compte de la richesse des techniques artistiques et de l'ampleur de leur tressage qui s'enracine dans la matière picturale. En effet, il est utile d'en donner un aperçu afin d'en souligner l'intérêt et de témoigner de la genèse de ma pratique concrète en art. Certes, le miroir intérieur de la pratique artistique permet de refléter l'image de Soi et par là, de cultiver sa vigueur et singularité. La pratique artistique entraîne aussi un narcissisme positif⁵⁸, structurant la recherche-crédation et permettant également d'éclairer le territoire de l'art comme une pratique expérimentale. À force d'étendre la variété des matériaux techniques du dessin en passant des techniques aux provenances, de son attribution à sa destination, le terme « dessin » devient polysémique ; il désigne à la fois l'action de dessiner, l'ouvrage graphique qui en résulte, et la forme d'un objet quelconque. Je définis mon dessin en termes de structure et non en termes de technique de représentation visuelle sur un support plat. Le dessin correspond au passage d'une trace de type graphique, à une technique de prédilection renseignant déjà avec précision sur le but, le style et le caractère de chaque œuvre réalisée, le dessin devient une pratique expérimentale dans ma création. Je citerai une phrase de Christoph Zellweger qui me semble ouvrir tout un horizon de réflexions au regard de cette pratique expérimentale : « Une pratique expérimentale de l'art se distingue clairement d'une posture pseudo-scientifique, en ce

⁵⁷ Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan, contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Éditions Gallimard, 1991, par Philippe Sers, p. 16.

⁵⁸ Ilhaime Ben Milad ne manque pas de relever : « indispensable qui, à la différence de pousser Narcisse à sombrer dans l'eau de son reflet, autorise un rapport distancié avec soi, posant les termes d'une équation duelle : Moi, objet d'étude et Moi, sujet d'introspection et d'interprétation. Schizophrénie utile, indispensable et gratifiante, pour se lire, s'accepter, évoluer, changer et s'améliorer⁵⁸ ». In Ilhaime Ben Milad et Aziz Ben Ghedifa, *Voix plurielle, Expériences d'écritures : Textes et réflexions*, Éditions Maghreb, 2020, p. 41.

qu'elle est centrée sur la formulation d'un problème, et sur une pratique artistique obstinée en vue de la résolution de ce problème⁵⁹ ».

2.1.1.2 Méthode de travail

Le dessin dans mes peintures et gravures est lié à une nouvelle forme de pouvoir plastique, à une phase de recherche. Mais une question se pose : si le dessin exposé échappe à l'espace et au contrôle de l'artiste, est-ce qu'il n'en n'est pas réellement, totalement responsable ? Robert Fohr et Geneviève Monnier affirment que : « La connaissance de séries de dessins en vue d'une même composition révèle le processus habituel : une première pensée, rapide croquis, puis une mise en place générale de la composition, suivie des études de détails, puis du *modello*, dessin souvent très pictural donnant les indications des valeurs, et enfin le carton, dernière étape précédant l'exécution définitive ; le carton était parfois mis aux carreaux pour faciliter le report des proportions. Le dessin apparaît alors comme le moyen idéal pour mettre en évidence le processus créateur dans toute sa spontanéité et sa sincérité.⁶⁰ »

De ce point de vue, je me suis trouvé, dans l'exposition « *Lumière lointaine de nos origines incertaines* » en considérant les images comme des prothèses, des prolongements du corps humain et de ses actions. Je n'ai pas voulu aborder l'image par son contenu et sa forme, mais en insistant sur la structure du signe graphique et pictural. Dans ce registre, en même temps, cette approche réduit certaines images à une simple représentation inexpressive et permet de céder aux abus d'expression. La technique dans mes œuvres ne semble pas apporter un savoir nouveau, mais permet surtout une nouvelle compréhension d'un savoir déjà là. Ainsi, les recherches plastiques ont progressé donc lentement, dans le mouvement sûr d'une accumulation de connaissances comme autant de projets théoriques utiles à ma pratique concrète des arts. Cette situation n'est pas

⁵⁹ Christoph Zellweger, « Contexte théorique et état de l'art », in *Modèles pour une pratique expérimentale Recherche-crédation en design*, sous la direction de Lysianne Lécho Hirt, Édition MétisPresses, 2010, p. 30.

⁶⁰ Robert Fohr et Geneviève Monnier, article « Dessin », in *Encyclopædia Universalis*, Cédérom, Version 12, 2014, Élément absent de l'édition papier de 2002.

neuve. Par conséquent je ne pouvais pas faire n'importe quoi, n'importe quelle peinture, n'importe quel dessin, n'importe quelle image. Thierry de Duve a raison de rappeler que l'art contemporain apparaît comme le règne du n'importe quoi : « Avec les *Casseurs de pierres*, Courbet faisait entrer n'importe qui sur la scène picturale et la *Botte d'asperges* de Manet sonna l'entrée en scène du n'importe quoi en peinture. Après tout, l'histoire est courte, et bien connue, qui va des *Casseurs de pierres* au *readymade*, de Courbet à Duchamp, du n'importe quoi représenté au n'importe quoi tout court.⁶¹ »

Les œuvres exposées reposent sur un ensemble de règles simples, fixées il y a plus de quatre ans et j'ai essayé d'exploiter rigoureusement un ensemble de techniques qui s'accommodent avec l'espace pictural. Cette constance pourrait engendrer une œuvre répétitive. L'image étant devenue un moyen fixant des situations qui représentent des formes éveillant toutes sortes d'associations inconscientes. Et plus la forme est simple, plus elle semble fidèle à mon style se référant au dessin comme projection de la pensée. Ces images en couleurs montrent comment les corps dessinés se dressent entre ciel et terre, appel à la transcendance et à l'esprit. « C'est justement, le dessin travaille les images. Dans son étymologie même – celle de dessein, de l'italien disegno –, le mot dessin renvoie à l'idée de projet. Tout dessin procède de la mise en forme d'une pensée en acte qui se développe et qui connaît toutes sortes d'états, dans la multiplicité de ses errances et de ses humeurs. En cela, le dessin contemporain demeure ce qu'il a toujours été, le lieu privilégié de toutes les projections et de toutes les expériences, le signe précurseur d'une civilisation de l'œuvre, un territoire de liberté⁶² ». La qualité graphique de nos recherches tient à la variété des registres du dessin qui sert de support à la couleur. Sur la toile, j'applique un certain nombre de couches de peinture monochrome pour opacifier l'espace. J'ai exposé des tableaux rouges et bleus griffonnés de noir et de grandes toiles visitées de dessin qui multiplie toutes sortes de textures et de griffures. L'ensemble des toiles exposées sont aux tons stridents, aux empâtements et couleurs

⁶¹ Thierry de Duve, *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 108.

⁶² Philippe PIGUET, « Dessin Contemporain », in *Encyclopædia Universalis*, Cédérom, Version 12, 2014, Élément absent de l'édition papier de 2002.

agressives.

2.2 Approche théorique et mode de réalisation

« Le sens ? Le sens « plus pur » ? C'est ce qui, dans l'univers et dans la langue, échappe au hasard, peut-être même échappe-t-il, par son épiphanie de beauté (et la beauté est sans doute elle-même la résultante de cette épiphanie, de cette émergence au-delà et au-dessus du hasardeux), à la détérioration et à la mort. ⁶³ »

L'approche théorique d'Éliane Chiron m'a fait découvrir une manière d'entrevoir les arts plastiques et a transformé mes systèmes de pensées, en culture d'exploration artistique. En 2000, j'ai suivi son cours⁶⁴ de *Tronc commun : recherches de poïétique* portant sur les « Figures du chiasme et de l'entrelacs⁶⁵ ». Prenant appui sur la poïétique, l'exploration de ces figures dans l'art se fonde sur un choix restreint d'œuvres d'artistes et de leurs écrits. Le cours étant centré chaque année sur un concept différent, j'ai eu la chance d'étudier la notion du punctum en tant qu'hors-champ de l'œuvre manifesté dans l'espace tridimensionnel. L'objectif était de cerner ce « hors-champ » particulier, en tant que structure « autre », permettant de penser les technologies actuelles et la fonction du langage écrit ou parlé dans les arts plastiques. Quant aux exposés, ils s'appuient sur les travaux personnels et se réfèrent aux démarches des artistes contemporains utilisant les mots. Chaque étudiant(e) effectue deux exposés : l'un au premier semestre, présentant l'état initial du projet de thèse, l'autre au dernier trimestre préparant plus particulièrement au mémoire de DEA. Ainsi sont prises en compte les mutations des projets, selon un entrelacs entre les silences de l'œuvre, les prises de parole individuelles et collectives et la réécriture d'un texte théorique de 25 pages (+annexes) préfigurant la thèse⁶⁶.

Véritablement passionné par l'entrecroisement des techniques, j'ai réalisé une série de peintures sur toile de dimensions égales (Technique mixte et collage : acrylique et

⁶³ Slah Stétié, *Raisons et déraisons de la poésie*, Éditions ABA, Tunis, 2002, p. 15.

⁶⁴ de deux heures tous les jeudis à la salle 420 qui est un séminaire qui se distribue selon des cours et des exposés.

⁶⁵ À l'UFR 04 Arts plastiques et sciences de l'art, au 162, rue St Charles à Paris.

⁶⁶ Un travail personnel (spécifique au tronc commun) est choisi pour son ampleur dans l'espace et présenté le jour de la soutenance finale.

photographie, 120 X 160 cm, 2000.) (cf. **doc 4, p. 46.**) et sur chaque support ont été collées des photographies (visages, des détails du même visage). Les corps se placent dans un vide qui laisse apparaître l'expression photographique. Dans différents travaux, j'ai fait intervenir deux techniques différentes. Les cours d'Éliane Chiron et nos longues conversations, où je m'interrogeais souvent sur la matérialité de l'espace pictural, ont forgé ma vocation artistique et m'ont rendu sensible à l'idée de l'entrelacs. Dans la toile, le corps humain est mis en scène et en valeur en tant que réalité matérielle. Là, mon travail porte sur tout ce que le corps pourra importer, la tension d'être une figure dévoilée. J'ai essayé d'unir mes efforts pour présenter une réflexion plastique sur le « dessin » d'un corps⁶⁷.



FIG 8 : (W.A), Dévoilement 1, Techniques mixtes et collage sur toile, 2000.

Le dessin de la figure humaine prédomine dans la série des peintures qui maintient une rupture et un mélange de la matière dans l'espace pictural et les photographies. Mes préoccupations autour du « *punctum* » allaient au-delà de la description du mode de réalisation de ma production personnelle, il s'agit plutôt de mettre la recherche en

⁶⁷ Le corps passe aussi par une urgence des positionnements sur la relation entre l'abstraction de la peinture et la figuration de la photo.

perspective dans le champ de l'art, notamment contemporain. Cette expérience de la pratique et de la pensée en recherche d'Éliane Chiron a débouché sur mon mémoire de DEA d'Arts plastiques puis d'une deuxième exposition personnelle « *Regrets* » (exposition organisée du 8 Mars au 2 Avril 2001 à la Galerie de l'espace culturel tunisien au 25 Rue Fortuny 75008 à Paris) état d'une série de peinture qui se fait le résultat de l'expression d'une représentation d'un corps. Celui d'un détour, d'un déplacement et d'un dévoilement, qui devient le moyen d'atteindre ce possible. L'idée maîtresse de ma recherche plastique était d'arrêter un moment du temps à travers une pluralité de corps et figures. C'est le corps pictural après le dévoilement. Le but est de mettre en évidence une unité corporelle et sensorielle par la création de zones d'indiscernabilité, de communication entre les deux techniques (corps pictural/visage photographié). Cette unité corporelle et sensorielle aboutit à l'accessibilité du corps, en explorant ses entrailles pour pouvoir le situer dans un nouvel espace, ce qui le caractérise picturalement. À la question qui me taraude toujours : une théorie peut-elle être une pensée sans concept ? Éliane Chiron répond en se référant à la scène qu'écrit Roland Barthes au début de la *Chambre claire* en 1980 : « Comme cette expérience rejoint Barthes et sa vie faite à *coups de petites solitudes* ! Car le punctum du livre est le « c'est ça ! », le surgissement de ce cri de bonheur et de douleur mêlés, au beau milieu des pages. Il est lié à la Pitié, mot nietzschéen. Barthes, précisément, cite ce moment où Nietzsche devient fou de pitié, de cet amour fou qu'est la Pitié (et non pas la pitié au sens commun et dégradé du terme. Cela est dit avec la folle liberté des mots simples, ceux de Barthes devenu créateur⁶⁸). Éliane Chiron a soutenu que le propos de Barthes est générique (comme lorsque Thierry de Duve fait prévaloir en art le générique sur le spécifique). Mais elle a ajouté que : « Peut-être est-il génésique, la création s'originant dans l'image qui s'imprime en nous, sur le mode de la concentration et de l'intensité d'une impression humaine, d'une sensation subjective et objective, d'une émotion qui nous jette hors de nous et nous fait vivre selon un autre

⁶⁸ Éliane Chiron, « Habiter la lumière de l'image », in *Quelle pensée dans la pratique des arts ?* actes du 8^{ème} colloque de l'ATEP, Hammamet, mars 2005, Éditions ATEP, 2007, p. 192.

rythme⁶⁹».



FIG 9 : (W.A), Dévoilement 2, Techniques mixtes et collage sur toile, 2000.

Du point de vue artistique, la représentation du cri dans mon travail se base sur une figure dévoilée par des touches de torsions et de contorsions, par des membres dilatés ou amputés et par des poses impossibles. Ces planches ne présentent pas le corps dévoilé de ses sensations, en tant que création esthétique. Ma peinture tente de saisir l'intériorité d'un visage qui crie et de fixer cet instant précis dans un corps pictural expressif. C'est une libération du corps et de son expression, une tentative de représenter l'être au-delà de ses possibilités expressives. Le souci de saisir le corps dans l'instant d'un cri m'a orienté vers l'interférence de la peinture et de la photographie pour pouvoir constituer une scène vivante pour expliquer la concrétion plastique dans la forme dont le dessin de la peinture et de la photographie prend corps, en se nourrissant de sources graphiques très diverses. Les formes réalisées

⁶⁹ Idem, p. 193.

graphiquement me permettent aussi une découverte plastique plus large et plus complète de la figure corporelle en une rencontre harmonieuse (photos/peinture)⁷⁰. Les photos ne constituent pas, dans la représentation du cri, un but en soi, mais surtout un support pour aller ultérieurement au dévoilement, en exploitant ce qu'il a permis d'informer. Et peut-être que cette figure picturale a pu dégager une nouvelle nature corporelle qui était cachée, imposant des manifestations scéniques. Selon un processus plastique qui se répète graphiquement dans l'espace pictural, cette recherche que je qualifie d'examen est suivie d'une étape de mise en forme par l'entrecroisement des techniques, au cours de laquelle la toile prend la forme d'une réflexion plus globale sur le corps et sur le sens même du dévoilement. Le corps pictural a su redonner au cri une valeur expressive et le représenter porteur d'image (une réalité physique), ce corps montre le cri comme une révélation d'une sensation intérieure. Il s'agit d'une volonté de décrire le corps en dialogue avec cette sensation qu'il confronte par ses mouvements acrobatiques et l'impression étrange du cri. Le résultat de notre recherche-crédation est une série de toiles qui représentent six moments du cri, où l'homme apparaît dans toute son ambiguïté, comme sujet et comme objet de savoir. Le corps dans ces peintures est isolé de toute autre réalité. C'est ainsi que la figure picturale a dévoilé le corps et l'a défini comme la limite des sensations, mais aussi de la personnalité de celui qui crie. C'est une rencontre où le corps se déploie dans de nombreux gestes énigmatiques qui pourront être interprétés autour d'un spectacle,

⁷⁰ Le corps est placé dans un vide : des aplats colorés et des fonds neutralisés où figurent un lien intemporel et non localisé. Dans ce cas l'espace est le catalyseur du dévoilement de la figure qui est décrite comme un être-là. J'ai réduit cependant l'espace à sa plus simple expression graphique : dans cette intention de donner une importance à la matérialité du corps : l'espace vide se fait le moteur de la représentation. J'ai redoublé la présence du corps par les visages. Leur expression détermine ce qui est représenté. Les coups de pinceaux excessifs, viennent accentuer la matérialité du corps avec la présence de la photo, la volonté de neutraliser l'espace se fait plus revendicative. J'ai sélectionné les photos qui ont les expressions les plus importantes sur le cri pour montrer ce qui m'intéresse. Il est cependant clair que l'espace pictural est l'illimité qui limite la figure et sa représentation. Le punctum qui est au milieu de l'arête gauche. On voit sur la série photographique un bras diminué, puisque tout le reste du corps en manque, tandis qu'en bas un autre corps est en voie de se compléter. Le point de rencontre de ce bras avec le menton du visage photographié fait le punctum. Par les souvenirs ou les dessins et les photographies que je travaille la véritable expression du corps de mon modèle : c'est inventer des angles et des points de vue qui font apparaître des poses inhabituelles c'est un travail indirect de la figure, il s'agit de représenter le sens d'un modèle absent qui permet de saisir le modèle dans son intégrité.

d'une danse, d'un théâtre. Enfin, c'est la scène d'une figure qui se dévoile.



FIG 10 : (W.A), Dévoilement 2, Techniques mixtes et collage sur toile, 2000.



FIG 11 : (W.A), Dévoilement 2, Techniques mixtes et collage sur toile, 2000.

Comme pour bien le faire comprendre, d'ailleurs, ma peinture propose d'établir une représentation plastique de la figure humaine pour dégager les caractéristiques et les spécificités d'un devenir corporel, d'une figure fugace. La pose du corps se décompose au profit d'une sensation d'un cri vécue de l'intérieur. Un visage photographique et une figure picturale marquent les corps par son double. La couleur est donc posée avec les photos (noir et blanc si on peut dire) comme un délire qui est imposé au corps, simulant la perception du cri. On vient de retenir que la figure dévoilée représente par son excès des possibilités expressives. L'espace de la figure est étrange puisqu'il montre une attitude silencieuse. En effet l'intérêt de ces représentations qui sont des possibilités expressives est de mettre le doigt sur le

double. La figure, qui est en face, parle, alors ce n'est pas le corps porteur de la mort, ou d'un fond de risques et des conflits. Donc le corps pictural, la figure plastique sont dévoilés pour qu'ils ne s'arrêtent pas et ne se limitent pas. La figure est là pour interroger l'espace et être dans une offre illimitée. Il s'agit d'une représentation s'appuyant sur l'énergie de la couleur et sur sa vivacité pour que le corps ne soit pas réduit à ses traits morbides. L'entrecroisement spontané des touches marque la peinture de la vie. Par exemple, dans une peinture, où les mains se lèvent pour tenir le visage tout simplement ces figures sont productrices de sens, d'un sens qui échappe à l'intérieur du corps. Enfin, lorsque l'espace pictural a pris une forme suffisamment cohérente, représentant une action picturale imaginaire pour déposer la représentation photographique du cri pour un instant de vie, pour une représentation de la figure en devenir, il est susceptible de se manifester sous diverses formes.

2.2.1.1 Le cheminement des idées dans la création

Par ailleurs, et renforçant la prise en charge de l'entrecroisement des techniques travaillant une forme de transcréation⁷¹ plastique, la nature fondamentalement scripturale du dessin m'a fortement interpellé comme lieu d'une densité graphique invitant le regard à toutes sortes de matériaux, à notre pratique, constat heureux de nouveaux supports, matériaux et techniques pour le dessin. Le dessin peut jouer ce rôle fondateur, fédérateur et formidable outil de connaissance infaillible.

Jusqu'à quel point le travail du dessin (surtout ce qui se réfère au réel, au rêve et au fantasme et tout ce qui touche à la fiction, au symbole et à la métaphore) n'est-il pas, en fin de compte, un simple travail sur l'iconographique qui donne lieu à de simples formes écrites, dans la mesure où il s'agit d'autres voies de la conception artistique ?

La création enseigne que l'œuvre, qui se réalise, est la trace d'un lieu, d'un non-lieu, où le sujet est moins une puissance qu'une entité qui « s'informe autour d'une parole

⁷¹ Rachida Triki, « Avant-propos », in *Arts et transcréation*, l'ATEP, Éditions Wassiti, 2001, p. 9.

qui s'interpelle et se remet en cause⁷² ». C'est que comme l'énonce Edmond Nogaki : « Dans ce jeu des ressemblances et des questionnements sur les identités, écriture et peinture ont offert aux poètes-peintres, aux écrivains et à leurs illustrateurs la possibilité de multiplier les expériences aboutissant à une forme de fusion en poésure-peinture⁷³ ». Autre question qui doit nous faire mieux comprendre l'intensification de la dimension créatrice de productions remarquables par de nouvelles formes de rencontres entre différentes techniques artistiques. Les nouvelles pratiques de l'entrecroisement, de l'interrelation et de l'entrelacs nécessitent –elles une redéfinition du concept de la « création » et de ses différentes possibilités expressives ? Il nous semble nécessaire de questionner la nature de l'écrit du chercheur en art pour permettre de parler de sa pratique artistique ?

En réalité, « un créateur, ce n'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin⁷⁴ ». Mon cheminement annonce plusieurs pistes qui se construisent ainsi progressivement, en partant donc d'une volonté de réunir les étapes de la relation à la recherche-crédation et de proposer des moyens pour comprendre les milieux de ma recherche et interroger l'acte de création. Rappelons-nous le texte proposé par Grazia Giacco concernant la recherche-crédation : « Mon approche part donc d'une volonté de réunir les étapes de la relation à une œuvre d'art (réalisée ou en train d'être réalisée) – analyse, écoute / réception, création (poétique) – et de dépasser l'idée de la tripartition qui cloisonne les étapes pour aller vers un rapprochement dynamique des phases et des acteurs en jeu⁷⁵ ».

⁷² Edmond Nogaki, « L'espace blanc et ses vestiges », in *Arts et transcréation*, l'ATEP, Éditions Wassiti, 2001, p. 215.

⁷³ Idem, p. 214.

⁷⁴ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis – 17/05/1987, source : <http://www.webdeleuze.com/>

⁷⁵ Grazia Giacco, *Recherche-crédation et didactique de la création artistique Le chercheur travaillé par la création*, Éditions EME, 2017, p. 36.

2.2.1.2 Les thèmes de recherche : photographie / lieu et non-lieu

« La vie est, au mieux, un processus fluide et changeant en lequel rien n'est fixé.⁷⁶ »

Si, Andrew Benjamin affirme : « ce qui est en jeu, c'est une relation entre trois éléments. Le premier élément est l'œuvre en tant que répétition, le second, l'œuvre comme lieu de répétition, et le troisième se rapporte à la façon dont la matérialité de l'œuvre –sa présence matérielle- fait partie intégrante de toute appréhension [undeerstanding] de la nature de la répétition qui se joue dans une œuvre donnée⁷⁷», l'accent est porté sur ce que l'œuvre qui doit être appréhendée comme étant « à l'œuvre » [at work]⁷⁸. En prenant appui sur la *répétition*, Deleuze la considère comme l'inscription du caractère unique de l'événement, c'est l'épiphanie de l'événement. Gilles Deleuze souligne que le concept de la répétition implique une répétition « qui n'est pas seulement celle d'une même chose ou d'un même élément. Les choses ou les éléments supposent une répétition plus profonde, rythmique. L'art n'est-il pas à la recherche de cette répétition paradoxale ?⁷⁹ » Cependant, poursuit Deleuze, la répétition « doit être distinguée de la généralité, de plusieurs façons. Toute formule impliquant leur confusion est fâcheuse : ainsi quand nous disons que deux choses se ressemblent comme deux gouttes d'eau ; ou lorsque nous identifions « il n'y a de science que du général » et « il n'y a de science que de ce qui se répète »⁸⁰. Il en conclut que « la différence est de nature entre la répétition et la ressemblance, même extrême⁸¹ ».

Si, pour Hubert Damisch « La photographie est affaire beaucoup plus récente : ce qui n'est pas à dire qu'elle n'ait pas, elle aussi, quelque chose à voir – ou à faire – avec l'écriture et avec l'histoire, mais qui ne saurait trouver à s'expliciter que sous la condition expresse qu'on accepte qu'« *il n'y a, et ne peut y avoir d'histoire de la*

⁷⁶ Carl Rogers, *Le développement de la personne*, Extrait de *On Becoming a Person*, 1961, Houghton Mifflin Company, Boston.

⁷⁷ Andrew Benjamin, « L'œuvre d'art à l'œuvre », In *Arts et transcréation*, Éditions Wassiti, Sfax, 2001, p. 36.

⁷⁸ Idem, p. 36.

⁷⁹ Gilles Deleuze, *Répétition et différence*, Presses Universitaires de France, 2015, p.31.

⁸⁰ Idem, p. 33.

⁸¹ Ibidem, p. 34.

photographie »⁸²», il est évident que la photographie est capable d'exprimer la liberté de l'artiste par les voies qui sont celles de l'écriture. L'enjeu de l'activité aux limites d'une image photographique, qu'il s'agisse de dessin, de photographie ou d'écriture, « ou de ce qui se joue, encore une fois, sur leurs confins, on conçoit que l'écrivain y soit impliqué en tant que tel, et de telle façon qu'un autre, quel qu'il soit, et de quelque moyen qu'il dispose, qui voudrait s'y affronter, ne puisse prétendre à tenir sur ces photographies, et sur les textes qui s'inscrivent dans leur sillage, un discours qui soit au diapason de celui de l'écrivain.⁸³ »

Ce que résume très bien René Passeron, quand il disait : « Car, pour tout créateur, le véritable enthousiasme se moque de l'enthousiasme. La raison ardente, qui voit loin dans l'émotion, est douée aussi d'un regard froid. Mais son ardeur est communicative.⁸⁴ » Il faut reconsidérer la relation, aussi fondamentale soit-elle, entre le dessin et la photographie, entre l'image et l'écriture, entre le lieu et le non-lieu, entre la répétition et la particularité. Andrew Benjamin a raison de relever : « Il s'agit, cependant, d'une relation qui doit être considérée comme maintenant une ouverture ; ouverture comme lieu de l'insistance. S'intéresser à l'insistance, c'est s'intéresser à ce lieu⁸⁵ ». La plupart des images photographiques du monde entier font apparaître une conjonction presque constante de deux activités radicalement distinctes : l'interprétation du monde, d'une part, et la création d'un intérêt esthétique, d'autre part. Ce simple fait devrait éveiller notre perplexité. Notre intérêt nous oriente vers la signification d'une œuvre photographique et nous nous engageons tout aussi spontanément dans une vision et une lecture personnelle, délaissant ainsi nos intérêts cognitifs et utilitaires, pour ne prêter attention qu'à la surface sensuelle de l'œuvre. Il y a certes des exceptions à cela (**cf. doc1, p. 29.**).

⁸² Hubert Damisch, « Deadline », in *Denis Roche*, Les cahiers de la photographie, Éditions A.C.C.P, Paris, 1989, p. 8.

⁸³ Idem, p. 9.

⁸⁴ René Passeron, « Création et transcendance », In *Arts et transcréation*, Éditions Wassiti, Sfax, 2001, p. 31.

⁸⁵ Andrew Benjamin, « L'œuvre d'art à l'œuvre », In *Arts et transcréation*, Éditions Wassiti, Sfax, 2001, p. 45.

Dans le cadre de la dixième rencontre de l'Académie des Lettres des Arts et des Sciences « Beit Al-Hikma » organisée à Carthage Février 2007 : *L'Homme et la Nature*, j'ai abordé la dimension plastique de l'image photographique de Yann-Arthus Bertrand et l'esthétique photographique dans le thème de la « Nature », sans exclusive stylistique, ni temporelle, dans la mesure où l'œuvre photographique *Un portrait de la planète en l'an 2000* de l'artiste Yann-Arthus Bertrand semble montrer qu'un objet d'étude peut être une œuvre d'art sans posséder le moindre intérêt esthétique. Nous avons mené une réflexion qui a permis de localiser un territoire de la pratique photographique dans lequel évoluent les thèmes de l'artiste.

Toutefois, dans l'ensemble, de tels cas sont amplement relativisés par le nombre imposant des images photographiques de l'artiste qui sont angoissantes et suggèrent l'inquiétude devant la transformation de notre planète coincée entre sa démographie et son industrialisation. L'éditeur Hervé de La Martinière⁸⁶, se contente d'admettre que : « C'est un témoignage, une œuvre. Le témoignage d'un citoyen du monde qui veut montrer à l'aube du troisième millénaire sa vision de la Terre, de sa beauté, comme de ses déviations. (...) Cette Terre qu'il a choisie, il ne la lâchera plus, et il poursuivra jusqu'à ce qu'il doive photographier le Paradis ⁸⁷ ». Ceux qui ont cherché à instaurer une lecture scientifique finissent trop souvent par aboutir à de banales constatations relatives à la forme - par exemple, l'opinion de Pierre Gentelle selon qui « les sociétés humaines les plus avancées du point de vue technique n'ont pas véritablement pris en compte, depuis deux siècles, les problèmes qui se posent à l'interface entre nature et société. (...) Avec la généralisation du phénomène urbain dans le monde moderne, qui correspond à une évolution constante vers une plus grande autonomie du corps social par rapport aux conditions naturelles, il est devenu banal d'adresser au paysage une demande : « Restitue-nous l'image d'un monde tel que nous aimerions qu'il soit ! »⁸⁸

⁸⁶ Hervé de La Martinière, *La terre vue du ciel « Un portrait de la planète en l'an 2000 » de l'artiste Yann-Arthus Bertrand*, Editions de La Martinière, Paris, 1999, p. 3.

⁸⁷ Idem, p. 14.

⁸⁸ Pierre Gentelle, in « Spectacles et paysages », *La terre vue du ciel « Un portrait de la planète en l'an 2000 » de l'artiste Yann-Arthus Bertrand*, Editions de La Martinière, Paris, 1999, p. 173.

Cette assertion peut être dénoncée par la problématique de la plasticité de l'image photographique, qui est envisagée à la fois par des théoriciens de la photographie, des critiques d'art, des philosophes, des sociologues et des historiens de l'art, dans la mesure où elle est susceptible d'intégrer, en particulier, les rapports d'une image photographique avec la science ainsi qu'avec les autres formes d'expression visuelle contemporaine (vidéo, télévision, publicité, etc.). Toutefois, les limites d'un tel avis deviennent moins manifestes dès que l'on a affaire à une œuvre photographique dont le thème est intéressant : « L'Homme et la nature ». Effectivement, quel rapport existe-t-il entre les qualités esthétiques et plastiques des structures de l'image photographique de l'artiste Yann-Arthus Bertrand et la vision interprétative de la nature que véhicule son œuvre « Un portrait de la planète en l'an 2000 » ou vice-versa ?

L'aspect esthétique et l'aspect interprétatif paraissent également essentiels. J'aimerais dissiper ici un contresens tenace : les images photographiques de Yann-Arthus Bertrand ne sont absolument pas plastiques, au sens étroit du terme. Une « photographie plastique » engendre trop souvent des images en rapport profond de visualité, qui se rattrapent par la bande : l'illustration d'un discours, d'une narration, ou encore la révélation outrageusement expressive. Or, si on dévoile l'importance du véritable défi plastique que Yann-Arthus Bertrand avait lancé au début des années 1980 aux chercheurs scientifiques quant à la « vocation » de l'art de la photo et à l'impact de ce dernier sur les arts plastiques en général, l'œuvre de l'artiste montre une évidence et une force photographiques immédiates, produits de leur organisation interne, bref de leur sujet. Les images de l'artiste suggèrent moins la forme par leur forme-synthèse (réglée autour d'un thème visuel fort), dont ne dépendent, par la volonté du photographe/chercheur passionné par la nature, de plus larges sphères de sens, touchant à l'entreprise le contrepoint d'une vision de la Terre. Ce sont des images de photographe, produites par un citoyen du monde persuadé que les deux pratiques (photographie/témoignage à travers une passion) renvoient tant au niveau esthétique de l'œuvre photographique qu'au niveau esthétique et plastique selon des approches variées.

2.2.1.3 Sens et nouveau sens

« Tout fragment prélevé de la réalité, on peut le supposer, possède une autonomie expressive et un nouveau sens. Il faut, comme Duchamp, s'appropriier un objet et le transcender de sa quotidienneté⁸⁹». et modéliser, prototyper, donner forme. Car comme le disait Stéphane Vial, ce n'est rien d'autre que parler une langue. Bref, le dessin est un art de penser⁹⁰. Devant la *création* qui est un terme hautement problématique « les théories occidentales de la création, et plus particulièrement leurs versions modernes impliquent une théorie du sujet créateur. Elles sont même centrées sur la figure du créateur. Il s'agit de penser l'agent qui, en vertu de certaines qualités et facultés, est habilité à prendre en charge l'acte ou le processus créateur. Cet agent est la clé de la création dans la mesure où c'est en lui que réside le potentiel créateur, c'est de lui que part le travail créateur et c'est lui qui le mène à son terme. ⁹¹»

Pour le dessinateur et peintre-chercheur que j'étais au tout début, l'objectif est de répondre à une question d'ordre ontologique qui est : comment appliquer l'idée à la création et trouver un fondement clair d'un langage qui met en lumière la création et l'influence ? Ou plutôt comment situer pédagogiquement la réalisation technique de l'idée. Pourquoi un dessin ? Parce que le dessin désigne, pour moi, tout autre chose qu'une trace, qu'un lieu, qu'une illustration d'un texte ; c'est le travail de l'image. Pour Georges Didi-Huberman, la définition de l'*image* proposée par Benjamin est étrange, puisqu'elle comporte au moins deux conséquences, dont l'éclaircissement lui semble décisif pour le problème qu'il a posé à l'endroit de l'art du XX^e siècle pour élucider la question de l'aura et celle des rapports d'aujourd'hui et des rapports d'autrefois : « la plupart des historiens oublient spontanément qu'une revendication philosophique, religieuse ou idéologique de la part d'un artiste, ne constitue en rien une clé d'interprétation de son œuvre, et demande bien plutôt une interprétation

⁸⁹ Olivier Lussac, *Happening et Fluxus polyexpressivité et pratique concrète des arts*, L'Harmattan, 2004, p. 109.

⁹⁰ Stéphane Vial, *Design et création : esquisse d'une philosophie de la modélisation*, source : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01169095>, 6 juillet 2015, p. 5.

⁹¹ Walter Moser, La création dans tous ses états. *Théologiques*, 2 (1), 5-24, source : <https://doi.org/10.7202/602395ar>

séparée et conjointe – c'est-à-dire dialectiquement articulée – de l'interprétation esthétique en tant que telle⁹² ». Or, j'essaie dans mes recherches, d'établir des recoupements entre des objets d'études similaires ou pouvant être rapprochés. La contribution de Michel Foucault, centrée sur les espaces, permettrait en outre de réfléchir sur notre conception et notre définition même du « dessin » et du « lieu et du non-lieu ». Certaines idées de Foucault énoncées dans son article-conférence « Des espaces autres » explorent les lieux et conceptualisent notre compréhension de l'espace en expliquant le fonctionnement du miroir comme une hétérotopie. « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu⁹³ ». J'ai fait appel au miroir Foucauldien, qui est un lieu sans lieu pour témoigner du travail de conceptualisation qui permet entre autres de souligner des liens déjà existants dans la recherche-crédation, l'écart que ma création essaie d'abolir ou d'accentuer entre un dessin et des pratiques de création qu'on peut identifier avec des pratiques de recherche. C'est un champ de la création artistique qui permet cependant de penser les thèmes de recherche : photographie / lieu et non-lieu.

⁹² Georges Didi-Huberman, « Supposition de l'aura, Les cahiers du musée national de l'art moderne », numéro 64, été 1998, p. 102.

⁹³ Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence donnée au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), reprise dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49, et repris également dans le recueil *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, collection « Quarto », 1984, p. 1571.

2.2.1.4 Pratique artistique contemporaine : la mémoire entre trace et matière

« L'art est le signe sensible de notre présence dans l'univers ; jamais avant Lascaux nous n'atteignons le reflet de cette vie intérieure dont l'art – et l'art seul – assume la communication. ⁹⁴ »

Le colloque « *Calligraphie Arabe* » de la deuxième rencontre de l'Académie des Lettres des Arts et des Sciences « Beit Al-Hikma » s'est tenu à Carthage en mai 2006 où j'ai présenté ma communication sur les enjeux et les principes devant guider ma pratique artistique intitulée : *L'espace : appendices et champs étendus de traces et de mémoire*⁹⁵. Mon article prolonge en certains points ma pensée à propos de deux dimensions distinctes mais complémentaires : la mémoire et la matière, et ce à partir du concept de la trace, qui sera défini et exemplifié.

Oserais-je dire que je suis frappé, par le caractère intelligible de la trace, dans la mesure où elle peut devenir un support d'analyse complexe, de mise en scène ou de déplacement⁹⁶, ou plutôt comme une *matière complexe* voire emblématique. Surtout que la « trace » dérive du latin *trahere*, tirer. Si l'on se réfère à la pensée de *Trace* chez Jacques Derrida, il convient de rappeler que pour lui, il y a « trace » dès qu'il y a expérience, c'est-à-dire renvoi à *l'autre*, à *autre chose*. On comprend donc que partout où il y a de l'expérience, il y a de la trace, et il n'y a pas d'expérience sans trace. Voilà ce qu'il écrit : « Donc tout est trace, non seulement ce que j'écris sur le papier ou ce que j'enregistre dans une machine, mais quand je fais ça, tel geste, il y a de la trace. Il y a du sillage, de la rétention, de la prétention et donc du rapport à de l'autre, à l'autre, ou à un autre moment, un autre lieu, du renvoi à l'autre, il y a de la trace. Le concept de trace, je le dis d'un mot parce que ça demanderait de longs développements, n'a pas de limite, il est coextensif à l'expérience du vivant en général.⁹⁷ » C'est ainsi qu'on trouve nommés,

⁹⁴ Georges Bataille, *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1986.

⁹⁵ « L'espace : appendices et champs étendus de traces et de mémoire », in deuxième rencontre « *Calligraphie Arabe* », à « Beit Al-Hikma », Carthage, Éditions A.T.S.L.A Beït ai-Hikma, Mai 2006, p.p. 275-285.

⁹⁶ Ce que j'ai pu appeler naguère le « résidu inerte ».

⁹⁷ Jacques Derrida, « Traces », in Actes du Colloque : *Idiomes, nationalités*, Rabat, 1995, p. 228.

comme thème d'études ou principe de la pratique artistique, la trace, le vestige ou l'empreinte et qu'on voit l'espace pictural se donner pour mission de rechercher un matériel théorique, analytique et pratique. De ce fait, cet espace suggère une esthétique du discontinu propre à la structure et à la matière auxquelles la trace a été alliée. Le sens théorique et analytique emprunte le bon chemin d'une parfaite application dans le plastique, tout en plis, en courbes, en contrastes et en enchaînements. Et cependant, la question de la trace ne saurait se réduire à un concept d'ordre plastique, pas plus qu'à un concept d'ordre historique. J'ai posé donc la problématique suivante : est-il possible de transposer ma vision de l'espace plastique dans le fonctionnement de la pensée ? En d'autres termes, comment s'opère le passage de la visibilité de la matière picturale à son intelligibilité ?



FIG 12 : (W.A), Dévoilement 2, Techniques mixtes et collage sur toile, 2000.



FIG 13 : (W.A), Dévoilement 3, Techniques mixtes et collage sur toile, 2000.

Le point de départ est le blanc de la peinture, qui ne délivre pas de message. Les conditions de la pratique artistique sont à travailler parce que les idées ne sont pas d'emblée très claires sur ce que je vais faire dans l'espace de la peinture et parce que je ne sais rien de ce qui va arriver. Dès lors que je m'exprime et que j'essaie de procéder à une interprétation de l'espace, ma seule certitude est le choix primaire de l'ensemble des matériaux plastiques et des toiles blanches. Mais cet accomplissement de l'acte ne commence pas toujours de la même façon : les couleurs, le blanc et le noir et la matière sont un commencement : ils signent la genèse de l'espace. Là est le point de départ. Alors, *peinture* et *trace* deviennent une recherche de l'image et à travers cette image la révélation d'un système qui permet de comprendre l'œuvre et se construit à partir d'un corpus « qui est toujours à venir⁹⁸ ». L'attention portée à la peinture se déplace vers ces dynamismes interférents, de manière parfois opposée et parfois concentrée. La peinture n'est plus seulement la trace qui inaugure l'acte de peindre : elle est là d'abord pour

⁹⁸ Marcel Jean, « Sens et pratique », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 36.

multiplier des projets de continuité. Il apparaît alors que c'est souvent cet objectif principal que je poursuis – peindre la trace – qui impose des contraintes à la définition de la trace plastique. La peinture deviendra le premier monde de ses traces. Mais il y a plus.

Les pratiques artistiques contemporaines sur la trace fournissent l'occasion de s'interroger sur le caractère mécanique de l'acte de peindre et de souligner la vocation formelle d'ordre plastique qui est un caractère symptomatique de l'espace pictural. Sous cette rubrique délainée, répétée, on trouve, comme il se doit, que la trace s'installe toujours dans un espace, et que l'espace est ce qui, de soi, se porte au-devant de soi et s'autorise de soi. Je pense d'abord à ce caractère fondamental de l'espace marqué par le sens de l'entrelacs et non au caractère plastique généré par la matière picturale⁹⁹. Étymologiquement, le mot dérive du latin *spatium* qui a la même signification que le terme en français. En ancien et moyen français, « espace » signifiait plutôt un laps de temps, une durée. Il est à penser qu'un espace est, d'essences, structuré ou structurant et doit développer des modes de représentation qui tiennent en compte les objets qui deviennent le support concret de la pratique de création. Chaque espace est une structure, une composition : c'est un ensemble harmonieux de formes et de signes prodigieux qui informe d'un arrangement et d'un agencement. J'ai précisé au commencement de cette étude, que pour ces essais de réflexion, j'ai choisi de m'intéresser spécifiquement au phénomène de l'espace dans l'art contemporain. Ce n'est pas, en effet, de la représentation de l'espace, qu'il s'agit mais de l'espace lui-même : ce qui m'interpelle c'est, d'une part, la vision que les hommes ont du monde à un moment donné, et d'autre part la valeur spirituelle, contestataire et opposée qu'on lui attribue. J'ai opté pour une approche, à la fois thématique et discursive, afin d'étudier l'espace pictural et d'aborder certains éléments de la mémoire dans un cadre de contradiction de formes et de structures par rapport à plusieurs représentations. Plusieurs formes sont plus ou moins présentes selon le matériau exploité, qu'il s'agisse de collage ou de technique

⁹⁹ Tout d'abord, au terme d'« espace », mais plutôt de ce que l'espace, même plastique, doit valoir par lui-même et pour lui-même.

mixte, d'une installation ou d'une peinture calcinée. Néanmoins, dans l'ensemble, les artistes qui fondent leurs réalisations sur la trace, sont en premier lieu incités par un travail de mémoire qu'ils approuvent. Comme on peut le constater, de nombreuses œuvres sont ainsi produites durant les années soixante-dix, quatre-vingt et quatre-vingt-dix tout particulièrement, et sont révélatrices d'un sens pluriel des conceptions plastiques¹⁰⁰. On se demande alors jusqu'à quel point la trace assure-t-elle le passage de la visibilité de la matière picturale à son intelligibilité.

La prolifération de relations espace-trace ne doit pas cacher quelques grands principes d'investigation : la représentation et ses transformations (par exemple la partition, la fragmentation), les investissements d'ordre plastique ou plus largement graphique, les confrontations entre espaces hétérogènes, la réflexion sur certaines notions, sur leur validité, le passage de la figuration à l'abstraction comme nouveau champ de recherche, et plus évidente et complexe, la notion même de spatialité en peinture. Il s'agit d'un travail lentement préparé par les grandes mutations impressionnistes, expressionnistes, fauvistes, cubistes et conceptuelles traduisant la volonté des artistes de dire autrement l'espace, de percer le voile du sensible pour pénétrer, voire exprimer l'intelligible et remplacer la vue de l'œil par la vision de l'esprit, traverser le visible pour atteindre l'invisible, l'ici-bas pour toucher l'au-delà, le réel pour percevoir l'absolu.

Notre discipline consomme énormément d'espaces. Elle en crée, aussi et opère, le cas

¹⁰⁰ On remarque que les créateurs dans notre étude ont été désignés parmi les représentants des principales tendances de plusieurs périodes et mouvements dans l'art contemporain : plusieurs périodes ont été retenues ; cependant, nous avons également fait appel à des artistes qui ne font pas partie de groupes, dont l'espace de l'œuvre relève d'un travail sur la trace / l'empreinte / l'écriture / la mémoire / l'identitaire / la calligraphie / le signe et relève aussi d'une conduite de découverte délibérée. Il ne s'agit en conséquence pas d'un phénomène marginal, ni d'artistes secondaires ou complémentaires : tous les auteurs sur lesquels nous fondons notre analyse ont réalisé de nombreuses publications. Dans cette vision de l'espace pictural, nous portons notre attention sur les œuvres à fonction mixte, qui nous permettent d'en savoir beaucoup sur les tentations et préoccupations des artistes dans l'histoire de l'art récent. Le caractère étendu de cette recherche et le choix d'artistes connus et évidents peuvent présenter quelques risques : celui d'engendrer un résultat à effet cumulatif et peut-être de concorder et synchroniser des interprétations et des légendes déjà connues. Nous avons rétabli à ces risques un aménagement organisationnel et analytique de manière dialectique. C'est le rapprochement et la différenciation des pratiques à la fois sur le plan formel et sémantique, la mise en valeur, la proximité des enjeux et par la même, la révélation des nuances qui permettent d'aborder des problématiques connexes.

échéant, la vision ou le travail par quoi elle signale, en partie, son originalité. Il fut un temps, heureusement révolu, où l'on a mis en pleine lumière les qualités que l'homme acquiert par son travail en réalisant et manifestant dans une matière originale ce qu'il porte en lui « comme trace », dans son intelligence inspirée, ce qui lui permet de dominer son milieu vital, son milieu culturel, tout en le transformant, en le rendant plus œuvre humaine. De fait, si l'intention profonde des plus grands artistes de l'Antiquité était une intention représentative, c'est la recherche de *la theoria* qui animait et soutenait leurs efforts. De nos jours, en revanche, si le chercheur universitaire peut immédiatement réfléchir sur la création artistique en tant que celle-ci réalise et réinvente, il ne peut réfléchir sur son développement qu'en se servant des œuvres artistiques, fruits de l'activité humaine. Marie-Dominique Philippe a expliqué que les œuvres artistiques sont antérieures pour nous, au fruit de la réflexion philosophique¹⁰¹. Il a écrit justement : « il semble bien que l'activité artistique et l'activité religieuse soient les deux activités les plus enracinées dans le cœur et l'intelligence de l'homme. »¹⁰² Il s'agit donc de traiter la trace du point de vue de la théorie générale plastique et artistique. Le choix de cette optique justifie la valeur de son expression. Ainsi, la trace dans l'écriture et dans l'acte de peindre, celle qui a retenu l'attention de plusieurs théoriciens de l'art ou des plasticiens, ne sera développée, dans mon étude que dans la mesure où elle repère des procédés, des signes et des symboles requis par la peinture pour témoigner des formes plastiques dans la composition de l'espace. En reconnaissant à l'espace pictural le caractère d'une organisation et en lui rattachant certaines significations liées à son aménagement plastique, sémantique ou esthétique contemporain, on a écarté encore la recherche d'une forme d'analyse et d'identification entre nos réalisations picturales et les autres activités artistiques ou démarches d'artistes-plasticiens. Cependant, on a prouvé, en même temps, que le développement de la trace picturale se fondait certes sur la conception et la vision de son auteur, mais qu'il suivait une évolution proprement

¹⁰¹ La réflexion philosophique apparaît même comme relativement récente comparativement à ce que nous pouvons connaître des œuvres artistiques qui, de plus, apparaissent la plupart du temps comme liées à une certaine vie religieuse pour exprimer certaines attitudes religieuses.

¹⁰² Marie-Dominique Philippe, *Philosophie de l'art*, Tome 2, Editions Gallimard, Paris, 1998, p. 46.

ordonnée, liée à la détermination de valeurs esthétiques irréductibles à toute facture personnelle et subjective. Je me permets de rappeler les éléments qui ont marqué mon œuvre de création :

- 1- La dimension riche des documents, parchemins de papier ordinaire et les textes coraniques notés par mon grand-père ; c'est l'exercice patient qui sollicite tant de savoirs provenant du verbal, du graphique, du plastique et du conceptuel ou des sources culturelles et des références mémorielles.
- 2- La matérialité (réalité palpable et vérifiable) et la temporalité ont bien entendu influencé mon choix, mais aussi le caractère « expérimentateur » de ces peintures (représentatives d'un mode de traitement plastique relativement clair et net d'un aspect de la narrativité directe et non pas illustratif).
- 3- Les réalisations suscitent des questions singulières et transversales. Cette sélection a surtout été dictée par des raisons personnelles dont la principale est leur attachement à l'identité.
- 4- Les manifestations du verbal et du plastique, les déconstructions graphiques et leur matière, riche, commode, qui débouchent sur la mise à jour de notre propos : il s'agit d'étudier directement les problèmes et difficultés d'ordre plastique pour mettre en valeur certains aspects de la déconstruction. J'ai envisagé, donc cette étude comme une réflexion reconstructrice et méditative. Ainsi, ma pratique plastique se manifeste comme une recherche mémorielle de « traces » pour devenir des espaces de mémoire qui récupèrent des vestiges et en même temps producteurs d'un dialogue entre la théorie et la pratique. A partir des problèmes que j'ai rencontrés dans mon travail, j'ai essayé d'élaborer une théorie autoréflexive sur les enjeux de ma pratique.
- 5- Mes procédés de découpes, de sélection, de remplacements, de collage, de brûlure, de lacération, d'écriture forment comme un travail de la trace. Cinq modes simples sont à distinguer dans ma pratique, on peut les rattacher à l'extrapolation de procédures impliquées dans une rencontre occident-orientale : peindre-écrire, coller, plier, lacérer et brûler. Tout commence avec du papier, des textes, des lettres, des tissus divers qui se prêtent à merveille aux pliages et aux calcinations.

Analyser la question de la trace et réfléchir sur les conditions de sa réduction à un concept d'ordre plastique firent déjà l'objet de mon mémoire de thèse. Ce travail portait sur la « trace » comme valeur expérimentale qui permet d'établir une transposition de vision de l'espace plastique dans le fonctionnement de la pensée. Les résultats complets de cette recherche étaient soumis aux fins de publication dans une revue scientifique et étaient publiés¹⁰³ dans « Les cahiers de l'Enfance Tunisienne », édités par l'Institut Supérieur des Cadres de l'Enfance (Université de Carthage), en 2008. (cf. doc 1, p. 17.)



FIG 14 : (W.A), Feu et rêverie I, technique mixte, 70 x 70 cm, 2004.

¹⁰³ « L'espace comme trace travaillée par des lignes et des formes, origine d'une pensée », Les cahiers de l'Enfance Tunisienne, Revue scientifique semestrielle éditée par l'Institut Supérieur des Cadres de l'Enfance, n° 17 – 18, octobre 2008, pp. 121 – 134.



FIG 15 : (W.A), Feu et rêverie II, technique mixte, 70 x 70 cm, 2004.



FIG 16 : (W.A), Voilée, technique mixte, 70 x 70 cm, 2004.



FIG 17 : (W.A), Fête et verbe, technique mixte, 70 x 70 cm, 2004.

Mais avant d'analyser sur le plan théorique et esthétique les relations nouvelles entre les différentes formes de la trace picturale, il y a lieu de signaler que l'espace pictural inspire la confection et la manipulation de plusieurs matériaux. De fait, tous les cinq modes, à l'exception du premier cas de figure (et encore dans certaines conditions), procèdent de la « trace » que j'ai définie comme l'influence d'un événement sur son environnement. La trace fait connaître ce qui était inconnu et secret à travers la matière picturale et s'impose dès lors que le peintre s'écarte d'une question régie par un « rapport de fait » (il s'agit d'un travail sur l'origine et la représentation qui occupe une place principale dans mon expérience de création). Il y a « trace » chaque fois qu'un certain principe d'expérimentation dont la notoire rencontre du verbal et du plastique est l'illustration fréquente et évidente qui s'efface au profit d'une relation créée, inventée par l'acte de peindre. Autrement dit, un ensemble de données sera à intégrer et à décrypter par le regardeur dans un même horizon élargi par des matériaux et ingrédients qui constituent le dispositif deuxième aspect. Nous aurions à regarder la nature des techniques et des procédures de cette stratification : collage, écriture, lacération, brûlure.

Cependant susceptible d'interrogations, de nombreux sondages, de liens souples ou abrupts à l'espace pictural fournissent une densité jusqu'ici inobservée. De ce point de vue-là, la trace ne s'identifie pas au renvoi ou à la matière, c'est un tissu d'informations, lui-même structuré et susceptible d'évolution compte tenu des réinsertions multiples auxquelles elle donne lieu dans l'espace plastique.

2.3 Les conditions d'une pratique artistique contemporaine

Les expériences singulières du faire artistique peuvent s'inscrire dans un récit historique. Rachida Triki s'est référée à l'idée¹⁰⁴ développée par l'historien Henri Focillon tout en étant sensible aux infinitésimales qui, dans les œuvres d'art, opèrent une différence radicale de l'ensemble. « L'œuvre d'un artiste *frappe parce qu'elle est unique* » et « *collabore à une autre forme de l'unique qu'elle favorise* dès lors que, « la mémoire de l'artiste n'est pas un dépôt de souvenirs cristallisés, mais un lieu d'agitation et d'expérience ¹⁰⁵ ». Ma pratique artistique a donné lieu à un nouvel article qui parut dans un ouvrage collectif¹⁰⁶ édité par Hédia Abdelkéfi (I2L, Université de Tunis El Manar) et Mohamed Hichem Ismaïl (Université de Sfax) et publié chez le CPU (Centre de Publication Universitaire). Cet article a pour intitulé : « À l'origine du sens archi-fondamental entre trace picturale et espace ». (**cf. doc1, p. 24.**) Dans le prolongement de cette dernière réflexion, il importe de souligner que le peintre ne se contente pas de pratiquer des recherches et des expériences qui sont comme autant de trajets traces. Ces trajets traces inventés dans et à travers un espace pictural (transversalité des organisations) ou à la fois entre et au-dessus des formes (inter et supra définissant, comme j'ai souhaité le dire, la « fusion », le « rapport » au sens plastique). Il réfléchit plutôt sur d'authentiques transports, mouvements, transferts d'idées et de matière qui supposent des espaces émetteurs, récepteurs, mais surtout des

¹⁰⁴ L'idée de l'historien Henri Focillon se propose comme un ordre poïétique de parenté entre des œuvres singulières sur lesquelles il invitait avec beaucoup de courage à réfléchir, en développant l'idée apparemment antinomique, d'une « généalogie de l'unique » qui se ferait au cas par cas.

¹⁰⁵ Rachida Triki, « la création et les limites de l'histoire de l'art », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p. 32.

¹⁰⁶ « A l'origine du sens archi-fondamental entre trace picturale et espace », *La crise du sens*, Éditions Centre de Publication Universitaire, Tunis, 2018, pp. 161 – 172.

espaces en contacts, ouverts, une porosité généralisée du monde des formes, une hétérogénéité consubstantielle au commerce des idées. Là encore se découvre, sous les formes les plus variées, la différence, non point radicale, absolutisée, intransitive, mais la différence transitive, dialectisable, transformable, pour ainsi dire, en écart de déconstruction (notion chère à Jacques Derrida) étant à envisager comme vision de méthode¹⁰⁷. J'ai proposé alors d'en venir à cette notion de « vestige » que Jean-Luc Nancy a choisie pour parler de l'art contemporain. Jean-Luc Nancy a exposé pertinemment ce propos : « Il me semble qu'il faut se souvenir que *vestigio*, *ex vestigio*, est un synonyme d'*illico*, qui veut dire in eo loco – comme on dit *illico*, *sur le champ*, c'est-à-dire *en ce lieu même, tout de suite...* là, donc, où l'espace et le temps se croisent. Ton vestige n'a rien à voir avec une ruine, ni, non plus, avec rien de théologique. »¹⁰⁸ Notion délicate, qui pourrait faire penser, à tort, d'ailleurs à une esthétique des ruines, concept aussi qui vient de la théologie, mais que Nancy a modifié complètement. Pour lui le vestige, c'est la trace du passage. L'interprétation, qui découle de l'art pariétal, stipule que l'homme aurait fait un besoin de marquer son propre passage. Ce passage servirait plutôt à montrer que dans l'art, depuis Lascaux et dans tout art, il y a eu cette trace d'exister. Même quand l'art était soumis à la représentation sensible de l'idée, il y avait quand même cette trace de l'artiste qui était là. On peut dire que dans un premier temps la signification « *arracher l'art à son contexte théologique* », il faudrait la comprendre dans la mesure où ce qui avait motivé Nancy c'était la différence, établie par les théologiens, entre le *vestige* et l'*image*. Pour l'auteur des *Muses*, le « vestige » est une trace, mais sans image, comme la fumée qui ne ressemble pas au feu. Ce dernier croit, en effet, que dans tout art, même « représentatif », il y a toujours eu l'image et le vestige. Certes, « l'art contemporain manifeste une vérité de l'art, ce que l'art a toujours été¹⁰⁹ » et partant :

¹⁰⁷ Il pose aussi des questions problématiques qui supposent une redéfinition, une restructuration d'espaces culturels, à partir de notions comme celles de « vestige » ou d'« empreinte », de « marque », ou à partir de redécoupages d'espaces. J'ai fait référence en particulier à cet historien-philosophe, philosophe à une seule forme artistique ou à un seul champ artistique.

¹⁰⁸ Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Editions Galilée, Paris, 2001, p. 73.

¹⁰⁹ Idem, p. 74.

« la disparition de l'image et de la représentation met au jour, à vif, en quelque sorte, le vestige¹¹⁰ ». Mais, « du coup, cela ébranle considérablement toute notre vision de l'art, parce qu'on a beaucoup de mal à penser le seul vestige¹¹¹ ».

Ces réflexions fondent la pensée de Bruno Brevan qui a expliqué que la mémoire collective a pour fonction de transmettre aussi des symboles, des exemples, des préceptes et d'assurer la diffusion des normes qui régissent la société (ou le groupe). Par ailleurs, la pensée sociale n'est pas abstraite. Elle s'appuie sur des représentations imagées et concrètes d'événements ou de personnages, localisées dans le temps et dans l'espace. Bruno Brevan a défini des critères pour reconstruire le passé : déjà un individu fait appel à des points de repère sociaux émanant de sa famille, de son groupe religieux ou politique, de sa classe sociale ou de son groupement de travail. Aussi pour Bruno Brevan, la mémoire collective se définit-elle comme : « un compromis entre le présent et le passé. Elle réactualise continuellement des croyances traditionnelles qui prennent toujours corps dans des personnes ou dans des groupes et elle leur donne le vernis d'idées actuelles, pour que les hommes d'alors les comprennent, s'y intéressent et les acceptent comme leurs ¹¹² ». On reconnaît une définition conceptuelle de la mémoire et il en résulte que toute pensée sociale est une mémoire constituée de souvenirs collectifs dont l'importance est suffisante pour que la société en assure la reconstruction à son profit. Tous ces points de vue ont contribué à étendre la réflexion sur l'œuvre d'art contemporaine qui essaie de prouver son inscription. Ces idées traversent le sens dans une pratique plastique fondée sur la déconstruction de la mémoire entre trace et matière.

¹¹⁰ Idem, p. 74.

¹¹¹ Ibidem, p. 74.

¹¹² Bruno Brevan, *La Mémoire collective*, Editions PUF, Paris, 1950.



FIG 18 : (W.A), Gloire, technique mixte, 144 cm x 94 cm, 2006.



FIG 19 : (W.A), Souffle, technique mixte, 147cm x 111cm, 2006.

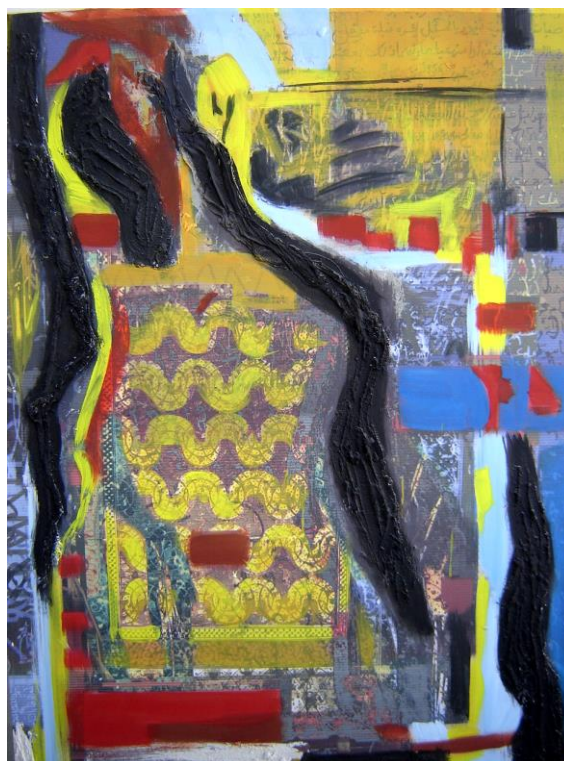


FIG 20 : (W.A), Enchevêtrement, technique mixte, 135cm x 90cm, 2006.

Préserver ce qui reste encore de la trace et de la mémoire ou savoir les ressusciter, telle est notre tâche, tel est notre objectif dans des pratiques d'entrelacs, de brûlure, de palimpseste, d'écritures superposées. La question de l'entrecroisement de l'« espace pictural » et de la « mémoire » peut être considérée comme fondamentale, dès lors qu'on échappe aux visions du monde qui saturent le paysage contemporain. Sur le plan théorique, la mémoire humaine est multiforme. Les différences de capacité de rétention des individus, selon que les informations à mémoriser concernent le cours de l'action ou des événements passés, conduisent à distinguer la mémoire immédiate, dont la capacité est limitée (appelée aussi mémoire à court terme ou mémoire de travail, quand elle est étudiée en situation de résolution de problème), et la mémoire à long terme, dont la capacité est en principe illimitée. Afin de rendre compte de déficits spécifiques dus à l'âge, à des maladies ou à des traumatismes affectant de manière différenciée divers aspects de la mémoire, on distingue aussi la mémoire épisodique (qui concerne les

événements ponctuels) et la mémoire sémantique (relative à des faits, à des connaissances générales), ainsi que la mémoire déclarative et la mémoire procédurale, opposition qui reprend la distinction classique entre savoir et savoir-faire. Certes, la mémoire dérive du latin *memoria*, c'est une activité biologique et psychique qui permet d'emmagasiner, de conserver et de restituer des informations. Sur le plan artistique, toujours, il y a en effet des notions que le peintre de temps en temps propose, met au point et qui constituent des relances pour la réflexion et la pratique. Des notions qui opèrent une redéfinition des expériences et du champ plastique.

À la fin de l'année 2007, j'étais invité à participer comme artiste peintre à la 14^{ème} édition du festival de la Médina de Sfax qui s'est tenu du 8 au 27 septembre 2008. Le comité du festival a fait appel à mes œuvres et m'a proposé la « Galerie municipale des Arts de la ville de Sfax » (**cf. doc 4, p. 77.**), comme espace pour mon exposition personnelle *Chemins ensoleillés* composée de trente peintures (à l'acrylique et à l'huile sur toile)¹¹³. Cette exposition de Sfax mettait en scène des portraits de personnages imaginaires inspirés des villes que j'ai visitées et de mes souvenirs de jeunesse vivaces, que j'ai peint et dessiné comme des lieux qui nous entourent, pour retrouver le plaisir du mouvement organique, le plaisir simple d'habiter nos corps, et c'est dans ce contexte fort inspirant, l'un des hauts lieux de ma vie, que j'ai réalisé un grand nombre de peintures de mon exposition personnelle. Personne, ne peut s'exprimer pour moi, créer des lieux picturalement performants et agréables, exposer des symboles culturels et exprimer ma propre vision du monde. Les figures des personnes incluses dans ces peintures sont presque toutes fictives, mais les lieux, scènes et activités dessinés sont inspirés d'expériences réelles vécues par moi-même et dans des espaces

¹¹³ J'ai soutenu ma thèse de Doctorat en avril 2008, je suis rentré dans mon pays fin avril pour habiter à Sfax, puis j'ai déménagé en octobre à Tunis. En 2008, j'étais pour ma part assistant de l'enseignement supérieur à l'ISCEC (l'Institut Supérieur des Cadres de l'Enfance à Carthage). J'ai découvert en moi un intérêt irrésistible pour la peinture à l'huile et la peinture acrylique sur toile. J'ai abandonné alors consciemment la peinture mixte, le collage, les papiers, l'écriture, le feu, les plis. J'ai opté pour une seule technique sur toile, que je dessinais et je peignais et retravaillais, sans recourir à d'autres matériaux en utilisant principalement huile et cire sur toile, huile sur toile, et acrylique.»

réels¹¹⁴.



FIG 21 : (W. A), Archiviste, acrylique sur toile, 70 x 90 cm, 2008.



FIG 22 : (W. A), Le penseur, acrylique sur toile, 120 x 160 cm, 2008.



FIG 23 : (W. A), Le penseur, acrylique sur toile, 120 x 160 cm, 2008.

¹¹⁴ René Descartes ne manque pas de relever dans son œuvre philosophique *Les Méditations métaphysiques* qui constituent l'une des expressions les plus influentes du rationalisme classique : « Tout ce que j'ai reçu jusqu'à présent pour le plus vrai et assuré, je l'ai appris des sens, ou par les sens : or j'ai quelquefois éprouvé que ces sens étaient trompeurs.¹¹⁴ » in René Descartes, *Les Méditations métaphysiques, Objections et réponses de Descartes*, Éditions Dan Arbib, Paris, Vrin, 2019, p. 28.

2.4 Du dessin, de l'image au digital en art : connexion et explorations plastiques

« Pour l'essentiel, les conditions objectives de l'expérience esthétique résident dans la « coordination de matériaux et d'énergies du monde externe », c'est-à-dire dans le fait que l'œuvre, dans son processus, est une expérience et dans son résultat, le produit d'une expérience et l'objet d'une expérience possible¹¹⁵ ».

Sauf à de rares exceptions, fort bienvenues, le monde pictural n'existait pas dans les nouvelles technologies. La formation en Gravure que j'ai reçue à l'ISBAT n'avait aucun rapport avec ce que j'avais vu et vécu dans le monde réel. En voyage, on fait des découvertes. J'ai résidé à Paris et puis à Amsterdam, j'ai visité plusieurs pays et villes en Europe et j'ai rencontré les artistes que je cherchais, et aussi ceux qui les accompagnent et font route avec eux, les philosophes, les esthètes, les journalistes, les galeristes, etc. Mais le moment qui m'a marqué le plus, c'est peut-être le fait que, dès 2002 (fraîchement diplômé de l'Université de Paris 1 (DEA d'Arts plastiques) et j'étais inscrit en deuxième année de thèse), soit il y a déjà 20 ans, j'ai commencé à enseigner à l'ISBAN (l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Nabeul, Université de Carthage) un cours sur les arts et la communication graphique intitulé « Méthodologie de projet » avec feu mon collègue, designer et graphiste Allala Kbaier Haouari qui donnait un cours d'infographie (de différents programmes d'édition d'image tels que *Adobe Photoshop*). Aussi avons-nous commencé un vrai travail de collaboration pédagogique et artistique. Dans ce module, il était question de montrer comment utiliser un logiciel pour l'édition (montage) d'image afin de créer des documents visuels. Mon ami maîtrisait parfaitement l'outil informatique et pouvait construire un site web retraçant un projet graphique. Il m'a appris comment dessiner très bien et reconnaître les palettes à partir de manipulations sur des applications informatiques (telles que *Photoshop*). Par exemple, les projets de « logos » réalisés par les étudiants devaient être fournis en format vectoriel *Illustrator*. Ce cours de « Méthodologie de projet », mené en binôme, consistait en une conception en projet, de deux rendus :

¹¹⁵ Dominique Chateau, « John Dewey et Albert C. Barnes : expérience et pédagogie de l'art moderne », in *Recherches poétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p.132.

travaux de recherche théorique et une proposition pratique. Mon collègue n'obligeait pas les étudiants à perdre leur temps à apprendre comment utiliser des logiciels complexes. Le secret de réussite de cette longue collaboration réside dans les objectifs qu'on a définis ensemble et qui consistent à inviter l'étudiant(e) à utiliser un logiciel dans la pratique artistique. Cette expérience m'a fait découvrir le monde de l'infographie et du numérique alors que je cherchais à insérer dans l'espace pictural d'autres matériaux. J'ai compris qu'il est absolument indispensable que je maîtrise suffisamment l'outil informatique et que mes dessins, mes peintures et mes photos en appellent à la fois aux recherches des images photographiques et de l'art numérique en se plaçant à la frontière des disciplines.



FIG 24 : (W. A), Aladin 1, photo numérique, 297 × 210 mm, 2004.

La proposition qui nous a été faite pour mon ami Allala et moi-même par les Éditions « Aladin¹¹⁶ » nous a poussé toutefois à faire des recherches graphiques personnalisées. Nous avons estimé que la proposition méritait des recherches poussées et nous avons réalisé des images et des formes graphiques numériques sophistiquées pour créer des travaux complexes. Nous avons composé des résultats originaux d'images artistiques, des représentations numériques, des peintures, des affiches graphiques, des photos et des documents multimédias, ces créations possédaient des caractéristiques du livre d'artistes (papier fin, tirage numéroté, couverture illustrée). Cependant, la proposition qui nous est présentée ne répond pas à ce que je cherche plastiquement dans les images numériques.

Ainsi, pour des recherches concentrées sur une création d'œuvres numériques, la recherche devrait recourir à des moyens numériques, symboliques et graphiques appropriés. J'ai appris avec intérêt que les différents programmes d'éditions d'image numérique et la culture média aident grandement à acquérir une plus grande maîtrise graphique de l'image et de l'art numérique en général. Au fur et à mesure de mes recherches graphiques numériques, j'ai compris que les anciennes traditions plastiques sont capables d'adopter de nouvelles formes médiatiques comme l'art numérique. Et c'est ainsi que j'ai commencé à aimer ces explorations plastiques. Pour les prochaines étapes de mon travail plastique, il est essentiel de clarifier et de définir les objectifs de l'ouverture à la pratique artistique digitalisée et au dessin numérique. Après avoir réalisé ces dessins ou obtenu des photographies de différents sujets, rien ne m'empêchait de jouer avec des logiciels de retouche d'image. Il fallait aussi commencer à trouver des méthodes de travail concrètes, à se servir de l'outil informatique pour faire disparaître les écarts artistiques et technologiques. C'était l'époque de découvertes techniques et informatiques, une

¹¹⁶ Ce travail présente donc la conception de la couverture des cahiers scolaires (d'épaisseur de 0.6 mm page la taille A4/A5/A6) 3D en plastique lenticulaire 80 et créer des images cartonnées habillées de toile avec la société *Sitpec* (c'est une entreprise industrielle tunisienne spécialisée dans la fabrication de cahiers et d'articles de papeterie scolaires destinés aux marchés local et international et qui est riche dans le domaine de l'impression en assurant la fabrication de cahiers novateurs alliant qualité, design et fonctionnalité depuis 2002)

période explosive. Des expériences et des recherches en peinture, en photographie et dans l'image, que l'on découvre, en filigrane, dans mes œuvres dans des expositions personnelles et dans des participations dans des expositions collectives. Un parcours intime où peintures, gravures, photographies numériques interpellent l'imagination du spectateur. Cette période initiale de création peut être considérée comme celle de l'adaptation de la pensée plastique et visuelle à son objet et partant le dessin d'un lieu.

2.4.1.1 Transcréation, vers le numérique

Au cours de mon séjour à Tunis, j'ai participé aussi au douzième colloque international de l'ATEP *Dimension esthétique, art et multimédia* du 15 mars au 17 mars 2009 (cf. doc 1, p. 29.) par un article¹¹⁷, où j'étais amené à revenir sur plusieurs aspects de mon parcours artistique. C'était un moment où, en définissant mon travail comme une *trace picturale dans le champ des nouvelles technologies*, j'ai établi un lien significatif entre mes réflexions sur la création en arts plastiques et ma pratique artistique qui se réfèrent au numérique en produisant un phénomène de transcréation qui rend l'image de la trace évanescence et semblable à un fragment insaisissable. De ce point de vue, Florent Aziosmanoff explique l'émergence éventuelle d'une forme d'expression qui serait spécifiquement numérique en disant : « Beaucoup plus spectaculaire, l'intégration des différents outils numériques sur une seule plateforme technique déclencha une cascade de mutations dans les systèmes d'expression¹¹⁸ ».

L'usage que je fais de l'enchevêtrement de plusieurs matériaux et techniques est une volonté d'ouvrir la voie de la recherche-crédation par le biais de croisements divers, en donnant naissance à un espace pictural doué de trace picturale. N'oublions pas la célèbre déclaration de Breton, qui exige du peintre et de ses créations un projet complet : « l'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle

¹¹⁷ « Dispositifs contemporains et nouvelles technologies », *Poïétique artistique et citoyenneté*, Éditions Wassiti, Tunis, 2013, pp. 147 – 163.

¹¹⁸ Florent Aziosmanoff, *Living Art L'art numérique*, CNRS Éditions, Paris, 2010, p. 32.

purement intérieur¹¹⁹ ». Ceci est d'autant plus vrai, que le sens interprétatif auquel je me livre, suggère des orientations référentielles variées qui ont pour spécificité une mise en place des composants de la scène de réalisation (le fond, la forme, le subjectile, les matériaux) et la matière comme travail actif qui ne prétend à aucune signification définitive. Nous disons simplement que l'image de la trace dans l'espace pictural peut se faire de toutes les façons possibles et qu'il n'y a pas un type de répartition qui définirait l'apparaître de la « trace ». Georges Didi-Huberman a évoqué l'hypothèse que le visuel manifeste dans l'image la forme transcendante, non seulement de l'espace mais aussi du temps ; en s'interrogeant : « serait-ce avec du temps que nous pourrions rouvrir la question de l'image¹²⁰ ». De même, nous ne nions pas que dans une peinture (un collage à l'origine), le texte et la matière (couleurs et graphismes) entretiennent certains rapports. Nous disons seulement, ici encore, qu'il n'y a pas de rapports qui seraient spécifiques à l'espace pictural.

2.4.1.2 Transcréation : voyage et Traces

Après mon exposition personnelle « Chemins ensoleillés » (**cf, doc 4, p. 77.**), organisée à « La Galerie municipale des Arts de la ville de Sfax », à Sfax, du 19 Septembre au 15 octobre 2008, j'ai entrepris la recherche numérique en utilisant des outils et des méthodes pour donner une nouvelle expression à l'image après traitement par ordinateur et en fournissant des points de repère dans le domaine de son affichage : il s'agit de traitements élémentaires accessibles avec les logiciels, dont la photographie numérique intègre dans un même appareil le dispositif optique de prise de vue et l'électronique de numérisation.

En 2010, j'ai reçu une bourse d'excellence suite à mon projet de recherche intitulé *Arts du livre en Tunisie et au Maroc de la fin du X^e siècle à la fin du XVII^e siècle : recherches comparatives entre Mémoire et Matériaux* et à mon exposition personnelle *Voyage et*

¹¹⁹ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, N.R.F., Paris, 1928 ; éd. Revue et augmentée, Brentano's, New York, 1945, nouvelle éd, Paris, Gallimard, 1965 ; Rééd. coll. Folio, 2002, p. 52.

¹²⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 173.

Traces (cf, doc 4, p.128.). Le 29 décembre 2010, j'ai exposé à la galerie du *Musée de la Légation américaine*¹²¹ à Tanger. Mes œuvres sont restées exposées dans la galerie de la bibliothèque de ce beau bâtiment dans la médina de Tanger, au Maroc et font partie de la collection permanente du musée. L'impression d'ensemble du musée est saisissante et les images de son architecture souvent obsédantes. Historiens et archéologues croisent leurs regards sur différents thèmes : la ville, l'architecture, les pratiques religieuses. Conservé précieusement, le musée de la légation américaine¹²², dans la médina également, et qui occupe un ancien consulat de style mauresque datant de 1821 retraçant l'histoire des premières relations diplomatiques entre les États-Unis et le Maroc faisait l'objet d'étude de mes séries photographiques.

Le rapport final de notre projet de recherche, en collaboration avec Gerald Loftus le Secrétaire du Conseil d'administration de TALIM et le Gestionnaire du programme pour *Archnet*, était non dactylographié, non publié (j'ai dû incorporer au texte les multiples modifications faites au cours de six mois de recherche).

¹²¹ Bourse de TALIM pour les savants maghrébines par le Centre Américain d'Etudes Maghrébines, Maroc (2010).

¹²² Inscrite au registre national américain des lieux historiques depuis le 8 janvier 1981, la légation a été désignée comme lieu historique national le 17 décembre 1982 par le secrétaire américain de l'Intérieur, James G. Watt, première et seule désignation dans un pays étranger à ce jour. Le bâtiment a également été inscrit sur le registre du secrétaire d'État des biens d'importance culturelle du département d'État.



FIG 25 : (W. A), V1, photo numérique, 30 cm × 45 cm, 2010.

FIG 26 : (W. A), V2, photo numérique, 30 cm × 45 cm, 2010.

C'est dans le cadre de mes recherches portant sur *les arts de la Tunisie dans des livres anciens et de collection* que j'ai découvert l'espace du palais¹²³ abritant l'Académie tunisienne *Beït al-Hikma*¹²⁴ qui a constitué, pour moi, un espace de recherche et de

¹²³ Édifié sur un site archéologique très ancien, il est situé au pied de la colline de Carthage, ouvre directement sur la mer et jouxte les Thermes d'Antonin. C'est d'ailleurs l'inscription latine *Thermis* qui donnera le mot *Dermech* en arabe et désignera le site proprement dit, puis tout le quartier où fut édifié le futur sérail.

¹²⁴ L'historien Ahmed Ibn Abi Dhiyf note dans sa correspondance à Khéreddine : « M'hamed Bey a donné un terrain avec des makhzen et un puits au général de brigade (Emir liwa) Sidi Ahmed Zarrouk, près de Saniet Sidi Lamine Bey, frère d'Ahmed Pacha 1er et l'a incité à construire un borj », C'est dans ce palais que l'autonomie interne de la Tunisie fut solennellement proclamée par le Président du Conseil français Pierre Mendès France (31/7/1954), que fut signé le Code du Statut Personnel (13/08/1956) et que fut concrétisée la République (25/7/1957). La splendide avenue descendant vers la mer était bordée de majestueux palmiers. On l'aurait baptisée d'abord avenue des palmiers puis avenue Roustan. Elle devint ensuite avenue Lamine Bey, lorsque celui-ci s'appropriä d'autres terrains jouxtant le sérail. Son carrosse, tiré par des chevaux bretons, sillonnait tous les jours, en grande pompe, la belle artère qui porta après l'indépendance son nom actuel : avenue de la République. Après l'indépendance, le palais abrita l'Office national de l'artisanat, puis l'Institut national d'archéologie (devenu Institut national du patrimoine), puis en 1983, la Fondation nationale pour la traduction, l'établissement des textes et les études *Beït al-Hikma*. Celle-ci devait devenir, en 1992, l'Académie tunisienne des sciences, des lettres et des arts. in « Aperçu

création offrant un espace scientifique, conçu comme un « espace culturel¹²⁵ » au style architectural italianisant, incluant l'espace communautaire et la bibliothèque protégeant des collections de livres anciens, ouvert sur la mer. Le texte de mon rapport était établi au stylo à bille noir et en caractères représentant un style coulant, spontané et facile à déchiffrer. Écrire à la main avec un style d'une volupté lyrique peut être plus rapide que taper à l'ordinateur, bien que l'écriture manuelle oblige à une meilleure organisation.

Mon texte rédigé en anglais a donné lieu à diverses interprétations et le caractère très énergique de l'écriture par le caractère spontané repousse les limites graphiques. Plus profondément encore, j'ai essayé de faire le lien entre le caractère peu imagé de notre écriture et l'image des deux espaces architecturaux remontant à la fin du XVIII^e siècle.

J'ai combiné graphiquement sur mes photos numériques une diversité de formes dont le dessin, l'écriture, les papiers de mon texte rédigé à la main sur laquelle le travail plastique a été exécuté par des logiciels ; des variétés hybrides ont été obtenues révélant un croisement spontané qui s'est produit. La série de photos numériques réalisée a mis en lumière une palette fraîche comprenant des couleurs euphoriques et pures, utilisées graphiquement de manière franche et souvent rehaussées de jaune et de rouge. Les expériences subséquentes ont produit des recherches numériques¹²⁶ servant à

historique sur le palais abritant l'Académie tunisienne des sciences », des lettres et des arts Beït al-Hikma, in : <https://www.beitalhikma.tn/fr/le-palais-3/>

¹²⁵ Il a été construit au milieu du XIX^e siècle et s'appelait, à l'époque husseinite, Palais Zarrouk.

¹²⁶ TALIM gets its share of AIMS Maghribi Scholars (the American Institute for Maghrib Studies grant program for inter-Maghrib research). Actually, Morocco gets the lion's share of scholars from Algeria, Tunisia, Mauritania, and Libya. At TALIM, we get to meet these scholars, who all have interesting stories to tell about their specializations, from architecture to zoology.

But to our knowledge, this is the first time we've been provided with a One Man Show of art and photography, often with intriguing overlays of Arabic calligraphy on architectural backgrounds. Thanks to Wissem Abdelmoula (posing at left with one of his acrylics), assistant professor of fine arts at the University of Tunis' Institut Supérieur de Beaux-arts, we now have an impromptu exhibit that will have lasting value, featuring the American Legation, other Moroccan scenes, and the Tunisian institution Bayt al-Hekma in Carthage. Today's opening of Wissem Abdelmoula's exhibit drew artists, architects, and members of the Legation's own Women's Literacy program (photo below), whose classes include practical art instruction. One of the graduates, Fatima Gharbaoui, has had her own exhibition and sale, allowing her

établir graphiquement des relations entre le degré de voisinage des formes architecturales des deux palais photographiés et la symbolique de l'accueil de mes écritures établies au stylo à bille noir. Le concept de « transcréation » que j'ai développé pour cette série est une implémentation de plusieurs techniques numériques établies graphiquement que j'ai décrites dans l'article¹²⁷ « The Journey of Art in the Mediterranean : A Look at Contemporary Practices through a Reading of Photographic Works between Carthage and Tanger ¹²⁸», (**cf, doc1, p. 18**). Ceci est nouveau puisque, jusqu'à l'année 2010 les ouvrages scientifiques qui traitent des arts numériques en relation avec les enjeux majeurs de la pratique artistique et de l'enseignement des arts plastiques sont rares.

2.4.1.3 Transcréation et image : de la photographie numérique à l'espace architectural

En septembre 2009, la création d'un réseau artistique et les expositions collectives organisées par des amis enseignants (enseignants-chercheurs dans les Instituts des Beaux-arts en Tunisie¹²⁹), plasticiens et designers, m'ont permis de

to install water and electricity in her medina home. We hope that Wissem's generosity will inspire other scholars not only to share their research with us and with their specialized academic community, but also to make their work available to the thinking public. Dr. Abdelmoula's works will remain on display in our research library, one of the Legation's most beautiful settings in the original 18th century building given to the United States for its diplomatic representatives to Morocco by Sultan Moulay Suleiman in 1821. Thank you, Wissem Abdelmoula. In : Gerald Loftus, « Wissem Abdelmoula Shares the Fruit of His Research, Aims, Maghrib », Research Center, December 29, 2010 by Michael Toler, in : <https://legation.org/wissem-abdelmoula-shares-the-fruit-of-his-research/>

¹²⁷ « The Journey of Art in the Mediterranean : A Look at Contemporary Practices through a Reading of Photographic Works between Carthage and Tanger », Revue scientifique du Collège des Études spécifiques, Université de Menoufia, Egypte, n° 2, juin 2014, Volume n° 3, pp. 261 – 276.

¹²⁸ Revue scientifique du CESM (Collège des Études Spécifiques à l'Université de Menoufia) en 2014

¹²⁹ Asma Abassi, « Libre trace » à la galerie Semia Achour, Des universitaires, hors classe...06-12-2010, « La presse. De métier et d'amitié, treize artistes sont liés. Et depuis samedi dernier, ils investissent les cimaises de la galerie Semia Achour, ce tout nouveau-né dans le monde des galeries d'art, situé du côté de La Soukra. Hors leurs classes, ils se sont réunis dans une exposition de groupe, qu'ils ont intitulée "Libre trace" ! Jeunes dans leur grande majorité, ils sont tous, en effet, des enseignants de différents instituts de Beaux-arts et de design à travers la Tunisie. Et c'est dans « Libre trace » que chacun d'eux propose au public de découvrir un « visage » de sa démarche plastique.

Le concept de réunir dans une même exposition des enseignants d'art (universitaires) n'est pas, à vrai dire, nouveau. Il s'agit, en réalité, d'une tradition qui a commencé à s'instaurer depuis l'année dernière, à l'initiative de Wissem Abdelmoula. « L'objectif est de rassembler toutes ces potentialités et de créer un noyau. Après la première expérience qui a eu lieu avec l'exposition "Mémoire anachronique" à l'espace

commencer une véritable activité de commissariat d'exposition d'art contemporain en Tunisie. Avec les trente-deux œuvres exposées, j'ai essayé d'inviter le visiteur à un projet de décryptage qui appréhende diverses techniques artistiques qui proviennent respectivement de démarches artistiques riches. Ce projet s'est inscrit donc dans un contexte de pratique artistique et de recherche, d'une recherche de corrélation entre les divers travaux artistiques, techniques, et philosophiques de seize artistes. Mohsen Ben Abdallah¹³⁰, le directeur de l'Espace Sophonisbe à Carthage, a apprécié la palette de techniques visuelles et artistiques et les diverses solutions créatives utilisées par les participants pour illustrer le thème de l'exposition *Mémoire anachronique* (cf, doc 3, p. 53.).

L'architecture peut occuper l'espace de l'image selon plusieurs modalités. À travers la photo, d'abord, lorsque l'architecture l'inspire. C'est le cas de mes deux œuvres (photos numériques) présentées dans l'exposition *Mémoire anachronique* (avril 2010) à la galerie d'art *Sophonisbe* à Carthage. Un impressionnant entrecroisement d'éléments architecturaux montre combien la forme architecturale a pu dessiner de nouveaux espaces de l'image photographique. Présentant la forme de différents éléments d'architecture islamique, les pièces de ce jeu de construction numériques pouvaient être empilées pour créer de nouvelles formes. À la première et à la deuxième image, des éléments d'architecture et de décoration fixes omanaises qui font

Sophonisbe, nous réitérons cette fois, avec "Libre trace". La nouveauté cette année, c'est la présence, aux côtés des plasticiens, de designers qui ont une démarche d'ordre plastique », explique-t-il. Dans cette exposition, les œuvres de Wissem Abdelmoula, Samia Belkhodja, Mohamed Hachicha, Majed Zalila, Kamel Kchaou, Jihène Annabi, Imen Ben Ayed, Hela Lamine, Islem Khiari, Tarek Soussi, Nizar Moukhtar, Allela Haoueri et Khaled Abida dévoilent des veines différentes, nouvelles ou confirmées, des inspirations multiples, des recherches plastiques singulières, par le biais de techniques très diverses. La variété et l'éclectisme sont désormais au rendez-vous ! On ne peut pas dire le contraire...Que ce soit à travers le dessin, la gravure, la peinture ou la céramique, dans l'abstrait ou dans le figuratif, chaque artiste s'exprime, laisse sa trace, la trace de la matière sur le support, et aussi, d'une certaine manière, la trace de son être. Mais vont-ils également à la recherche d'une trace ? Si la liberté dans la représentation est le maître-mot de cette exposition de groupe (il n'y a pas un thème particulier), les démarches présentées ne sont pas moins réflexives. Cela se sent et se voit à travers les différents langages plastiques proposés. Dans ce sens, « Libre trace » est à voir, absolument. »

¹³⁰ Mohsen Ben Abdallah (27 mars 1939 – 9 septembre 2017) est un homme de théâtre tunisien et a dirigé l'Espace Sophonisbe à Carthage jusqu'en 2016, date de sa retraite effective de la vie culturelle.

partie intégrante de la mosquée ibadite et clairement reconnaissable comme telle. Dans les deux œuvres, on découvre toute l'étendue d'une gamme de lignes qui se caractérisent par la douceur et par la simplicité de leurs formes. Cette forme visuelle, c'est une série linéaire et ordonnée de douze poses photographiques successives de façades et de piliers qui remplissent leur rôle d'éléments de réflexion sur la pratique de recherche artistique grâce, outre leur taille, aux motifs de fleurs écloses et en boutons, ainsi qu'à la complexité technique de l'ornementation de leur structure. Par conséquent, le portrait de *S T* de la première image *Mémoire 1* se situe immédiatement à gauche de la photo étant ensuite complètement retravaillée pour composer avec les autres éléments de l'espace. Le trait commun aux deux œuvres est que j'ai constitué à la fois l'objet et le sujet du processus. De même, les lignes de l'ornementation architecturale se voient systématiquement soumis à des entrelacs qui, soit le fusionnent, soit le transfigurent en une vivante figure. C'est ainsi que dans *Mémoire 2*, les éléments d'architecture toujours photographiés de façon frontale, selon le même protocole de prise de vue, se voient progressivement, soumis à une mission différente : penser autrement les trames visuelles et organiser autrement la matière. Ces deux photos numériques font manifestement signe vers un dessin alliant architecture islamique et influences orientales, dominés par des graphismes et des recouvrements successifs de lignes et de couleurs, jusqu'à l'enchevêtrement, jusqu'à la forme d'un dessin devenu *stricto sensu* informe – à une réserve près, et non des moindres : la configuration des photos a été conçue et réaménagée pour cadrer avec le motif architectural et la palette de couleurs, afin de caractériser graphiquement l'image. Dans « Espace public, photographie », l'artiste suédoise Marianne Ström note : « la photographie est souvent soumise aux intérêts de la science et de diverses disciplines ; elle sert des fins multiples. Disons qu'elle est un instrument/image qui cherche la logique descriptive ou bien l'absurde subjectif, le subversif, qui joue sur tous les trucages : distorsion, dissimulation, duplicité, fiction... ; collage, décollage, recollage, etc¹³¹ ».

¹³¹ Marianne Ström, « Espace public, photographie », In *Arts et transcréation*, Éditions Wassiti, Sfax, 2001, p. 189.

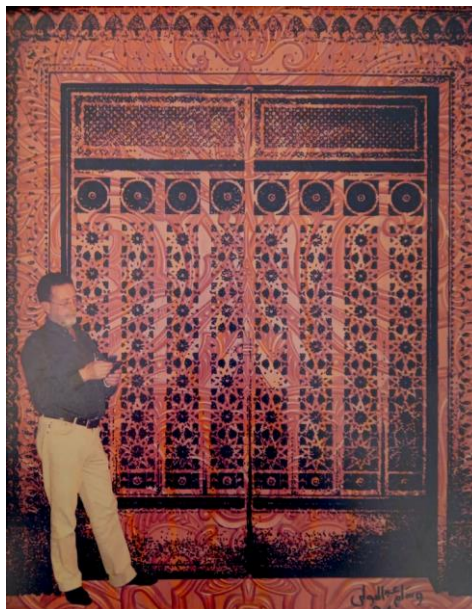


FIG 27 : (W. A), *Mémoire 1*, Photo Numérique, 30 Cm × 40 Cm, 2010.

Avec intelligence, une galerie tunisienne (Saladin, Sidi Bou Saïd), s'est, depuis 2010, dédiée exclusivement aux créations d'art contemporain et a accueilli du 29 avril au 16 mai 2011 les œuvres de quatorze artistes et lance par la même occasion *Brise*, le catalogue qui résume le travail des artistes (enseignants-chercheurs dans les Instituts des Beaux-arts). Les artistes ont posé un regard perçant sur la Tunisie qui réèle une expression pertinente sur un moment focal de notre histoire « post révolutionnaire ». Pour ma part, j'étais le commissaire de l'exposition et l'auteur de trois œuvres (*Brise 1*, *Brise 2* et *Brise 3* : photos numériques) (*cf, doc 4, p. 135.*), et j'étais dans cette exposition collective le praticien qui travaille sur des résistances au « théorique » et qui essaie de se réapproprier un discours sur l'art. L'exposition est présentée telle un écran vivant où la dimension émouvante est prépondérante, tout comme la capacité de se situer dans les galeries ouvertes aux citoyens à partir de fenêtres à la manière d'un archiviste. J'avais campé pendant des semaines à la place de la *Kasbah* à Tunis, appelée aussi place du *Gouvernement*. Cette place a connu, dans la foulée de la révolution de 2011, deux sit-

ins¹³² auxquels j'ai assisté et qui m'ont marqué profondément.

J'ai photographié la foule, la place et ses monuments et je me demandais si cela avait un impact sur mon propre travail artistique. J'ai réalisé des centaines de clichés, que j'ai ensuite réunis pour mettre en valeur les attentes vivaces de la population exprimées avec tant d'espoir depuis le 17 décembre 2010 : « *chogh'l, hor'ria, karama watani'a* » (travail, liberté, dignité). Ces images gratifient d'observations sur ces événements qui ont ponctué les premières semaines de l'année 2011. J'ai sillonné donc le périphérique de la place, ses rues pour faire part de notre projet artistique qui mérite l'attention, l'intérêt et le suivi. L'entrelacs et l'entrecroisement numérique d'images m'ont permis de travailler visuellement ce cri du cœur qui s'éternisa pendant que la jeunesse éprouvait le sentiment d'étouffement « proportionnel à son désir de détruire ce qui entrave sa liberté d'être et d'avoir.¹³³ » et que le pays sombrait peu à peu dans la faillite économique. Mais ici, le temps manque et les images ne sont que des images. Les protestations populaires, les multiples manifestations, la réforme des lois, la commission sur la réforme des lois, la commission d'enquête sur la corruption, la commission indépendante d'enquête sur le rôle des forces de sécurité dans la répression sanglante des manifestations et l'exécutif transitoire, évoqués dans mes photos numériques¹³⁴. Pour mettre en perspective ma démarche, le rôle de ces photos numériques est de décrire des dispositifs artistiques utilisant les scènes réelles ; je me suis attaché à reconstruire le réel et à le simuler : un mixte de techniques qui modifient notre perception, comme le soulignent Edmond Couchot et Norbert Hilaire : « La numérisation d'images existantes (photos, dessins, films, etc.) pourrait laisser penser qu'il n'y a plus lieu d'utiliser de

¹³² Le premier se déroule le 23 janvier et revendique la démission du gouvernement Ghannouchi. Le deuxième se produit le 20 février pour obtenir l'élection d'une assemblée constituante. Elle est limitée par le Collège Sadiki au nord, la mosquée de la Kasbah et l'hôpital Aziza Othmana au sud, le Palais du Gouvernement ou Dar El Bey et le ministère des Finances à l'Est et l'hôtel de ville de Tunis à l'ouest.

¹³³ Michael Ayari et Vincent Geisser, *Tunisie : la Révolution des « Nouzouh »* n'a pas l'odeur du jasmin*, in *Témoignage chrétien*, 25/01/2011, article en ligne.

¹³⁴ Ce projet photographique entend prendre la parole et les images nous parleraient plus qu'elles s'adressaient moins à un public qu'à une personne en particulier.

modèles puisque les images sont déjà constituées¹³⁵ ».

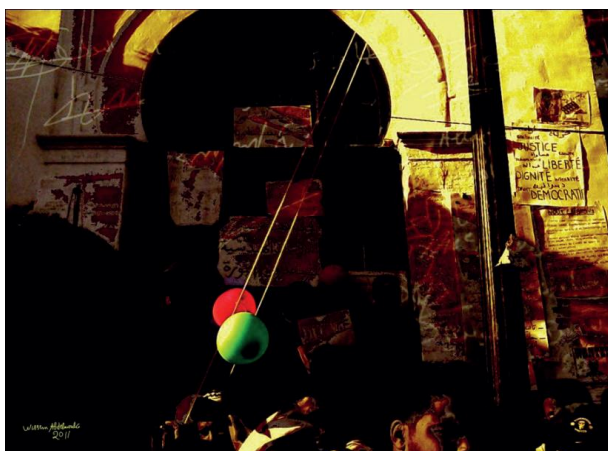


FIG 28 : (W. A), Brise 1, Photographie Numérique, 2011.

L'image fixe ou animée, de plasticien qui peut être consacrée à la narration montre en effet que nous retrouvons des modes d'expression déjà constitués. Florent Aziosmanoff résume très bien la situation de l'émergence d'une forme d'expression qui serait spécifiquement numérique : « pour un artiste, la matérialisation de son projet et l'essentiel de son activité consiste à réaliser des formes. Si le numérique se présente comme une boîte à outils qui lui permet de réaliser de manière plus efficace, il peut l'adopter facilement, et poursuivre sa création comme auparavant. C'est pourquoi de nombreux artistes sont ainsi simplement l'usage de certains outils numériques dans leur pratique habituelle, mais sans pour autant accéder par là à une recherche spécifique au médium numérique¹³⁶ ». Le texte de Florent Aziosmanoff permet de comprendre qu'en matière de création numérique des médias, des séries de formes nouvelles sont apparues, mais pas de nouveau paradigme d'expression.

¹³⁵ Edmond Couchot et Norbert Hilaire, *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, Éditions Flammarion, Paris, 2003, p. 27.

¹³⁶ Florent Aziosmanoff, *Living Art L'art numérique*, CNRS Éditions, Paris, 2010, p. 32.

2.5 Peindre en orient : territoire, lieu, quotidien, mémoire et déplacement dans l'espace pictural

« La dualité Occident/Orient est réellement problématique, que l'appellation d'Orient est un « fourre-tout » approximatif, relevant plus du fantasme occidental et de son imaginaire exotique.¹³⁷ »

Ma démarche artistique porte sur la reprise technique du dessin, de la peinture, élaborée dans la double perspective de la matière et de la forme. Ces deux principes ont donné lieu à ma huitième exposition personnelle du 9 au 24 mars 2013 : « Prisma », exposition organisée à « Parc Hayet » à Djeddah, en Arabie Saoudite (**cf, doc 4, p. 96.**) : les thèmes des œuvres exposées amènent à les considérer comme des illustrations d'une période historique gracieuse. Les dessins à la peinture acrylique et au pastel réalisés à Djeddah qualifient donc d'emblée l'ensemble de mes travaux, parmi lesquels certaines recherches sont effectuées sur la toile offrant une mise en scène des formes et des figures, qui permet d'explorer les espaces de la toile en ayant une représentation d'ensemble des différents lieux que j'ai visités. Mes centres d'intérêts ont occupé l'espace pictural. Des techniques du dessin et de la peinture acrylique y adhéraient plaisamment et orientaient vers la lecture polysémique. Chaque toile, qui est une série de figures très symboliques en petit format carré et rectangle, ne se distingue des autres que par d'infimes variantes qui, en présence de l'ensemble de l'œuvre, dénotent de manière évidente un acte conscient et délibéré. Les sujets essentiels de cette problématique, dans le cadre d'un espace oriental, ont porté sur le territoire, le lieu, le quotidien, aussi bien que sur la mémoire et les autres caractéristiques identitaires. Les espaces de la toile (de 40 cm / 40 cm et 40 cm / 60 cm au petit format carré et rectangle) facilitent l'utilisation d'une composition riche de couleurs. Les espaces procurent en effet ici le plaisir de se référer à un dessin précis, tout en étant composée d'une palette uniforme rouge et bleu, de ligne noire et gris pâle pour faire ressortir certains éléments, du blanc passé sur des silhouettes, des visages, des corps éparpillés qui symbolisent le rassemblement des anatomies.

¹³⁷ Ilhaime Ben Milad, *Écrire et penser l'histoire*, Maghreb Éditions, 2020, p. 31.



FIG 29 : (W. A), Coiffé, acrylique sur toile, 60 cm X 80 cm, 2013.

Le trait fin, de couleur marron foncé (brun parfois) ou noir, était souvent associé à des rehauts de blanc. L'accroissement de la matière picturale se révèle une matière vivante dont la masse volumique varie principalement selon les caractéristiques des formes plastiques corrodées dans la composition de chaque toile. La mise en valeur picturale des formes colorées et l'entrecroisement des lignes et des configurations dessinées permettaient de varier à l'infini les nuances du support : jaune, ocre, rouge, bleu, gris, etc. Cette série réalisée à la peinture acrylique apprécie l'alliage d'autres matériaux. J'ai utilisé d'autres matériaux comme support de dessins : au crayons pastel, rehaussés de noir ou de gris, donnant des reproductions en négatif, souvent exécutées au pinceau. La peinture est appliquée de manière à laisser les marques de pinceau. Le fond est sans relief, et je considère que l'apport de techniques mixtes enrichit le crayon pastel au niveau des contrastes. Je me suis intéressé au procédé qui permettrait de donner du volume aux personnages. Ceux-ci sont le produit de chaleureuses vibrations et ont une présence importante grâce aux crayons pastel modulant et approfondissant les tons. Les compositions de cette série s'inspirent de l'uniformité imposée aux lieux qu'elles

évoquent, et pourtant le tressage du crayon pastel et de la matière picturale rendent sensibles les aspects invisibles cachés qui se révèlent plus efficaces dans le graphisme. Ces lieux lisses, bleus et rouges n'ont pas l'éclat et la malléabilité de l'image de mon pays que j'ai quitté il y a presque deux ans pour venir voir ses lieux en peinture, pour avoir la chance de vivre visuellement avec eux et souligner l'apport culturel du déplacement et du voyage. Cette prise de vision qui a été réalisée via un apport en peinture a été transférée au sein de cette nouvelle recherche plastique. Il se dégage de cette série une impression de superposition d'aplats, résultat de construction harmonieuse de deux techniques, se troublant brusquement car l'opacité des matériaux et la tension dans les gestes, font provenir l'apparence des formes et l'impact visuel des tonalités. Ce travail technique permet de mesurer la légèreté d'une recherche picturale de différentes superpositions travaillant sur l'alliage de tonalités feutrée par le crayon pastel et la texture de la peinture. À cela s'ajoutent les ouvertures graphiques qui consignent fraîchement l'espace de la toile, portant le dessin à une échelle autre. Les couleurs subtilement superposées ont pu prendre l'aspect grenu d'un chiffon de papier légèrement froissé ; ceci grâce aux boucles de la matière pénétrable du pastel qui fait remonter l'éclairage du support à travers la peinture et ses représentations. Plus précisément, à travers les travaux de recherche sur l'exercice de peindre en orient (à travers des concepts : territoire, lieu, quotidien, mémoire et déplacement dans l'espace pictural), j'ai eu l'occasion d'étudier en profondeur les structures de l'espace pictural, sa représentation et les possibilités plastiques de sa composition. J'ai mis en œuvre une approche plastique structurale guidée par le dessin, la peinture et le pastel que j'aime glisser dans mes œuvres.

2.6 Peinture et lieux : « la peinture fonde sans doute la perception visuelle¹³⁸ »

Mes contrats de collaboration avec le CFO¹³⁹ à Mascate, ou encore le statut de chercheur-fondateur associé du OVARG¹⁴⁰ et affecté au département d'Éducation

¹³⁸ J'ai emprunté cette phrase de l'article de Henri Van Lier, « *PEINTURE - L'espace pictural* ».

¹³⁹ Centre Franco-Omanais.

¹⁴⁰ Le Groupe de Recherches des Arts Visuels Omanais.

artistique au Collège de l'Education de SQU¹⁴¹ m'ont donné l'occasion de mener à bien un certain nombre de projets de recherche artistiques, portant sur l'organisation du colloque international *Carrefours des arts visuels omanais : les pratiques artistiques omanaises contemporaines* (les 30 et 31 mars 2015) (**cf, doc 1, p. 5.**), sur la co-organisation de *La semaine de l'artiste visiteur* (2015 - 2019) sur l'organisation du colloque international *Arts visuels et Culture*, (les 28, 29, 30 et 31 mars 2016) (**cf, doc 1, p.**), sur l'organisation du premier « *Salon d'Art actuel à Mascate* » en mars 2016 (avec la participation de 340 œuvres d'art de 34 pays) (**cf, doc 4, p. 106.**) et la participation dans des expositions collectives. Dans le cadre de mes activités d'artiste visuel et d'un renforcement de liens artistiques et scientifiques au CFO, je pourrais citer aussi mon exposition personnelle « *D'une rive à l'autre* », organisée à la *Galerie du CFO* (du 14 avril au 15 mai 2015) (**cf, doc 4, p. 108.**). J'ai pu situer dans cette exposition (composée de 19 œuvres) un fret de retour à l'exercice de la peinture qui m'a donné l'occasion d'examiner et de travailler de nouveaux thèmes d'une nouvelle série de peinture à l'acrylique, ce qui m'a permis en même temps de développer une conception différente de lieux, de personnages, de figures et de formes dans l'espace pictural.

À partir de là, il s'agit donc de modeler un projet pictural émanant des derniers événements en Tunisie en rapport avec un étrange épisode provoquant, en moi, bien entendu un vent de panique et dans le cœur d'une grande majorité des Tunisiens. Ce projet est à l'opposé de ma huitième exposition personnelle « *Prisma* » (**cf, doc 4, p. 105.**) que j'ai explorée dans des compositions de petit format. En 2011, j'ai rêvé d'un changement politique et démocratique. Je croyais que l'on allait se regrouper « en familles et partis politiques captivantes » pour que le peuple prépare laborieusement sa victoire sur l'ancien régime du demi-siècle passé. En 2013, j'étais déjà lancé dans une grande série de scènes picturales d'une vague de violences aboutissant à des attentats terroristes sanglants sur le sol tunisien, en me référant à l'assassinat, le 6 février 2013, de Chokri Belaïd, cofondateur du Front populaire tunisien et secrétaire général du

¹⁴¹ L'Université Sultan Qabous à Mascate à Sultanat Oman.

Mouvement des patriotes démocrates ; à l'assassinat de Mohamed Brahmi, une autre figure du *Front populaire tunisien*, tombait à son tour, le 25 juillet 2013 ; à l'attaque du musée du Bardo qui est un attentat terroriste (qui a lieu le 18 mars 2015 vers 12 h 30 au Bardo : 22 morts et 45 blessés) et à l'attentat terroriste islamiste survenu le 26 juin 2015 (38 morts et 39 blessés à l'hôtel Marhaba). Les performances des figures à forte contribution plastique sont maximisées et multipliées par l'utilisation de couleurs avec relief et d'autres techniques de dessin coloré pour permettre de donner du volume aux personnages et à leurs scènes. Cette série de peinture de grands formats (65 cm / 85 cm ; 80 cm / 120 cm et 120 cm / 150 cm) est centrée sur des personnages et des silhouettes dont les visages flous et inconnus reflètent une narration d'une vague de violences, mais indiquent également une problématique beaucoup plus individuelle et artistique qu'historique. Et cela, afin que l'espace pictural associe ce procédé du monde visible (expérience venant de l'extérieur) à une substance de carambolage intime que j'avais surmonté en se permettant de contribuer, en fonction de mes compétences artistiques, à une meilleure compréhension et interprétation plastique de l'expression de ma recherche-crédation en matière d'événements. Cette méthode se base sur une démarche de recherche autoréflexive où j'ai essayé de gagner, du même coup, une expérience riche en interférence des thèmes narratifs à partir d'une large palette de couleurs, de formes et de lignes afin de créer un langage visuel mystérieux de symboles personnels. J'ai travaillé cette série dans mon atelier à Mascate, les titres des œuvres sont autant de fragments autobiographiques. Dans cette perspective, j'ai eu l'occasion de réaliser des images récurrentes se référant à deux catégories : les mémoires et les carnets de voyage. Les mêmes couleurs, les mêmes grandes marques de pinceau sont considérées non seulement comme structure et source du sujet pictural, mais aussi comme capables de laisser libre cours à la narration qui est un des moyens de communication les plus anciens : c'est une action. La notion de narration confirme qu'elle a subi de nombreuses révisions de sens au cours des ans et une sorte de transformation d'expression pour clarifier très concrètement des points importants pour la recherche-crédation.



FIG 30 : (W. A), Nation, acrylique sur toile, 120 cm / 150 cm, 2015.

FIG 31 : (W. A), Tournée électorale, acrylique sur toile, 120 cm / 150 cm, 2015.

Cependant, le terme veut dire type d'énoncé et ensemble de procédés qui visent à mettre en récit une série de faits, vrais ou fictifs, se déroulant dans une temporalité : il s'agit d'une relation détaillée, écrite ou orale (d'un fait, d'un événement) ; d'un récit développé dans une œuvre littéraire ; exposé détaillé de la suite de faits et d'actions constituant l'intrigue (d'une œuvre littéraire).

Chez Jean-Yves Bosseur, qui s'est intéressé au concept d'« œuvre ouverte¹⁴² » constituant un axe majeur des recherches entreprises dans les différentes disciplines

¹⁴² « Les artistes créateurs ont utilisé quantité de termes que cette notion générale permet de regrouper : aléatoire, variabilité, mobilité, etc. Mais quelles que soient les désignations utilisées, il s'agissait pour chacun d'eux, à travers des remises en causes radicales, de questionner le statut du créateur telle que l'avait défini – et sacralisé – le XIX^e siècle, celui de l'œuvre comme organisation close, reposant sur des règles préétablies, fruit de l'imagination d'un individu unique, et enfin celui, souvent passif, du public, du récepteur, voire du consommateur de l'œuvre. Pour ce faire, les artistes ont parfois détourné des genres anciens, parfois inventé de toutes pièces de nouveaux genres : musique aléatoire, tableau-objet, installation, happening, architecture mobile, etc. » in Jean-Yves Bosseur, *L'œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, Éditions Minerve, 2013.

artistiques, la signification de la « narration » est très particulière : « Pour des peintres comme Eduardo Arroyo, Bertrand Rancillac, [...] Jacques Monory, Erro, Peter Klasen, la représentation du réel se charge en effet d'une vision critique où se rejoignent, à travers de nouvelles formes de narrativité, les dimensions du social, du politique et du culturel¹⁴³ ». Pauline Jambet décrit pertinemment, dans le même sens, l'œuvre de Jacques Monory qui : « ne se réduit ni à une peinture dont l'objet serait de traiter l'imagerie du film noir, du roman policier ni à une incarnation parmi d'autres de la "Figuration narrative"¹⁴⁴ ». Néanmoins, le sens du terme narration introduit une sorte de permanence et en arts plastiques certaines œuvres racontent des histoires où l'artiste-chercheur opte pour une approche de recherche provenant « du terrain de sa pratique artistique plutôt que pour une autre, toute dessinée d'avance¹⁴⁵ ». L'artiste peint sur sa toile suffisamment d'indices ou de détails pour que le public puisse en comprendre le déroulement. Si nous revenons aux origines étymologiques¹⁴⁶, nous apprenons que ce mot dérive, au XIII^e siècle, du verbe « *narro, are* » qui signifie « je raconte », lui-même venant du mot latin : *narratio* : ce mot signifie donc « récit », « action de raconter ».

La série de peinture de mon exposition « *D'une rive à l'autre* » est d'une incroyable narration qui est à distance des images des médias et le traitement des imageries collectives où se mêlent personnage(s) et lieu(x) tandis que chaque forme tente de dominer l'autre. Je n'ai pas cherché à détourner l'imaginaire des images d'actualité, au profit d'un récit personnel figurant en peinture. Cette série de peinture s'appuie sur un type particulier de recherche pratique, entendu ici en tant que projet plastique contextualisé. S'adresser à la peinture au singulier apparaît dans l'analyse de ma recherche-crédation comme globale et unique alors que la peinture nous apparaît plurielle, polymorphe et parfois vermiculaire. Pour Thierry Lenain « la narration tend à naître plus

¹⁴³ Jean-Yves Bosseur, *L'œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, Éditions Minerve, 2013, p. 64.

¹⁴⁴ Pauline Jambet, « Jacques Monory (1924-2018) : un peintre sentimental », in France culture, diffusée le 28/03/2020, in <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/jacques-monory-1924-2018-un-peintre-sentimental-1>

¹⁴⁵ Diane Laurier, « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 23.

¹⁴⁶ Robert.

qu'une fonction subordonnée de l'interprétation : le schème du temps événementiel est pris comme simple moyen de l'exploration de l'espace du sens. Toutefois, même détrônée de sa position hégémonique, la narrativité demeure une forme fondamentale de l'intelligibilité historique¹⁴⁷». Quelques questions semblent devoir être posées :

- Analyse-t-on l'espace pictural / la recherche-création ou l'œuvre (la peinture) ?
- Y-a-t-il des réponses complémentaires ?

Deux transmutations, semble-t-il, se sont précisément faites insidieusement. Durant le XV^e siècle et jusqu'au XIX^e siècle, la peinture moderne n'a pas pris tout son sens et les genres anciens essaient de s'adapter aux nouvelles sensibilités de l'art contemporain. Comme le disait Henri Van Lier, « Qu'elle articule la perspective du *Sacre de Napoléon* ou qu'elle consiste en quelques taches et traits sur un support, la peinture, par sa nature même, est chose mentale, *cosa mentale*, comme l'a dit Vinci, qui a ainsi marqué à la fois sa fluidité et sa fantaisie, sa capacité analytique et systématique. Et, malgré cela, son attachement au monde, si l'on prend *cosa* au pied de la lettre¹⁴⁸ ». En effet, pour ne pas remonter à une période plus ancienne, rappelons-nous l'activité théorique de la peinture de Piet Mondrian, qui a impliqué forcément l'idée de réfléchir sur la question de la « théorie » de la peinture. C'est que, comme l'explique Marcelin Pleynet : « Nous avons pu voir comment ce travail se trouvait étroitement articulé sur son histoire (sur l'histoire de son objet spécifique : la peinture) et comment les effets mêmes de cette articulation (effets aussi bien empiriques) en déterminaient la force productive. Il nous reste en somme, *vingt-cinq ans après*, ayant questionné les effets produits, à prendre en considération l'inscription du travail de Mondrian à l'intérieur du fonctionnement général de ce que pourrait être une « théorie de la peinture »¹⁴⁹ ». C'est que, justement,

¹⁴⁷ Thierry Lenain, « Le savoir historique comme paramètre objectif de la création artistique contemporaine », in *Recherches poétiques* (Revue de la Société Internationale de po  t  que), numéro 1, automne / hiver 1994, p. 25.

¹⁴⁸ Henri Van Lier, « *PEINTURE - L'espace pictural* », in *Encyclop  dia Universalis*, Cédérom, Version 10, 2004, Elément absent de l'édition papier de 2002.

¹⁴⁹ Marcelin Pleynet, *Système de la peinture*,   ditions du Seuil, 1977, p. 133.

le passage travaille la pratique du peintre en vue de proposer une production savante¹⁵⁰. Ce que Marcelin Pleynet transcrit à sa manière : « le passage étant ici dialectiquement appelé à jouer d'une *matière première* idéologique (la peinture académique) sur une pratique historiquement déterminée (Cézanne, cubisme) pour produire un effet de connaissance¹⁵¹ ».

Les fonds de notre peinture deviennent, au fur et à mesure, plus profonds, métaphoriques, et la couleur plus soutenue, plus intense. À partir de cet extraordinaire travail pictural des fonds que constitue l'espace de la toile, la peinture prend son sens le plus profond. La surface de la peinture est une composante essentielle de la notion de l'œuvre qui m'est apparue cruciale pour comprendre le changement plastique du système de la composition de l'espace pictural ainsi que le fonctionnement de l'acte de peindre : souplesse du pinceau et consistance de la matière picturale dans sa dilution avec de l'eau. D'autre part, le jeu des lignes et des formes ne repose pas seulement sur l'ajustement simple des tons de la couleur choisie, mais fait ressortir des coulures, des touches de couleurs éclatantes et dépouillées de toute profondeur. Le vocabulaire de mes travaux artistiques s'est construit autour de structures simples : dessins, photographies, peintures, d'ailleurs résolument réduites au minimum (une forme, une couleur, un sujet) et présentant cette caractéristique affirmée de « peindre un lieu / des lieux ».

¹⁵⁰ C'est que comme l'énonce Henri Van Lier : « la peinture n'a pas besoin du détour par le discours interne, ni même par un discours externe, comme celui que Jean-Louis Schefer a imposé à *Une partie d'échecs* de Paris Bordone dans *Scénographie d'un tableau*. Comme tous les arts plastiques, elle y parvient suffisamment en se disposant de telle façon que l'espace ne se banalise plus en formes, comme dans la perception et l'action ordinaires, mais au contraire que la forme déclenche l'espace, la « nappe » d'espace, dans un retour du perçu à la perception. Seulement, son ambiguïté sémiologique fait que la perception immédiate, totale, originaire ainsi obtenue se produit dans l'ordre de l'écran, de la balise, de l'irradiation, du dévoilement, bref de la stupeur de l'apparition.¹⁵⁰ » in « *PEINTURE - L'espace pictural* », in *Encyclopædia Universalis*, Cédérom, Version 10, 2004, Élément absent de l'édition papier de 2002.

¹⁵¹ Idem, p. 133.

2.7 Pédagogie de l'art et nouvelles technologies

« Les moyens de l'art fonctionnent comme médium dans la mesure où ils jouent ce rôle expérimental et l'art est une transformation de moyens habituellement masqués en instruments de la perception esthétique¹⁵² ».

En l'an 2015, j'ai participé, au Sultanat de Brunei du 2 au 4 juin, à un colloque parrainé par *Sultan Hassanah Bolkiah Institute of Education* sur le thème de « L'éducation au XXI^e siècle : pratiques actuelles, orientations futures ». En effet, ma conférence a été intitulée « Les défis actuels de l'éducation artistique entre la connaissance scientifique et les pratiques numériques » (**cf, doc 1, p. 12.**) où j'ai abordé les pratiques numériques, qui dans l'enseignement de l'éducation artistique et des arts plastiques, se résument encore trop souvent à des savoirs savants liés à des supports et outils ou encore, pour paraître plus contemporaine, à des manipulations de logiciels numériques. Pourtant, les pratiques numériques, celles qui interagissent sans cesse avec nous, qui répondent à notre enseignement, sont bien présentes dans nos espaces personnels, publics et au-delà. Et ce sont ces pratiques numériques, qui s'alimentent de flux, de réseaux, de connexions, de circulations, qui devraient être au cœur de notre enseignement. Des pratiques numériques car visuelles, changeantes et éprouvantes : l'éducation artistique en pleine transmutation. Une approche plus positive de la culture populaire et contemporaine et l'utilisation des médias numériques ouvrent de nouvelles perspectives pour l'éducation artistique et donnent de nouvelles missions aux éducateurs du XXI^e siècle. Néanmoins, selon certains analystes, alors que l'utilisation des médias populaires et de la technologie numérique suscite un engagement plus enthousiaste dans l'éducation artistique, cela se traduit souvent par une dévalorisation aussi bien du processus que du produit de la création. Notre recherche étudie les échanges entre les universitaires, les éducateurs et les acteurs de terrain pour considérer ce champ de l'éducation artistique. En ce sens, l'objet de cette recherche concerne les défis actuels de l'éducation artistique entre connaissance scientifique et pratiques numériques. Au cours

¹⁵² Dominique Chateau, « John Dewey et Albert C. Barnes : expérience et pédagogie de l'art moderne », in *Recherches poétiques* (Revue de la Société Internationale de poétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p.132.

de ces dernières années, une vision interdisciplinaire, dynamique, élaborée par l'enseignement de l'art a rassemblé des éducateurs spécialisés dans les médias, les arts, les sciences et les technologies, pour identifier les grands problèmes qui se posent aujourd'hui en matière de méthodes pédagogiques interdisciplinaires réactives et adaptées au XXI^e siècle. De nos jours, il subsiste dans le monde entier, un vaste fossé entre les progrès technologiques et l'éducation artistique. L'initiative du *Leonardo Education Forum* (LEAF)¹⁵³ a pour objectif de combler ce fossé en utilisant une méthodologie hybride et différente. Nous avons cherché à répondre à des questions de ce type : Quels sont les objectifs éducatifs les plus marquants du XXI^e siècle ? Comment les disciplines peuvent-elles se transformer en pratiques de premier plan dans le cadre des programmes de l'éducation artistique ?

2.7.1.1 Nomade de l'art

À la demande du doyen de (SHBIE)¹⁵⁴, j'ai exposé des photos numériques à la galerie du *Collège de l'Éducation de Sultan Hassanal Bolkiah* à l'Université Brunei Darussalam, dans le cadre d'expositions solo « *Youlane et entrelacs* » (**cf, doc 4, p. 138.**) du 2 au 4 juin 2015. Il était question ici d'une suite de seize photos numériques travaillées à des moments différents (entre 2011 et 2015) et dans des lieux différents. Fonctionnant comme des déplacements d'un même interstice plastique, les seize photos numériques se parachèvent, et elles forment un système où les éléments se retrouvent d'une proposition à l'autre. Mon travail s'est établi à de multiples niveaux. Il pouvait paraître un « travail de chronique et de lieux », intime et personnel, mais la découverte, nous la verrons, n'en est jamais absente. Il y a un véritable travail sur un journal, un journal de ma vie nomade (trois ans entre Haïl et Djeddah en Arabie Saoudite et puis ma première année de séjour à Mascate, de 2011 à 2015). Pourtant, j'ai envisagé des

¹⁵³ En tant que programme de Leonardo/ISAST, le *Leonardo Education and Art Forum* (LEAF) promeut l'avancement de la pratique artistique, des bourses universitaires et de la recherche axée sur la pratique en offrant aux praticiens, aux éducateurs et aux étudiants un forum national et international de dialogue aux intersections de l'art, de la science et de la technologie.

¹⁵⁴ Sultan Hassanal Bolkiah Institute of Education.

alliances, celles que façonnent les arrêts sur image de différentes scènes s'unissant en une constellation. Dans les trois villes, riches en histoire, il est en réalité approprié de proposer un détour personnel, afin d'exprimer dans la photo, d'une part, l'écart qui existe entre l'espace plastique comme tel et le sujet photographié et, d'autre part, le désir de se constituer un journal de déplacements pour y infiltrer, l'entomologie¹⁵⁵ qui est là, celle empruntée à Michel Menu, traitant de l'image et qui est le nom de l'insecte qui a subi toutes les métamorphoses.

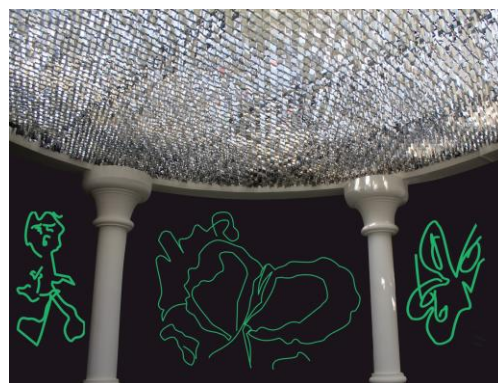


FIG 32 : (W. A), Dessin graphique 10, photographie numérique, 2015.

FIG 33 : (W. A), Dessin graphique 12, photographie numérique, 2015.

Il y a donc une véritable dialectique de composition et de dessin dans ces « villes et leurs lieux réfléchis » stockés, étranges, qui semblent suggérer, captés, recroquevillés, des aperçus de chronique de ma vie nomade et que j'ai explorés à travers un décryptage de leurs codes visuels. C'est pourquoi j'ai choisi de transférer les images photographiques sur des interfaces d'outils numériques, qui ont permis au spectateur de construire des espaces et des lieux qui lui sont propres. Edmond Couchot et Norbert Hilaire ont déjà mis en évidence l'idée de faire interagir le spectateur avec une œuvre ou un environnement remontant aux années soixante : « On parle alors non pas d'interactivité mais de participation du spectateur. Pourtant, les intentions sont déjà là : associer le spectateur à l'élaboration de l'œuvre ou, dans le cas d'environnements, faire réagir ces

¹⁵⁵ Michel Menu, Michel Paysant et la théorie des ensembles, , Éditions Yellow Now, 2002, p. 20.

environnements à la présence du spectateur¹⁵⁶». Les études sur l'interactivité vont se renouveler avec les travaux de Florent Aziosmanoff (2010), et surtout dans le chapitre *Relation versus interaction*, qui pour préciser la définition de l'interaction, dit qu'elle : « met à la disposition de l'interacteur un organe de commande qui lui permet de réaliser sur l'œuvre les manipulations nécessaires à son énonciation¹⁵⁷ ». À l'instar de Jean-Paul Fourmentraux, qui s'est posé des questions au sujet des outils numériques quand il a repris et synthétisé des travaux antérieurs sur l'histoire du Net Art, ayant fait l'objet de plusieurs publications (voir notamment entre 2010 et 2013) dont l'article « Net Art et contre-culture numérique¹⁵⁸ » publié dans la revue *Ligeia* 2020/2 (N° 181-184) *Le Net Art : Hybridation et pratiques cybernétiques* et qui sont ci-dessous.

À quoi servent les outils numériques et qui servent-ils ? Peut-on en faire autre chose que ce pour quoi ils ont été prévus ? L'utilisateur peut-il reprendre un certain pouvoir face à des solutions techniques de plus en plus complexes et formatés dans des objectifs marchands ? Pour répondre à ces questions, Paul Fourmentraux a examiné de près les outils numériques qui sont souvent perçus comme des outils de rationalisation sociale au service d'instances de domination dans le livre de Andrew Feenberg (2014), *Pour une théorie critique de la technique*. Pour Andrew Feenberg la question de l'appropriation et de l'usage des technologies est aussi (et surtout) une co-construction sociale. Prenant appui sur les travaux de Andrew Feenberg, Paul Fourmentraux montre le succès de certains outils et technologies liés à l'invention simultanée de leurs usages et constituant la véritable innovation : « Prenons pour exemple la perspective, la photographie, les plus contemporains outils vidéographiques d'enregistrement du réel et jusqu'aux tout derniers réseaux informationnels numériques : si le moteur principal de leur innovation est technologique, relevant en cela de la recherche stratégique, scientifique ou même militaire, leur (re)connaissance sociale s'origine tout autant dans le monde culturel ou

¹⁵⁶ Edmond Couchot et Norbert Hilaire, *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, Éditions Flammarion, Paris, 2003, p. 46.

¹⁵⁷ Florent Aziosmanoff, *Living Art L'art numérique*, CNRS Éditions, Paris, 2010, p. 75.

¹⁵⁸ Paul Fourmentraux, « Net Art et contre-culture numérique », in revue *Ligeia* 2020/2 (N° 181-184) *Le Net Art : Hybridation et pratiques cybernétiques*, p. 74.

dans l'univers de la création artistique¹⁵⁹ ». Il convient de faire « la distinction entre l'art qui utilise le numérique comme simple outil pour créer des objets plus traditionnels – photographie, impression, sculpture ou musique – et l'art qui l'utilise comme médium à part entière. Dans ce second cas, l'œuvre est produite, stockée et présentée uniquement sous format numérique et en exploite le potentiel interactif ou participatif¹⁶⁰ », comme l'a remarqué Christiane Paul dans son ouvrage intitulé *L'Art numérique*.

Dans cette perspective, à l'instar des travaux d'Edmond Couchot, de Norbert Hilaire, de Florent Aziosmanoff et de Paul Fourmentraux, j'ai eu l'occasion d'accorder une place plus large à mes recherches et travaux artistiques dans les seize photos numériques de mon exposition personnelle sur un « travail de chronique et de lieux ». Dans ces travaux, j'ai montré qu'à partir d'une photo d'un lieu photographié on peut réaliser des images numériques dans plusieurs dimensions, comme l'horizontalité ou la verticalité, la transversalité et les nouvelles conditions pour la création, l'expérimentation et la transmission graphique et avoir accès aux détails sous-jacents. Cette série de photos numériques rappelle les espaces et les architectures de mémoires intimes tout au long de mes déplacements nomades, puisque mes interventions numériques sont un peu semblables au mouvement nomade. J'ai édifié la composition des espaces photographiés en me référant aux populations nomades qui n'ont pas de résidence et qui se déplacent suivant les besoins comme des représentations curieuses figurant des dessins légers en ligne brisée qui est une forme de route. « Nomade », c'est « la personne qui ne demeure pas longtemps au même endroit », nous dit clairement le Robert d'après l'origine étymologique du latin *Nomades* (Νομάδες) (« Pasteurs itinérants, peuples pastoraux, peuplades pastorales d'Afrique du Nord »), pluriel de *Nomas* et du grec *odos* (« la route »). Cette série de photos numériques correspond plastiquement, par ses deux étapes, à cette vision nomade de l'art. On suit dans l'espace la transformation des lieux et la mise en place d'une architecture mémorielle et multi-dimensionnelle numérique.

¹⁵⁹ Idem, p. 74-75.

¹⁶⁰ Christiane Paul, *L'art numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2004.

Ce n'est pas un hasard si ces deux médiums (la technique de la photographie et les outils numériques) se présentent continuellement depuis la transcréation (qui est l'intensification de la dimension créatrice de productions remarquables par de nouvelles formes de rencontres entre pratiques discursives et non discursives) comme : « la concrétisation d'un agôn entre l'artiste, dans son vouloir et dans son faire, et son médium, dans sa résistance et dans ses possibles¹⁶¹ ». C'est sans doute cela que Pascal Krajewski, semble indiquer dans son « Éditorial » *Art et médium 1 : le médium de l'art* à propos de la définition du concept « médium » : « Le concept de médium en art a été théorisé au début du XX^e siècle pour révéler l'essence particulière d'un art en examinant les ressources de sa matérialisation. Il s'agissait d'analyser les matériaux de l'œuvre d'art et leur emploi pour déterminer les caractéristiques propres, autonomes et exclusives de chaque art.¹⁶² » Pascal Krajewski explique aussi que le moyen, matériel et technique, de la présentation d'une œuvre d'art en sa matérialité sera justement le médium. Pourtant, Pascal Krajewski considère que : « si l'approche est donc d'abord poïétique (du côté du créateur), elle n'en resurgit pas moins en son versant esthétique (du côté du récepteur). Car tout comme le créateur se focalise sur son médium, le récepteur devra, pour comprendre l'intention et le geste de l'artiste, être sensible aux mêmes problématiques – et le médium est aussi ce qui transparaît quand le public se concentre sur les enjeux matériels et formels d'une œuvre d'art afin de saisir comment elle vient à lui. L'accès à l'œuvre passe alors par la perception de son médium, à entendre ici comme le moyen d'une médiation¹⁶³ ». Cette question du médium est essentielle et je me trouverai toujours confronté à cette problématique transcrite dans la recherche-crédation. John Dewey a le pouvoir de s'emparer d'une sorte spéciale de matériau en le convertissant en médium d'expression authentique, dans la mesure affirme-t-il, où : « La sensibilité au médium comme médium est le vrai cœur de toute

¹⁶¹ Pascal Krajewski, « Éditorial », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 19 septembre 2017, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2281> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2281>.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Ibidem.

création artistique et de toute perception esthétique¹⁶⁴ ».

Ainsi, à chaque photo, chaque lieu fixe-t-il une constellation. Mais les lignes, circulant graphiquement sur les images de ces lieux, elles-mêmes sont une route de nomade, bloc de temps cette fois. C'est comme le déplacement produit et travaillé tout au long de mes trajets durant ces deux séjours dans ces trois villes en vue de créer ma propre constellation : cet entrelacs entre photographie et numérique vient saturer l'interprétation d'une nouvelle combinaison plastique. Le dessin et les lignes fluides évoquent le cheminement des routes. Ces lignes brisées et en continuité proviennent de mes déplacements nomades ; ce dessin et ses actions ont développé un modèle d'un nouvel espace graphique, ce nouveau médium qui est la photo numérique est : « la transcendance d'un matériau d'origine et son exploitation artistique¹⁶⁵ ». Il y a ainsi, dans ces déplacements nomades à déchiffrer une stratification d'espace et de construction qui est un outil pertinent et utile pour esquisser des chemins de territoires dans l'espace investi. Après quelques hésitations, je suis parvenu à tracer des chemins de nomade à travers ce médium qui a, non une logique, mais une *opérativité interne*¹⁶⁶ affrontée dans ces travaux artistiques.

¹⁶⁴ John Dewey, *Art as experience*, New York, Minton, Blach and Co, 1934. Cité ici suivant The Later Works, 1925-1953, Vol. 10 : 1934, éd. Par Jo Ann Boydston, Introd. d'Abraham Kaplan, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1987, p. 9.

¹⁶⁵ Pascal Krajewski, « Éditorial », Appareil [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 19 septembre 2017, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2281> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2281>.

¹⁶⁶ Emprunt à Pascal Krajewski, pour qui la question du médium dans l'art même ainsi circonscrite, se révèle floue, un brin, poreuse. Elle naît avec l'Art Moderne, dont l'histoire est une exploration sans précédent des possibilités techniques de chaque discipline : « Éditorial », Appareil [En ligne], 17 | 2016.

2.7.1.2 Lieux et explorations artistiques

« Justement par rapport à ces vagues énergétiques de puissance négative et destructrice, on est quasiment obligé d'indiquer les paysages entropiques de Robert Smithson, p.ex. sa célèbre *Spiral Jetty* (1970) ou *Spiral Hill* (1971), car ses *Earth Works* ou *Earth Projects* misaient au jour de manière intensive et déformatrice le mouvement physique d'indifférenciation matérielle (donc in-intentionnelle et non-artistique, mais symbolique et formelle aussi : le noir des tourbes ou des rochers et le blanc des cristaux de sel) entre production et disparition, art et nature, monument et document, mémoire et oubli, espace et site, architecture et lieu, et ainsi de suite¹⁶⁷ ».

Dans l'intention de mieux comprendre ce qu'on pourrait appeler les « explorations plastiques » ou artistiques, à propos par exemple de la pratique d'artiste, l'œuvre d'art, lecture d'un parcours artistique par l'intermédiaire de l'histoire de l'art, l'analyse de l'œuvre et la critique d'art, il a fallu aussi que je porte un intérêt poïétique enrichissant au dispositif méthodologique et appréciatif. C'est la nécessité d'étudier les axes et méthodes actuellement reconnues en recherche-crédation. Là, j'essaie de m'ouvrir à la perception des expressions différentielles puisque dans la recherche en art, l'approche du faire poïétique rejoint d'autres approches en recherche. Cet intérêt poïétique « aura le mérite de saisir la structure de l'œuvre, non seulement dans son aspect formel et définitif, mais dans le faisceau charnel qui inscrit au cœur même des traces ses métamorphoses et rayonne encore de son activité¹⁶⁸ ».

J'ai eu l'occasion de réfléchir sur quelques problématiques en rapport avec le travail de création représentant une démarche de connaissance. Dans mon parcours de chercheur, je me borne à explorer un ensemble de projets que j'admire à titre personnel pour libérer largement le savoir y compris de l'emprise institutionnelle. Ainsi, j'ai participé à plusieurs colloques (Tunisie, France, Arabie Saoudite,

¹⁶⁷ Filippo Fimiani, « Soi-même comme un autre : Poïétique et représentation du savoir », in *Quelle pensée dans la pratique des arts ?*, Éditions ATEP, Tunis, 2002, p. 39.

¹⁶⁸ Rachida Triki, « La création et les limites de l'histoire de l'art », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1, 1994 ? p. 36.

Algérie, Maroc, Oman, Allemagne, Sultanat de Brunei, Jordanie, Iraq) et mes contributions sont basées sur des recherches touchant les tendances principales des formes artistiques actuelles et d'expression culturelle : « L'architecture d'intérieur en Tunisie et les espaces de mémoire » (2010) ; « L'espace pictural tourné vers la trace : Anselm Kiefer et la construction d'histoire » (2010) ; « L'architecture d'intérieur en Tunisie et les espaces de mémoire » (2010) ; « La perception de l'espace pictural : une tendance à brouiller la frontière entre le fictif et le réel » (2010) ; « Le design en Tunisie entre histoire et espaces de mémoire » (2010) ; « Identité et Spatialité, recherches sur le design contemporain : l'exemple du musée de la monnaie tunisienne » (2009) et « Conscience de l'identité d'une civilisation à travers les arts de Kairouan » (2009) (*cf*, **doc 1**, p. 34.).

Répondant à un souci de contextualisation maghrébine dans le cadre du colloque « Carrefours sahariens : vues des rives du Sahara ¹⁶⁹ » qui a réuni des recherches sur le thème des échanges d'informations et d'idées dans le Sahara et entre ses rives, j'ai contribué à cet événement par un article (*cf*, **doc 1**, p. 31.) dont les actes de *Carrefours sahariens Vues des rives du Sahara*, ont été publiés par le Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle à Oran. Ce colloque a porté sur une vision que je considère critique sur ce qui a été réalisé au milieu du XIX^e et XX^e siècle dans la création artistique. Les artistes qui, depuis un siècle et demi, ont parcouru le Sahara, nous ont laissé des œuvres marquées d'impressions fortes et saisissantes pour chaque

¹⁶⁹ Le colloque « Carrefour Sahariens : Vues des rives du Sahara » fait partie d'une initiative menée conjointement par l'Association de Recherche sur l'Afrique de l'Ouest (West African Research Association, WARA) et l'Institut Américain d'Études Maghrébines (American Institute for Maghrib Studies, AIMS), dans le cadre d'un renforcement des liens culturels, artistiques et historiques entre les populations vivant à l'intérieur et entre les rives du Sahara. Cette initiative fut lancée au cours d'une table-ronde sur les carrefours sahariens qui eut lieu en 2004 à l'Université de Californie, Los Angeles. Le colloque était conjointement organisé par le Centre National de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle (CRASC), l'Association de Recherche sur l'Afrique de l'Ouest, le Centre d'Études Maghrébines en Algérie – l'antenne de l'AIMS à Oran, et l'Université de Ghardaïa. « Carrefours sahariens : vues des rives du Sahara » réunit des recherches sur le thème des échanges d'informations et d'idées dans le Sahara et entre ses rives. De tous temps, les Africains circulant dans les contrées sahariennes, ont mené des échanges culturels, intellectuels, religieux et politiques. Par la parole et l'écrit, et voyageant à pieds, en caravane, par camion ou d'autres moyens, ils ont transformé et rapproché des sociétés par le biais de ces flux.

voyageur du désert. Il s'agit en particulier des relations entre le Maghreb et l'Afrique subsaharienne entre le Nord et le Sud et surtout des réalisations issues de la route Kairouan-Tombouctou. Georges Dillinger¹⁷⁰ a expliqué que : « partis le plus souvent en mission, mais bouleversés par cet univers particulier, les artistes nous offrent des visions libérées du poids de la commande. Si leur style est le plus souvent réaliste, c'est qu'ils devaient rendre compte fidèlement, en explorateurs et en reporters, de leur expérience ». La route *Kairouan-Tombouctou*, comme le suggérait l'historien Ridha Tlili, est un itinéraire qui prend son départ de Kairouan passant par Gafsa, Tozeur, Touggourt, Ouargla, Oualer, Abalessa, Tessalit, Adrar, Tadmekka, Gao, Tombouctou ou bien de Ouargla, en passant par les villes de Tamanrasset, d'Agades et de Gao. Ce dernier ajoutait que cette route est : « l'une des plus emblématiques par le fait de la distance qu'elle couvre et par son appartenance à un double mythe : celui de Kairouan, la première capitale musulmane au Maghreb, et celui de Tombouctou, la ville des mystères, symbole d'un monde qui se croise avec l'imaginaire et qui, grâce à son port, permet aux commerçants et aux voyageurs de rejoindre le cœur de l'Afrique en suivant le fleuve Niger. Il s'agit en fait de divers croisements d'itinéraires qui se rejoignent et se séparent, dessinant ainsi une véritable toile d'araignée¹⁷¹ ». J'ai tenté de mettre en lumière ce qui me laisse perplexe dans les explorations artistiques coloniales au Sahara. Les explorations artistiques coloniales¹⁷² sont l'une des pratiques artistiques que les historiens de l'art ont négligées, et elles me semblent chargées de sens et de formes de toutes sortes. Deux pratiques

¹⁷⁰ "Le Sahara millénaire", in *Explorations artistiques au Sahara 1850-1975*, Elizabeth Cazenave, Éditions Ibis Press-Association Abd-El-Tif, Barcelone, 2005, p. 11. Dans ce sens Elizabeth Cazenave a expliqué : "Dans ce décor démesuré, les artistes amateurs, militaires, scientifiques ou simples aventuriers, côtoient les grands noms : de Fromentin à Ziani en passant par Brouty, Dinet, Dubois, Erni, Iacovleff, Rassiat et bien des pensionnaires de la Villa Abd-el-Tif. La plupart d'entre eux ont participé à des missions militaires (Flatters et Foureau-Lamy), scientifiques (missions Henri Lhote, 1953 à 1974) ou civiles (raids Citroën et Berliet)".

¹⁷¹ Tlili, Ridha (2010), "Kairouan/Tombouctou : la route mythique", in *Le rayonnement de Kairouan à travers l'histoire*, Éditions spéciale faite à l'occasion de la proclamation de "Kairouan, capitale de la culture islamique 2009", Carthage, p. 95.

¹⁷² Dans ce sens Elizabeth Cazenave a ajouté : "Car, en sillonnant le grand désert, ils ont contribué à faire mieux connaître la géographie, la flore, la faune, les populations, les langues, les religions, le passé et le présent de cet immense territoire. Ils nous ont légué, par la photographie, par leurs œuvres et par leurs carnets de voyage, la mémoire d'un monde et de sa découverte par les Européens." In *Explorations artistiques au Sahara 1850-1975*, Cazenave, Elizabeth (2005), Barcelone, Éditions Ibis Press-Association Abd-El-Tif, p. 17.

artistiques ont retenu plus principalement mon attention : celle des œuvres réalisées par des peintres et celle des dessins, croquis et peintures exécutés par d'autres artistes de profession qui ont essayé de mettre en valeur leur rapport de mission¹⁷³. L'étude des pratiques artistiques, permettra d'élucider une vision historique du plastique, sans tomber dans l'historicité facile et sociale, en choisissant des œuvres et des expériences d'artistes de missions qui pour des raisons historiques, géographiques et personnelles, possèdent des modes de fonctionnement, de concepts plastiques opératoires, ainsi que des démarches originales et spécifiques¹⁷⁴. L'essentiel de ces explorations artistiques coloniales que je défends consiste donc en ceci : ces œuvres ont du sens et de la valeur au moment où l'esprit d'aventure, d'endurance, d'énergie, le sens de l'initiative sont les principales vertus qui se dégagent des explorations sahariennes dont le but est de recueillir, dans un des territoires les moins abordés de l'Afrique, des renseignements d'ordre ethnographiques, paléontologique, archéologique, géographique, géologique, médical, etc. Il est évident que de telles œuvres d'art contribuent à l'histoire de l'Art, et cela de façon centrale.

¹⁷³ "Par milliers, les Français qui ont sillonné l'Afrique du XIX^e et aux XX^e siècles, soldats, savants, coloniaux, prospecteurs, aventuriers, explorateurs, missionnaires. Combien parmi eux méritent le nom d'artistes ? Les artistes de profession certes, mais également ceux qui, botanistes, médecins, militaires, ont dépassé leurs attributions et confirmé un réel talent, concrétisé par des dessins, des aquarelles, rarement des peintures, illustrant leur rapport de missions." : Cazenave, Elizabeth, *idem*, p. 24.

¹⁷⁴ La recherche théorique permet également de découvrir de quelle manière, dans les explorations artistiques au Sahara, le texte d'Elizabeth Cazenave sera mis en place, permettant, pour l'analyse autant que pour l'interprétation, à la fois une meilleure diffusion et une meilleure connaissance de l'expérience de l'artiste, de son sujet et nous offrant, parallèlement aux œuvres, des extraits de relations de voyage qui nous font partager l'émotion qui les habite.

3 Activités pédagogiques et projets de recherche en arts plastiques

3.1 Parcours et réflexions pédagogiques

« Je fais référence, écrit-il notamment au cours de ce texte, à la fondation Barnes, une institution privée possédant une collection inestimable [de peintures]. Son objet est de transformer les tableaux en manuels, un objet dont le caractère ridicule pourrait prêter à rire dans la mesure où, malencontreusement, ces « manuels » sont interdits à tous ceux qui ne sont pas proprement qualifiés. Pour être qualifié on doit être dûment enrôlé dans les classes de l'institution où on est initié à apprécier l'art. M. Barnes a fermé sa collection au public [dans la mesure où] il est intolérable que quiconque jette un coup d'œil par-dessus les épaules de l'étudiant concentré dans l'étude profonde des « manuels » de M. Barnes, les douzaines de Cézanne et de Renoir, les Greco, les Manet, les œuvres inestimables qu'il possède¹⁷⁵».

Ce chapitre réalise une synthèse des activités d'enseignement et de recherche que j'ai menées après ma nomination en août 2009 à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, en tant que Maître-assistant. Ces travaux ont été réalisés au sein de l'équipe de l'Unité de Recherche *MAFTOUHA*¹⁷⁶ à l'ISBAT puis dans l'équipe du Collège d'Éducation à l'Université de Haïl, du Collège d'Éducation à l'Université de Um Al-Qura / Makkah Almukaramah en Arabie Saoudite, à l'OVARG (*Omani Visual Arts Resarch Group*) au Collège de l'Éducation à l'Université de Sultan Qabus en Oman et enfin au *Laboratoire de Langage et de Traitement automatique (LLTA), FLSH*. Les pages suivantes présentent quelques mots sur mon activité d'enseignement et sur l'encadrement de masters et de stages.

Après avoir participé et assisté à des projets de la nouvelle réforme universitaire L.M.D, en tant que Maître-assistant durant notre expérience de l'enseignement à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis (de 2008 à 2011) qui assure un enseignement englobant des disciplines liées aux Arts Plastiques (3 ans au sein du département Arts plastiques) : la peinture, la sculpture, la céramique, le tissage et la gravure et des

¹⁷⁵ « Concerning Objective Cisticism », in Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, éd. Par John P. O'Neill, New York, Alfred A. Knopf, 1990, p. 57. In Dominique Chateau, « John Dewey et Albert C. Barnes : expérience et pédagogie de l'art moderne », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p.132.

¹⁷⁶ Pratiques artistiques modernes en Tunisie.

disciplines liées aux Arts et Métiers¹⁷⁷, nous étions chargé de l'élaboration du séminaire de Méthodologie du projet en Master professionnel « Arts visuels » à l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabes et d'un cours « Histoire thématique du design » à l'École Supérieure de l'Audio-visuel et du Design jusqu'à 2011.

Poursuivant la dernière expérience acquise par les enseignements théoriques et pratiques des nouveaux « Programmes Nationaux Type L.M.D » de la Commission Nationale Sectorielle des Beaux-Arts et Design dans le régime L.M.D (janvier 2019), depuis mon installation en septembre 2020 en Tunisie¹⁷⁸, j'ai pris une part active dans des cours de Licence et de Mastère de recherche en Arts plastiques à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis. La finalité de cet enseignement est de faire accéder les étudiants à un niveau de formation universitaire de qualité.

L'enseignement dans ces différents établissements universitaires a pour objectif de développer la vocation artistique de l'étudiant en le préparant efficacement à la maîtrise de ses compétences et des connaissances aussi bien théoriques que pratiques : conception et réalisation de projets personnels en Arts plastiques, en Design, en Arts visuels et même en éducation artistique. L'enseignement tend également à enrichir la société par de futurs plasticiens et designers talentueux. Afin de réussir cet objectif visé, l'enseignement au sein des différents établissements universitaires, obéit au régime du contrôle continu. La formation en Licence, s'appuie sur la théorie (histoire de l'art, histoire thématique (rejoignant la spécialité en arts plastiques), esthétique, histoire du design, histoire des styles, art contemporain...) et sur la pratique (dessin, couleur, forme, atelier de spécialité (en arts plastiques ou en art et métiers « Design »), dessin technique, perspective descriptive, infographie, technique d'expression...). Elle permet d'acquérir une culture générale et une capacité d'expression pour l'étudiant. Cependant, l'étudiant

¹⁷⁷ (3 ans au sein du département Art et Communication) : Arts graphiques, Audiovisuel et Architecture d'intérieur sous la forme de quatre genres nouveaux d'enseignement : 2 Licences en Arts Plastiques (Appliquée + Fondamentale) + 2 Licences en Arts et Métiers (Appliquée + Fondamentale) et c'est à partir de l'année universitaire 2008/2009 est le démarrage de ces enseignements. Parallèlement à ces activités pédagogiques.

¹⁷⁸ Date de la fin de mon détachement le 12 septembre 2020 à l'ATACT.

peut à tout moment - en fonction de sa spécialité et de son projet personnel (PFE) - être amené à favoriser certains aspects théoriques et/ou pratiques dans l'optique d'accroître ses chances de succès dans un domaine spécifique. La formation permet d'envisager les secteurs professionnels et culturels, et plus particulièrement les missions relatives aux activités artistiques et artisanales. Les études dans ces différents établissements universitaires nécessitent donc un engagement particulier de la part des étudiants. Le choix d'une inscription universitaire en arts plastiques ou bien en design doit être le résultat d'une motivation forte.

3.2 Parcours philosophique et domaines d'expérimentation et d'expertise

J'étais en détachement depuis le 12 septembre 2011 pour un mandat de 9 ans en Arabie Saoudite et en Oman. J'ai commencé l'enseignement à l'étranger par un contrat à l'Université de Haïl (Collège de l'Éducation) où j'ai pu me familiariser avec les fondements pédagogiques et didactiques de la recherche en éducation artistique. Cette expérience m'a donné le goût de la recherche empirique et de la compréhension de l'enchevêtrement des différentes souches qui tissent la trame de l'initiation à l'enseignement de l'art. L'initiation aux méthodes de recherche en Arts plastiques, l'apprentissage des bases fondamentales de l'éducation m'ont très tôt permis de comprendre les enjeux pédagogiques qui se lient au modèle de logique dont chaque discipline se dote afin de produire ses paradigmes d'explication et de consolider sa crédibilité scientifique. L'objectif est ici d'organiser des séminaires, des ateliers et des tables rondes qui favorisent un riche échange entre les jeunes étudiants et les enseignants. Aujourd'hui, mon objectif est de contribuer à la vie active de l'enseignement à l'ISBAT : tous ces projets sont l'occasion de revisiter l'histoire des pratiques artistiques et des artistes contemporains, de soutenir scientifiquement leurs œuvres et de canaliser les renseignements recueillis. Mon projet d'enseignement porte principalement sur une vision que je considère critique par rapport aux approches problématiques de l'art contemporain et aussi par rapport à ce qui a été réalisé au milieu du XIX^e et XX^e siècle dans la création artistique. Loin de présenter une accumulation

rébarbative, j'essaie de choisir des œuvres pour leur exemplarité, posément regardées et amplement commentées. Mon approche s'inscrit au sein d'une aventure scientifique et pédagogique pour participer aux dispositifs de pédagogie innovante de la formation et de la recherche dans les Beaux-Arts.

3.2.1.1 Références

Pour l'enseignant, il est l'objet et le contenu de chaque séance. Les références qui nourrissent les questions proposées ne sont pas nécessairement (toutes) montrées aux étudiants. Dans l'enseignement des arts plastiques, la référence ne se réduit pas à un simple rapport de proximité entre deux éléments : elle fait sens avec le fait artistique dont il est question (démarche, œuvre, questionnement...). Les références choisies ne participeront de la culture artistique de l'étudiant (repère, ancrage) que si l'enseignant lui a permis de s'approprier des pistes simples et fondamentales sur les arts plastiques en établissant des liens pertinents avec sa propre culture et ses propres productions. Elles peuvent aussi être le terreau de ses propres productions et interrogations. D'autres références peuvent intervenir dans un atelier d'arts plastiques qui dépassent le champ référentiel des arts plastiques pour embrasser d'autres champs artistiques et d'autres disciplines (ex : philosophie, littérature, cinéma, sciences, etc.). L'enseignant est plus simplement amené à mettre en relation ce qu'il apprend, ce qu'il découvre, ce qu'il connaît et comprend du champ des arts plastiques dans ses enjeux actuels et historiques, et ce qu'il peut connaître aussi bien de l'enseignement en général. Selon Henri-Claude Cousseau « l'enjeu de l'enseignement artistique est intimement lié à la définition de l'art qui, par principe, est en permanente évolution.¹⁷⁹ »

¹⁷⁹ Henri-Claude Cousseau, *Peut-on enseigner l'art ?*, Éditions de l'École supérieure des beaux-arts, Musée du Louvre, Paris, 2004, p. 11.

3.2.1.2 Présentation synthétique des enseignements

J'ai enseigné l'« **Histoire de la Gravure**¹⁸⁰ », au sein l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis (de 2008 à 2011). Cette matière me paraît importante parce qu'elle permet une meilleure connaissance de la gravure, de son histoire et des différents procédés techniques et aide les étudiants à découvrir et à connaître l'univers de la gravure par l'exploration et l'articulation des caractéristiques qui la définissent. Il s'agit de voir dans l'invention, la découverte technique et la richesse de l'évolution des techniques de la gravure. Aujourd'hui ce cours ne figure pas dans les nouveaux programmes de 2019 dans l'Unité Fondamentale « Réflexion théorique » ; il est remplacé par un cours de « Lecture de l'art 1 ».

J'ai également enseigné un séminaire de Mastère « **Pratique de projet** » à l'institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabes et un cours de Mastère l'« **Histoire thématique du Design** » à l'École Supérieure de l'Audio-visuel et du Design.

Je me permets de rappeler, pour des raisons méthodologiques, que j'ai choisi de développer, ici dans ce chapitre et même dans *Le manuel pédagogique et des activités d'enseignement* (cf, doc 4), les cours que j'ai animés à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis en me référant aux nouveaux modules des « Programmes Nationaux Types L.M.D » de la Commission Nationale Sectorielle des Beaux-Arts et Design dans le régime L.M.D (janvier 2019). Les autres cours (divisés en deux axes, théorique et pratique) enseignés dans d'autres universités et institutions sont détaillés dans les deux parties « Modules et matières théoriques enseignées » et « Modules et matières pratiques enseignées », à la fin de notre Curriculum vitæ (cf, doc 3, p. 171.).

- 1- Le cours de « **Poïétique 1** » (code : UF330/ECUEF333/Domaine des Arts Visuels/Mention : Arts Plastiques/Crédit 2), c'est une matière théorique pour les étudiants de 2^{ème} année Licence en Arts Plastiques comme unité d'enseignement

¹⁸⁰ C'est un cours pour les étudiants de la spécialité « Gravure » : Arts Plastiques de la 2^{ème} année Licence Fondamentale en Arts Plastiques, il s'agit de matière semestrielle, au 1^{er} semestre : (septembre - janvier) et d'un volume horaire de 2 heures (Coefficient : 1)

fondamentale du module « Réflexion théorique », toutes spécialités confondues « Céramique - Peinture - Photographie - Sculpture - Gravure – Tissage », il s'agit de matière semestrielle, au 3^{ème} semestre et d'un volume horaire de 21 heures.

- 2- Le cours de « **Poïétique 2** » (code : UF430/ECUEF433/Domaine des Arts Visuels/Mention : Arts Plastiques/Crédit 2), c'est une matière théorique pour les étudiants de 2^{ème} année Licence en Arts Plastiques comme unité d'enseignement fondamentale du module « Réflexion théorique », toutes spécialités confondues « Céramique - Peinture - Photographie - Sculpture - Gravure – Tissage », il s'agit de matière semestrielle, au 4^{ème} semestre et d'un volume horaire de 21 heures, le mode d'examen est (CC).
- 3- Le cours de « **Pratique artistique autre ou pratiques dans le champ social** » (code : UF620 /Domaine des Arts Visuels/Mention : Arts Plastiques/Crédit 6), c'est un TD pour les étudiants de 3^{ème} année Licence en Arts Plastiques comme unité d'enseignement fondamentale du module « Relation sociale et culturelle », spécialité « Gravure », il s'agit de matière semestrielle, au 6^{ème} semestre et d'un volume horaire de 42 heures, le mode d'examen est (Jury).
- 4- Le cours de « **Pratique de la critique dans le champ culturel** » (code : UF620 /Domaine des Arts Visuels/Mention : Arts Plastiques/Crédit 6), c'est un TD pour les étudiants de 3^{ème} année Licence en Arts Plastiques comme unité d'enseignement fondamentale du module « Relation sociale et culturelle », spécialité « Gravure », il s'agit de matière semestrielle, au 6^{ème} semestre et d'un volume horaire de 42 heures, le mode d'examen est (Jury).
- 5- Le cours de l'« **Initiation à l'enseignement des arts plastiques** » (code : UF620 /Domaine des Arts Visuels/Mention : Arts Plastiques/Crédit 6), c'est un cours pour les étudiants de 2^{ème} année Mastère en Arts Plastiques comme unité d'enseignement fondamentale du module « Unité fondamentale N°3 », il s'agit de matière semestrielle, au 3^{ème} semestre et d'un volume horaire de 42 heures, le mode d'examen est (Mixte).

La formation au sein de l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis doit toucher non

seulement la pratique et le côté créatif de l'étudiant mais aussi le côté théorique qui est d'un très grand apport et d'une grande importance. Il s'agit de différents cours où l'étudiant est initié à plusieurs notions terminologiques, réflexions, connaissances et concepts qui lui seront par la suite indispensables pour sa formation. En termes de pratique, mon travail consiste à faire de la transposition didactique en la conformant constamment à une posture pédagogique. L'enseignant d'arts plastiques est souvent amené à sensibiliser l'étudiant, dans son parcours, à tout ce qui l'entoure du point de vue matière et matériau pour qu'il puisse les exploiter dans un contexte pratique. Tout deviendra par la suite prétexte pour la création. D'autre part, cela peut instaurer chez l'étudiant le sens de l'expérimentation et de la manipulation de tout matériau pour une fin créatrice, à partir des différentes références théoriques étudiées.

3.3 Coordination et animations scientifiques (Sélection de responsabilités et d'initiatives scientifiques)

En matière de coordination, mes premières expériences se situent à l'ISBAT, où j'ai assuré, en 2007, la coordination pédagogique de la 2^{ème} année *Licence de Recherche spécialité Gravure*. Les modules enseignés sont sous-tendus par un choix précis : faire comprendre la question de la gravure et de la technique du point de vue des arts plastiques. Les matières du module ne sont pas restrictives, les connaissances elles-mêmes sont proposées comme des notions problématiques, car initier l'étudiant à la « gravure » (atelier de spécialité/dessin/techniques d'expression) engage une réflexion plus globale sur les arts. Abordée par la théorie (histoire de la gravure), cette question est accessible à l'étudiant. Les problèmes liés à l'approfondissement des techniques du bois, de la pointe-sèche et de l'eau-forte, par exemple, et au vocabulaire adéquat sont traités en priorité durant les cours. Ils sont partiellement repris au cours du reste de l'année, en liaison avec les questions de la spécialité et des autres enseignements techniques dans les différents enseignements du deuxième semestre, afin d'instaurer quelques connaissances et savoirs précis. La coordination de plusieurs modules et matières, dont nous étions chargés, nous a incité à développer nos connaissances pédagogiques, en vue d'atteindre les nombreux objectifs que nous nous sommes donnés. Ces objectifs ont été établis en

concertation avec nos collègues : les critères tiennent compte des trois composantes de la réalité éducative : l'institution (moyens, projet d'établissement), les apprenants (prérequis, cursus de formation), la pédagogie (réforme, contenu, méthodes).

Poursuivant cette première expérience acquise à l'ISBAT, depuis mon affectation, j'ai pris une part active dans le pilotage de quelques projets en rapport avec l'enseignement des arts ; le projet de l'Habilitation d'un parcours de Mastère Professionnel en Arts visuels à l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabes, Université de Gabes, validé par la Commission Nationale Sectorielle en 2010 (Parcours (ou spécialité) : Arts Plastiques et Arts numériques, la date de démarrage de la formation était fixée en septembre 2010) où j'étais invité à assurer des séances du séminaire « Pratique de projet ». Les compétences visées sont comme suit :

- Savoir organiser les différentes phases d'un projet (établir un programme, communiquer un projet, maîtriser les couts, détails et ressources, établir des priorités, estimer des risques, gérer le projet assisté par ordinateur, contrôler le projet, assurer le suivi, établir les rapports) et évaluer les contraintes techniques.
- Acquérir les savoirs et les outils nécessaires à la réalisation du projet et savoir développer des processus de création.
- Intervenir à chacun des stages du projet (conception, réalisation, représentation, communication) ; savoir coordonner un projet impliquant les différents acteurs et savoir appliquer des méthodologies de projets, réaliser des roughs, préparer des plan bord, mettre en œuvre une dynamique de groupe (brainstorming), mettre en relation conception et production.

Tous les chercheurs en arts plastiques, en design, en éducation artistique et en arts visuels sont conscients de l'importance de la pratique artistique. Il est en effet essentiel d'accéder à l'efficacité d'une méthode proposée afin notamment de quantifier son apport au vu de l'état de l'évaluation des travaux artistiques. Je ne détaillerai pas dans ce document les travaux d'encadrement de deux enseignements de Mastère (en Sciences et

Techniques de l'Enfance : option arts plastiques qui a été soutenue en mai 2008 à l'ISCE et en Arts plastiques a été soutenue en décembre 2021 à l'ISBAT). Le mémoire de Mehdi Chebbi que j'ai encadré concerne « Les chemins qui conduisent l'enfant vers l'art ». Le mémoire de Soya Saïd dont je suis aussi l'encadrant est réalisé au sein de l'Institut Supérieur des Beaux-arts de Tunis. Cette recherche concerne : « L'écrit et la pratique à travers l'exposition collective du module ; l'expérience de Habib Bida comme cas d'étude ». Un des objectifs de ce mémoire de Mastère est de chercher les rapports poïétiques entre la création et la lecture d'une pratique artistique ou d'une œuvre d'art qui sont placés au centre de sa problématique. Cette expérience nous a été doublement fructueuse : elle nous a permis d'améliorer nos performances en nous inspirant de l'expérience de nos collègues, de nos professeurs, mais aussi de nos lectures sur la pédagogie universitaire et des séminaires auxquels j'ai participé à l'Université. Elle nous a permis également de connaître les particularités de l'enseignement des sciences et techniques des arts en général et des arts plastiques précisément et d'y adopter une démarche pédagogique appropriée aux besoins des étudiants. Jean Lancri¹⁸¹ cerne avec pertinence l'ensemble des problèmes que pose ce type de recherche surtout quand il précise le point de départ et le commencement de toute recherche en arts plastiques : « C'est au milieu qu'il convient de faire son entrée dans le sujet. D'où partir? Du milieu d'une pratique, d'une vie, d'un savoir, d'une ignorance.¹⁸²»

Je participe depuis quelques années à différents travaux autour de projets de réforme pédagogique. Mes intérêts et apports dans ces projets sont en particulier les aspects scientifiques et pédagogiques, et le développement de solutions issues des nouveautés dans l'Art : j'ai participé au *Séminaire Franco-Germano-Tunisien : projets plastiques*¹⁸³

¹⁸¹ Cf. LANCRI (J.): Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts Plastiques à l'Université. Communication donnée au Colloque sur La Méthodologie de la Recherche en Arts Plastiques à l'Université. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil. 9 Septembre 1997. Que soit remercié ici M. LANCRI qui m'a offert une copie de son manuscrit et que j'ai diffusé avec son autorisation auprès des collègues de l'ISBAT intéressés par cette question.

¹⁸² Samir Triki, *Contribution à la réflexion sur les méthodes d'encadrement des projets de recherche en arts plastiques* à l'ISBAT, 1998, p. 1.

¹⁸³ « *L'image et ses signes culturels* » Tetraedre Passages - (Marseille FRANCE) / I.M.I.K – (Francfort Allemagne) / (Institut für Migrationstudien und Interkulturelle Kommunikation) / I.S.C.E - (Tunis

avec l'Office Franco-Allemand de la Jeunesse à Francfort en Allemagne (février 2008) et à Marseille (juillet 2008) ; j'ai participé au pilotage du projet de *l'Habilitation, d'un Département d'Éducation Artistique*¹⁸⁴ à l'Université de Haïl, Arabie Saoudite (2011) et au co-pilotage du projet de *l'Habilitation d'un parcours de Mastère de Recherche (2016-2019)*, en Arts plastiques au Département d'Éducation Artistique à Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman, validé par la Commission Nationale Sectorielle au ministère de l'Enseignement Supérieur.

C'est ainsi que, dans ces projets, j'ai jugé, en tant qu'enseignant d'arts plastiques, de travailler en mettant au point une méthode de travail dite de « décryptage » qui aborde l'environnement du lieu d'accueil, en permettant aux acteurs de se dégager d'un certain nombre de stéréotypes, d'à priori, de préconçus. Cette démarche fait l'objet d'une réflexion et d'une construction collective dans une dimension interculturelle. Pour autant, rien ne garantit que le travail de coordination et de co-pilotage de projets mené soit suffisant pour mettre en lumière ma démarche pédagogique.

3.4 Projets pédagogiques

Qu'est-ce qu'enseigner les arts plastiques ?

À quelles conditions cet enseignement des arts plastiques peut-il mettre en lumière des projets pédagogiques ?

L'expérience acquise par les cours assurés à l'ISBAT, notamment à travers les modules

TUNISIE) (Institut Supérieur des Cadres de l'Enfance) : 1^{ère} phase Marseille du 9 au 16 juillet 2007 ; 2^{ème} phase Tunis du 13 au 21 décembre 2007 et 3^{ème} phase Francfort du 01 au 08 mars 2007 avec le soutien de l'Office Franco-Allemand pour la Jeunesse. Cette semaine a réuni des artistes professionnels et des intellectuels. Il s'agit de mettre au point une méthode de travail dite de « décryptage » qui permettra d'aborder l'environnement socioculturel de la ville d'accueil (Sfax). Les acteurs omanais en dégageront leurs propres représentations culturelles et un certain nombre de stéréotypes tout en maintenant leur sensibilité artistique dans une dimension créative. Cette méthodologie fait l'objet d'une recherche et d'une construction culturelle collective. Des outils Cette méthode s'appuie sur l'image et ses lectures (vidéo, photo, arts plastiques et visuels). Ces outils pouvant être complétés par des travaux en atelier d'écriture.

¹⁸⁴ (Les enseignements sont répartis entre contenus théoriques, méthodologiques et appliqués dans la spécialité choisie par l'étudiant, ainsi que des cours de langues).

« Réflexion théorique » et « Relation sociale et culturelle » portant sur les pratiques artistiques est d'abord mise en analyse dans « Poïétique 1 » et « Poïétique 2 » et ainsi sont discutées les conduites créatrices de l'œuvre d'art et la notion de « création ». A cela s'ajoute mon souci à ressaisir des moments vifs de l'acte créateur venant d'apparaître dans l'œuvre. Il s'agit ensuite de témoigner théoriquement de la création (ou la pratique artistique) dans mes propres objectifs d'enseignement ainsi que dans les deux cours « Pratique de la critique dans le champ culturel » et « Initiation à l'enseignement des arts plastiques ». Je travaille en particulier sur les conditions spécifiques de développement d'un espace de co-pensée avec mes étudiants. Je crois, aussi, que l'enseignant doit penser à celui qu'il initie. De même que former dans la spécialité (arts / arts plastiques) exige beaucoup de temps et de patience. Les enseignements à l'ISBAT m'ont permis non seulement d'initier une expérience riche dans les modules théoriques, mais grâce au cours de l'« Initiation à l'enseignement des arts plastiques » aux étudiants de 2^{ème} année Mastère en Arts Plastiques, j'ai réussi à améliorer et accroître mes compétences en tant qu'enseignant. Ce cours semestriel m'a permis de développer une articulation pédagogique qui conjugue à la fois le « penser » et le « faire », avec une cohérence certaine. Ce cours se propose de répondre à la question suivante : quel type d'enseignement des arts plastiques permet d'assurer le dispositif le plus efficace en ce qu'il transmettrait auprès des étudiants des réflexions valides de l'état des apprentissages théoriques et techniques et les conduites créatrices des œuvres ? Et la création ? Cette question est difficile parce que les réponses habituelles sont devenues problématiques. Jean Collet s'aperçoit qu'une institution « ne peut enseigner que ce qui est conventionnel, que l'invention, la création, ça ne s'enseigne pas¹⁸⁵ ». Mais au-delà de ces idées, des divergences apparaissent dès lors que Thierry Lenain montre que contrairement à la création scientifique, qui cherche à « « couper le cordon » pour mener une vie indépendante de l'instance poïétique, l'œuvre d'art est cet objet fait pour conserver quelque chose du présent pour sa poïèse. [...] L'œuvre d'art est un piège à présent, conçu pour retenir et conserver le feu de la dépense poïétique, en sorte qu'il

¹⁸⁵ Jean Collet, Un enjeu ambitieux et ambigu, quelle pédagogie pour le cinéma ? », in *Cahiers pédagogiques, Le cinéma à l'école*, n° 240, janvier 1986, p. 12.

continue à couvrir au sein de l'objet pour se rallumer, en un clin d'œil, à chaque nouveau regard, même dans les circonstances les moins favorables¹⁸⁶ ». Comment penser la création comme thème d'étude ? Comment concevoir le comment et le quoi transmettre ?

Dans de tels cas, la bonne réponse consisterait à assurer une bonne évaluation et un suivi pédagogique signifiant de la part de l'enseignant. Enfin, il s'agit aussi de mettre l'accent sur les relations avec les divers types d'évaluation, avec la communication d'informations. C'est accompagner l'étudiant tout au long de son apprentissage (théorique et pratique).

Mais encore faut-il que la conception des objectifs de cours assure un pont de rapprochement entre des idées, des définitions, des théories et des disciplines qui mettent en lumière la connaissance et un savoir qui permet « l'exploration des objets, des autres et de Soi, dans un entre-deux où fluctuent les limites entre le dedans et le dehors, entre le mien et le non-mien¹⁸⁷ ». Mais, la confrontation régulière des étudiants avec les divers domaines des arts est, pour Mahsouna Sallemi, un prétexte, une manière de « les appeler à construire leur propre histoire, ou celle de leur temps, en l'inscrivant à travers leurs références esthétiques d'où l'importance de la connaissance des artistes et des questionnements qu'ils posent à travers leurs créations¹⁸⁸ ». Concernant Denys Riout qui pense que la coexistence entre la tradition – transmise par l'enseignement – et l'innovation recherchée par la création ne fut pas toujours conflictuelle, explique qu'« il serait évidemment erroné de penser que la doctrine académique prône la simple copie, exact opposé de la création. Elle valorise au contraire l'originalité de l'invention comme celle de la manière.¹⁸⁹ » René Kaës considère les bénéfices de l'exploration de

¹⁸⁶ Thierry Lenain, « Le savoir historique comme paramètre objectif de la création artistique contemporaine », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p. 27.

¹⁸⁷ René Kaës, *La parole et le lien. Processus associatif dans les groupes*, Éditions Dunod, 1994.

¹⁸⁸ Mahsouna Sallemi, *Arts plastiques et enseignement, Essai poïétique*, Éditions Unité de recherche : Pratiques artistiques modernes en Tunisie, 2012, p. 50.

¹⁸⁹ Denys Riout, « Entre dévotion et révolte, les artistes face aux œuvres du passé », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p. 52.

l'expérience intersubjective de tolérance et de confiance est celle de « l'illusion d'une continuité entre la réalité psychique et la réalité externe, entre ce dont on hérite et ce que l'on trouve et crée¹⁹⁰ ».

Par exemple, pour rester dans le registre, plus spécifique, de « qu'est-ce qu'enseigner les arts plastiques ? quels sont mes projets pédagogiques dans la recherche-crédation ? », l'on sait aujourd'hui qu'il faut bien reconnaître que l'université n'a pas aujourd'hui le monopole de la culture. Dans sa réflexion sur *L'éducation peut-elle être encore une « éducation libérale »* ? Denis Simard a bien montré qu' : « elle est devenue un lieu parmi d'autres, prenant place au sein d'un espace culturel et médiatique où elle semble de peu de poids. Dans la pluralité des voix de notre époque, elle a du mal à faire entendre la sienne.¹⁹¹ » J'arrive à ma réponse que je voudrais brève. C'est que mes projets pédagogiques dans la recherche-crédation portent comme ouverture une réflexion sur comment pouvoir intégrer en enseignement la perspective culturelle. Bien des interrogations, concernant l'activité pédagogique découlent de tous ces constats problématiques. Antoine de La Garanderie¹⁹² a montré dans *Les profils pédagogiques* que l'échec scolaire pouvait être lié à la démarche pédagogique traditionnelle, selon laquelle le message passe par une « évocation mentale ».

3.4.1.1 Expertises scientifiques et artistiques

Dans le cadre d'une activité modeste de recherche et d'enseignement en sciences et techniques des arts, caractérisée par des collaborations pédagogiques, de coordination scientifique et de coopérations institutionnelles, de différentes tâches académiques, de travail culturel, dans un itinéraire qui essaie de pouvoir parcourir les problématiques soulevées en délimitant mes centres d'intérêts à partir des recherches réalisées ou en cours et en étant en accord avec les programmes scientifiques à l'université, le caractère

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ Denis Simard, « L'éducation peut-elle être encore une « éducation libérale » ? », , in *Revue Française de Pédagogie*, n° 132, juillet-août-septembre 2000, p. 34.

¹⁹² Jean Collet, Un enjeu ambitieux et ambigu, quelle pédagogie pour le cinéma ? », in *Cahiers pédagogiques, Le cinéma à l'école*, n° 240, janvier 1986, p. 12.

essentiel de mes activités pédagogiques et projets de recherche en arts plastiques que j'ai pu développer pourront s'ouvrir sur d'autres animations scientifiques sous des rubriques complémentaires, qui sont les suivantes :

- Pour les commissions nationales de recrutement au titre d'Assistant en Arts plastiques au Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique, Tunisie, (2011-14).
- Pour la Commission nationale des Arts au Ministère des Affaires Culturelles, Tunisie, (2010-11) et participation à un Comité de réflexion en avril 2011 au Ministère des affaires Culturelles.
- Secrétariat du *Conseil académique* de l'École doctorale du Département d'Éducation Artistique à l'Université de Umm-Al Qura, Arabie Saoudite (2012 – 2014) : malgré l'intérêt que je portais à l'étude des bases en « éducation artistique », j'ai vite éprouvé une insatisfaction croissante pour une formation qui me paraissait notamment en retrait par rapport à un besoin de domaine des « arts visuels » d'ordre plus ouvert à la pratique et à la théorie.
- Co-fondateur du Groupe de recherches en Arts Visuels omanais (OVARG¹⁹³) au Département d'Éducation Artistique à l'Université du Sultan Qaabos, Mascate, Oman (2015).
- Participation dans des jurys *de Mastère, de Maîtrise et des Projets de Fin d'étude en « Éducation Artistique »* à l'Université de Umm-Al Qura, Arabie Saoudite et à l'Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman ; en « *Arts plastiques* » à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, Université de Tunis ; en *Arts visuels* à l'Institut Supérieur des Arts de Gabes, Université de Gabes ; en « *Sciences et Techniques de l'Enfance* » à l'Institut Supérieur des Cadres de l'Enfance à Carthage Dermech, Université de Carthage.
- Pour l'Accréditation-habilitation dans l'enseignement supérieur des Arts :

¹⁹³ Premier prix de la meilleure Unité de recherches au Collège de l'Education de l'Université du Sultan Qaabos, Mascate, Oman (2015-2016 et 2017-2018).

Département d'Éducation Artistique à l'Université de Umm-Al Qura, Arabie Saoudite.

Dans d'autres travaux, enfin, j'ai essayé de participer à un effort de réflexion théorique engagé avec d'autres auteurs pour comprendre et analyser des interactions complexes observées dans l'enseignement des Arts, dans la pédagogie et dans la pratique artistique.

- Pour évaluation externe et accréditation : Comité National d'évaluation externe des programmes d'arts plastiques au Ministère de l'Education Nationale d'Oman, 2015.
- Pour l'Accréditation-habilitation dans l'enseignement supérieur des Arts : Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman, 2016 - 2019.
- Pour l'Accréditation-habilitation dans l'enseignement supérieur des Arts : *Mastère de Recherche en Arts plastiques* au Département d'Éducation Artistique à l'Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman, 2016 – 2019.
- Jury pour 6 comités de sélection (ÉEA) depuis 2014 jusqu'à 2020 : Département d'Éducation Artistique à l'Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman.
- Fondation et présidence de l'Association Tunisienne des Arts Visuels (association scientifique) à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis. Toujours dans l'optique de faire rayonner l'art, l'ATAV est fondée en 2011 visant à soutenir la création artistique tunisienne en lui offrant un lieu pour s'exprimer, partager et se perfectionner et à détecter les problèmes artistiques et culturels dans le monde et d'essayer de créer un impact positif envers ces problématiques, l'Association Tunisienne des Arts Visuels « ATAV » est engagée à donner des opportunités aux enseignants, étudiants et professionnels de créer une communauté meilleure. L'ATAV a notamment pour vocation d'engager des études approfondies, des formations et des actions en faveur des œuvres d'arts visuels. L'ATAV, association de référence scientifique, est en train d'essayer de conquérir une stature intéressante dans le paysage universitaire et culturel, ses objectifs sont comme suit :

- 1- Assurer des recherches de fonds sur tous les sujets qui concernent les Arts Visuels, leurs professions et l'exercice de leurs métiers.

- 2- Travailler à la mise en place également d'une base de données sur les différentes pratiques artistiques en Tunisie.
- 3- Les membres affiliés doivent clairement tous affirmer l'unité de la structure et s'engager massivement pour réaliser des travaux scientifiques en Arts Visuels, dans un esprit de tolérance avec toutes les variations des œuvres des artistes visuels et d'autres œuvres du patrimoine tunisien. Les projets réalisés sont :
 - A- **Une rencontre-causerie autour de l'expérience artistique de Hanen Allouch**, décembre 2020, Heure : 23 déc. 2020 09: 00 PM Tunis / 03 : 00 PM Montréal Cette rencontre avait eu le format convivial de la causerie. *« À l'ère de la pandémie et au moment où nous sommes empêchés d'être ensemble en raison de l'impératif de la distanciation sociale, diversifier les modes d'expression permet de rendre ce monde plus vivable et plus dicible. Je viens de la littérature française, puis comparée, francophone, italophone et arabophone ; mes objets d'étude sont initialement les textes littéraires et le cinéma. Je peins contre la déception du monde, un monde qui nous impose la contrainte de l'immobilité, au moment même où nous militons pour la libre circulation de tous ses citoyens. »*
 - B- **Journées scientifiques "Ecrits sur l'Art et critique"** à Hammamet, les 13 et 14 mars 2021. Compte-tenu de la situation sanitaire, ces journées scientifiques se sont tenues en présentiel et en visio-conférence zoom.
 - C- **Ateliers créatifs et de réflexion** : les travaux des contributions proviennent des étudiants de l'ISBAT, de l'ISBAN, de l'ISBAS et de l'ISAMS qui ont participé au **voyage d'études à Matmata et à Djerba du 9 au 11 avril 2021**.
 - D- Création de la revue Bassar'Arts est proposée par l'association tunisienne des arts visuels (ATAV). C'est une revue scientifique internationale spécialisée en Arts visuels, design, cinéma et esthétique et traitant des sujets sur les pratiques contemporaines en dialogue avec l'esthétique. Elle a été fondée et éditée par l'ATAV et soutenue par l'Université de Tunis. *Bassar'Arts est une revue scientifique à comité de lecture ayant pour mission de mettre à la disposition des chercheurs un espace éditorial académique consacré aux arts visuels. Elle se propose de soumettre à ses lecteurs la production des universitaires nationaux et étrangers portant sur les disciplines concernées. La revue accepte également les critiques de livres. "Bassar'Arts " reçoit des articles rédigés en arabe, en anglais et en français qui lui sont adressés par courriel, avec une confirmation de réception. Elle ne retient que les articles inédits. Le programme éditorial de la revue porte sur des réflexions esthétiques sur l'art et le design. C'est une revue en libre accès, plurilingue (Anglais-Français-Arabe), qui vise à mettre en valeur son originalité tout en aspirant aux plus hauts standards scientifiques et artistiques et notamment à l'Indexation dans le Directory of Open Access Journals (<https://doaj.org>). Le site de la revue, quant à lui, est <https://atav.tn/bassararts/>. La revue est un périodique électronique trilingue publié 4 fois par année.*
 - E- Première édition : N° 01 du quatrième trimestre 2020, N° 02 du premier trimestre 2021 et N° 03 du deuxième trimestre 2021. En association avec nos

partenaires de l'Université de Tunis, l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis et Société La paix de Yasmine Hammamet :

Un colloque international "Les arts visuels et l'espace public" du 4 au 5 juillet 2021 à l'hôtel Diar Lemdina. Il s'agit d'un rendez-vous avec une nouvelle approche : induire artistiquement et scientifiquement les académiciens, les étudiants, le public, ainsi que les nouveaux diplômés à identifier leurs atouts et leurs compétences et considérer plusieurs choix relatifs aux tendances artistiques et culturelles mondiales concernant les arts visuels.

- F- Des journées scientifiques **"Penser et écrire l'art" et « 4 ateliers de formation »** soutenues par le Rectorat de Tunis et l'Institut Supérieur des Beaux-Arts les 15 et 16 octobre 2021 à l'hôtel Diar Lemdina.
- G- Publication de **2 ouvrages (2 actes de journées scientifiques)**.
- H- Un **"concours d'affiche"** à l'occasion de la 1^{ère} édition du MIFF (janvier 2022).
- I- Le 1^{er} **"Salon d'art actuel de Hammamet"** du 15 avril jusqu'au 26 avril 2022 à la Galerie des arts l'Espace culturel Médina Yasmine Hammamet ouvert aux artistes et aux étudiants.
- J- **Ateliers créatifs et de réflexion** : les travaux des contributions parviennent des étudiants de l'ISBAT, de l'ISBAN, de l'ISBAS et de l'ISAMS qui ont participé au **voyage d'études à Matmata et à Djerba du 9 au 11 avril 2021** : "Découverte et interaction", "Patrimoine photographié", "Photographie", "Perspective", "Audiovisuel", "Calligraphie arabe" et "Pratique audiovisuelle".
- K- Table ronde "Rencontres-artistique" prenant la forme de deux soirées ramadanesques le 15 et le 16 avril 2022.
- L- Le 1^{er} **« Salon de Petit Format de Hammamet 2022 »** à la Galerie des arts de Lemdina à Yasmine Hammamet, du 29 juillet jusqu'au 26 août 2022.

Le chemin pour aboutir à une connaissance approfondie et opérationnelle de l'enseignement en *sciences et techniques des arts* est encore long mais j'espère avoir apporté par mes travaux des idées qui aideront à l'élaboration des programmes d'enseignement à travers les problématiques soulevées et les propositions avancées.

4 De la culture à la recherche-création et les questions d'entrelacs

4.1 La question du cadre culturel pour la recherche-création dans le domaine des arts plastiques

4.1.1.1 Relation cadre théorique et culture

« La mémoire culturelle est encore ce qui permet de saisir le sens.¹⁹⁴ »

Comme nous l'avons d  j signalé plus haut, nous constatons aujourd'hui la possibilité de choisir en toute liberté les matériaux et les références les plus divers comme cadre général de notre recherche complétée par diverses réflexions et contributions en relation avec le dessin d'un lieu, de déplacement, au surgir d'explorations plastiques et de recherche poïétique. Ces différents registres ne sont plus théoriquement aussi distincts et manifestent en permanence un entrelacs avec la culture. Peter Sloterdijk, dans son dernier livre, *  cume Sphères III*¹⁹⁵, tire les conséquences de la compréhension de la nature ek-statique et surréelle de l'espace vécu et habité, et montre que les choses tendres, selon leur auteur, deviennent des objets sur le tard : c'est ce qu'elles ont en commun avec de nombreuses évidences apparentes qui ne mûrissent, dit-il, pour devenir flagrantes que lorsqu'elles sont perdues – et en règle générale, elles sont perdues dès l'instant où on les intègre à des comparaisons qui leur font perdre leur naïveté de chose donnée. Au terme de « culture » correspond exactement deux termes « globalisation » et « mondialisation » dont les effets ont été analysés par Mounira Ben Mustapha en se référant à Walter Benjamin qui « pressentait d  j dès les années trente, sous la forme d'un développement débridé de la « communication généralisée » et que d'autres ont appelé « système-monde » [...]. Plus les systèmes sociaux sont complexes, plus les mondes vécus deviennent p  riph  riques¹⁹⁶ ». Plus encore, Michel Lorblanchet avait présenté, dans *Les origines de la culture : les origines de l'art*, comme synthèse les idées

¹⁹⁴ Jean Arrouye, « La métaphore photographique », in *Création, hasard et nécessité*,   ditions Sunomed (Wassiti), Tunis, 2003, p. 83.

¹⁹⁵ Peter Sloterdijk, dans son dernier livre, *  cume Sphères III*,   ditions Maren Sell   diteurs, Paris, 2005, p. 85.

¹⁹⁶ Mounira Ben Mustapha, « L'art contemporain arabe : l'étranger de l'intérieur », in *Orient / Occident, les arts dans le prisme exogène*,   ditions Sunomed (Wassiti), Tunis, 2008, p. 85.

¹⁹⁶ Peter Sloterdijk, dans son dernier livre, *  cume Sphères III*,   ditions Maren Sell   diteurs, Paris, 2005, p. 84.

de Georges Bataille¹⁹⁷ - qui considère que l'art est le signe de l'hominisation ; Lascaux est le symbole du passage de l'animal à l'homme, « il est le lieu de notre naissance » - comme des déclarations qui ont la force de la conviction. En effet, « aucune différence n'est plus tranchée : elle oppose à l'activité utilitaire la figuration inutile de ces signes qui séduisent, qui naissent de l'émotion et s'adressent à elle [...] sentiment de présence, de claire et brûlante présence que nous donnent les chefs d'œuvre de tous les temps¹⁹⁸ » n'est pas ainsi, l'homme n'étant pas extérieur à la nature en refusant de copier les créations naturelles qui le fascinent, mais, d'emblée pour Michel Lorblanchet : il « se pose en rouage du mécanisme universel, en créant à son tour¹⁹⁹ ».

Le thème de la création de l'homme est la culture : c'est l'affirmation de son pouvoir créateur dans la fabrication d'outils qui : « aussitôt, dépassent leur fonction. Essentiellement différent des outils créés par certains animaux, l'outil humain est d'abord forme, volume et matière²⁰⁰ ». Pareilles affirmations, que les sociologues ou les spécialistes des sciences culturelles ont généralement presque toujours avancées, sont pertinemment fondées sur un corpus de productions et d'œuvres.

Dans un article publié dans la revue *Bassar'arts* intitulé « Entre culture et culturel : l'art contemporain comme industrie de divertissement » (**cf, doc 1, p. 16.**), j'ai montré que si l'impératif de l'art est dans la culture, l'art a en revanche sa vérité. L'idée de concilier l'art et le culturel est très ancienne dans l'histoire de l'humanité, puisqu'il s'agit d'une relation dialectique.

Nous avons eu l'occasion de travailler sur la clarification du chevauchement des arts visuels et des différentes sciences sociales contemporaines dans un article sur l'expérience de l'artiste américain Jeff Koons, publié en arabe dans la revue *Journal of*

¹⁹⁷ Les citations de Georges Bataille sont tirées de son ouvrage *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1986.

¹⁹⁸ Michel Lorblanchet, *Les origines de la culture : les origines de l'art*, Éditions Le pPommier, Paris, 2006, p. 16.

¹⁹⁹ Idem, p. 155.

²⁰⁰ Ibidem, p. 155.

Arts & Social Sciences (JASS), Vol. 7 No. 3 (2016) : Volume (7) Issue (3), en 2016 de SQU (**cf, doc 1, p. 19.**). Notre recherche a visé également à relire l'œuvre d'art de manière à mettre en évidence l'interaction profonde du destinataire avec le thème de l'œuvre d'art afin d'établir certains concepts artistiques qui contribuent au changement et à la construction d'une nouvelle culture visuelle pour la société. Cette recherche a visé également à souligner l'importance de l'art contemporain d'aujourd'hui comme l'un des domaines de la science. Il s'agit de dialoguer avec de nombreux autres domaines et d'exprimer de nombreuses sciences différentes, y compris les sciences sociales comme modèle pour les sciences intermédiaires. Nous avons montré le sens de l'entrelacs entre les arts visuels et les différentes sciences sociales contemporaines, en essayant de chercher par ailleurs à relire l'œuvre afin de mettre en évidence l'interaction profonde du destinataire avec la culture visuelle de la société. L'étude a tenté d'envisager l'idée de franchir les frontières entre les différents arts en s'ouvrant les uns sur les autres. En d'autres termes, nous avons souligné le modèle artistique unique qui avait été considéré comme confiné dans une unité de spécialité sans qu'aucun partenariat entre un art et un autre ou un lien avec les sciences sociales ne puisse transcender ces frontières. La recherche a porté sur l'expérience de l'artiste Jeff Koons comme modèle de la relation complémentaire entre la pratique des beaux-arts associée à de nombreux autres domaines de spécialité, notamment les sciences sociales. La recherche porte sur l'expérience de l'artiste comme modèle de relation de complémentarité entre la pratique fine et de nombreux autres domaines, notamment les sciences sociales.

4.1.1.2 La recherche-création à Oman

Quelle place la recherche-création tient-elle dans une expérience de l'enseignement à l'étranger et particulièrement à Oman ? Autant en Tunisie qu'à l'étranger, mon investigation du monde des *Arts* vise à placer mon activité d'enseignant au cœur de la recherche. En Oman, j'ai bénéficié d'un cadre universitaire de coopérations et de participations, principalement à travers des collaborations et des missions pédagogiques d'animations scientifiques d'expertises scientifiques d'organisation de colloques et

journées d'étude et commissariat d'expositions au sein du département et à l'université. Au-delà des enseignements relatifs à l'Éducation artistique, il va sans dire, mon activité de recherche a pris aussi une part importante dans la vie académique, avec une participation directe à l'organisation de séminaires de recherche, notamment dans le cadre de l'OVARG. Une opportunité de me voir offrir à partir de septembre 2014 le pilotage des projets de recherche dans le département. Les enseignements assurés au Collège de l'Éducation à SQU, plus particulièrement, ont été centrés sur la combinaison des sciences et techniques de l'art et les sciences de l'éducation. En mars 2015, j'ai organisé un colloque *Les pratiques artistiques omanaises contemporaines* (**cf, doc 1, p. 5.**) auquel ont participé environ dix-huit invités, étant donné que l'OVARG n'en est encore qu'à ses débuts (fondé en janvier 2015). L'objectif de ce colloque a été d'explorer le monde de la création en arts visuels omanais. L'idée de consacrer un colloque aux pratiques artistiques omanaises contemporaines, c'est-à-dire aux problèmes qu'elles entendent résoudre autant qu'à ceux qu'elles posent, est née d'un désir de faire le point sur ces pratiques et de donner au public de l'art un aperçu des réflexions qui se développent autour de ces problèmes dans le milieu artistique actuel. Cette édition de ce colloque a repris pour l'essentiel, et exceptionnellement pour l'événement, les communications de cette manifestation « *Carrefours des arts visuels omanais : les pratiques omanaises contemporaines* ». Les contributions sélectionnées qui couvrent les différents secteurs des arts visuels de 1970 à 2015, ont été remaniées par leurs auteurs pour qu'elles puissent répondre aux exigences d'articles scientifiques. Ces thèmes ont interpellé nombre d'enseignants chercheurs, dont les travaux ont tourné principalement autour de trois grands axes : les questions théoriques, les références au patrimoine et les pratiques artistiques contemporaines ont été également évoqués les différents profils de l'artiste et les diverses modalités d'exercice de sa pratique : peinture, gravure, design, photographie, etc. Les auteurs qui ont accepté d'y participer en communiquant sur l'espace artistique ou les promesses d'une vision de l'art omanais contemporain ne peuvent pas partager tous les mêmes convictions, mais ils ont le souci commun d'aborder les problèmes qui s'imposent à notre attention dans l'état présent des pratiques

des arts visuels en Oman et d'engager la discussion théorique et critique. Par ailleurs, la force et la complexité de l'œuvre d'art émane de sa dimension sociale évidente et insaisissable qui en fait le lieu même du discours sur la culture et constitue un angle privilégié d'examen de la question du contemporain à travers la création. Ce colloque fait partie d'une initiative menée conjointement par les associations du Groupe de Recherches des Arts Visuels Omanais au département Éducation artistique à l'université Sultan Qaboos, du Service de Coopération et d'Action culturelle de l'Ambassade de France en Oman et du Centre Franco-omanais. De même, dans ma contribution à ce débat (*cf, doc 1, p. 16.*), j'ai essayé de me concentrer sur le sujet du « contemporain » comme concept en me référant à une sélection d'expériences plastiques omanaises.

Les arts plastiques en Oman -entre expérience et contemporanéité sont considérés- comme un sujet important dans la vie culturelle et même dans l'environnement académique et de recherche. Cette recherche est un abrégé original de ce que nous avons pu, récemment recueillir d'informations sur des expériences plastiques sélectionnées comme un moyen de lecture, d'analyse et de critique. De plus, comme une expression savante sur une pensée cognitive sur des œuvres d'art originales, malgré la spécificité de chaque auteur. La lecture que nous avons effectuée est basée sur deux parties dissemblables, d'une part, et complémentaires, de l'autre. Le Sultanat d'Oman a exploré son rôle culturel, pédagogique et économique par plusieurs outils et sous différentes normes, mais il existe une grande différence entre la théorie et la pratique dans la réalité. A l'issue de notre recherche, nous avons axé notre travail sur une présentation de points très intéressants établis par les arts plastiques en Oman suivant des approches consécutives et rassemblées suite à des entretiens et des débats avec des plasticiens et d'autres acteurs dans la scène artistique (présidente de l'association omanaise des arts plastiques, des artistes-enseignants à SQU). Nous les avons exposées comme suit : l'œuvre d'art comme un phénomène spécifique à la pratique, comme une expérience déterminée selon une pratique justifiant ses propres lois. L'art établit un rapport entre études, enseignement, apprentissage, institutions d'enseignement, différents secteurs en

audio-visuel quelque soit le support et la matière. Il est aussi possible de creuser au for intérieur de l'œuvre d'art pour des objectifs comme : faire du business, exposer, participer dans des festivals ; dans ce contexte l'œuvre d'art a connu intellectuellement des moments de changement très forts : les réalisations artistiques omanaises se distinguent par des valeurs spécifiques au surgir du symbolique et de la richesse esthétique. C'est à cette problématique que notre contribution a tenté d'apporter quelques éclaircissements. Parallèlement, les communications qui y ont été présentées ont donné lieu à la publication des actes du colloque consacré au thème des arts visuels. En Oman se trouvent ces articles. Peut-on parler de pratique omanaise contemporaine si l'on ne détermine pas l'importance des arts visuels et leur rôle culturel et civilisationnel, à un moment à partir duquel l'on compare le passé, le présent et le futur ? Ainsi, les contributions abordant la thématique « Art visuel Omanais contemporain » ont pu être regroupées en trois champs cognitifs : les questions théoriques (définitions et sciences et techniques des arts), références patrimoniales (patrimoine, architecture...), et pratique artistique contemporaine (plasticiens, designers, marché de l'art...)

4.1.1.3 Les pratiques artistiques omanaises entre le patrimoine et la recherche

Quant à *L'actuel en arts plastiques à Oman et ses enjeux*, il est vrai qu'il présente des ouvertures de nouveaux champs de recherche, mais il existe plusieurs exemples qui montrent que l'on peut envisager conjointement monde *pratiques artistiques* et *culture créative*. Ce colloque international montre l'intérêt de penser les logiques créatives au-delà de leurs acteurs institutionnels. Les domaines arts / patrimoine sont-ils en effet pertinents pour distinguer les pratiques artistiques ? Ainsi en va-t-il de la relation entre l'actuel en arts plastiques à Oman et ses enjeux qui a été choisie comme thème central de *La semaine culturelle omanaise*, dont ce livre se veut à la fois l'écho et le prolongement. Que s'agit-il d'explorer ? C'est à ces questions que ce livre (**cf, doc 1, p. 6.**) réunit les conférences qui, lors du colloque scientifique international « *L'actuel en arts plastiques à Oman et ses enjeux* », ont eu lieu comme réflexion sur des sous-thèmes proposés et les textes produits sont en français et en arabe.

C'est la légende de marins, d'une histoire entre deux modes de création -l'identité et les valeurs de sa civilisation millénaire-, et la quête de leurs possibles entrecroisements, entre les ruines d'un palais imaginaire, celui de la Reine de *Sabaa* et l'autre d'une côte tropicale mythique *Dofar*. Le sultanat d'Oman a sa propre perception du patrimoine qui porte principalement sur une vision que ses artistes considèrent critique par rapport à ce qui a été réalisé à la fin des années 1980 dans les arts visuels : musées, monuments historiques, archéologie. *La renaissance* d'Oman n'est pas seulement économique, mais aussi culturelle. Durant ces dernières années apparaissent des pratiques artistiques qui font entrer dans l'art les objets et les images de la vie quotidienne et refusent la vision hiérarchisante qui se limiterait aux seuls chefs-d'œuvre de l'art. Oman, à son tour, est devenu l'un des domaines de ces arts. De nombreux artistes, designers, artisans et chercheurs travaillent pour créer un monde distinct et actuel pour les arts visuels avec leurs différents matériaux et thèmes pour représenter les nouvelles idées contemporaines. De nombreuses institutions artistiques ont été ouvertes, notamment : le *Youth Studio* et *l'Association omanaise des Beaux-arts* (OSFA), créée en 1993 comme un espace pour la photographie et les beaux-arts. La création du « *Studio Al Shabab* » en 1980 a été la pierre angulaire du lancement des *beaux-arts* omanais, car les femmes omanaises ont rejoint cet édifice pour former le premier noyau des arts plastiques féministes à Oman. Quelques artistes de la génération pionnière et de la génération post-pionnière se sont réunis pour présenter leur vision artistique et profiter des données de *la Renaissance*. Commençons par un détour, en compagnie de Maryam Al-Zadjali. Artiste peintre et directrice de *l'Association omanaise des Beaux-arts* (OSFA) qui a contribué à la découverte des talents artistiques de son pays, tout en proposant des événements artistiques internationaux à grande échelle à Oman, Al-Zadjali est en même temps une grande figure de la scène artistique omanaise. L'artiste a organisé deux grands événements : d'une part, l'exposition "*Couleurs d'Oman*", qui s'est tenue à Genève au siège des Nations Unies, et d'autre part, l'exposition "*Under One Sky*" au Nietzsche Museum en Autriche. L'objectif de ces deux expositions était de découvrir des œuvres d'art omanais et de les présenter à ceux qui s'intéressent au mouvement artistique actuel

de son pays. Nous considérons comme artistes ceux qui sont inscrits dans les *clubs* et les *studios des jeunes* et ont participé dans des expositions d'art. Muhammad Al-Hadrami a écrit : « *Le Sultanat d'Oman ne connaissait pas le soi-disant beau mouvement avant l'an neuf cent soixante-dix, mais Oman connaissait un groupe d'artistes qui cherchaient à activer la pratique artistique et la culture de la peinture qui s'est répandue récemment dans diverses écoles*²⁰¹ ». Une fonction importante est, en effet, dévolue à l'artiste en milieu omanais, celle d'être un détenteur de savoir-faire patrimonial et un acteur de la transmission du patrimoine culturel immatériel.

4.1.1.4 Champ de recherche-crédation et présentation de travaux scientifiques réalisés à Oman

J'ai bien conscience de ce qui peut amorcer la convergence de l'intention artistique et des systèmes culturels, qui ne peut-être qu'une expérience de recherche-crédation nouvelle, mais aussi d'explorations véritablement originales. Les projets, les conférences et les articles publiés ont traité de quelques questions théoriques et pratiques et des débats soulevés par la lecture de pratiques artistiques omanaises, la description des œuvres individuelles ou dans un travail culturel pour montrer comment la pratique des arts plastiques à Oman a avancé, pas à pas, vers des créations qui impliquent la culture comme un témoin expert. En tant que membre fondateur du groupe de recherche OVARG sur les arts visuels omanais, ces enjeux m'étaient très familiers. En Oman, j'ai trouvé un espace riche aussi bien pour ces enjeux que pour les questions artistiques et sur la création, mais fondamentalement, l'espace universitaire de SQU était un cadre qui avait des choses à m'apprendre. Dans l'environnement de recherche offert par SQU j'ai pu également lancer des projets, des travaux et des publications scientifiques qui ont occupé mon agenda de recherche durant la période de mon détachement qui a duré six ans, portant notamment sur « *La relation des personnes handicapées avec les arts et l'activation positive du rôle de l'artiste handicapé : une étude de terrain dans le*

²⁰¹ Maryam Al-Zadjali, *Nos ambitions sont grandes, et les arts plastiques à Oman*, Al Berwaz Magazine, deuxième numéro, décembre 2010, publié par l'Association omanaise des arts plastiques, Editions Oman Press, Publishing and Advertising Corporation, p. 8 et 9.

Sultanat d'Oman » (HMTF Strategic Research 2015 SQU Research Boar) (**cf, doc 1, p. 35.**) : ce projet de recherche conjoint a été soumis par six chercheurs pour participer au prestigieux prix « Sultan Qaboos Award » pour la recherche stratégique²⁰² supervisée par le Collège de la recherche scientifique de l'Université Sultan Qaboos en 2015.

Une collaboration en qualité de co-auteur a débouché sur la publication d'un ouvrage collectif sur « *Critique d'art en Oman : étude comparative* » (**cf, doc 1, p. 25.**) ; la publication en anglais de l'article « The Role of Open Art Studio in Encouraging University Students to Practice Art Activities²⁰³ », dans la revue *Journal of Arts & Social Sciences (JASS)*, Vol. 7 No. 2 (2016) (**cf, doc 1, p. 21.**) : la présente étude vise à explorer le rôle de l'Open Art Studio pour encourager les étudiants à développer leur propre pratique artistique et à répondre aux principales questions de recherche suivantes : Quel est le rôle de l'*Open Art Studio* dans l'amélioration de la vie des étudiants universitaires en termes d'aspects éducatifs, sociologiques et physiologiques ? ; la publication en anglais de l'article « The role of Art Education Teacher's in developing Designs of traditional crafts in Oman : A Field Study ²⁰⁴»

²⁰² Subventions du Fonds fiduciaire (HMTF) : en 2015, un total de 14 propositions de recherche stratégique qui ont été soumises au Fonds fiduciaire de Sa Majesté. Basé sur les recommandations des rapporteurs externes et internes et sur les présentations données par les chercheurs principaux et discussions avec le comité de recherche, 6 propositions ont été attribuées comme indiqué dans le tableau 3.5. Le montant total accordé pour les subventions était de 471.050 RO. En 2015, un total de 7 HMTF les projets financés ont été achevés et les rapports finaux ont été soumis.

²⁰³ Les résultats de l'étude montrent l'importance de la pratique d'activités artistiques dans l'Open Art Studio pour améliorer la vie des étudiants universitaires ainsi que pour analyser le rôle intégrateur des aspects éducatif, physiologique et sociologique de la pratique de l'art dans l'Open Art Studio. Cette étude s'est terminée par quelques recommandations importantes telles que l'importance des établissements d'enseignement supérieur pour encourager la participation des étudiants à la pratique de tous les types d'activités artistiques et les soutenir et offrir des incitations, la nécessité pour les spécialistes de l'art de participer dans les universités à la planification de la politique d'activités en dehors des salles de classe et encadrer ces activités en fonction de leurs spécialisations, et allouer du temps dans l'emploi du temps des études à la pratique d'activités parascolaires dans toutes les disciplines universitaires. Enfin, il recommande la nécessité d'approfondir l'étude des difficultés qui se cachent derrière le nombre limité de visites des étudiants universitaires aux Open Art Studios.

²⁰⁴ Ces sujets peuvent être principalement regroupés en deux parties principales. La première partie explore les étapes les plus significatives dans les développements historiques des entreprises artisanales, y compris le mouvement Art and Craft, le Bauhaus et évolution des entreprises artisanales après la seconde guerre mondiale (après-guerre période). Les contextes historiques de ces mouvements aideront à identifier

(cf, doc 1, p. 14.) dans la revue *Conference : The IAFOR International Conference on Education*, Dubai – UAE, Volume 1 : cet article est consacré à une revue de la littérature qui couvre tous les sujets liés au rôle de l'enseignant d'éducation artistique dans le développement de conceptions d'artisanat traditionnel à Oman.

La poursuite de mon activité de recherche a nécessairement exploré des publications s'intéressant à la créativité qui a débouché sur la publication d'un article en anglais en tant que co-auteur intitulé : « Understanding of creativity within Graphic design Context in Middle-East ²⁰⁵ », dans la revue *Takwin*, Éditions universitaires de Zarqa, Jordanie, (2016) (cf, doc 1, p. 9.). La créativité a longtemps été un sujet discuté parmi les chercheurs et les universitaires. La présente recherche vise à étudier l'élément de « la créativité dans le contexte du design graphique au Moyen-Orient ». Dans cette perspective, lors d'une quatrième collaboration en qualité de co-auteur dans un article en anglais intitulé : « Effectiveness of Criterion-Referenced Testing in Assessing Creativity within Omani Graphic Design Education²⁰⁶ » (cf, doc 1, p. 12.),

les défis face au développement de conceptions d'artisanat et cela peut à son tour aider à réfléchir sur le particulier défis pour les entreprises artisanales omanaises dans un contexte historique. La deuxième partie de cet article sera consacré à l'évaluation des conceptions artisanales du PACI dans cette recherche et le rôle du professeur d'éducation artistique dans le développement de conceptions d'artisanat traditionnel à Oman comme objectif majeur.

²⁰⁵ L'étude comprenait trois grands domaines, à savoir la créativité, les conceptions graphiques et la relation entre les deux. La créativité dans la conception graphique est souvent considérée comme une fonctionnalité de résolution de problèmes. Le concept de créativité varie d'une culture à l'autre. La plupart des graphistes s'impliquent efficacement dans la résolution de problèmes sociaux, de communication et culturels. Afin d'explorer adéquatement le sujet ; un devis de recherche qualitatif a été utilisé. Les résultats de l'étude indiquent clairement que la créativité dans le contexte de la conception graphique n'a pas reçu beaucoup d'importance au Moyen-Orient. La plupart des éducateurs pensent qu'il s'agit que la créativité peut être enseignée aux élèves. Cependant, certains pensaient qu'il s'agissait d'une caractéristique innée et qu'elle ne peut être induite par l'instruction seule.

²⁰⁶ La créativité a gagné une attention accrue dans le domaine de l'éducation au cours de la dernière décennie. La discipline du design graphique est assez vaste et nécessite que les élèves aient des capacités créatives et de résolution de problèmes. Méthode : Afin de bien comprendre l'efficacité des tests critériés dans le domaine de la conception graphique, une recherche approfondie a été réalisée en se référant à une approche qualitative : c'est-à-dire une enquête et un entretien pour explorer l'efficacité des tests référencés par critère dans l'évaluation de la créativité parmi l'éducation de conception graphique à Oman. Résultats : la présente enquête a discuté du scénario contemporain du système éducatif omanais, l'état actuel de la conception graphique dans le pays et l'accent mis par les chercheurs sur l'utilisation des tests référencés par critère. Conclusion : la créativité est considérée comme un processus de « résolution de problèmes » dans l'enseignement du design. Les résultats de l'étude indiquent clairement que les tests référencés par critère sont une mesure adéquate pour les étudiants omanais inscrits en Design graphique. L'analyse a

dans la revue *British Journal of Arts and Social Sciences* (2017, Volume 22), j'ai eu l'occasion de travailler sur des méthodes évaluant l'efficacité des tests référencés par critère dans *l'Évaluation de la créativité* au sein des instituts de l'enseignement du design graphique à Oman. Dans un article publié en arabe (**cf, doc 1, p. 9.**), dans la revue *Amsea international journal « Africa Middle East Society for Education Through Art Journal »*²⁰⁷, (n° 7, juillet 2016), je me suis intéressé à l'expérience de l'exposition « *Coloric Formations* » et « *You and I Omani* » de l'artiste Fakhriya Al Yahayi. Dans la série de ses œuvres photographiques où tous les sujets de l'artiste sont essentiellement et évidemment scindés en deux ramifications principales, entre corps féminin en mouvement et voile omanais en jeu d'animation graphique, j'ai examiné l'image qui parvient plastiquement et graphiquement à suggérer l'identité de l'artiste (Omanais).

Au-delà de l'exploration des arts visuels omanais et l'enseignement des arts dans mes recherches (articles publiés), j'ai participé en qualité de membre au comité de lecture de deux actes de colloques de l'OVARG (**cf, doc 1, p. 5.**) et de la revue *Journal of Arts & Social Sciences (JASS)*, en 2016 – 2017 de SQU (**cf, doc 1, p.**) Ce qui m'a permis déjà d'assumer des tâches d'animation de la recherche, d'un niveau élevé, dans un cadre académique international. Ainsi, j'ai supervisé l'organisation du colloque scientifique international « *L'actuel en arts plastiques à Oman et ses enjeux* » pour le *Groupe de Recherche en arts visuels* du département d'éducation artistique du Collège

également révélé que la créativité est une question subjective et la pertinence de sa définition varie d'un sujet à l'autre.

²⁰⁷ De nombreuses formes, qui sont produites avec une sensibilité extraordinaire, mobilisent la notion d'« Identité », en tant qu'objet de réflexion artistique ou en guise d'outil d'expérimentation visuelle. En perspective, en bas, au centre ou en diagonale, la silhouette de la femme est souvent considérée comme cette ligne permettant de circonscrire deux espaces, de morceler le lieu du non-lieu. L'image de l'artiste révèle également la limite au-delà de laquelle la femme omanaise ou plutôt l'être même de l'artiste est ailleurs – dans un autre espace plastique, conceptuel ou étymologique. Il est possible, cependant, de considérer la série d'œuvres photographiques de Fakhriya Al Yahayaia comme un lieu à part entière. Ce qui rend l'espace photographique riche, c'est son contexte, inspiré de ce que l'artiste veut faire ressortir de ses sujets qui sont le corps féminin. La matière la plus importante dans cette pratique, réellement, c'est le corps voilé en jeu, ou autrement dit le corps-outil : c'est le corps de l'artiste lui-même.

d'éducation de l'Université Sultan Qaboos et la préparation de ses différents comités en coopération avec le Ministère des Affaires Culturelles, « *Sfax Capitale de la Culture Arabe 2016* » à Sfax le 17 juillet 2016. J'ai réuni et préfacé les textes des actes (**cf, doc 1, p. 6.**) qui ont eu lieu, comme réflexion sur des sous-thèmes proposés et les textes produits sont en français et en arabe.

J'ai investi dans mon article « Le contemporain : lecture dans des expériences plastiques omanaises sélectionnées » (**cf, doc 1, p. 5.**), un concept-clé : le « Contemporain », j'ai analysé les arts plastiques en Oman _entre expérience et contemporanéité_ qui sont considérés comme un sujet important dans la vie culturelle et même dans l'environnement académique et de recherche. Cette recherche est une synthèse de ce que nous avons pu, récemment recueillir d'informations sur des expériences plastiques sélectionnées comme un moyen de lecture, d'analyse et de critique et puis, comme une vision personnelle sur une pensée savante sur des œuvres d'art originales, malgré la spécificité de chaque créateur. J'ai exposé ma recherche comme suit : l'œuvre d'art comme un phénomène spécifique à la pratique, comme une expérience déterminée selon une pratique justifiant ses propres lois. L'art établit un rapport entre études, enseignement, apprentissage, institutions d'enseignement, secteurs de l'audio-visuel sous différents supports. Il est aussi possible de sonder dans l'œuvre d'art des objectifs comme : faire du business, exposer, participer dans des festivals ; dans ce contexte l'œuvre d'art a connu intellectuellement des moments d'évolution très forts : les réalisations artistiques omanaises se distinguent par des valeurs spécifiques, au surgir de symboles et d'une esthétique riche. En conclusion, la thématique des arts visuels omanais contemporains reste un chantier scientifique ouvert par sa richesse et la diversité des approches. Nos articles posent des questions, interrogent des situations et soulèvent des problématiques qui conduisent une série d'approches et restent ouvertes à tout enrichissement.

4.1.1.5 Arts visuels et culture

La peinture, n'étant ni englobante ni englobée, toujours étalée, toujours proposée devant celui qui la fait ou la regarde, elle concerne un stade ultérieur du développement humain, celui que les psychanalystes et les généticiens ont caractérisé par les identifications secondaires, où les enveloppes et les répondants de chacun s'éloignent de plus en plus de la présence immédiate du corps, pour se déployer dans l'imaginaire et le symbolique, coextensifs à la culture²⁰⁸».

Quel est cependant le sens vrai du *culturel* entre création et industrie de divertissement ? Quelles sont les limites de l'art contemporain et des arts visuels actuels ? L'« artiste » est-il « intellect » ? Quel discours entre artistique et culturel ? Qu'est-ce que l'art contemporain : origine culturelle ou bien expérience personnelle, courant le risque entre mondialisation et nouvelles technologies ? C'est à ces questions que le thème de la Revue « *Arts visuels et Culture* » tenterait d'apporter quelques éclaircissements. Ces numéros sont soutenus par l'Université de Tunis et l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis. La majorité des textes sont présentés dans les actes du 2^{ème} colloque international « *Arts visuels et Culture* » (**cf, doc 1, p. 8.**). L'idée de consacrer des recherches aux pratiques artistiques contemporaines et leur rapport avec la culture, c'est-à-dire aux problèmes qu'elles entendent résoudre autant qu'à ceux qu'elles posent, est née d'un désir de faire le point et de donner au public de l'art un aperçu des réflexions qui se développent autour de ces problèmes dans le milieu artistique actuel. Ce thème a débouché sur des échanges qui ont pu trouver une place ici et sont l'occasion de débattre de l'art en général et des pratiques artistiques contemporaines et des enjeux culturels en particulier. Par ailleurs, la force et la complexité de l'œuvre d'art émane de sa dimension sociale évidente et insaisissable qui en fait le lieu même du discours sur la culture et constitue un angle privilégié d'examen de la question du contemporain à travers la création. Dans l'Histoire, l'emploi du mot « *Culture* » s'est progressivement élargi aux êtres humains. Le terme *culte*, d'étymologie voisine (latin *cultus*), est employé pour désigner l'hommage rendu à une divinité mais réfère également à l'action de cultiver, de soigner, de pratiquer un art. Si l'impératif de l'art est dans la culture, l'art a en revanche

²⁰⁸ Henri Van Lier, *L'espace pictural*, Contributions à Encyclopaedia Universalis, 1968-1972.

sa vérité. L'idée de concilier l'*art* et le *culturel* est très ancienne dans l'histoire de l'humanité, puisqu'il s'agit d'une relation dialectique. Depuis son origine, la *culture* s'est trouvée confrontée à la création humaine qu'elle a portée comme une épreuve de pensée lucide ; tantôt en assumant la dualité à travers l'idée d'un support pertinent, et d'une évocation exploitant différents moyens pour les adapter à plusieurs finalités et intérêts qui s'incarnent dans de multiples formes, images ; tantôt en vivant cette situation comme connexion. Le monde de l'art joue donc bien le rôle de médiateur entre le monde physique et le monde des idées et les membres de la société pour les unir avec sensibilité et dans l'harmonie. L'activité artistique s'impose à nous comme une création d'objets ou bien de concepts, qui nous saisissent subitement, nous envahissent et nous dépassent pour nous révéler l'aspect du résultat qui s'exprime lui-même et le beau dans des œuvres, celles qui suggèrent un véritable rapport à la *Culture*. L'art est culturel et l'œuvre d'art est capable de franchir les frontières de sa propre culture. Le concept d'industrie culturelle en économie, à la différence de la philosophie, par exemple désigne l'ensemble des entreprises produisant selon des méthodes industrielles des biens dont l'essentiel de la valeur tient dans leur contenu symbolique (livre, musique, tourisme, jeux vidéo). Mais, en « *Esthétique et en sociologie de la culture* » et en « *Sciences de l'information et de la communication* » la notion est une expression allemande *Kulturindustrie* (conçue par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer), a une dimension critique et a ouvert un champ interdisciplinaire de recherche sur la vision et sur l'instrumentalisation de la culture populaire — industrialisée — des médias et des grands groupes de communication.

4.1.1.6 Écrits sur l'Art et critique

Les recherches impliquées et les champs thématiques exposés ci-dessus m'ont permis de poursuivre l'élaboration des réflexions théoriques dans la dynamique des approches en relation avec la recherche-crédation. Il est important en effet d'examiner des concepts et des processus dont le seul but ne serait que de décrire une architecture conceptuelle pour faciliter la lecture dans les sciences de l'art et leur compréhension. À cette fin, des

journées scientifiques ont été initialement organisées pour examiner la thématique *Écrits sur l'Art et critique* (**cf, doc 1, p. 7.**). La critique, si on l'entend dans son sens littéral, renvoie à *kritikos*, capacité de discernement et, par prolongement, au verbe « critiquer », c'est-à-dire un examen méthodique, raisonné, objectif qui s'attache à révéler les qualités et les défauts et donne lieu à un jugement de valeur. La critique serait donc une posture intellectuelle qui se répercute dans la pensée critique, qui consiste à la concentration sur une question, l'analyse des arguments, la formulation et la résolution de questions de clarification ou de contestation, l'évaluation de la crédibilité des sources, l'élaboration et l'appréciation de déductions et d'inductions... Tout ceci ne peut se faire que si, dans un contexte artistique précis, il ne s'agit pas d'un jugement facile, sans connaître les présupposés de la compétence critique, c'est-à-dire éprouver l'œuvre visée par l'analyse esthétique et historique, par exemple. Il est donc nécessaire d'appréhender le domaine de l'art, ses productions dans leur contexte, pour exercer une critique. Seulement, comment donner un critère d'évaluation de l'art dans la nouveauté, lorsqu'au même moment ce critère s'efface de lui-même face à son inadéquation à définir les pratiques artistiques toujours plus singulières. L'idéologie de la nouveauté en art, et son revers, la fin présumée de l'art, s'échappent dans les pratiques et dans les discours. Peut-être, faut-il définir ce malaise de l'esthétique et la posture épistémologique qu'elle devrait incarner aujourd'hui ? Mais si la théorie de l'art est l'objectivation d'une manifestation de la subjectivité, il est alors difficile de la poser comme un système théorique, de même, si elle n'est que le résultat d'un processus de décision donné de l'extérieur, elle ne peut être une pratique. Pourtant, ces deux positions ne règlent pas une sortie d'une lecture historique de l'esthétique ; elles s'ouvrent sur une théorie positive de la création, c'est-à-dire de la possibilité de la critique de l'art, comme les conditions de possibilité d'une théorie de l'art liée à l'origine d'un processus de créativité.

4.1.1.7 L'artisanat et son rapport avec la mémoire

Dans un chapitre « L'artisanat, une grammaire de la mémoire » (**cf, doc 1, p. 23.**) paru dans un ouvrage collectif *Artisanat et création : histoire et pratiques* à partir d'études

de cas de l'artisanat en Tunisie, il m'a paru utile et nécessaire de voir dans les définitions de l'artisanat un point de vue à la fois historique et culturel. On a beaucoup débattu sur la pertinence d'une définition de l'artisanat, et souvent pour conclure à la pauvreté heuristique de cette détermination. Certains la jugent précisément désœuvrée ou demeurent sceptiques sur la catégorie d'adhésion attentive à laquelle on pourrait aboutir. L'artisanat tunisien, lui aussi, n'en aurait pas besoin. Cette indécidabilité quant au statut lui appartiendrait désormais en propre, la définition dans ce cas n'ayant plus beaucoup de gravité. Il semble plus aisé de se rappeler les grandes définitions classiques : l'artisanat : est un mot récent, et une réalité ancienne. Pour Louis Leretaille. Si le terme n'apparaît qu'à la fin du XIX^e siècle, sa racine étymologique *ars* en révèle toute l'ambivalence. Il a insisté sur le fait à qu'à l'origine l'artisanat englobait l'ensemble des activités manuelles extra-agricoles, au point qu'on ne distinguait pas l'artisan de l'artiste. Louis Leretaille a rappelé aussi que mis à part la distinction, selon la taille de l'entreprise et l'effectif employé, entre le « secteur des métiers » et la « manufacture », ancêtre de l'industrie, il faut attendre le XVI^e siècle pour que la discrimination soit faite entre les « arts mécaniques » exercés par les « gens de métier » et les « arts libéraux » exercés par les artistes proprement dits, bien que l'on ait pris l'habitude de parler d'artisanat d'art pour certains métiers où la création et l'esthétique jouaient un rôle essentiel (feronniers d'art, vitriers d'art, métiers des arts graphiques). L'ambiguïté se maintiendra jusqu'au milieu du XIX^e siècle : le dictionnaire Poitevin, jouant sur les mots, affirme que « l'artisan exerce un art demandant un certain apprentissage », s'opposant en cela à l'ouvrier de l'agriculture ou de l'industrie. Marie-Dominique Philippe a affirmé que les artisans sont surtout sensibles les uns à la qualité du travail, les autres à la virtuosité de l'exécution. En effet, un artisan aime le travail bien fait ; il a le sens non seulement de la netteté, de la qualité du travail, mais aussi de son intelligence et de sa valeur profonde. C'est pourquoi l'artisan a en horreur le travail bâclé, exécuté trop rapidement et « au petit bonheur ». Un artisan est l'homme « de métier » et Alain, qui assimile l'artiste à l'artisan, peut dire : « À mes yeux l'artiste était premièrement un artisan, un homme qui

savait un métier, et qui aimait son métier²⁰⁹ ». Marc Jiménez a brillamment exposé le concept d'artisan et son évolution sémantique du Moyen-âge au XVII^e siècle, en traversant le Quattrocento et la Renaissance, en mettant l'accent sur la valeur d' « affranchissement » de l'artiste-artisan ; il a insisté sur le passage lent de l'artisan-artiste du Moyen-âge et du Quattrocento d'un prétendu enfer à « *une sorte de paradis*²¹⁰ ». Les remarques qui suivent n'ont pas l'ambition de dissiper ce malaise habituellement profond, mais elles vont dans le sens opposé en estimant que définir reste une question métaphysique sérieuse. Cette question comporte plusieurs aspects spéculatifs, plusieurs sous-questions déterminantes : quelles sont les propriétés (intrinsèques ou relationnelles) que nous reconnaissons à l'artisanat ? Quelles conditions de mémoire donnons-nous aux produits et objets que nous rangeons dans l'artisanat ? J'admets plusieurs des définitions et recherches discutées, mais on distinguera que les deux interrogations ci-dessus énoncées, pour aller vite, concernent l'exemple de l'artisanat en Tunisie et son rapport avec la mémoire, et non pas substantiellement ce que l'artisanat tunisien est. Ce qui est l'objet d'une attention distincte, c'est alors les perspectives de l'artisanat tunisien. Le problème est que nous échouons à fournir un rapport réellement transcatégoriel. Nous tentons là une question terminologique indiscrete, qui paraît dans tel cas plus bruyante que les autres, car elle n'est pas seulement esthétique ou critique.

4.1.1.8 Arts visuels et espace public

Pour élucider les questions traitant les *arts visuels et l'espace public*, l'ATAV a organisé un colloque International & Interdisciplinaire (**cf, doc 3, p. 179.**) soutenu par l'Université de Tunis, dont l'objet est l'émergence d'une thématique essentielle pour les recherches sur l'espace public, circonscrites dans une vision des pratiques actuelles en

²⁰⁹ Histoire de mes pensées, in Les Arts et les dieux, pp. 136-137. Cf. Préliminaires à l'esthétique, p.176. « Le bon artisan, dit un texte indien ancien, est habile, intelligent, s'attaque à des sujets difficiles, pense à tout, se comporte avec adresse, fait son travail joyeusement et calmement. Il agit avec sérieux et adresse, prépare tout, met tout à portée de la main, réussit quelque chose, il ordonne toutes les parties, les assemble et les met en harmonie. » (G. Kutscher, dans : W. Krickeberg, op. cit., p. 602).

²¹⁰ Marc Jiménez, Qu'est-ce que l'esthétique ? paragraphe : « De l'artisan à l'artiste », Gallimard, 1997, p. 43.

matière de réflexion de l'art dans l'espace public et au croisement des enjeux de l'actualisation de la politique d'intégration des arts visuels à l'architecture des villes. Ainsi, comment penser les liens entre les acteurs d'un champ des arts visuels en relation avec l'espace public ? Aujourd'hui, l'artiste continue de s'interroger sur son œuvre tant pour inscrire sa pratique contemporaine dans des sites divers, dans l'espace public. Qui est l'artiste en relation avec l'espace public ? En quoi est-il dissemblable de celui qui expose son œuvre dans une galerie ou dans un musée ? Sont-ils multiples ? S'agit-il de penser davantage les interrelations avec les différents acteurs impliqués dans le champ des arts visuels entrecroisant l'espace public ? L'art doit-il s'imposer au public ? Quels dialogues se développent-ils entre une œuvre et son spectateur urbain ?

Jérôme Sans pense que l'art dans l'espace public, n'est qu'une violence de la réalité du monde dans lequel on est. Toutefois, comme il l'explique dans une interview réalisée par Anne-Caroline Jambaud, « une œuvre peut exister dans une institution ou une galerie comme œuvre d'art. Mais parfois, si vous la transposez immédiatement dans la réalité, elle ne se lit plus²¹¹. » : affirmation qui, nécessairement, rend « le contexte de la rue, du monde réel très différent de celui de l'institution ou de la galerie où je fais ce que je veux comme je veux quand je veux²¹² ». Les questions de signification de l'expression « art public » ont été soulevées (Caroline CROS), « la commande publique ne concerne pas uniquement l'érection d'une statue (équestre, funéraire, ornementale), d'un monument figé pour l'éternité, ni même la conception d'un décor. Bien au contraire, commanditaires et artistes ont cherché à rompre avec cette terminologie pour confronter le passant de la fin du XX^e siècle à des formes nouvelles²¹³ ». En bref, il s'agit ici

²¹¹ Anne-Caroline JAMBAUD, La place de l'art public dans l'aménagement des rives de Saône, Interview de Jérôme Sans, directeur artistique du projet d'art public Rives de Saône, 14/05/2011, in <https://www.millenaire3.com/Interview/la-place-de-l-art-public-dans-l-amenagement-des-rives-de-saone>

²¹² Idem.

²¹³ À partir de 1956, l'exposition organisée par le Musée national d'art moderne et par le musée Rodin autour d'une sélection internationale de l'actualité de la sculpture et le premier Symposium français de sculptures présenté à Grenoble en 1967 sont deux étapes majeures de ce processus d'intégration. Cet intérêt pour une sculpture dépourvue de toute fonction commémorative, apparaît aussi dans d'autres pays européens avec les premiers parcs de sculptures (en 1961, ouverture du jardin de sculptures au musée Kröller-Müller aux Pays-Bas) et le lancement de *Skulptur Projekte*, un parcours de sculptures contemporaines à travers la ville de Münster en Allemagne. Le souci d'inscrire la création contemporaine

d'interroger l'ouverture des arts visuels à des champs, des disciplines variés. Le souci du partage avec le grand public contribue à dessiner le projet culturel, sa représentation sociale, mais aussi ses collaborations d'énergies et de savoirs. Les collaborations ou relations fructueuses entre l'histoire des lieux ainsi que les échanges avec des professionnels seront des projets qui suggèrent une dimension nouvelle. Tantôt, il s'agit de critiquer le travail non pas dans des lieux dédiés à la création contemporaine, de pointer la dichotomie entre des lieux de la réalité et les réalités des pratiques focalisées sur un intérêt de nouveaux lieux de l'espace public. Comment préparer les étudiants en arts visuels à la pluralité des techniques et des matériaux (et de leurs différents enjeux) auxquels ils pourront être confrontés ? Comment se traduisent-ils ? Comment la transmission des savoirs doit-elle s'effectuer ? Quel rôle ont les études académiques et universitaires sur les relations entre les différents agents du champ des arts visuels ? Permettent-elles l'interconnaissance ? À quel point la pédagogie et la médiation, sont au cœur des problématiques artistiques pour intervenir dans l'espace public ? Le texte de Pascal Le Brun-Cordier²¹⁴ « *Transmettre, produire* » était présenté dans le Colloque international « *Des artistes et des espaces publics* », à Genève en octobre 2012 ; il combinait avec brio la présentation analytique des cinq premières éditions et de quelques-uns des 120 projets réalisés du projet ZAT – Zones artistiques Temporaires, manifestation artistique organisée deux fois par an à Montpellier en expliquant que « *Travailler dans l'espace public implique la transmission d'un savoir particulier. Il s'agira d'évaluer ce savoir à partir de l'exemple du Master Projets culturels dans l'espace public de l'université de Paris 1 (histoire, objectifs, équipe, programme et méthodes pédagogiques, réalisations, évaluation). Il s'agit aussi, à travers des études de cas, de voir ce que peuvent faire concrètement les artistes sur le terrain.*

dans des sites aussi divers que la ville, les jardins, le paysage, les édifices culturels et historiques, de rompre avec le mode allégorique et narratif de la commande, de valoriser le point de vue de l'artiste, d'encourager les initiatives en dehors de Paris et de veiller à la pluridisciplinarité des réalisations constituent désormais les principaux enjeux de l'art public. *Article écrit par Caroline CROS, in Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 18 avril 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com>.*

²¹⁴ Pascal Le Brun-Cordier est professeur associé à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

4.2 Le rapport des nouvelles technologies avec les Arts plastiques : pratiques numériques et impacts du digital sur les œuvres visuelles contemporaines

4.2.1.1 Itinéraires de recherche

Peinture, photographie, photo numérique, dessin d'un lieu, déplacement, culture... explorations plastiques, texte et recherche poïétique : la multiplicité des objets de recherche ne délimite pas une réflexion englobante, mais renvoie à des préoccupations fructueuses en termes de recherche-crédation même modestes pour penser les « arts plastiques », alors peut-on connaître ou ne pas connaître ce qu'on veut trouver ? Pour toutes ces raisons j'ai essayé de rassembler sous un hypothétique et intime fil conducteur d'un processus scientifique et artistique révélateur de la *Connaissance* : passons en revue, la réponse du dictionnaire à ce qu'on entend par « Connaissance » : « état d'esprit de ce qu'un connaît et discerne » et être capable de former une idée de quelque chose. Que ce soit pour une recherche théorique comme la rédaction d'un article scientifique ou pour des œuvres artistiques, il est fondamental de savoir comment organiser, structurer ses centres d'intérêt, plus précisément encore, cerner son approche. Dans certains d'entre eux, j'ai choisi de voir (objectivement) les relations entre les divers types d'évaluation et les matériaux subjectivement sélectionnés dans d'autres, j'ai choisi de travailler sur leur intersection et enquêter sur mes travaux (sous forme textuelle ou plastique) comme signification d'une recherche-crédation et comme connaissance de soi pour permettre de se situer dans sa culture et dans son identité humaine. Par ailleurs, j'ai essayé d'explorer les univers de connaissance et de participer à un effort de réflexion théorique spécifique à notre discipline (sciences et techniques des arts) pluridisciplinaire (divergence à d'autres sciences) pour comprendre et analyser les représentations qu'un chercheur se donne de lui-même à travers ses espaces et ses lieux, les questions qu'il s'est posées et les réponses qu'il a tenté d'apporter.

En m'intéressant aux pratiques numériques et aux impacts du digital sur les œuvres visuelles contemporaines, j'ai surtout publié une série d'articles (en arabe, en français et en anglais), qui se sont inspirés de recherches sur « Le moment » de la création et le

world wide web », « Le rapport des nouvelles technologies avec les Arts plastiques : l'exemple de l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis », « Regards actuels sur les arts visuels en Méditerranée : Interritorialité culturelle en question », « Le développement technologique et ses impacts sur les œuvres visuelles contemporaines : la Tunisie comme modèle », « Dispositifs contemporains et nouvelles technologies », « Le développement technologique et son rapport aux arts visuels », « L'éducation au XXI^e siècle : pratiques actuelles, orientations futures », « La créativité culturelle et sa dialectique : concepts et interrelations », « Le rapport des nouvelles technologies avec les recherches en Arts plastiques » (2010, 2011, 2015, 2016, 2019) (**cf, doc 3, p. 175.**) aussi bien que sur les recherches en Arts plastiques et leur relation avec les nouvelles technologies dans la revue *PEOPLE: International Journal of Social Sciences* (**cf, doc 1, p. 13.**) : j'ai esquissé, dans cet article, une approche éventuelle de l'art digitalisé en me servant de quelques définitions et pratiques du monde du numérique. J'ai souligné quelques références avec certaines pratiques contemporaines qui pourraient rendre cette pratique artistique pertinente pour nos soucis plastiques d'aujourd'hui. J'ai conclu ces recherches dans l'article « L'art digitalisé : définitions pratiques » publié dans la revue « Ligea » : *Le Net Art : Hybridation et pratiques cybernétiques* (**cf, doc 1, p. 11.**) en répondant à la question : ce renouvellement radical des arts plastiques en se référant au numérique annonce-t-il l'automatisation et la perte de sens et de l'aura ou au contraire l'émancipation de l'acte créateur qui intensifierait son potentiel ludique et critique ? » Les arts plastiques ne deviennent-ils pas des simples expériences technologiques et les artistes nécessairement des techniciens ?

4.2.1.2 Pratiques artistiques: photographie numérique et dessin

Travail numérique et diffusion

« Collecter des sensations de renaissance permet aux images, liées aux émotions plus sombres, à les transformer en mouvance et à les dévier de leurs origines. Les vidéos deviennent des carnets de voyages, de journaux de mémoire sensorielle. Cette mémoire, comparée à des constructions de signification, qui parfois les contractent, semble plus résistante dans le cadre de réalités culturelles alternatives²¹⁵ ».

S'attaquer à l'explication de son itinéraire de recherche n'est pas une chose aisée. Ce travail est à la fois le présent et le futur : le but de lire et d'analyser sa recherche-crédation est l'examen critique et poétique d'une histoire personnelle et intellectuelle. Une double intention de ces travaux de recherche (théoriques et pratiques), depuis quelques années, est d'une part l'analyse des comptes rendus de recherche-crédation en tant que matière principale et cadre conceptuel dans les sciences et techniques des arts et d'autre part le prolongement de réflexion de notre source documentaire pour constituer un complément théorique. Au fil de ces années, j'ai compris que la structure interne du cadre socio-professionnel suppose une logique culturelle qui est à la fois structurante et structurée par un contexte mettant en valeur l'intersection d'une démarche de recherche et d'enseignement et la construction théorique de l'œuvre (recherche-crédation) élaborée dans un axe de poétique. Dans cette partie, je souhaite mettre en lumière les raisons qui ont conduit ma démarche et mes choix. Le sujet essentiel de la problématique porte sur le rapport des nouvelles technologies avec les *Arts plastiques*. J'ai toujours souhaité que mes recherches aient pour départ un ensemble d'espaces culturels. Cette idée on la retrouve chez Florent Aziosmanoff, qui s'intéresse au système de diffusion des œuvres de *living art* et le considère comme un nouveau paradigme d'expression et de diffusion. Selon lui : « une institution culturelle, en tant que plateforme expérimentale, peut permettre à un auteur d'explorer plus librement certaines voies, sur le plan du discours

²¹⁵ Biliانا Vassileva, « Au-delà du Net Art, l'art de la créativité à travers des rencontres interculturelles en danse », in, in revue *Ligeia* 2020/2 (N° 181-184) *Le Net Art : Hybridation et pratiques cybernétiques*, p. 163.

ou de la mise en œuvre, sans avoir à se préoccuper du principe de la réalité.²¹⁶»

Ma pratique artistique actuelle consiste en effet en un travail de création de bibliothèques et d'archives de photos numériques : je suis engagé, depuis 2016, à prendre des photos de lieux, de sites et de mes déplacements croisant mon quotidien. C'est la troisième fois que je suis engagé dans la réalisation d'un projet d'exposition personnelle de photos numériques que j'essaie de rappeler certains traits majeurs d'un travail que j'ai commencé depuis cinq ans. Les photos que j'avais prises au cours de mes voyages et déplacements dans des nouveaux lieux et territoires forment un lien unissant. Les connotations architecturales et sociales de ce lien ont de l'importance car je les considère comme des signes de leur époque et de leur contexte. Ces connotations trouvent notamment leur justification dans leur relation à la perception directe, puisque les images sont issues d'un moment historique spécifique à mes déplacements. Ces images possèdent une autre qualité leur permettant de devenir un objet de travail et de recherche, ou de plus absurde. J'ai une série de plus de 2000 photos, ces photos ont vu dans le numérique l'outil qui permet de rénover leurs espaces, modifier les thèmes et créer de nouvelles compositions et images pour les mettre en concordance avec les nouvelles visées d'un support plastique orienté vers le développement d'une perception très différente, insaisissable par les lectures visuelles ordinaires. L'on trouve en effet une explication pertinente de l'image numérique dans le propos de Bruce Wands, qui considère que les photographies d'écrans d'ordinateur et les images réalisées à l'aide de traceurs ou d'imprimantes matricielles constituent les premières formes d'art numériques, dans son ouvrage *L'art à l'ère du numérique* : « Les progrès récents en matière d'imagerie numérique sont essentiellement dûs au développement fulgurant de la photographie numérique²¹⁷ ». Bruce Wands a montré aussi que beaucoup de composantes de l'art numérique sont issues des pratiques artistiques classiques et a insisté sur un travail à définir ses nombreuses formes et contributions (puisque l'art numérique est fondé sur un langage et une syntaxe technologique plus raffinée et

²¹⁶ Florent Aziosmanoff, *Living Art L'art numérique*, CNRS Éditions, Paris, 2010, p. 120.

²¹⁷ Bruce Wands, *L'art à l'ère du numérique*, Éditions Thames & Hudson, Paris, 2007, p. 15.

accessible). Mon activité consiste à prendre des photos, à les entrecroiser et à les déplacer physiquement et visuellement, reposant sur d'outils numériques de conception graphique et d'édition d'image. Je ne suis pas dans la programmation informatique pour écrire le code qui donne forme à l'œuvre ; ni un artiste numérique ; il m'arrive parfois de collaborer avec des programmeurs pour produire une partie (numérique) de mes créations. Si j'aborde le contexte théorique de l'imagerie numérique, c'est parce que les images numériques présentent deux caractéristiques communes «1. elles sont le résultat de calculs automatiques effectués par des ordinateurs ; 2. elles sont capables d'interagir avec celui qui les crée ou celui auquel elles sont destinées²¹⁸ ». Commençons par voir dans la photo, qui est une forme artistique qui obéit à une perspective historique selon laquelle la photographie elle-même a évolué à partir du dessin et de la peinture, d'après Bruce Wands. J'ai vécu, il y a quelques années, entouré d'espaces et de lieux méritant d'être photographiés ; je photographie, je dessine, je peins : ces pratiques, exercées au fil du temps, finissant par arrêter momentanément quelques travaux, tant le chercheur essaie d'intégrer le panorama de changement artistique, accepter de se séparer des projets « traditionnels », auquel il finit par s'habituer. Questionnement de base, comment envisager sa pratique artistique comme un reflet créatif de la culture moderne ou considérer sa recherche-crédation comme une partie des travaux contemporains ? J'ai arrêté de peindre à la fin de l'année 2015, le dessin avait pratiquement disparu ; c'est surtout du dessin très académique, très habile, mais aussi gestuel. C'était très personnel, j'ai consacré une grande partie de mon temps aux tâches administratives pénibles relatives à mon activité d'enseignant à SQU et d'autres fonctions scientifiques et d'expertise ; je me sentais isolé et j'ai décidé de m'orienter vers la photographie. Concernant les thèmes de mes photos, il existe de l'architecture dans tous ses détails et la nature. Au moment du passage de la photo sur l'écran de l'ordinateur, elle se révèle une image numérique qui se présente sous l'aspect d'une matrice. Edmond Couchot et Norbert Hilaire expliquent que cette matrice est : « à deux dimensions de points élémentaires lumineux et colorés – les pixels – coïncidant exactement avec une matrice

²¹⁸ Edmond Couchot et Norbert Hilaire, *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, Éditions Flammarion, Paris, 2003, p. 23.

numérique – dite « mémoire d'image » - qui contient les valeurs mathématiques (couleur et lumière) attribuées aux pixels²¹⁹ ». Quoiqu'il en soit, la compréhension du contexte de la réception de la photo numérique montre à quel point elle est capable de toucher de manière simultanée nos sens. Cette rencontre du sensible et du réflexif à travers un cadre de création numérique constitue un tournant visuel et narratif sous l'impulsion de la photographie. La photographie numérique y est envisagée comme le lieu privilégié de construction de matériau plastique, un matériau construit au cours de l'enchevêtrement des images et de leurs espaces : un entrelacs photographique serait créé dans un premier temps ; puis, dans un deuxième temps, et après une forme d'interaction est mise en place et un système interactif est défini. Comme le précise Florent Aziosmanoff, « la définition de l'interaction, nous dirons qu'elle met à la disposition de l'interacteur un organe de commande qui lui permet de réaliser sur l'œuvre les manipulations nécessaires à son énonciation.²²⁰»

À la veille de la nouvelle année 2022, j'ai présenté une série de 47 photos numériques (considérée comme un « Carnet de voyage artistique et culturel » un concept qui fut élaboré dans le contexte de la réalisation de mon exposition virtuelle "Ne jamais abandonner"), avec un panier de téléchargement + un formulaire de visite qui visualise mes photos numériques. Il y est aussi structure de bannière du lien du site web expositions-arts.com. Dans la perspective tout à la fois narrative et interactive qu'elle privilégie les contributions numériques soulignant le caractère narratif et rythmique de l'expérience réitérée par l'entrecroisement plastique, technique et visuel. Je me suis intéressé au parcours de la découverte de la recherche-crédation par le spectateur, qui est dans cette démarche désigné par « interacteur ». « Toutefois, cette « interaction » est d'une nature fondamentalement différente selon qu'elle se produit avec un système interactif ou avec un système comportemental, ce qui impose qu'une distinction nette soit faite entre les deux formes de communication de l'œuvre avec son spectateur.²²¹»

²¹⁹ Idem, p. 23.

²²⁰ Florent Aziosmanoff, *Living Art L'art numérique*, CNRS Éditions, Paris, 2010, p. 75.

²²¹ Idem, p. 77.

C'est en réponse à de telles préoccupations artistiques, techniques et conceptuelles que mon approche plastique d'instaurer un concept clair de mon travail s'est développée dans le champ de la recherche sur la diffusion de mes œuvres. Leur mode de diffusion a « des conséquences importantes sur la relation qui peut être instaurée entre l'œuvre et le public²²² ». En revanche, j'ai créé une nouvelle page Internet qui permettra d'accéder à l'exposition de mes photos numériques à partir du site Web de l'ATAV comportant des images sous forme de produits téléchargeables, tout en ajoutant une icône²²³ (Icon) au menu de atav.tn et une bannière²²⁴ Web qui redirige le public-internaute vers la nouvelle page. Le visiteur peut accéder à la page d'accueil de l'exposition mais ne peut accéder aux images (photos numériques) qu'après la création d'un compte suivi d'un formulaire. La visite est également personnalisable et le public-internaute (le visiteur) peut créer son propre catalogue d'exposition à partir de ce qu'il a visualisé comme œuvres pour les ajouter, aussi dans son compte client. L'ajout de l'icône dans le header²²⁵ du site, qui désigne le haut d'une page sur un site Web, s'opère par la modification du code qui prend la forme d'un lien en vue d'ouvrir une nouvelle page : c'est la galerie ou plus précisément l'espace de l'exposition virtuelle. C'est, d'une part, la création d'une nouvelle bannière par le module « gestionnaire de bannières » et la contribution d'un bouton qui renvoie à la visualisation des photos numériques et offre la possibilité de les télécharger. J'ai envoyé un texte-invitation à mes amis et je l'ai publié dans les réseaux sociaux et sur quelques sites d'art. Dans cette invitation, j'ai annoncé d'emblée qu'il n'y aurait pas de spécificité artistique ou esthétique, dont voici le texte (publié le 15 et le 31 décembre 2021) (**cf, doc 4, p. 152**) :

J'aurais préféré que cela se fasse plus tôt, beaucoup plus tôt, mais je suis heureux, à la veille de la nouvelle année, de vous présenter la série de 47 photos numériques (considérée

²²² Ibidem, p. 119.

²²³ C'est une petite image (icône) devant d'un menu de navigation afin de le rendre plus visible tout en simplifiant l'expérience utilisateur qui peut identifier directement la page de l'exposition du votre site, sans avoir à en lire le mot. À l'ère du tout-mobile, le format SVG (format vectoriel pour le Web) fait désormais parti des nouveaux standards de la sphère digitale.

²²⁴ Élément web cliquable, statique ou animé, contenant un message publicitaire et dirigeant le plus souvent l'internaute vers un site à vocation commerciale.

²²⁵ Également appelé en-tête, celui-ci est situé en haut de la page. Tout comme le footer, il reste fixe. C'est-à-dire qu'il est présent sur toutes les pages d'un site web ; aussi bien la page d'accueil, de contact, les articles de blogs, etc. C'est ce qui va permettre de capter l'attention des visiteurs et leur donner envie de rester sur le site puis de visiter les autres pages de ce même site.

comme un "Carnet de voyage artistique et culturel" un concept qui fut élaboré dans le contexte de la réalisation de mon exposition virtuelle "Ne jamais abandonner"), avec un panier de téléchargement + un formulaire de visite qui visualise mes photos numériques. Il y est aussi structure de bannière du lien du site web <https://atav.tn/exposition-virtuelle/> vous dirigera vers mes œuvres réalisées entre 2016 et 2021 explorant un forum pour partager mes œuvres numériques développées avec passion à travers mon journal d'atelier. Enfin le forum de diffusion et d'échange et la galerie donneront naissance aux « Propositions d'échange et d'interaction ». Alors, vous êtes cordialement invités pour entrer au cœur de mon exposition de photos numériques et la visiter. Lors de votre visite dans la galerie sur le site Internet, vous pouvez naviguer librement et de manière anonyme pour découvrir les œuvres en accès libre et vous pouvez composer votre propre catalogue de l'exposition avec mes photos numériques, en y insérant des fichiers, des textes et des commentaires, si vous le souhaitez.



FIG 34 : La nouvelle bannière de l'exposition des 47 photos numériques "Ne jamais abandonner", 2015.

Florent Aziosmanoff considère que les œuvres qui sont communément dénommées aujourd'hui « installations » ou « dispositifs » et créés par des plasticiens n'en constituent pour autant pas leur domaine réservé. Pour cet auteur, il est à retenir néanmoins que l'aspect de la diffusion de l'œuvre influence « la nature de la relation

avec le spectateur²²⁶ ». À cette approche structurelle de diffusion se rajoute la notion d'*altérité*. Cette notion d'altérité est, d'après Florent Aziosmanoff, qui « entretient une relation avec son environnement, et notamment le spectateur²²⁷ ». Je pense que c'est un aspect captivant. J'étais conscient de ces rapports. Lorsque à la recherche d'une perception visuelle réelle, vous transformez concrètement des choses, vous disposez d'un tas d'expressions et d'actes, lesquels influent sur vos sens. C'est voir réellement l'œuvre, la photo numérique imprimée : c'est au-delà du toucher. Le toucher, que Bruce Wands considère comme une importante composante de notre relation à de nombreuses œuvres contemporaines « La mise en garde bien connue des musées et des galeries « *Merci de regarder sans toucher* » ne vaut pas pour les œuvres d'art interactif, lesquelles sollicitent la participation du spectateur et exigent qu'on les regarde *en les touchant*.²²⁸ ». Il s'agit effectivement bien là de l'objectif que j'ai poursuivi dans la deuxième étape de l'exposition de mes photos numériques. Tel que je l'ai développé plus haut, j'ai créé une situation personnelle numérique, en relation avec la photo (traitement de l'image et diffusion numérique). La conclusion de cette étape de recherche et de pratique artistique m'amène à souligner que la décomposition du fonctionnement de l'œuvre en outils élaborés distinctivement semblent plus propices que d'autres à l'expression et j'ai remarqué qu'elles s'articulent par un système de relations internes "Carnet de voyage artistique et culturel". J'emploie la locution « brique » pour désigner mes créations dont le nom tire son origine du verbe moyen néerlandais *brecken* « briser ». L'origine du terme de brique vient du terme arabe طُوب (*toub*). La brique étant caractéristique des Flandres. Le terme est attesté en 1204, sous sa forme en ancien français brike (« palet ») qui signifie matériau fabriqué avec de la terre argileuse pétrie, façonnée et elle est un élément de construction généralement en forme de parallélépipède rectangle constitué de terre argileuse crue, séchée au soleil. Ce terme « brique » en français ou طُوب (*toub*) en arabe apparaît comme titre pour chaque œuvre. Il

²²⁶ Florent Aziosmanoff, *Living Art L'art numérique*, CNRS Éditions, Paris, 2010, p. 83.

²²⁷ Idem, p. 83.

²²⁸ Bruce Wands, *L'art à l'ère du numérique*, Éditions Thames & Hudson, Paris, 2007, p. 10.

s'agit en fait, comme le dit avec sagesse un proverbe populaire tunisien²²⁹, d'« au lieu de fuir, faire des briques des coups », à savoir de tenter sa chance de continuer le combat et de « ne jamais abandonner » qui est le titre de notre exposition.

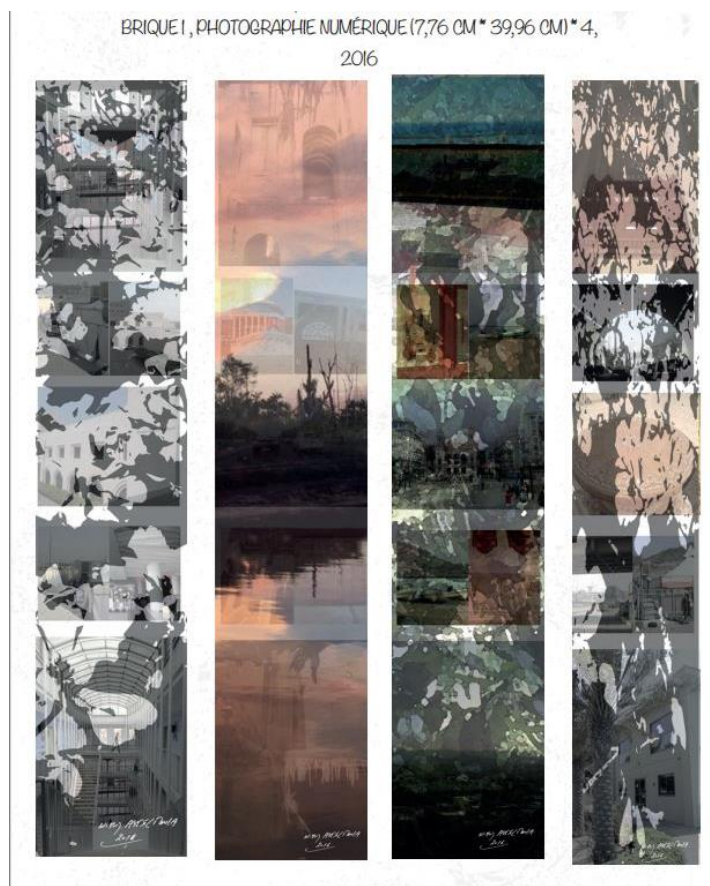


FIG 35

Cette série de photos numériques correspond à une période de déplacements où je franchissais des espaces insensés. La découverte essentielle de ces espaces potentiels est très attachante, l'intervalle parcouru entre les éléments de chaque image que le spectateur parcourt ou sur lesquels il est transporté en discernant ces lieux, comme si c'était des chemins, des interstices. Mais, « le choix du support, la technique et, évidemment, le motif, déterminent ensemble finalement ce que voit et ressent le public. Autant d'étapes qui

²²⁹ Je me rappelle ce proverbe que m'avait dit mon ami le Recteur de l'Université de Tunis, Habib Sidhom et que lui-même a appris de son grand-père : « رميان الطوب ولا الهروب »

relèvent chacune de critères, spécialités et niveaux de discours forts différents, mais qui résonnent les unes dans les autres et sont inextricablement mêlées à l'arrivée²³⁰ ». C'est la raison pour laquelle j'ai décidé d'imprimer une trentaine de ces photos numériques et de les exposer avec une vingtaine d'écrans, qui sont utilisés pour exposer les œuvres et continuer à rediriger le public-visiteur (non-internaute) vers la page du site de l'exposition, en les visitant à la galerie d'art Médina à Yasmine Hammamet²³¹ (**cf, doc 4, p. 159.**) et à la Grande Galerie de la Faculté des Beaux-Arts de Selçuk à Konya. Mais alors j'ai décidé de réaliser ce projet artistique et de présenter ma vision et mes idées qui, à mon sens, se composent d'une structure plastique à deux entités, conceptuelle-numérique et technique-plastique, mais aussi d'exprimer mes objectifs.

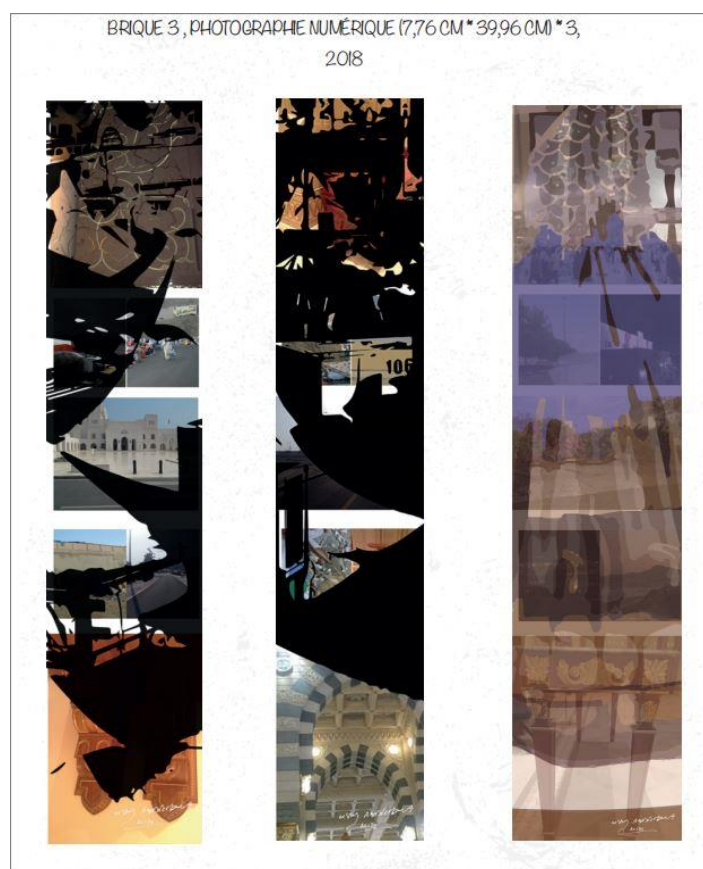


FIG 36

²³⁰ Florent Aziosmanoff, *Living Art L'art numérique*, CNRS Éditions, Paris, 2010, p. 84.

²³¹ Le samedi 15 janvier 2022.

4.2.1.3 *Entrelacs et cas problématiques en arts visuels*

Grâce à cette ligne de recherche, qui a donné lieu à la publication d'un livre en arabe [Abdelmoula, 2021 D] qui a été évalué scientifiquement par deux rapporteurs²³², l'ouvrage est intitulé « *Entrelacs et cas problématiques en arts visuels* » (268 pages en format A5 : livre « grand format » écrit en Times New Roman, police 12 et interlignes 1.15, Éditions du Laboratoire de Langage et de Traitement automatique (LLTA), FLSH - Université de Sfax, 2021). Mes recherches initiales sur le lien entre la pratique artistique et la vision théorique ainsi que l'interrogation sur l'éventuelle fusion entre l'espace réel et l'espace figuré, ont été amplifiées en vue d'une compréhension plus approfondie de l'enjeu à la fois plastique et pédagogique qui anime mes préoccupations qui se destinent aux fonctions d'enseignant en arts plastiques. Ce livre se compose de deux chapitres. Le premier chapitre développe la problématique de l'entrelacs : concepts et pratiques artistiques (définitions de l'art, la culture, la critique et les écrits sur l'art, etc.) Le chapitre 2 correspond à la question du signe visuel, préférant évoquer le jeu, le tissage, l'acte de peindre et exemples de pratiques artistiques (artistes contemporains, tunisiens et les arts plastiques à Oman) pour installer le champ réel de cette notion d'entrelacs.

²³² Mohamed Bouattour, Directeur du Laboratoire de recherche langage et traitement automatique « LLTA » a écrit : « Nos appréciations concernant l'ouvrage de Monsieur Wissem Abdelmoula sont comme suit : « Quand le chercheur dans le domaine des arts s'impregne de l'objet de ses études, l'art acquiert ainsi les dimensions de la plénitude, en ralliant la théorie à la pratique, dans la rigueur scientifique. Tel est l'apanage de toute activité académique qui se respecte. Trois pistes de recherche se sont offertes à M. Wissem : l'art en tant que pratique enseignée et édifiante, l'art en tant que réflexion sur soi et les autres et l'art en tant qu'approche transcendante qui a tendance à aller au-delà et en deçà de son objet. Cependant, dans ces trois pistes, que nous considérons à juste titre comme trois perspectives prometteuses et éducatives, l'artiste-chercheur n'envisage pas de se cloîtrer dans le déjà vu, ni dans l'immédiateté de son objet. Bien au contraire, son objectif est ailleurs, il est dans les zones marécageuses délaissées par les recherches ainsi que par les pratiques artistiques. Wissem Abdelmoula se plaît à se situer entre les lacs, dans la mouvance séparant les espaces liquides, transparents et limpides de l'entrelacs.

Le concept, cher à Wissem, est réellement un mélange à la fois homogène et hétérogène de l'ancien et du moderne, des couleurs de la palette et des opportunités du numérique. Se définissant comme ensemble de choses entrelacées, relevant du domaine de l'ornement, l'entrelacs caractérise plusieurs domaines de l'activité artistique, dont on cite particulièrement la peinture et la sculpture. Les expériences artistiques développées en classe, une classe transformée en atelier de recherche et de création, ont permis à M. Wissem de suivre ses étudiants dans les pistes de la création, en passant du niveau objectal de la chose créée au niveau abstrait, artistique et philosophique. L'accompagnement et/ou l'encadrement des étudiants est devenu une entreprise de recherche théorique, empirique, visant le point culminant de la cohérence et de l'harmonie. »

4.3 Dessin d'un lieu, de déplacement, de culture : explorations plastiques et recherche poïétique

Aujourd'hui l'enseignant-chercheur et artiste est face à plusieurs défis à relever. Comment pouvoir assurer et remplir ces différents rôles ? Ne risque-t-il pas de faire valoir l'un sur l'autre ? Qu'est-ce qui doit être au centre de ses préoccupations : la recherche, la création, la pédagogie ? Comment concilier les trois profils ? N'est-il pas difficile de discourir sur sa propre création ? Ou bien est-ce que sa propre création peut faire l'objet d'une démarche pédagogique ? Toutes ces questions auxquelles je me suis confronté j'ai essayé de leur trouver des réponses à travers mes nombreuses recherches théoriques et mes expériences pratiques.

L'art dans le contexte actuel est en pleine mutation. Les avancées technologiques et scientifiques ont permis à l'artiste d'innover, mais l'intervention de plusieurs acteurs dans l'art est à la fois un facteur positif et négatif.

Dans mon cas et comme on a pu le voir dans l'exposé préliminaire de ma carrière j'ai été notamment préoccupé à défier la structure classique dans la recherche, édifiant des activités dans différents secteurs de façon récurrente et ceci de façon à assurer un parcours académique doté de sens avec une expérience différente à chaque fois, en assurant la cohésion des volets tant pratiques que théoriques, en particulier dans le champ des arts plastiques, dans les sciences et techniques des arts ou dans des univers connexes (lieux de création pratique et de la théorisation pédagogique). La grande aventure de cette expérience en Tunisie ou à l'étranger était d'acquérir une connaissance plus profonde des questions, des opportunités et des obstacles associés aux actes de création, à la fois comme chercheur-créditeur de voies culturelles et comme chercheur-créditeur d'œuvres artistiques. Comment le chercheur-créditeur peut-il offrir une narration qui fasse sens pour légitimer son intervention comme enseignant dans l'état contemporain de la culture où il dispose de la symbiose complexe et souvent subtile entre l'enseignant, l'artiste, le commissaire, l'œuvre et plus largement, la considération de la connaissance et la compréhension méthodique et logique des tâches comme des

compétences de plein droit ?

En intégrant l'approche historique aux considérations poétiques sur l'art et sa relation avec la médecine, dans un article publié dans la revue *Ligeia, Art et biotechnologie, ou penser et repenser les pratiques artistiques (cf, doc 1, p. 10.) à l'épreuve de la Covid-19*, j'ai tenté de m'appuyer sur des études que nous avons développées à partir d'une sélection d'œuvres se situant aux confins de l'art et de la médecine. En utilisant des méthodes de lecture, d'analyse de conversations et d'entretiens, nous avons étudié trois pratiques d'artistes : de Félix Méheux, qui est un parfait représentant de ce qu'on pourrait appeler la photographie médicale, de l'artiste berlinoise Katrin Rodegast, qui crée des sculptures anatomiques originales et colorées où artères et voies de circulation prennent tout leur sens nouveau et de Denis Ducreux qui réalise des œuvres d'art à partir d'IRM, les siennes ou celles de ses proches. Il reste nécessaire de noter que le savoir actuel des arts et de la médecine est la somme des connaissances classiques augmentée de tous les progrès réalisés. On constate que ces progrès sont en rapport avec le dessein, le projet, l'art.

4.4 Transdisciplinarité

Face à la question de la légitimation de l'art qui se pose en termes renouvelés, Jacques Sato dit que : « La théorie et la création sont embarquées sur le même bateau et participent de la même foi. Malgré le déphasage des deux secteurs culturels, on peut relever des corrélations structurelles entre les doctrines historiques et la création contemporaine²³³ ». Il s'agit, pour Jacques Sato, peut-être même d'une liaison essentielle en interprétant la « scienticité » des méthodes des uns comme la caution des innovations de l'autre. Je souscris aux idées de l'article d'Edgar Morin intitulé *Sur la transdisciplinarité*, qui rappelle que « l'ouverture et la rupture des frontières sont devenues nécessaires et qu'ainsi une histoire « parallèle » s'inscrit en marge de l'histoire

²³³ Jacques Sato, « Histoire de l'art et légitimation de la création », in *Recherches poétiques* (Revue de la Société Internationale de poétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p.75.

officielle de la science, celle des « inter-trans-poly-disciplinarités²³⁴ ». J'adhère aux propositions d'Edgar Morin sur l'image qui pensent le mode d'articulation entre des disciplines affirmant la nécessité de leurs frontières qui s'ouvrent aux autres disciplines pour demeurer fécondes. Quant à cette transdisciplinarité, « outre que certaines notions migrent d'un champ à l'autre, au prix parfois de contresens, certains schèmes cognitifs se transportent d'une discipline à l'autre et ces circulations constituent des antidotes salutaires à la clôture et à l'immobilisme²³⁵», comme l'a écrit Claudine Blanchard-Laville. Mes recherches-crétions m'ont fait apprécier la théorie de l'entrelacs du plastique et du verbal qui est le sujet de mes recherches et m'ont confronté aux problèmes d'une bifurcation vers une option plus intimiste, en même temps que je m'appuie sur l'idée de trace, me référant aux écrits d'artistes, d'historiens de l'art, de philosophes, d'esthéticiens, de poéticiens, de critiques de l'art, de sociologues et d'autres auteurs, que j'ai naturellement explorés et exploités dans ces pistes de recherche.

4.5 Explorations plastiques et gros plan sur ma pratique personnelle

C'est bien parce qu'il est important d'entretenir un rapport de mise en évidence des éléments de la genèse de l'œuvre et du projet de son étude, vers sa problématisation, qu'il y avait sans aucun doute matière à consacrer le concept plastique sujet et travail d'une recherche entre la pratique et la théorie, ou mieux : entre les pratiques et les théories. Je ne prendrai donc point le ton du théoricien ; je ne m'adresserai ni aux concepteurs ni à ceux du sensationnel, mais c'est à la réflexion d'une habilitation universitaire, dans le champ plus large d'une vision que j'ai cherché à en décortiquer les réflexions. L'origine de cette situation assez singulière est la survivance de lieux dans lesquels je me trouvais intéressé et parfaitement envahi par la recherche-crétion. Ces travaux scientifiques sont aussi un revêtement, une couche, une strate, sont une exploration tangible de cette condition à la

²³⁴ Edgar Morin, « Sur la transdisciplinarité, in *Guerre et paix entre les sciences. Disciplinarité, inter et transdisciplinarité*, Revue du MAUSS, n° 10, 1997.

²³⁵ Claudine Blanchard-Laville, « De la co-disciplinarité en sciences de l'éducation », in *Revue Française de Pédagogie*, n° 132, juillet-août-septembre 2000, p. 58.

fois légère et pesante dans laquelle l'œuvre peut être mise au rang de sentir une sorte de frémissement des communautés scientifiques vers des tentatives d'échange et dialogue interdisciplinaire. Mais sous quel rapport un concept plastique peut y être placé ? D'après Jacques Cohen²³⁶, le chercheur construit pour postuler à la reconnaissance institutionnelle, qui se situe dans les premiers moments de la pratique des choses : il s'agit d'une vision plurielle trouble et inquiétante.

Jean Arrouye a précisé que : « décrire est un exercice défectif, la retenue d'un nombre partiel d'éléments d'un ensemble, c'est aussi un exercice de sélection et d'organisation du sens. Toute trace est orientée²³⁷ ». Mais on a découvert que le sens « claudication²³⁸ » instauré par Jean Lancri révélant le principe de la théorie plastique intervient en théorie dynamique qui montre que la recherche-crédation en Arts plastiques offre un cadre de situation naturelle à l'expression de nouvelles idées sur la création et la pensée « écrites ».

Le principe de fusion de l'art avec la théorie, en rassemblant quelques idées sur sa pratique, et, sans être égocentrique et enraciné, présente le résultat de ses réflexions. Je crois même que l'artiste n'est pas toujours celui qui peut le mieux développer les effets de son art dans un seul moment, celui de son exercice pratique, mais l'écriture aura la possibilité d'instaurer ses concepts. Ce faisant, comme l'affirme Sandra Lancman : « Dans l'impossibilité de reconnaître le monde, des signes d'un lieu, d'un objet ou d'un être, un spectateur peut se sentir face à une énigme. Il s'agit bien d'une preuve de réalité, mais de quelle réalité si elle n'est pas reconnaissable ? Aucune référence précise, ni politique, ni sociale, ni même esthétique. Comme si ces images étaient extraites du néant pour être ensuite placées dans le monde des idées, comme si un monument était bâti à partir de rien, ou presque. Entre le rien à voir et le tout à voir, qu'y a-t-il à voir ? S'il s'agit d'arpenter un espace comme une géographie de l'informe de poursuivre les traces d'une poésie errante,

²³⁶ Voir les propos de Jacques Cohen, *Arts plastiques en recherche*, in, Plastik n°2, « C.E.R.E.A.P. », publications de la Sorbonne, 2002.

²³⁷ Jean Arrouye, *Traces d'un temps*, in "trace(s)", Revue du C.E.R.E.A.P, Recherches en Esthétique, n° 4, octobre 1998, p. 65.

²³⁸ Jean Lancri, « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts plastiques à l'université », in *Plastik*, n°1, Cérap, Sorbonne, 2001, p. 109.

il est aussi question d'être à la recherche de mes propres frontières, de moi-même dans le monde, devant et derrière la fenêtre, dans l'image²³⁹ ».

Ceci conduit à dresser la structure de l'espace pictural, où celui-ci peut se présenter par ordre de complexité croissante. Ensuite, la question du temps est loin d'être résolue. Notre parcours dans le temps va toujours de l'avant. Ainsi le perfectionnement de sa pratique est l'ouvrage de l'artiste-chercheur / l'artiste-enseignant même qui est parvenu à rassembler en lui les pensées de sa pratique artistique toute entière. Je n'en parle ici que pour en retracer la conséquence d'une irréversibilité²⁴⁰ régie par le temps thermodynamique. Le désordre augmente avec le temps. Pour survivre, l'œuvre doit consommer de la théorie, qui est une forme d'idées ordonnées d'énergie et la convertir en réalisation qui est une forme désordonnée d'énergie, la plupart du temps. Pour résumer, les lois d'une théorie plastique ne font pas de distinction entre les directions futures et passées d'une vision et d'une recherche. L'univers de la pratique a tendance à se dilater au lieu de se contracter. Dans son texte intitulé *Critique d'Art* Agnès Rouveret a expliqué en travaillant sur l'imitation et l'imagination (« *mimesis/phantasía* ») et la leçon des philosophes que dans un passage célèbre du Sophiste (235 d8-236 e), abondamment commenté à la Renaissance, Platon²⁴¹ a distingué à l'intérieur de l'« art de l'image » (*eidolopoiikè téchne*) l'« art de la copie » (*eikastikè téchne*) et l'« art du simulacre » (*phantastikè téchne*). Il a écrit : « Si le premier réalise l'imitation en se réglant sur les proportions du modèle en longueur, largeur et profondeur et en mettant les couleurs qui conviennent à

²³⁹ Sandra Lancman, *Le visible à l'épreuve de vérité*, in "trace(s)", Revue du C.E.R.E.A.P, Recherches en Esthétique, n° 4, octobre 1998, p. 159.

²⁴⁰ Cette conséquence d'irréversibilité se trouve dans le monde macroscopique d'après Dominique Berthet, cité in « La création par la destruction » : entretien avec Christian Jaccard, Revue du C.E.R.E.A.P n° 4, octobre 1998-"trace(s)", p. 27.

²⁴¹ Avec Aristote, au contraire, la valeur poétique reconnue à l'épopée et à la tragédie s'étend aux autres arts mimétiques, comme la musique ou la peinture. Par la reconnaissance de la *phantasía*, l'imagination, comme stade intermédiaire entre la sensation et la pensée, et par la mise en évidence du rôle de l'image dans le processus cognitif, Aristote crée les bases théoriques d'un nouveau statut des arts plastiques, grâce à une « intellectualisation » du travail du « fabricant d'images ». À la différence de l'artisan dont la technique consiste à réaliser des objets destinés à un usage pratique, le peintre comme le poète travaillent sur ce lieu intermédiaire entre la pensée et la sensation qu'est l'espace de la *mimesis*. La *phantasía* permet à la fois le travail mimétique de l'artiste et la communication avec le public qui, grâce à cette même faculté, perçoit les images et en éprouve du plaisir.

chaque partie, le second prend en compte les infirmités de notre nature pour produire une image qui n'est belle qu'en apparence²⁴² ». C'est dans cette perspective historico-philosophique, qu'il est clair à mon avis, de penser que la reconnaissance d'une subjectivité en art entraîne une valorisation de l'artiste qui ne se contente plus, comme le peintre ou le sculpteur égyptiens, de reproduire immuablement les modèles affichés dans les temples (Lois, 656 d-657 a). Agnès a ajouté : « Si, de plus, l'artiste, comme le sophiste pour le langage, s'attache à reproduire les séductions du monde sensible, prétend les théoriser pour en faire un véritable objet de science et s'arroe une fonction d'éducateur dans la cité, il empiète sur le territoire du philosophe. ²⁴³ » Mais, Cézanne a condamné ses anciennes idées confuses : « La vie ! La vie ! Je n'avais que ce mot-là à la bouche. Je voulais brûler le Louvre, pauvre couillon ! Il faut aller au Louvre par la nature et revenir à la nature par le Louvre.²⁴⁴ »

Le projet en recherche-création est une étude qui permet de cerner de plus près un système de recherche personnel et de dissimuler son caractère d'expérimentation, voire d'adopter des procédés pour aboutir à une conception relevant de l'historique et de l'imaginaire, et évoquant une élaboration plastique et technoscientifique : là il est possible d'opter pour un mode de travail qui oscille entre l'expérimental, le référentiel externe et constructif. Les connaissances recherchées contribuent à signaler le sens d'une représentation intelligible d'un passé en ruine. Le projet plastique proposé peut dépasser l'espace, mais témoigne de ce dépassement ou de cet éclatement sous formes de fragments. Dans ce sens Georges Didi-Huberman dit que : « les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie. La vie commence par une naissance, une œuvre peut commencer sous l'empire de la destruction : règne des cendres, recours au deuil, retour de fantômes, nécessaire pari sur l'absence. C'est au cœur même de sa maison en chute que Rod  rik Usher a peint des tableaux qu' imagine Edgar Poe » : [...] il s'élevait, des pures abstractions que l'hypocondriaque s'ingéniait à jeter sur la toile, une terreur

²⁴² Agnès Rouveret, Article « Critique d'art », in *Encyclop  dia Universalis*, Cédérom, Version 10, 2004, Elément absent de l'édition papier de 2002.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ Joachim Gasquet, « Ce qu'il m'a dit... » (extrait de Cézanne, 1921), p. 113.

intense, irrésistible [...] C'était un petit tableau représentant l'intérieur d'une cave ou d'un souterrain.²⁴⁵ En somme, l'enseignant-chercheur en arts plastiques est libre et autonome, il semble si rebelle à toute intervention extérieure. Aussi bien, s'il fallait donner un sens à sa liberté et son autonomie, ce serait sans doute avec la nouveauté.

Dans le cadre de mes activités d'enseignement et de recherche au sein de l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, j'essaie de travailler sur des propositions de réflexion d'ensemble sur le secteur culturel comme un lieu d'investissements pédagogiques et de recherche-crédation et non un objet de consommation passive. Ces dernières donnent lieu à plusieurs projets autour du bon apprentissage et usage des arts. Nous pensons que nous sommes entrés dans un nouvel ordre de mutations universitaires, culturelles et sociales rapides, un nouvel ordre institutionnel. Aujourd'hui, je vise donc le travail sur la thématique de l'entrelacs et la recherche-crédation comme regroupement scientifique qui touche positivement les contenus des programmes de mes cours et les modes de leurs transferts. Ma vision s'intéresserait en particulier aux dimensions de mes recherches qui ne permettent pas d'entrer dans le détail des méthodes à employer, je me contenterai d'indiquer la direction qu'implique mon projet d'enseignant-chercheur, un projet culturel modeste dont l'objectif est l'appropriation d'outils mettant en valeur les explorations plastiques, l'entrelacs et la bonne démarche d'une recherche poétique.

²⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : Air, Poussière, Empreinte, Hantise*, Paris, Editions de Minuit, 1989, p. 412.

5 Projet scientifique

5.1 Projet scientifique

Explorations plastiques et recherche-création (recherche-création et pédagogie)

L'art dans le contexte actuel est en pleine mutation. Les avancées technologiques et scientifiques ont permis à l'artiste d'innover, mais l'intervention de plusieurs acteurs dans l'art est à la fois un facteur positif et négatif. Les technologies ont bouleversé l'art du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle en donnant un nouveau statut au dessin, au pictural et aux arts plastiques en général : la photographie, puis l'art vidéo ont apporté aux artistes des supports et des matières inédits qui créent un rapport différent au monde, tandis que l'œuvre contemporaine a fait appel aux ordinateurs qui ont renouvelé le travail des plasticiens (dessinateurs et peintres plus précisément) d'où la difficulté de l'artiste à se positionner.

Mon parcours d'enseignant-chercheur et d'artiste s'inscrit dans une vision engagée dans la création contemporaine qui délimite les concepts de recherche en les intégrant dans ma pratique artistique et en les interrogeant. En tant qu'artiste chercheur, je suis conscient que la théorisation se constitue progressivement et s'inscrit dans un développement parallèle à la création.

C'est à travers des créations, c'est-à-dire l'ensemble des activités artistiques, qu'on essaye de comprendre comment l'artiste a réalisé son œuvre et s'est intéressé à la « production » artistique. C'est pourquoi l'art propose un point de réflexion, recherche sur la création, recherche pour la création, pensée et action humaine (artistique/plastique), le texte et l'image, le verbal et le plastique. En partant de ces deux univers, du tableau de la pratique artistique et de la recherche théorique, les instituts et départements d'Art en milieu universitaire ont la vocation de concevoir comment ce tableau se dessine autrement dans leur contexte. Nous n'avons aucune preuve sérieuse que la création artistique est dépendante de la théorie d'art. L'entrecroisement de ces deux logiques avec la question des conditions de leur expérience mise à l'épreuve, de la pratique par la recherche et de la recherche par la pratique porte la marque de cette

implication différente « des processus expérientiels (primaires) et conceptuels (secondaires) de la pensée au cours de leur élaboration.²⁴⁶ » semble confirmer l'idée que l'objectif principal de la pratique artistique est finalement l'inspiration des modes méthodologiques pour la recherche.

Il nous a aussi été donné de comprendre qu'au cours de sa réalisation, cette « œuvre » ne doit pas être sujette aux influences de ses conditions (pour la recherche en pratique artistique) émergeant d'une « conception relationnelle de l'art²⁴⁷ », d'ordre esthétique ou technique, car l'*Expression*, la *Technique* qui les élaborent ne sont guère une théorie ordinaire. C'est pour cela que George Dickie ne voit aucun autre critère possible que celui de la capacité à exprimer des émotions. Par conséquent la pratique artistique est particulière et l'œuvre d'art aujourd'hui peut vraiment être n'importe quel artefact que le monde de l'art aura décidé de nommer ainsi.

Il nous a aussi été donné de comprendre la pratique artistique comme un lieu permettant de réfléchir sur des sujets de toutes sortes par une personne engagée dans sa pratique artistique qui cherche à articuler ses réflexions. C'est une question que nous examinerons plus loin.

Dans le même état d'esprit, mes recherches théoriques et ma pratique artistique considèrent les différentes formes artistiques comme un îlot se basant sur deux pôles promoteurs de la « techno-crétation » : l'informatique et l'art. Ils sont pensés en termes d'appartenance à la culture contemporaine et au vocable « informatique » dit « numérique » ou « digital », parce qu'appliquer l'informatique à l'art signifie toute pratique d'ordre électronique, sans que sa conception dépende des langages souvent

²⁴⁶ Pierre Gosselin, « La recherche en pratique artistique Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologie », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 23.

²⁴⁷ « La conception relationnelle de l'art » a pris en partie sa source dans l'œuvre d'Arthur Danto (mais aussi, plus indirectement, dans les analyses consacrées par Nelson Goodman au fonctionnement esthétique des œuvres d'art) qu'incarnent aujourd'hui, chacune à sa manière, la théorie « institutionnelle » de George Dickie et la définition « historique » de l'art proposée par Jerrold Levinson.

hermétiques des systèmes et logiciels informatiques.

Qu'apporte la recherche à la création ?

Il reste à définir et surtout à délimiter l'envergure et la finalité des écrits sur la recherche-crédation et proposer une définition du chercheur-crédateur. Pour chaque écrit sur la recherche-crédation, notre rapport fournit une analyse proposant un certain nombre de renvois et de rappels. Ici encore, il s'agit de notes explicatives des données et des implications de synthèse des idées de la recherche-crédation. Quelques « références » de textes, d'articles, d'ouvrages ont donné lieu à constitution de « contexte » et de « démarche artistique » : « Recherche » sur la création et recherche dans la « Création », « Explorations plastiques et recherche poétique », « Activités pédagogiques et projets de recherche en arts plastiques », « De la culture à la recherche-crédation et les questions d'entrelacs », « Entrelacs et cas problématiques en arts visuels ». Il convient d'éviter l'éparpillement de ces axes dans un mémoire d'une Habilitation à Diriger des Recherches. Christoph Zellweger considère qu'il faut ajouter une spécificité à la définition de la recherche pratique en la formulant comme recherche-crédation, : « dans le but de prendre au sérieux un sentiment diffus, mais réel, souvent attesté chez les designers comme chez les artistes : celui de faire de la recherche²⁴⁸ ». On voit dans l'article « Contexte théorique et état de l'art : Recherche-crédation en design » de Christoph Zellweger que l'assimilation de concepts comme « création » et « recherche » fonde un univers sémantique souvent flou, mais clairement revendiqué par les artistes, designers et architectes. L'auteur rappelle au lecteur le sens des deux concepts : « création » et « recherche » et explique que la recherche en art s'est cependant constituée autour de questionnements plus fondamentaux sur les valeurs attachées à l'innovation et vise les mêmes buts que la recherche en général, c'est-à-dire la production de connaissances et de compréhensions nouvelles. Dans cette perspective, on peut revenir aux définitions des deux concepts : Création : « processus de production

²⁴⁸ Christoph Zellweger, « Contexte théorique et état de l'art », in *Modèles pour une pratique expérimentale Recherche-crédation en design*, sous la direction de Lysianne Lécho Hirt, Édition MétisPresses, 2010, p. 17.

d'artefacts qui n'existaient pas encore. En art et en design, la création désigne à la fois la conception, l'élaboration et la production d'un nouvel artefact et le fondement même de la démarche artistique, qu'elle soit amatrice ou professionnelle ». On entend par « Recherche » : « Ensemble d'activités entreprises en vue de la découverte de connaissances nouvelles, ou de l'amélioration et de l'augmentation de l'état des connaissances dans une discipline donnée. Effort intellectuel entrepris pour parvenir à générer de nouvelles règles, de nouvelles techniques ou de nouveaux moyens d'expression ». Dans la partie introductive de l'article « La recherche en pratique artistique Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologie » Pierre Gosselin²⁴⁹ revient sur l'infiltration de l'expression « recherche création » dans l'université, puis son affirmation au cours des dernières décennies. Dans ce sens, l'auteur déclare : « l'institution se voyait alors accueillir en ses murs un autre type de chercheur, des praticiens du domaine de l'art qui, tout en ayant le sentiment de faire de la recherche, ne se reconnaissaient pas dans les paramètres de cette activité que l'université appelle « recherche scientifique »²⁵⁰ ». Il est tout de même nécessaire de préciser que Pierre Gosselin a complété son entrée en la matière en expliquant que la recherche des praticiens du domaine des arts réclamait une autre appellation qui met en lumière des sens multiples. Pierre Gosselin continuera d'expliquer l'apparition de l'expression recherche / création : « avec une barre oblique, suggérant de comprendre « recherche ou création » sans avoir nécessairement à le dire. Puis, la barre oblique a eu tendance à disparaître pour faire place à « recherche-création » avec un tiret ou tout simplement à « recherche création »²⁵¹ ». Pierre Gosselin met en évidence la confusion qui s'installe en raison des multiples sens que prennent les différentes expressions de la « recherche » « création » nous invitant à comprendre comment notre rapport à ce type

²⁴⁹ Pierre Gosselin, « La recherche en pratique artistique Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologie », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 22.

²⁵⁰ Pierre Gosselin, « La recherche en pratique artistique Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologie », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 1.

²⁵¹ Idem, p. 1.

particulier de recherche mené par des personnes engagées dans la pratique artistique évolue dans nos facultés d'art et dans nos universités. L'interrogation que pose Marcel Jean à propos de ce qui a pu œuvrer à la mise de la coappartenance des deux mots *recherche* et *création* dans son article « Sens et pratique » est particulièrement inspirante pour l'artiste-chercheur qui tient à se situer au cœur de la pratique. Dans cet article, Marcel Jean nous fait partager son point de vue : il aurait pu croire que le couple « recherche » « création » tentait de nommer une approche de la création qui cherche des fondements, mais en même temps, il indique qu'il s'agit d'une approche concevant l'aventure de la création dans sa plus grande exigence intellectuelle. « Je pense aussi au sens que peut prendre ce mot de *recherche* quand il est prononcé par un artiste qui espère expliciter sa démarche, en disant qu'il « fait de la recherche ». Recherche dans ce cas indique un engagement singulier dans la pratique²⁵² ». Nous constatons que Marcel Jean considère qu'en art le discours précède la pratique et n'hésite pas à proposer que le terme *recherche* véhicule un questionnement inquiet « toujours présent dans chaque pratique de création²⁵³ ». Reste, nous dit-il, le mot *recherche* proprement dit, dans l'approfondissement de la connaissance et le développement des stratégies de pensée qui correspondent aux stratégies d'action, est recouvert ou relayé par une attitude philosophique et critique qui se situe dans le moment de la pratique. Pour analyser la relation entre « Recherche » sur la création et recherche dans la « Création », je reprendrai quelques éléments de la première partie de l'ouvrage *Recherche-crédation et didactique de la création artistique Le chercheur travaillé par la création* de Grazia Giacco²⁵⁴. Dans ce texte, l'auteure annonce d'emblée que d'un auteur à l'autre, la recherche-crédation a pris des significations parfois nombreuses en mettant en relation différentes conceptions apparues au cours des dernières décennies. Le cadre réflexif et la démarche méthodologique mettent en valeur un travail de *recherche* soutenue par les

²⁵² Marcel Jean, « Sens et pratique », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 34.

²⁵³ Idem, p. 34.

²⁵⁴ Grazia Giacco, *Recherche-crédation et didactique de la création artistique Le chercheur travaillé par la création*, Éditions EME, 2017, p. 36.

méthodologies propres à la recherche-création.

Toutes ces idées et réflexions auxquelles j'adhère m'ont conduit à dégager les axes suivants qui sont les fondements de ma recherche-création et de ma pratique artistique. Le premier consiste dans le choix du thème de recherche « Explorations plastiques et recherche-création », thème en rapport avec notre actualité mouvante. Il s'agit d'adopter deux voies parallèles l'une autour de la création artistique à travers les moyens que fournissent les nouvelles technologies en perpétuelle évolution et l'autre autour de la recherche qui se construit. Mais, la recherche-création en arts plastiques comme champ de recherche recèle un élément actif en provenance de deux paramètres irréductibles : « la construction ou l'élaboration de représentations » et « les processus subjectifs et expérientiels de la pensée », résumant la critique contemporaine, selon l'heureuse expression de Paul Landowski²⁵⁵ qui soutient qu'aucun savoir n'est indispensable à la création artistique et que l'intuition est le fondement principal du jugement esthétique. Le deuxième est celui d'essayer d'adapter de façon pragmatique les objectifs et techniques développés dans l'enseignement des *arts plastiques* au contexte universitaire et institutionnel. Pour ce fait est apparue la nécessité de définir un cadre théorique et pédagogique spécifique aux *arts plastiques*.

Toutefois, en créant, mes recherches avaient tendance à se situer comme des travaux éparpillés. Mon expérience de création plastique repose sur le paradigme grandissant de la culture et de l'identité, mais je dresse un état des lieux de la recherche-création à partir de la production théorique et pratique, de sorte à inclure le plastique dans l'écrit : j'admets l'idée essentielle suivant laquelle la synthèse en recherche-création est le produit des relations dans différents domaines de recherche et conformément aux divers champs qui me concernent. Ma démarche scientifique et artistique s'avère s'articuler systématiquement autour d'observations qui mettent en exergue certains faits que je cherche à expliquer.

²⁵⁵ Paul Landowski, *Peut-on enseigner les beaux-arts ?* Paris, Paul Edition Baudinière, 1948, p. 7-8.

Au début, mes dessins, mes peintures, mes photos et mes textes m'ont insufflé l'idée heureuse de définir mon propre territoire fait tout à la fois de recherches, de désirs, de vocation, de pratique, de techniques et de débouchés. Il peut sembler étrange de poser la question du départ en ces termes de sources et de tendances. On pourrait se demander en effet : « Qu'est-ce-que donc, une recherche-crédation, en réalité ? » ou bien : « À quoi sert finalement d'émerger tout seul, si c'est pour constater, à l'extérieur de soi et à l'intérieur de son œuvre, une répétition visuelle de son histoire ? ». Au centre de la réflexion artistique, il n'y a pas seulement la confrontation entre espace et technique conventionnelle, mais il y a une vision.

Lorsque la pratique artistique sert à vous habituer à la « transcréation²⁵⁶ » voire la cultiver, pouvoir voir une allégorie du dessin, de la peinture, une projection de l'image (photographique) sur l'écran de nos rêves plastiques, une parabole sur le passage de la photo au dessin, à un lieu. Ce qui me paraît plus important, c'est cette photographie plastique du lieu et du non-lieu, ce déplacement de l'image photographique, comme une sorte de stimulant, de limite de la façon dont le temps se présente et se met en scène à l'intérieur de l'œuvre. J'entends la « transcréation » comme le tracé d'une réflexion d'un artiste chercheur portant sur la pratique artistique, une réflexion qui a influencé mes thèmes de recherche. Mon propos prend appui sur ma pratique artistique qui se cristallise autour de la photographie traitant la question du lieu et non-lieu comme thèmes de recherche-crédation. Au cœur de ces expériences artistiques, mon objectif d'artiste chercheur est de comprendre la relation théorie-pratique et de définir le sens du lien qui anime deux réalités distinctes trouvant leur finalité dans la mise en jeu d'une

²⁵⁶ Le concept de « transcréation » que j'ai mis en œuvre dans mes créations pour une série de photos numériques est une implémentation de plusieurs techniques numériques établies graphiquement que j'ai décrites dans l'article (« The Journey of Art in the Mediterranean : A Look at Contemporary Practices through a Reading of Photographic Works between Carthage and Tanger », Revue scientifique du Collège des Études spécifiques, Université de Menoufia, Egypte, n° 2, juin 2014, Volume n° 3, pp. 261 – 276.) « The Journey of Art in the Mediterranean : A Look at Contemporary Practices through a Reading of Photographic Works between Carthage and Tanger » (Revue scientifique du CESM (Collège des Études Spécifiques à l'Université de Menoufia) en 2014.), (*cf, doc1, p. 18*). Ceci est nouveau puisque, jusqu'à l'année 2010 les ouvrages scientifiques qui traitent des arts numériques en relation avec les enjeux majeurs de la pratique artistique et de l'enseignement des arts plastiques sont rares.

pratique de recherche.

Certaines idées de Foucault énoncées dans son article-conférence « Des espaces autres²⁵⁷ » explorent les lieux et conceptualisent notre compréhension de l'espace en expliquant le fonctionnement du miroir comme une hétérotopie. Ces idées vont dans le même sens que ma conception de la pratique artistique et de la réflexion théorique. Je retiens essentiellement la signification du miroir foucauldien en rapport avec l'espace (le lieu et le non-lieu). Pour ma part, je pense que les pratiques de création trouvent toute leur signification dans les pratiques de recherche et vice-versa.

Pour définir « recherche » et « création », Marcel Jean écrit : « Il faut tout de même reconnaître que ces deux mots placés en continuité créent comme une tension : l'un (recherche) engage un processus intellectuel qui conduit à l'analyse, au démembrement, tandis que l'autre (création) sollicite un « mettre ensemble », un travail de synthèse²⁵⁸ ». Cela laisse penser que le chercheur en arts plastiques : « œuvre pour toujours pour ainsi dire entre conceptuel et sensible, entre théorie et pratique, entre raison et rêve²⁵⁹ ».

Mon activité autour de la recherche-crédation a nécessairement parcouru des connexions entre la pratique artistique et les autres formes théoriques de l'art, incluant l'exploration d'autres approches de recherche, la poétique et l'histoire de

²⁵⁷ « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. », in Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence donnée au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), reprise dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49, et repris également dans le recueil *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, collection « Quarto », 1984, p. 1571.

²⁵⁸ Luc Chaput, Compte rendu de [Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant Dossier réuni par Marcel Jean, Montréal : Les 400 Coups, 2006, 90 pages]. Séquences, 2007, (247), 25-25.

²⁵⁹ Jean Lancry, « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en arts plastiques à l'Université », [*plastik*], n° 1, p. 108.

l'art. Dans d'autres travaux portant sur l'histoire, l'architecture, l'architecture d'intérieur et le design, les approches analytiques m'ont permis de comprendre que l'œuvre d'art, lorsqu'elle est l'axe central d'une recherche en art, peut bien contribuer à la formation de l'esprit. Mon cheminement se construit ainsi progressivement, en proposant des moyens pour les faire dialoguer avec mes recherches (contributions dans des colloques ou dans des journées scientifiques) cités dans notre rapport scientifique (cf, Vol I et Vol II) et s'inscrivant dans un enchaînement de champs thématiques mettant en valeur le sens de l'exploration, qui est le fait de découvrir un lieu et le parcourir en recueillant des informations. Mais qu'est-ce qu'on entend par le mot exploration ? Le mot dérive du latin *exploratio* ek.splo.ka.sjõ qui veut dire examen et observation. En tant que chercheur je continue à croire à la portée intellectuelle de la pratique artistique comme un lieu d'expression qui soulève des questions appelant la délimitation des concepts de recherche et de création.

Qu'est-ce qu'enseigner les arts plastiques ?

Plus complexe est le lieu des fonctions possibles d'un enseignant-chercheur/artiste-enseignant, concernant ses activités pédagogiques, dans une problématique générale que Yves Michaud inscrit dans une définition en trois termes : « apprendre, pratiquer et produire.²⁶⁰ » Mais comment l'enseignant parvient-il à transmettre son savoir à travers une activité qui garantit des compétences pour assurer le mieux possible sa fonction ? Comment réussit-il à ôter de l'esprit l'idée qu'il doit tenir compte d'une double dimension pédagogique : la maîtrise du savoir et celle de sa transmission ? Mahsouna Sallemi met l'accent sur cette difficulté en précisant que : « Chaque domaine de savoir présente des concepts spécifiques qui le structurent et qui déterminent les processus

²⁶⁰ Yves Michaud, *Enseigner l'art. Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 15.

didactiques de son enseignement²⁶¹ ».

Mes cours au sein du département des Arts plastiques²⁶² à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, portent essentiellement sur un apprentissage qui prend en considération la dimension théorique et pratique de la transmission d'un savoir spécifique. Mon profil de chercheur-créditeur m'a aidé à concevoir des enseignements avec des objectifs clairs débouchant sur une didactique des arts plastiques en élaborant des séances qui permettent un apprentissage, tout en installant des compétences. Ma formation de pédagogue prévoit une approche reposant sur deux modes d'action assurant une compréhension favorable de la pédagogie des arts plastiques qui est généralement une pédagogie de projet basée sur des objectifs précis et simples. À travers ces récentes recherches, je mets l'accent sur le rôle des nouvelles technologies de communications en rapport avec la révolution numérique. Ma démarche consiste à mettre en place une pédagogie active permettant aux participants d'être tour à tour en situation de faire, puis en situation métacognitive, afin de réfléchir sur ce qui a été effectué, comment cela a été réalisé, avec quelles difficultés éventuelles, et d'évaluer les résultats obtenus. Ce processus doit permettre à chacun de s'approprier une méthode de travail transférable, aboutissant à la mise en place de travaux cohérents dans l'ensemble des structures universitaires de l'enseignement supérieur. Ces processus de coordination et d'animations scientifiques concrétiseraient et rendraient lisibles les réseaux scientifiques et pédagogiques et de la recherche, constitués tout en permettant aux institutions universitaires d'identifier les différents pôles de ressources dont dispose la spécificité de leurs disciplines : formations, projets de recherche, projets culturels, relais socio-éducatif, secteur marchand... et pourraient ainsi valoriser les actions qui se déroulent sur le territoire : formations, ateliers artistiques, tout en assurant une méthode de transférabilité. Cette méthode a pour but d'enrichir le bagage des méthodes de travail dont disposent les professionnels intervenant au niveau local et international ; qu'il

²⁶¹ Mahsouna Sallemi, *Arts plastiques et enseignement, Essai poétique*, Éditions Unité de recherche : Pratiques artistiques modernes en Tunisie, 2012, p. 22.

s'agisse d'enseignants-chercheurs, d'étudiants, de formateurs, d'animateurs socioculturels ou culturels. Cette méthode doit donner lieu à des productions lisibles par tous, et utilisables à des fins de communication élargie à d'autres structures universitaires. Cette méthode s'appuie sur les outils liés à l'image (vidéo, photo, arts plastiques) elle offre la possibilité d'être complétée par des outils d'écriture.

En tant que maître-assistant j'assure les modules suivants : « Réflexion théorique » et « Relation sociale et culturelle » portant sur les pratiques artistiques & « Poïétique 1 » et « Poïétique 2 » de manière à discuter les conduites créatrices de l'œuvre d'art et la notion de « création ». À cela s'ajoute mon souci de ressaisir des moments vifs de l'acte créateur venant d'apparaître dans l'œuvre en cours de réalisation. Il s'agit ensuite de témoigner théoriquement de la création (ou la pratique artistique) dans mes propres objectifs d'enseignement ainsi que dans les deux cours « Pratique de la critique dans le champ culturel » et « Initiation à l'enseignement des arts plastiques ».

À côté de l'enseignement et l'encadrement pédagogique que j'assure, je réserve une place importante à l'évaluation qui accompagne le suivi pédagogique de l'étudiant. Il s'agit aussi de mettre l'accent sur l'exploitation des divers types et critères d'évaluation. À cet égard, le suivi pédagogique se révèle dans mes activités d'enseignant constitué d'« évaluations périodiques » (réponse écrite à une question, pour définir un concept, analyse d'une citation ; ne dépassant pas les dix minutes par exemple), des indications précises sur les acquis de l'étudiant et de propositions à concrétiser. D'autre part, assurer un bon suivi pédagogique, me permet de comprendre l'importance de préparer des éléments de connaissances et des supports référentiels à communiquer à l'étudiant.

L'enseignant chercheur quelle que soit sa volonté de donner le maximum de lui-même et de mettre ses connaissances et ses expériences au service de ses étudiants, s'interroge constamment sur la qualité de ses enseignements, leurs objectifs, leur validité et leurs perspectives par rapport à l'avenir des étudiants. Comme le dit si bien Jean Collet

l'institution ne peut « enseigner que ce qui est conventionnel²⁶³ », l'invention, la création, ne s'enseignent pas.

Pour conclure cette synthèse de mon projet scientifique *Explorations plastiques et recherche-crétation*, comportant deux volets l'un sur ma recherche théorique et l'autre sur la pratique pédagogique, je tiens à dire qu'en ce qui me concerne il m'est difficile de les dissocier car l'un se nourrit de l'autre et l'apport des étudiants est à prendre en considération. Les deux évoluent parallèlement. En effet, l'ouverture des étudiants sur le monde et la passion de l'art que nous partageons font naître une complicité et un dialogue très intéressant. J'ai constaté que la liberté qu'ils trouvent dans l'art contemporain et l'accès aux nouvelles technologies qu'ils manipulent avec beaucoup d'adresse donnent lieu à des productions remarquables. Sur le plan de la théorisation et du discours sur l'art contemporain nous avons besoin de prendre encore du recul pour en parler. Ses productions aussi bien que sa réception mériteraient d'être étudiées par les spécialistes. L'engouement ou le rejet ne peuvent pas tout expliquer. Il faut laisser le temps accomplir son œuvre comme fut le cas des précédents courants artistiques. L'art évolue et l'artiste est ouvert aux nouveautés qu'il assimile en déposant son propre cachet, né de ses propres émotions. Pour moi le décroisement des disciplines, l'entrelacs et les différentes techniques nées de cette ouverture de l'art ne peuvent que servir la recherche et la création en les enrichissant.

²⁶³ Jean Collet, Un enjeu ambitieux et ambigu, quelle pédagogie pour le cinéma ? », in *Cahiers pédagogiques, Le cinéma à l'école*, n° 240, janvier 1986, p. 12.

Conclusion

« On peut supposer que cette littéralité a trait principalement à la différence qui existe entre les gestes, comportements, transformations de matériaux auxquels s'adonne l'artiste dans le cours de la production et le fait que le récepteur, pour sa part, travaille sur le résultat de ce processus dans lequel les aspects de la production se trouvent en quelque sorte traduits sous la forme de sensations ou de perceptions émanant d'un objet fini. ²⁶⁴ »

Ce mémoire dans le cadre d'une Habilitation à Diriger des Recherches, je l'ai conçu comme un puzzle où chaque pièce joue un rôle important dans la compréhension de mon parcours artistique et académique et de ma démarche dans la recherche-crédation que je voudrais qu'elle soit ouverte sur des expériences innovantes, adaptées aux différents contextes.

Nous y avons retracé notre expérience et notre engagement dans le labyrinthe des recherches, en mettant l'accent sur deux convictions complémentaires représentées respectivement à travers leur aspect théorique et pratique. La première conviction constitue une rétrospective qui met en évidence non seulement l'apprentissage, les références et le contexte du déroulement de la carrière, mais aussi le contexte intellectuel et les compétences acquises. Elle révèle un cheminement d'idées travaillant la création et les explorations plastiques à partir desquelles se forment des objectifs majeurs tant dans la connaissance que dans le parcours personnel. La seconde fait référence au rattachement à un domaine pluridisciplinaire, mettant en exergue les dimensions culturelles et transversales activées dans le processus de la recherche-crédation et dans les perspectives et les propositions futures. Mais l'une et l'autre rendent compte d'un entrelacs et d'une transcrédation qui agissent sur l'environnement de l'enseignant-chercheur. Elles sont fréquemment associées à des préoccupations permettant de matérialiser ses compétences à travers la réalisation de travaux plastiques ou de recherche d'ordre théorique et pratique attestant ses acquis variés.

²⁶⁴ Dominique Chateau, « John Dewey et Albert C. Barnes : expérience et pédagogie de l'art moderne », in *Recherches poétiques* (Revue de la Société Internationale de poétique), numéro 1, automne / hiver 1994, p.134.

Ces aspects multiples qui sont caractéristiques de mon expérience personnelle dans le domaine des arts plastiques ne sont pas passés inaperçus comme en témoignent les propos perspicaces de Mohamed Bouattour : « ... *Trois pistes de recherche se sont offertes à M. Wissem : l'art en tant que pratique enseignée et édifiante, l'art en tant que réflexion sur soi et les autres et l'art en tant qu'approche transcendante qui a tendance à aller au-delà et en deçà de son objet. Cependant, dans ces trois pistes, que nous considérons à juste titre comme trois perspectives prometteuses et édifiantes, l'artiste-chercheur n'envisage pas de se cloîtrer dans le déjà vu, ni dans l'immédiateté de son objet. Bien au contraire, son objectif est ailleurs, il est dans les zones marécageuses délaissées par les recherches ainsi que par les pratiques artistiques. Wissem Abdelmoula se plaît à se situer entre les lacs, dans la mouvance séparant les espaces liquides, transparents et limpides de l'entrelacs*²⁶⁵ ». En effet, l'entrelacs auquel fait allusion Mohamed Bouattour est un concept associé à l'interdisciplinarité qui est une pièce maîtresse dans ma vision d'enseignant chercheur visant à travers l'Habilitation à Diriger des Recherches, à communiquer son savoir-faire et cette expérience autopoïétique dans la recherche-crédation.

Les aventures interdisciplinaires que j'ai vécues et qui mettent en valeur mes expériences multiples et enchevêtrées dans la recherche-crédation, en arts plastiques précisément, s'appuient sur la co-pensée et la co-disciplinarité. Elles peuvent initier des projets scientifiques. Il s'agit d'hypothèse centrale sur laquelle se fondent mes travaux scientifiques et artistiques proposés dans ce manuscrit en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches.

Pour conduire mes explorations plastiques, je ne me suis pas contenté de réaliser une synthèse critique des écrits disponibles sur la *recherche-crédation* ; je l'ai complétée par la mise en évidence des liens forts qu'entretiennent le projet de création et le sujet de recherche montrant ainsi le sens de l'entrelacs. Quant à l'enseignement des Arts, il a pour objectif de développer la vocation artistique de l'étudiant en le préparant

265

efficacement à la maîtrise de ses compétences et des connaissances aussi bien théoriques que pratiques. La *recherche-crétation* est souvent au service de l'enseignement, mais l'enseignement peut être considéré comme une pratique orpheline, « puisqu'on ne sait à quels courants ou réseaux méthodologiques l'associer²⁶⁶ ». Je pense comme Myriam Lemonchois dont l'œuvre révèle l'expérience intérieure de l'artiste devenue « pensée sensible²⁶⁷ ». Le mouvement qui s'opère entre la pratique de recherche et la pratique de création semble être unidirectionnel, tel que le définit Monik Bruneau il comporte deux options. « Une première option est celle où un raccord s'effectue de la pratique vers la théorie lorsque « du sens émerge quand je suis dans la pratique et qu'après je vais vers la théorie ». Une autre voie serait celle où « on réfléchit à un contexte et on l'insère dans un laboratoire de recherche, d'expérimentation²⁶⁸ ». La *recherche-crétation* est donc source de données précieuses et de voies de filiation possibles entre recherche et création, c'est-à-dire que « le rapport théorie-pratique n'est pas toujours une polarité nuisible. Il faut que l'un et l'autre s'interrépondent²⁶⁹ ». Rendre compte de cette démarche de l'artiste-chercheur qui expérimente, qui s'aventure dans des voies différentes mais complémentaires, qui alterne la recherche et la création sous ses formes les plus variées n'est pas un exercice facile, d'autant plus que la sélection des travaux visuels et d'écriture se fait dans la douleur celle d'abandonner des œuvres chères à l'artiste qui mériteraient, peut-être, d'être présentées analysées et découvertes dans ce rapport de synthèse académique. Mon souci était d'être le plus objectif possible en mettant l'accent sur des productions artistiques et textuelles qui pourraient faire l'objet de programme d'enseignement et de recherche-crétation. En effet, mes recherches renvoient à un trinôme à savoir : au dessin d'un lieu, de déplacement et de culture que j'ai essayé de décrire et articuler, tout en mettant en lumière la pratique pédagogique, en ayant pour objet fondamental les pratiques artistiques, la création et les théories de l'art,

²⁶⁶ Monik Bruneau, « Une recherche de reliance, féconde dans son hybridité », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiac, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 53.

²⁶⁷ Myriam Lemonchois, *Pour une éducation esthétique. Discernement et formation de la sensibilité*, L'Harmattan, 2003, p. 177.

²⁶⁸ Monik Bruneau, op. cit., p. 53.

²⁶⁹ Monik Bruneau, op. cit., p. 53.

qui impliquent un lien fort à la fois entre une certaine conception des contenus des programmes et une certaine vision des arts plastiques. J'espère avoir contribué à montrer que l'artiste-enseignant a sa place dans l'institution universitaire.

Doté de ces expériences dans la recherche-crédation, je continue en tant qu'artiste à concevoir des projets dans le futur qui associeront la pratique artistique, la recherche académique dans une perspective de création d'œuvre contemporaine concrétisant le travail autopoïétique de l'entrelacs.

Liste des figures

FIG 1 : (W. A), PH N ET B, 1997, IL S'AGIT DE L'UNE DES PLACES DE L'ISBAT QUI SE SITUAIT A GAUCHE DE LA PORTE D'ENTREE RESERVEE POUR DEPOSER LES SACS ET VALISES DES ETUDIANTS QUI NE RESIDAIENT PAS A TUNIS ET DEVAIENT RENTRER CHEZ EUX EN FIN DE SEMAINE.	19
FIG 2 : JOURNAL INTIME 1, (W. A), TECHNIQUE DU « STENOPE », TEMPS D'EXPOSITION 6 SECONDES, 1999.	20
FIG 3 : JOURNAL INTIME 2, (W. A), TEMPS AU MOMENT DU TIRAGE 4 SECONDES, 2000.	20
FIG 4 : LE VEAU D'OR, ILLUSTRATION BIBLIQUE, MARC CHAGALL, EAU-FORTE COLORIEE A LA MAIN SUR PAPIER ARCHES, 50,7 x 39,2 CM, TIRAGE 86/100, 1931-1958.	23
FIG 5 : PRISE DE JERUSALEM, ILLUSTRATION BIBLIQUE, MARC CHAGALL, EAU-FORTE COLORIEE A LA MAIN SUR PAPIER ARCHES, 30.8 x 25.4 CM, TIRAGE 60/100, 1931-1958. PRISE DE JERUSALEM, ILLUSTRATION BIBLIQUE, MARC CHAGALL, EAU-FORTE COLORIEE A LA MAIN SUR PAPIER ARCHES, 30.8 x 25.4 CM, TIRAGE 60/100, 1931-1958.	23
FIG 6 : ANGES ET DEMONS (DIPTYQUE), (W. A), AQUATINTE SUR PAPIER ARCHES, 22 CM X 34 CM, TIRAGE 4/12, 1999. .	24
FIG 7 : CHASSE A L'HOMME, (W. A), EAU-FORTE COLORIEE A LA MAIN SUR PAPIER ARCHES, 22 x 38 CM, TIRAGE 6/13, 1998.	25
FIG 8 : (W.A), DEVOILEMENT 1, TECHNIQUES MIXTES ET COLLAGE SUR TOILE, 2000.	50
FIG 9 : (W.A), DEVOILEMENT 2, TECHNIQUES MIXTES ET COLLAGE SUR TOILE, 2000.	52
FIG 10 : (W.A), DEVOILEMENT 2, TECHNIQUES MIXTES ET COLLAGE SUR TOILE, 2000.	54
FIG 11 : (W.A), DEVOILEMENT 2, TECHNIQUES MIXTES ET COLLAGE SUR TOILE, 2000.	55
FIG 12 : (W.A), DEVOILEMENT 2, TECHNIQUES MIXTES ET COLLAGE SUR TOILE, 2000.	65
FIG 13 : (W.A), DEVOILEMENT 3, TECHNIQUES MIXTES ET COLLAGE SUR TOILE, 2000.	66
FIG 14 : (W.A), FEU ET REVERIE I, TECHNIQUE MIXTE, 70 x 70 CM, 2004.	71
FIG 15 : (W.A), FEU ET REVERIE II, TECHNIQUE MIXTE, 70 x 70 CM, 2004.	72
FIG 16 : (W.A), VOILEE, TECHNIQUE MIXTE, 70 x 70 CM, 2004.	72
FIG 17 : (W.A), FETE ET VERBE, TECHNIQUE MIXTE, 70 x 70 CM, 2004.	73
FIG 18 : (W.A), GLOIRE, TECHNIQUE MIXTE, 144 CM x 94 CM, 2006.	77
FIG 19 : (W.A), SOUFFLE, TECHNIQUE MIXTE, 147CM x 111CM, 2006.	77
FIG 20 : (W.A), ENCHEVETREMENT, TECHNIQUE MIXTE, 135CM x 90CM, 2006.	78
FIG 21 : (W. A), ARCHIVISTE, ACRYLIQUE SUR TOILE, 70 x 90 CM, 2008.	80
FIG 22 : (W. A), LE PENSEUR, ACRYLIQUE SUR TOILE, 120 x 160 CM, 2008.	80
FIG 23 : (W. A), LE PENSEUR, ACRYLIQUE SUR TOILE, 120 x 160 CM, 2008.	80
FIG 24 : (W. A), ALADIN 1, PHOTO NUMERIQUE, 297 x 210 MM, 2004.	82
FIG 25 : (W. A), V1, PHOTO NUMERIQUE, 30 CM x 45 CM, 2010.	87
FIG 26 : (W. A), V2, PHOTO NUMERIQUE, 30 CM x 45 CM, 2010.	87
FIG 27 : (W. A), MEMOIRE 1, PHOTO NUMERIQUE, 30 CM x 40 CM, 2010.	92
FIG 28 : (W. A), BRISE 1, PHOTOGRAPHIE NUMERIQUE, 2011.	94
FIG 29 : (W. A), COIFFE, ACRYLIQUE SUR TOILE, 60 CM X 80 CM, 2013.	96
FIG 30 : (W. A), NATION, ACRYLIQUE SUR TOILE, 120 CM / 150 CM, 2015.	100
FIG 31 : (W. A), TOURNEE ELECTORALE, ACRYLIQUE SUR TOILE, 120 CM / 150 CM, 2015.	100
FIG 32 : (W. A), DESSIN GRAPHIQUE 10, PHOTOGRAPHIE NUMERIQUE, 2015.	106
FIG 33 : (W. A), DESSIN GRAPHIQUE 12, PHOTOGRAPHIE NUMERIQUE, 2015.	106
FIG 34 : LA NOUVELLE BANNIERE DE L'EXPOSITION DES 47 PHOTOS NUMERIQUES "NE JAMAIS ABANDONNER", 2015.	160
FIG 35	162
FIG 36	163

Bibliographie

- AL-ZADJALI, Maryam (décembre 2010). « Nos ambitions sont grandes, et les arts plastiques à Oman », Al Berwaz Magazine, deuxième numéro, publié par l'Association omanaise des arts plastiques, Editions Oman Press, Publishing and Advertising Corporation.
- Andrew Bejamin, « L'œuvre d'art à l'œuvre », In *Arts et transcréation*, Éditions Wassiti, Sfax, 2001.
- ARROUYE, Jean (octobre 1998). « Traces d'un temps », in *"trace(s)"*, Revue du C.E.R.E.A.P, Recherches en Esthétique, n° 4, octobre 1998.
- AYARI, Michael et GEISSER, Vincent (2011). Tunisie : la Révolution des « Nouzouh » n'a pas l'odeur du jasmin, in *Témoignage chrétien*.
- AZIOSMANOFF, Florent (2010). *Living Art L'art numérique*, CNRS Éditions, Paris.
- BARTHES, Roland (1970). *S/Z. Essais*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel ».
- BELISLE, Claire *La lecture numérique : vers la transformation d'une compétence millénaire*, in *Lecture numérique et usages du Web*, Coordonné par Raja Fenniche, Éditions ISD, Tunis, 2010.
- BENJAMIN, Andrew (2001). « L'œuvre d'art à l'œuvre », In *Arts et transcréation*, Éditions Wassiti, Sfax, 2001.
- BERTHET, Dominique octobre (1998). « La création par la destruction : entretien avec Christian Jaccard », in *trace(s)*, *Recherches en Esthétique*, revue du C.E.R.E.A.P, n° 4.
- BEN MILAD, Ilhaime et GHEDIFA, Aziz Ben (2020). *Voix plurielle, Expériences d'écritures : Textes et réflexions*, Éditions Maghreb.
- BEN MUSTAPHA, Mounira (2008). « L'art contemporain arabe : l'étranger de l'intérieur », in *Orient / Occident, les arts dans le prisme exogène*, Éditions Sunomed (Wassiti), Tunis.
- BLANCHARD-LAVILLE, Claudine (2000). « De la co-disciplinarité en sciences de l'éducation », in *Revue Française de Pédagogie*, n° 132, juillet-août-septembre.
- BREVAN, Bruno (1950). *La Mémoire collective*, Paris.
- BRETON, André (2002). *Le Surréalisme et la peinture*, N.R.F., Paris, 1928 ; éd. Revue et augmentée, Brentano's, New York, 1945, nouvelle éd, Paris, Gallimard, 1965 ; Rééd. coll. Folio, 2002.
- BOSSEUR Jean-Yves (2013). *L'œuvre ouverte, d'un art à l'autre*, Éditions Minerve, 2013.
- BRUNEAU, Monik (2006). « Une recherche de reliance, féconde dans son hybridité », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, Presses de l'Université du Québec.

- CAZENAVE, Elizabeth (2005). *Explorations artistiques au Sahara 1850-1975*, Barcelone, Editions Ibis Press-Association Abd-El-Tif.
- CHATEAU, Dominique (1994). « John Dewey et Albert C. Barnes : expérience et pédagogie de l'art moderne », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1, automne / hiver.
- CHATEAU, Dominique (automne / hiver 1994). « John Dewey et Albert C. Barnes : expérience et pédagogie de l'art moderne », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1.
- Chaput, L. (2007). Compte rendu de [Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant Dossier réuni par Marcel Jean, Montréal : Les 400 Coups, 2006, 90 pages]. Séquences, (247), 25–25.
- CHIRON, Éliane (2001). « Habiter la lumière de l'image », in *Quelle pensée dans la pratique des arts ?* actes du 8^{ème} colloque de l'ATEP, Hammamet, mars 2005, Éditions ATEP, 2007.
- COHEN, Jacques (2002). *Arts plastiques en recherche*, in, Plastik n°2, « C.E.R.E.A.P. », publications de la Sorbonne.
- COLLET, Jean (1986). Un enjeu ambitieux et ambigu, quelle pédagogie pour le cinéma ? », in *Cahiers pédagogiques, Le cinéma à l'école*, n° 240, janvier.
- COUSSEAU, Henri-Claude (2004). *Peut-on enseigner l'art ?*, Éditions de l'École supérieure des beaux-arts, Musée du Louvre, Pris.
- COUCHOT, Edmond et HILAIRE, Norbert (2003). *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, Éditions Flammarion, Paris.
- DAMISCH, Hubert (1989). « Deadline », in *Denis Roche, Les cahiers de la photographie*, Éditions A.C.C.P, Paris, 1989.
- DE LA MARTINIERE, Hervé (1999). *La terre vue du ciel « Un portrait de la planète en l'an 2000 » de l'artiste Yann-Arthus Bertrand*, Editions de La Martinière, Paris, 1999.
- DERRIDA, Jacques (1995). « Traces », in *Actes du Colloque : Idiomes, nationalités*, Rabat.
- DERRIDA, Jacques (25/06/2002). « Trace et archive, image et art, Dialogue », Collège iconique. INA.
- DEWEY, John (1987). *Art as experience*, New York, M.inton, Blach and Co, 1934. Cité ici suivant *The Later Works, 1925-1953, Vol. 10 : 1934*, éd. Par Jo Ann Boydston, Introd. d'Abraham Kaplan, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- DE DUVE, Thierry (1989). *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1987). *Répétition et différence*, Presses Universitaires de France.
- DELEUZE, Gilles (1987). *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, source : <http://www.webdeleuze.com/>

- DESCARTES, René (2019). *Les Méditations métaphysiques, Objections et réponses de Descartes*, Éditions Dan Arbib, Paris, Vrin, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998). « Supposition de l'aura », *Les cahiers du musée national de l'art moderne*, numéro 64.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (19910). *Devant l'image, Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minuit, Paris.
- DIDI-HUBERMAN, (1989). Georges *Génie du non-lieu : Air, Poussière, Empreinte, Hantise*, Paris, Éditions de Minuit.
- DICKIE, George (mai 2002). The art circle, New york, 1984, in Jean-Luc Chalumeau, *Les théories de l'art Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, librairie Vuiber, Paris.
- Dominique Chateau, « John Dewey et Albert C. Barnes : expérience et pédagogie de l'art moderne », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1, automne / hiver 1994.
- FOHR, Robert et Monnier, Geneviève (2002). « Dessin », in *Encyclopædia Universalis*, Cédérom, Version 12, 2014, Élément absent de l'édition papier.
- FOUCAULT, Michel (1984). « Des espaces autres » (conférence donnée au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), reprise dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49, et repris également dans le recueil *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, collection « Quarto ».
- FOURMENTRAUX, Paul (2005). *Art et Internet Les nouvelles figures de la création*, CNRS Éditions, Paris.
- FOURMENTRAUX, Paul (2016). *Images interactives Art contemporain, recherche et création numérique*, Éditions La lettre volée.
- FOURMENTRAUX, Paul (2020). « Net Art et contre-culture numérique », in revue *Ligeia* 2020/2 (N° 181-184) *Le Net Art : Hybridation et pratiques cybernétiques*.
- GENTELLE, Pierre (1999). « Spectacles et paysages », *La terre vue du ciel « Un portrait de la planète en l'an 2000 » de l'artiste Yann-Arthus Bertrand*, Éditions de La Martinière, Paris.
- GIACCO, Grazia (2017), *Recherche-crédation et didactique de la création artistique Le chercheur travaillé par la création*, Éditions EME.
- GOMEZ-PIN, Victor (1994). L'ordre catégorial à partir de la Métaphysique d'Aristote, in *Le colloque de Cordoue*, Editions Climats, Paris.
- GOSSELIN, Pierre (2006). « La recherche en pratique artistique Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologie », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, Presses de l'Université du Québec.
- GUILLAUME, Marc (1991). « Art et nouvelles techniques », *Quaderni*, Fait partie d'un numéro thématique : Art et technique contemporains, in https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1993_num_21_1_1041

- HOFFMAN-BENZARIA, Caroline (2020). « Des nouvelles technologies et de nouveaux regards », in revue *Ligeia* 2020/2 (N° 181-184) *Le Net Art : Hybridation et pratiques cybernétiques*.
- JAMBAUD, Anne-Caroline (2011). « *La place de l'art public dans l'aménagement des rives de Saône* », Interview de Jérôme Sans, directeur artistique du projet d'art public Rives de Saône, 14/05/2011, in <https://www.millenaire3.com/Interview/la-place-de-l-art-public-dans-l-amenagement-des-rives-de-saone>
- JAMBET, Pauline (2020). « Jacques Monory (1924-2018) : un peintre sentimental », in France culture, in <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/jacques-monory-1924-2018-un-peintre-sentimental-1>
- JEAN, Georges (2006). *Langages de signes, l'écriture et son double*, Paris, Gallimard, 1989.
- JEAN, Marcel (2006), « Sens et pratique », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, Presses de l'Université du Québec.
- JEAN-NOËL, Michelle (2006). *Être l'auteur de sa vie Choisir sa vie*, Aubagne, Editions Quintessence.
- KAËS, René (1994). *La parole et le lien. Processus associatif dans les groupes*, Éditions Dunod.
- KANDINSKY, Wassily (1991). *Point et ligne sur plan, contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Éditions Gallimard, par Philippe Sers.
- KHATIBI, Abdelkebir et HASSOUN (1985). Jacques *Le même livre*, Éditions de l'éclat.
- KRAJEWSKI, Pascal (2017). « Éditorial », Appareil. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2281> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2281>.
- LANCMAN, Sandra (octobre 1998). « Le visible à l'épreuve de vérité », in "trace(s)", Revue du C.E.R.E.A.P, Recherches en Esthétique, n° 4.
- LANDOWSKI, Paul (1943). *Peut-on enseigner les beaux-arts ?* Paris.
- LANCRI, Jean (2001). « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts plastiques à l'université », in *Plastik*, n°1, Cérap, Sorbonne.
- LANCRI, Jean *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi ?*, Université de Tunis. ISBAT, Tunis.
- LAURIER, Diane (2006). « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, Presses de l'Université du Québec.
- LE BOT, Marc (1977). *Figures de l'Art contemporain*, Paris, Union générale d'éditions.

- LEMONCHOIS, Myriam (2003). *Pour une éducation esthétique. Discernement et formation de la sensibilité*, L'Harmatton.
- LENAIN, Thierry (automne / hiver 1994). « Le savoir historique comme paramètre objectif de la création artistique contemporaine », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1.
- LOFTUS, Gerald (2010). « Wissem Abdelmoula Shares the Fruit of His Research, Aims, Maghrib », Research Center by Michael Toler, in : <https://legation.org/wissem-abdelmoula-shares-the-fruit-of-his-research/>
- LUSSAC, Olivier (2004). *Happening et Fluxus polyexpressivité et pratique concrète des arts*, L'Harmatton.
- Marc Jiménez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* paragraphe : « De l'artisan à l'artiste », Gallimard, 1997.
- MENU, Michel (2002). *Michel Paysant et la théorie des ensembles*, Éditions Yellow Now.
- MICHAUD, Yves (2001), *L'Art à l'état gazeux Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Stock.
- MICHAUD, Yves (1993), *Enseigner l'art. Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon.
- MOSER, Walter (2002). La création dans tous ses états. *Théologiques*, 2 (1), 5–24, source : <https://doi.org/10.7202/602395ar>
- NANCY, Jean-Luc (2001). *Les Muses*, Editions Galilée, Paris, 2001.
- NEWMAN, Barnett (1990). « Concerning Objective Criticism », *Selected Writings and Interviews*, éd. Par John P. O'Neill, New York, Alfred A. Knopf.
- NOGAKI, Edmond (2001). « L'espace blanc et ses vestiges », in *Arts et transcréation*, l'ATEP, Éditions Wassiti.
- PASSERON, René (2001). « Création et transcendance », In *Arts et transcréation*, Éditions Wassiti, Sfax, 2001.
- PASSERON, René (2007). « Techniques et Subjectivité » : 3^{ème} colloque de l'ATEP, « Techniques et conduites créatrices », Nabeul, 1998. In *Études poïétiques, Conférences tunisiennes*, Éditions Wassiti, Tunis.
- PAUL, Christiane (2004). *L'art numérique*, Paris, Thames & Hudson.
- PERRET, Catherine (2001). « Pour une nouvelle poétique de l'exposition », in *L'art au risque de la technique*, Éditions complexes.
- PHILIPPE, Marie-Dominique (1998). *Philosophie de l'art*, Tome 2, Editions Gallimard, Paris.
- Pierre Alechinsky, *Petites huiles*, Éditions Daniel Lelong, 1990.
- PIGUET, Philippe (2002). « Dessin Contemporain », in *Encyclopædia Universalis*, Cédérom, Version 12, 2014, Élément absent de l'édition papier.
- PLEYNET, Marcelin (1977). *Système de la peinture*, Éditions du Seuil, 1977.

- POISSANT, Louise (2006). « La recherche création », in *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, Presses de l'Université du Québec.
- RICOEUR, Paul (1986). *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Éditions du Seuil.
- RICŒUR, Paul (2004). « Signes et sens », in *Encyclopædia Universalis*, Cédérom, Version 10, 2004, Élément absent de l'édition papier.
- RIDHA, Tlili (2010). "Kairouan/Tombouctou : la route mythique", in *Le rayonnement de Kairouan à travers l'histoire*, Edition spéciale faite à l'occasion de la proclamation de "Kairouan, capitale de la culture islamique 2009", Carthage.
- RIOUT, Denys (1977). « Entre dévotion et révolte, les artistes face aux œuvres du passé », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1, automne / hiver.
- ROUVERET, Agnès (2004). Article « Critique d'art », in *Encyclopædia Universalis*, Cédérom, Version 10, Élément absent de l'édition papier de 2002.
- ROGERS, Carl (1961). *Le développement de la personne*, Extrait de *On Becoming a Person*, Houghton Mifflin Company, Boston.
- SALLEMI, Mahsouna (2012). *Arts plastiques et enseignement, Essai poïétique*, Éditions Unité de recherche : Pratiques artistiques modernes en Tunisie.
- SATO, Jacques (1994). « Histoire de l'art et légitimation de la création », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1.
- SIMARD, Denis (2002). « L'éducation peut-elle être encore une « éducation libérale » ? », in *Revue Française de Pédagogie*, n° 132, juillet-août-septembre.
- STETIE, Slah (2002). *Raisons et déraisons de la poésie*, Éditions ABA, Tunis.
- STRÖM, Marianne (2001). « Espace public, photographie », in *Arts et transcréation*, Éditions Wassiti, Sfax.
- TRIKI, Rachida (1994). « La création et les limites de l'histoire de l'art », in *Recherches poïétiques* (Revue de la Société Internationale de poïétique), numéro 1.
- TRIKI, Samir (1996). « La version des années septante : l'apprentissage déstructurant à l'ITAAU », Ed U Tunis II.
- TRIKI, Samir (1998). « Contribution à la réflexion sur les méthodes d'encadrement des projets de recherche en arts plastiques à l'ISBAT ».
- VAN DAMME, Stéphane (2004). *Comprendre les Cultural Studies : une approche d'histoire des savoirs* | « Revue d'histoire moderne & contemporaine » 2004/5 no51, Belin, Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-etcontemporaine-2004-5-page-48.htm>
- VAN LIER, Henri (2002). « PEINTURE - L'espace pictural », in *Encyclopædia Universalis*, Cédérom, Version 10, 2004, Élément absent de l'édition papier.
- VAN ROGGER, Roger (2003). Lettre inédite à Anne Serre, 6 décembre 1978.

- VIAL, Stéphane (2015). *Design et création : esquisse d'une philosophie de la modélisation*, source : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01169095>.
- VASSILEVA, Biliانا (2020). « Au-delà du Net Art, l'art de la créativité à travers des rencontres interculturelles en danse », in revue *Ligeia* 2020/2 (N° 181-184) *Le Net Art : Hybridation et pratiques cybernétiques*.
- WANDS, Bruce (2007). *L'art à l'ère du numérique*, Éditions Thames & Hudson, Paris.
- ZELLWEGGER, Christoph (2010). « Contexte théorique et état de l'art », in *Modèles pour une pratique expérimentale Recherche-création en design*, sous la direction de Lysianne L  chot Hirt,   dition MétisPresses.
- ZOLA, Emile (1873). *Le ventre de Paris*, dans : *Les Rougon-Macquart*, t.I, Gallimard (Ple  ade), 1960.
- ZOLA, Emile (1991). *Les chutes : le 15 mai 1866*, in écrits sur l'art, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Université de La Sorbonne Nouvelle,   ditions Gallimard.

Curriculum Vitæ

Wissem ABDELMOULA

Rue de l'Indépendance, Résidence Narcisse, Ap n°1

Khaznadar, Le Bardo, 2017

(+216) 98 95 63 88

wissem-abdelmoula@hotmail.fr

<https://atav.tn/staff-member/wissem-abdelmoula/>

ENSEIGNEMENT et RECHERCHE

Depuis **2020**, membre du Laboratoire de Langage et de Traitement automatique (LLTA), FLSH

2011-2020, en détachement depuis le 12 septembre 2011 pour un mandat de 9 ans en Arabie Saoudite et en Oman (Education artistique) :

- Maître-assistant de l'enseignement supérieur à l'Université du Sultan Qaabos, Mascate, Oman (**2014-2020**)
- Maître-assistant de l'enseignement supérieur à l'Université de Umm-Al Qura, Arabie Saoudite. (**2012-2014**)
- Maître-assistant à l'Université de Haïl, Arabie Saoudite. (**2011-2012**).

Depuis **2009**, Maître-assistant département Arts plastiques Université de Tunis (Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis) (service complet). Parcours Arts plastiques Maîtrise Arts plastiques & Licence Arts plastiques (Poïétique 1, Poïétique 2, Pratique artistique autre ou pratiques dans le champ social, Pratique de la critique dans le champ culturel) et parcours Pratiques, Atelier de stage, Atelier de dessin analytique, Atelier de couleur, Atelier de forme et structure / Atelier de conception / Atelier de projet, Master Arts Plastiques l'« Initiation à l'enseignement des arts plastiques », Master Arts visuels « Pratique de projet » à l'Université de Gabes (l'institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabes) et un cours de Mastère l'« Histoire thématique du Design » à l'École Supérieure de l'Audio-visuel et du Design.

Depuis **2006**, Assistant à l'Université de Carthage (l'Institut Supérieur des Cadres de l'Enfance à Carthage) (service complet). Parcours Arts plastiques Maîtrise Sciences et Techniques de l'Enfance Histoire de l'Art (3ème année STE) et Art contemporain (3ème année STE).

2002-2006 AC (Assistant contractuel de l'enseignement supérieur) (Université de Carthage) et chargée de cours (Université de Tunis)

FORMATION

2008 Doctorat Arts (dir. Michel Sicard) : « Vision de vestiges et travail de la trace dans l'espace pictural, au surgir de l'intime » à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, France.

2010 Deuxième année à l'École d'Architecture et de Territoire à Marne-La-Vallée, France.

2001 DEA en Arts plastiques (dir. Eliane Chiron) : « Dévoilement, pour une figure d'un corps pictural » à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, France.

2000 Licence en Arts plastiques à l'Université de Saint-Denis Paris 8.

1995-1999 Maîtrise en Arts plastiques à l'Université de Tunis (l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis), Tunisie.

1995 Baccalauréat Lettres, Lycée Chihia-Sfax.

RESPONSABILITES ADMINISTRATIVES ET VIE COLLECTIVE

Université de Tunis.

(**Depuis 2021**), membre du Comité de lecture de la Revue scientifique *Joussour* de l'Université de Tunis.

ATAV.

(**2020**), Co-fondateur et rédacteur en chef de la Revue scientifique en ligne Bassar'art soutenue par l'Université de Tunis.

Département d'Éducation Artistique à Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman.

2017-2020 Responsable, parcours Education artistique, Maîtrise Education artistique, Projets d'expositions d'art pour la 8 (IJA 8).

(**2016 - 2019**), Co-pilotage du projet de l'Habilitation d'un parcours de Mastère de Recherche en Arts plastiques validé par la Commission Nationale Sectorielle au ministère de l'Enseignement Supérieur.

(**2015**), Co-fondateur du Groupe de recherches des Arts Visuels omanais (OVARG) au

Département d'Éducation Artistique à l'Université de Umm-Al Qura, Arabie Saoudite.

(**2012 – 2014**), Secrétariat du conseil académique de l'École doctorale.

Département d'Éducation Artistique à l'Université de Haïl, Arabie Saoudite

(**2011-2012**), Responsable, Pilote du projet de l'Habilitation (Les enseignements sont répartis entre contenus théoriques, méthodologiques et appliqués dans la spécialité choisie par l'étudiant, ainsi que des cours de langues).

Département Arts plastiques, Université de Tunis (Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis)

Conseil DA (2008-2011, hors collège), Commission pédagogique (2008-2011), Coordination pédagogique de la 2^{ème} année Licence de Recherche spécialité Gravure.

Département Arts plastiques, l'Université de Gabes (l'institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabes)

(2010-2011) Pilote du projet de l'Habilitation d'un parcours de Mastère Professionnel en Arts visuels validé par la Commission Nationale Sectorielle : Beaux-arts et Arts et Métiers au ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique, Responsable parcours Pratiques, master Arts visuels.

Vie étudiante

2011-2020 Co-organisation de l'exposition des diplômés issus du parcours Education artistique (depuis 2011, Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman & l'Université de Umm-Al Qura et l'Université de Haïl en Arabie Saoudite).

2009-2011 & 2020-2021 Co-responsable des stages.

PUBLICATIONS

Ouvrages

2021 *Entrelacs et cas problématiques en arts visuels*, Éditions du Laboratoire de Langage et de Traitement automatique (LLTA), FLSH - Université de Sfax.

Direction et co-direction d'ouvrage

1. Les pratiques artistiques omanaises contemporaines, Éditions P.U de l'Université Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman, 2016.
2. *Arts visuels et culture*, Revue *Bassar'art* soutenue par l'Université de Tunis, n°1 n°2 et n°3, Éditions de l'ATAV, 2020/2021.
3. L'actuel en arts plastiques à Oman et ses enjeux, Éditions de l'ATAV, 2020.
4. Écrits sur l'Art et critique, actes des journées scientifiques internationales « Écrits sur l'Art et critique », Éditions de l'ATAV, 2021.
5. *Arts visuels et espace public*, Publications universitaire de l'Université de Tunis, 2022 (livre sous presse) : actes du colloque scientifique international « Arts visuels et espace public », Éditions de l'ATAV, 2021.
6. *Penser et Écrire l'Art*, Publications universitaire de l'Université de Tunis, 2022 (livre sous presse) : actes des journées scientifiques « Penser et Écrire l'Art », Éditions de l'ATAV, 2021.

Articles parus dans des revues avec comité de lecture

- « Entre culture et culturel : l'art contemporain comme industrie de divertissement », revue *Bassar'art* soutenue par l'Université de Tunis, n°1, n°2 et n°3, Éditions ATAV, 2020/2021, pp. 312 - 323.

- « L'émergence de la médecine comme art », revue *Ligeia*, dossiers sur l'art, n° 138, octobre **2021**. Art et biotechnologie, ou penser et repenser les pratiques artistiques à l'épreuve de la Covid-19, pp. 215 - 227.
- « L'Art digitalisé : Définitions pratiques », revue *Ligeia* **2020/2** (N° 181-184) Le Net Art : Hybridation et pratiques cybernétiques, lien : <https://www.cairn.info/publications-de-Wissem-Abdelmoula--710642.htm>, pp. 204 - 213.
- « Effectiveness of Criterion-Referenced Testing in Assessing Creativity within Omani Graphic Design Education », revue *British Journal of Arts and Social Sciences*, ISSN : 2046-9578, Â©BritishJournal Publishing, Inc. 2017, Volume 22 No. 01 February **2017**, pp. 1 – 6.
- « Le plastique et la vision de l'artiste entre l'effet artistique et ses significations : Une lecture de l'expérience de l'exposition « Coloric Formations » et « You and I Omani » de l'artiste Fakhriya Al Yahayi », revue *Amsea international journal « Africa Middle East Society for Education Through Art Journal »*, n° 7, juillet **2016**, Ebsco Information Services, Gizeh, Egypte, pp. 41 – 53.
- « Technological development and its relation to visuals arts », revue *PEOPLE : International Journal of Social Sciences* ISSN 2454-5899 : 11th International Conference on Teaching, Education and Learning (ICTEL) April 26-27, **2016**, Yildiz Technical University, 34349 Beşiktaş, Istanbul, Turkey.
- « The Role of Open Art Studio in Encouraging University Students to Practice Art Activities », revue *Journal of Arts & Social Sciences (JASS)*, Vol. 7 No. 2 (2016): Volume (7) Issue (2), **2016**, Publisher: Sultan Qaboos University, Oman Format : Print & Online ISSN: Online: 2522-2279 & Print: 2312-1270, pp. 427 – 439.
- « Contemporary Art on the Touchstone of Social Sciences : The Experience of the Artist Jeff Koons as a Model », revue *Journal of Arts & Social Sciences (JASS)*, Vol. 7 No. 3 (**2016**) : Volume (7) Issue (3), 2016, Publisher : Sultan Qaboos University, Oman Format : Print & Online ISSN : Online : 2522-2279 & Print: 2312-1270, pp. 213 – 220.
- « The Journey of Art in the Mediterranean : A Look at Contemporary Practices through a Reading of Photographic Works between Carthage and Tanger », *Revue scientifique du Collège des Études spécifiques*, Université de Menoufia, Egypte, n° 2, juin **2014**, Volume n° 3, pp. 261 – 276.
- « The Role of Art Education Teacher's in Developing Designs of Traditional Crafts in Oman : A Field Study », February **2016**, *Conference : The IAFOR International Conference on Education*, At : Dubai – UAE, Volume : 1, in http://25qt511nswfi49iayd31ch80-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/papers/iicedubai2016/IICEDubai2016_22649.pdf
- « Peut-on parler d'image » pour enfant ? », *Les cahiers de l'Enfance Tunisienne*, Revue scientifique semestrielle éditée par l'Institut Supérieur des Cadres de l'Enfance, n° 19 – 20, novembre **2009**, pp. 93 – 107.
- « L'espace comme trace travaillée par des lignes et des forms, origine d'une pensée », *Les cahiers de l'Enfance Tunisienne*, Revue scientifique semestrielle

éditée par l'Institut Supérieur des Cadres de l'Enfance, n° 17 – 18, octobre **2008**, pp. 121 – 134.

Chapitres d'ouvrages collectifs avec comité scientifique

- « L'œuvre d'art éprouve la réalisation de l'immatériel, de l'insaisissable, de l'indétermination », *Actes des journées scientifiques de l'ATAV « Penser et Écrire l'Art »* soutenue par l'Université de Tunis, du 15 au 16 octobre **2021**, à Hammamet, Tunisie. Lien : <https://atav.tn/blog/2021/10/05/les-journees-scientifiques-penser-et-ecrire-lart-tarifs/>, pp. 6 – 12.
- « Arts visuels et intervention dans l'espace public », *Actes du colloque international de l'ATAV « Arts visuels et espace public »* soutenue par l'Université de Tunis, du 4 au 5 juillet **2021**, à Hammamet, Tunisie. Lien : Colloque ATAV – atav (ratndec.cluster024.hosting.ovh.net), 1^{ère} édition 2021 par l'ATAV, pp. 143 – 144.
- « *Ecrits sur l'Art et critique* », Actes des premières Journées de l'ATAV « Ecrits sur l'Art et critique » à Hammamet – atav (ratndec.cluster024.hosting.ovh.net), 1^{ère} édition **2021** par l'ATAV et soutenue par l'Université de Tunis et l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, pp. 7 – 15.
- *L'actuel en arts plastiques à Oman et ses enjeux, préface des Actes du Colloque international*, 1^{ère} édition **2021** par l'ATAV et soutenue par l'Université de Tunis et l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, 4^{ème} trimestre 2020, pp. 153 – 168.
- « *La relation des personnes handicapées avec les arts et l'activation positive du rôle de l'artiste handicapé : une étude de terrain dans le Sultanat d'Oman* », *L'actuel en arts plastiques à Oman et ses enjeux (Actes de Colloque international)* 1^{ère} édition 2021 par l'ATAV et soutenue par l'Université de Tunis et l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, 4^{ème} trimestre **2020**, pp. 153 – 168.
- « La créativité culturelle et sa dialectique : concepts et interrelations », in *Les créations culturelles à l'ère du numérique*, Éditions Daralfarqad, Damas, Syrie, **2019**, pp. 193 – 208.
- « A l'origine du sens archi-fondamental entre trace picturale et espace », « *La crise du sens* », Éditions Centre universitaire, Tunis, **2018**, pp. 161 – 172.
- « Critique d'art en Oman : étude comparative », *Arts visuels en Oman entre patrimoine et contemporanéité*, Editions du Musée de Bait Al-Zubeir, Mascate, Oman, **2018**, pp. 99 – 116.
- « Entre Kairouan et Tombouctou : explorations artistiques », *Carrefours sahariens Vues des rives du Sahara*, Éditions Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle, Oran, Algérie, **2016**, pp. 263 – 282.
- « Understanding of creativity within Graphic design Context in Middle-East », in *Takwin*, Éditions universitaires de Zarqa, Jordanie, **2016**, pp. 335 – 348.
- « Le contemporain : lecture dans des expériences plastiques omanaises sélectionnées », *Les pratiques artistiques omanaises contemporaines*, Éditions P.U de l'Université Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman, 2016, pp. 153 - 170.

- « L'artisanat, une grammaire de la mémoire », in *Artisanat et création : histoire et pratiques*, Éditions Med Ali, Sfax, Tunisie, juillet **2015**, pp. 59 – 70.
- « Dispositifs contemporains et nouvelles technologies », *Poïétique artistique et citoyenneté*, Éditions Wassiti, Tunis, 2013, pp. 147 – 163.
- « Après moi le déluge, vision dans des pratiques contemporaines à travers une lecture de l'œuvre photographique de Yann-Arthus Bertrand », actes du colloque international : (la dixième rencontre de « Carthage ») « *L'Homme et la Nature* » de l'Académie des Lettres des Arts et des Sciences « Beit Al-Hikma », Carthage, Éditions A.T.S.L.A Beït ai-Hikma, **2010**, pp. 119 – 138.

Communications avec actes

- « Les écrits sur les arts plastiques de Taoufik Boughedir : la manifestation de la culture et l'authenticité des références », Éditions du Ministère des affaires culturelles du Forum tunisien de la pensée des lumières, Ministère des affaires culturelles, Tunis, **2021**, pp. 33-54.
- « Rachida Amara, the waves, the sea and the work », in catalogue L'odyssée, Éditions du Ministère des affaires culturelles (Subvention du Fonds d'encouragement à la créativité littéraire et artistique pour l'année 2021), 23 octobre 2021, pp. 15-19.
- « Arts visuels et intervention dans l'espace public », in Colloque international de l'ATAV « *Arts visuels et espace public* » soutenue par l'Université de Tunis, du 4 au 5 juillet **2021**, à Hammamet, Tunisie. Lien : Colloque ATAV – atav (ratndec.cluster024.hosting.ovh.net)
- La quatrième conférence internationale du Collège d'éducation de l'Université Sultan Qaboos. "Academic accreditation: the road to sustainable quality education" Mascate, 14-17 novembre **2016** : « Module « art et culture » et accréditation académique », p. p. 135-156.

Communications

- « Practices : digital photography and drawing », colloque INAD organisé du 19 au décembre 2022 à la Grande Galerie de la Faculté des Beaux-Arts de Selçuk à Konya, Turquie.
- L'accompagnement pédagogique et la mise en ligne d'une formation universitaire en Arts et en Design : le cas de l'ISBAT » & « « La pédagogie universitaire numérique et actions de collaboration et d'expérimentation dans les projets des étudiants », colloque du Laboratoire LLTA « La pédagogie à l'ère du numérique : les entraves et les enjeux » organisé du 14 au 17 juillet **2022** à Djerba.
- « Entrelacs du verbal et du plastique », colloque organisé par le Laboratoire d'études et de recherches interdisciplinaires et comparées (LERIC) « L'illustration » à Hammamet les 24, 25 et 26 mars **2022**.

- « Dessin d'un lieu et poïétique du mensonge », colloque « Mensonge, genres, manifestations et enjeux », organisé par le Laboratoire d'études et de recherches interdisciplinaires et comparées (LERIC), à Sousse (Tunisie) du 10 au 12 mars **2022**.
- « Les écrits sur les arts plastiques de Taoufik Boughedir : la manifestation de la culture et l'authenticité des références », Éditions du Ministère des affaires culturelles du Forum tunisien de la pensée des lumières, Ministère des affaires culturelles, Tunis, **2021**, pp. 33-54.
- « Rachida Amara, the waves, the sea and the work », in catalogue L'odyssée, Éditions du Ministère des affaires culturelles (Subvention du Fonds d'encouragement à la créativité littéraire et artistique pour l'année 2021), 23 octobre **2021**, pp. 15-19.
- « Arts visuels et intervention dans l'espace public », in Colloque international de l'ATAV « *Arts visuels et espace public* » soutenue par l'Université de Tunis, du 4 au 5 juillet **2021**, à Hammamet, Tunisie. Lien : Colloque ATAV – atav (ratndec.cluster024.hosting.ovh.net)
- « Initiation à la recherche en Arts », Contribution à la « *Première Réunion Hybride des Jeunes Chercheurs en Arts Visuels, Design et nouvelles Technologies* », le samedi 05 juin **2021**, Laboratoire de Langage et de Traitement automatique (LLTA), FLSH - Université de Sfax.
- La sixième conférence internationale du Collège d'éducation de l'Université Sultan Qaboos. "Art Education and Contemporary Challenge" Mascate, 7-9 octobre **2019** : « *Ecrits sur l'art* », page 154 et « *Théories de l'art entre concept et essai dans l'art contemporain* » : une recherche conjointe, p. 28 : article personnel, in *Livret des résumés de conférences*.
- La quatrième conférence internationale du Collège d'éducation de l'Université Sultan Qaboos. "Academic accreditation : the road to sustainable quality education" Mascate, 14-17 novembre **2016** : « *Module « art et culture » et accréditation académique* », p. p. 135-156.
- « Technological development and its relation to visual arts », 11^{ème} Conférence internationale sur l'enseignement, l'éducation et l'apprentissage (ICTEL), 26-27 avril **2016**, Université technique de Yildiz, Beşiktaş, Istanbul, Turquie, <http://www.wasrti.org>
- « L'éducation au XXI^e siècle : pratiques actuelles, orientations futures », « Les enjeux actuels de l'éducation artistique entre savoirs scientifiques et pratiques numériques : La 18^{ème} Conférence internationale de l'éducation organisée par Sultan Hassan al-Bolkiah Institute of Education, Sultanat de Brunei du 2 au 4 juin **2015**.
- « Lecture dans des textes critiques de l'art omanis », colloque international "Arts plastiques en Oman" organisé par le Club Culturel Omanais à Minah le 8 septembre **2015**.
- « Le rapport des nouvelles technologies avec les recherches en Arts plastiques », *troisième Congrès International de l'Association Omanaise des*

Techniques de l'Enseignement à l'Université du Golf, Mascate, Sultanat Oman, 25 et 26 mars **2015**.

- Participation au premier Forum scientifique « *Expériences locales et internationales pour la chaire de Son Altesse Royale le Prince Khaled Al-Faisal pour le développement des bidonvilles dans la région de la Sainte Mecque* » organisé par l'Université Umm Al-Qura du Royaume d'Arabie saoudite et tenu à Université Umm Al-Qura les 9 et 10 mars **2013**.
- « Le développement technologique et ses impacts sur les œuvres visuelles contemporaines : la Tunisie comme modèle », « La réalité et les perspectives de la créativité visuelle après la révolution », colloque organisé les 11 et 12 juin **2011** par l'UAPT (Association Tunisienne des Artistes Plastiques), Tunisie.
- « Pratique artistique en Méditerranée : la pratique contemporaine à travers une lecture de photos numériques réalisées entre Carthage et Tanger », « Regards actuels sur les arts visuels en Méditerranée : Interritorialité culturelle en question », organisé les 14 et 15 avril **2011** par l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Kairouan, Université de Kairouan, Tunisie.
- « La critique de l'art en Tunisie : une sentinelle identique », participation au colloque « Les pratiques de l'art en Tunisie et leur réception », organisé par l'Unité de Recherche MAFTOUHA à Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, Université de Tunis, à Tunis en coopération avec l'institut français de coopération à Tunis, du 3 au 5 décembre **2010**.
- « L'artisanat, une grammaire de la mémoire », participation au colloque : « L'artisanat et la création », organisé les 26, 27 et 28 avril **2010** par l'Institut supérieur des arts et métiers de Kairouan, Université de Kairouan, Tunisie.
- « Le rapport des nouvelles technologies avec les Arts plastiques : l'exemple de l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis » in colloque International du Département de L'Education artistique à l'université Sultan Qabous à Mascate à Sultanat Oman (*A Symposium on Art Education and Comprehensive Development*), 11, 12, 13 avril **2010**.
- « Le « moment » de la création et le world wide web » in deuxième colloque international « *L'Art du Net et les nouveaux enjeux du marché de l'art* » organisé par l'Institut Supérieur des Arts Métiers de Sfax, le 7 et 8 avril **2010**.
- « L'architecture d'intérieur en Tunisie et les espaces de mémoire » in colloque international « *Le design et les enjeux socio-économiques* » organisé par l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis et l'Institut Français de Coopération, 15, 16 et 17 mars **2010** à Tunis.
- « L'espace pictural tourné vers la trace : Anselm Kiefer et la construction d'histoire », in colloque international « *Corps et espaces dans la création artistique* » organisé par l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Sousse, Université de Sousse, 12, 13 et 14 mars **2010**.
- « L'architecture d'intérieur en Tunisie et les espaces de mémoire », *Le colloque international « Le design et les enjeux socio-économiques »* organisé

par l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis et l'Institut Français de Coopération, 15, 16 et 17 mars **2010** à Tunis : <https://www.prosdelacom.com/article/1283/chroniques/programme-colloque-le-design-enjeux-socio-economiques-et-culturels>.

- « La perception de l'espace pictural : une tendance à brouiller la frontière entre le fictif et le réel » in colloque international « *Le Regard* » organisé par l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès, Université de Gabès, 4, 5 et 6 mars **2010**.
- « Le design en Tunisie entre histoire et espaces de mémoire », in forum scientifique international de L'INTERMED « *Le design et l'enjeu d'adapter les modes de vie aux exigences des lieux de vie* » organisé par la Chambre de Commerce et d'Industrie de Sfax, 18 et 19 février **2010** à Sfax.
- « Une méditation sur l'espace au-delà le symbole », in *La presse Tunisie*, 4 MARS 2010.
- « Identité et Spatialité, recherches sur le design contemporain : l'exemple du musée de la monnaie tunisienne », in colloque international « *Design, Communication et Entreprise* » organisé par l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès, 10 et 11 novembre **2009**.
- « Conscience de l'identité d'une civilisation à travers les arts de Kairouan », in colloque international « *Le rayonnement de Kairouan à travers l'Histoire* » organisé" par l'Académie des Lettres des Arts et des Sciences à Kairouan du 20 au 25 avril **2009**.
- « La « Trace picturale » dans le champ des nouvelles technologies est une trace évanescence et un fragment insaisissable », in douzième colloque international de l'ATEP : « *Dimension esthétique, art et multimédia* » du 15 mars au 17 mars **2009**.
- « Le caractère intelligible d'une recherche en Arts : contexte personnel et contexte intellectuel », : Journées d'études : Atelier séminaire : Méthodologie du choix de l'objet de recherche, « *Méthodologies de la recherche en matière d'Arts* » organisé par l'ISBAS à Sousse : 15 et 16 Décembre **2008**.
- « L'œuvre de Brahim Konstantini entre souffle et résistance », in colloque international « *Vision Cosmopolite de l'Art* » organisé par le FIAP à Mahares, Juillet **2008**.
- « L'espace : appendices et champs étendus de traces et de mémoire », in deuxième rencontre « *Calligraphie Arabe* », à « Beit Al-Hikma », Carthage, Mai **2006**.
- « Est-ce qu'on est en train de prendre en considération dans le contenu d'une œuvre d'art la perception ? » « *Théâtre et Arts plastiques* » Notes de Réflexion du Colloque : « *Théâtre pour enfants, perception en beauté* », Nabeul, 27 et 28 Décembre **2002**.

EXPOSITIONS

Expositions personnelles

1. Du 21 Décembre **2000** - 10 janvier **2001** : « *Lumière lointaine de nos origines incertaines* », exposition organisée à l'Espace Art-Com à Paris, France.
2. Du 8 Mars au 2 Avril **2001** : « *Regrets* » : exposition organisée à l'espace culturel tunisien, 25 Rue Fortuny 75008, Paris, France.
3. Du 01 au 08 mars **2007** : « *Lichting Fries* », exposition organisée à Darmstadt, Allemagne.
4. Du 19 Septembre au 15 octobre **2008** : « *Chemins ensoleillés* », exposition organisée à « La Galerie municipale de la ville de Sfax », Sfax, Tunisie.
5. Du 26 février au 12 mars **2009** : « *Moments évanescents* », exposition organisée à l'Espace Sophonisbe à Carthage Hannibal, Tunis, Tunisie.
6. Du 4 au 11 mars **2010** : « *Traces et Mémoire* », exposition organisée à l'Académie des Lettres des Arts et des Sciences « Beit Al Hikma » à Carthage Hannibal, Tunis, Tunisie.
7. Du 16 au 31 décembre **2010** : « *Voyage et Traces* », exposition organisée au Musée de la Légation américaine à Tanger, Maroc.
8. Du 9 au 24 mars **2013** : « *Prisma* », exposition organisée à « Parc Hayet » à Djeddah, Arabie Saoudite.
9. Du 2 au 4 juin **2015**: « *Youlane et entrelacs* », exposition organisée à l'Institut de l'Education de Sultan Hassan al Bolkiah, Sultanat de Brunei.
10. Du 14 avril au 15 mai **2015** : « *D'une rive à l'autre* », exposition organisée à la Galerie du Centre Franco-Omanais, Muscat, Sultanat d'Oman.
11. Du 15 janvier au 2 février **2022** : « *Réacheminement* », exposition organisée à la Galerie d'art de Lemdina à Yasmine Hammamet.
12. Du 19 au décembre 2022 : « *Réacheminement I* », à la Grande Galerie de la Faculté des Beaux-Arts de Selçuk à Konya, Turquie.

Expositions collectives

1. F.I.A.P.M, 1999 - 2008, Mahares, Tunisie.
2. Novembre 1999 : 6^{ème} prix LVMH des jeunes créateurs hommage aux maîtres de Fauvisme à Paris, France.
3. 2002-2010 : *Salon de l'union des artistes plasticiens tunisiens*, Tunis, Tunisie.
4. Du 2 au 16 mai 2009 : « *Réactions et Matière* » : une exposition organisée par le Bureau Régional de l'Association Tunisienne de l'Education Artistique à Sfax, Tunisie.
5. Du 23 au 6 juin 2009 : exposition organisée par le Bureau national de l'Association Tunisienne de l'Education Artistique à l'espace culturel « Club Taher Haddad », Tunis, Tunisie.
6. Du 16 au 28 mai 2010 : *exposition de groupe* organisée à l'Espace Sophonisbe à Carthage Hannibal, Tunis, Tunisie.

7. Du 4 au 18 novembre : *exposition de groupe* à la galerie « *Semia Achour* », à la Soukra, Tunis, Tunisie.
8. Du 4 au 18 mars 2011 : « *Brise* », *exposition de groupe* à « La Galerie Saladin », Sidi Bou Saïd, Tunis, Tunisie.
9. Du 4 au 30 décembre 2012 : « *Œuvre dans chaque foyer* », *exposition de groupe* à « La Galerie Atelier », Djeddah, Arabie Saoudite.
10. Du 5 au 19 mai 2013 : *exposition de groupe* : enseignants du département éducation artistique à l'Université de Umm-Al Qura, à « La Galerie Atelier », Djeddah, Arabie Saoudite.
11. Du 2 au 16 mai 2014 : *exposition de groupe* : enseignants du département éducation artistique à l'Université de Umm-Al Qura, à la Galerie « Nema », Djeddah, Arabie Saoudite.
12. *Expositions de groupe* à La Galerie de l'Association Omanaise des Arts Plastiques « Petit format », Muscat, Sultanat d'Oman (2015 - 2019).
13. Du 6 au 15 octobre 2015 : *exposition de groupe* à La Galerie de l'Association Omanaise des Arts Plastiques « Petit format », Muscat, Sultanat d'Oman.
14. Du 15 au 22 décembre 2016, *exposition de groupe du Premier Salon de l'Art contemporain tunisien* à la galerie d'art du Musée de Bait Al-Zubeir à Muscat, Sultanat d'Oman.
15. Du 18 au 22 décembre 2016 : *exposition de groupe à la Rencontre des artistes Tunisiens et Omanais* à la galerie de l'Association Omanaise des Arts Plastiques à Muscat, Sultanat d'Oman.
16. Du 15 avril au 26 avril premier : « *Salon d'art actuel de Hammamet 2022* » à la Galerie des arts de Lemdina à Yasmine Hammamet.
17. Du 29 juillet au 26 août 2022 : premier : « *Salon de Petit format de Hammamet 2022* » à la Galerie des arts de Lemdina à Yasmine Hammamet.
18. Du 23 au 24 juillet 2022 : participation au festival pluridisciplinaire intitulé "Chanti Kèn" un street art festival au Village Kèn.

Divers

1) Bourse et résidence

(2010), Bourse de TALIM pour les savants maghrébins par le Centre Américain d'Etudes Maghrébines, Maroc.

2) Acquisitions publiques

(2009), collection privée de l'Espace Sophonisbe à Carthage Hannibal, Tunis, Tunisie.

(2010), collection au Musée de la Légation américaine à Tanger, Maroc.

(2011), collection « *Brise* », *exposition de groupe* à « La Galerie Saladin », Sidi Bou Saïd, Tunis, Tunisie pour la commission nationale des Arts au Ministère des Affaires Culturelles.

(2022), collection privée de la Grande Galerie de la Faculté des Beaux-Arts de Selçuk à Konya, Turquie.

3) Prix

(2001), Prix du F.I.A.P.M en Gravure, 2001, Mahares, Tunisie.

(2015-2016 et 2017-2018), Premier prix de la meilleure Unité de recherches au Collège de l'Éducation de l'Université du Sultan Qaabos, Mascate, Oman.

AUTRES

Invitations en tant que conférencier

(2020), « Histoire de l'art et sémiologie », Arab Creative Marks Forum Bagdad pour les collèges des Beaux-arts arabes 2020, Collège des Beaux-Arts, Université de Bagdad, Irak. La conférence intitulée, dimanche 31 mai à 16h00.

(2022), « Les conduites créatrices de l'œuvre d'art et les problèmes de lecture et de critique », Collège des Beaux-Arts, Université d'Al-Qadissya, Irak, 9 novembre à 21hr.

(2021), « Les écrits sur les arts plastiques de Taoufik Boughedir : la manifestation de la culture et l'authenticité des références », Forum tunisien de la pensée des lumières, Ministère des affaires culturelles, Bir-Lahjar, Tunis, le 23 novembre à 15hr.

Expertises scientifiques

- Jurys pour des *Mémoires de Mastère, de Maîtrise et Projets de Fin d'étude en « Éducation Artistique »* à l'Université de Umm-Al Qura, Arabie Saoudite et à Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman ; en « *Arts plastiques* » à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, Université de Tunis ; en *Arts visuels* à l'Institut Supérieur des Arts de Gabes, Université de Gabes ; en « *Sciences et Techniques de l'Enfance* » à l'Institut Supérieur des Cadres de l'Enfance à Carthage Dermech, Université de Carthage.
- Pour les projets plastiques avec l'Office Franco-Allemand de la Jeunesse à Francfort en Allemagne (février 2008) et à Marseille (juillet 2008).
- Pour la commission nationale des Arts au Ministère des Affaires Culturelles, Tunisie, (2010-11).
- Pour les commissions nationales de recrutement au titre d'Assistant en Arts plastiques au Ministère de l'enseignement supérieur et de la Recherche Scientifique, Tunisie, (2011-14).
- Pour les commissions de recrutement au titre d'Assistant et Maître-assistant en Éducation Artistique au Collège de l'Éducation à l'Université de Haïl, Arabie Saoudite, (2011-12).
- Jury pour 2 comités de sélection (ÉEA) depuis 2012 jusqu'à 2014 : Département d'Éducation Artistique à l'Université de Umm-Al Qura, Arabie Saoudite.
- Pour l'Accréditation-habilitation dans l'enseignement supérieur des Arts : Département d'Éducation Artistique à l'Université de Umm-Al Qura, Arabie Saoudite.

- Pour évaluation externe et accréditation : comité national d'évaluation externe des programmes d'arts plastiques au Ministère de l'Education Nationale d'Oman, **2015**.
- Pour l'Accréditation-habilitation dans l'enseignement supérieur des Arts : Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman, **2016 - 2019**.
- Pour l'Accréditation-habilitation dans l'enseignement supérieur des Arts : *Mastère de Recherche en Arts plastiques* au Département d'Éducation Artistique à Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman, **2016 – 2019**.
- Jury pour 6 comités de sélection (ÉEA) depuis 2014 jusqu'à **2020** : Département d'Éducation Artistique à l'Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman.

Organisation de colloques et journées d'étude

(2007), co-organisateur du *Séminaire Franco-Germano-Tunisien « L'image et ses signes culturels »* : 1^{ère} phase à Marseille du 9 au 16 juillet 2007 / 2^{ème} phase à Tunis du 13 au 21 décembre 2007 / 3^{ème} phase : Francfort du 01 au 08 mars 2007.

(2010), du 16 au 28 mai organisateur de *l'exposition de groupe* organisée à l'Espace Sophonisbe à Carthage Hannibal.

(2010), du 4 au 18 novembre organisateur de *l'exposition de groupe* à la galerie « Semia Achour », à la Soukra, Tunis.

(2011), du 4 au 18 mars 2011 : organisateur de « *Brise* », *exposition de groupe* à « La Galerie Saladin », Sidi Bou Said, Tunis.

(2013), *l'exposition du département "Education artistique"* de l'Université de Umm-Al Qura, à la galerie "Atelier" à Djeddah en Arabie Saoudite.

(2015), organisateur du colloque international *Carrefours des arts visuels omanais : les pratiques artistiques omanaises contemporaines*, 30 et 31 mars 2015, Omani Visual Arts Research Group, Ambassade de France, Mascate, Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman.

(2015-2019), organisateur de *la semaine de l'artiste visiteur* au Département d'Éducation Artistique à l'Université du Sultan Qaabos, Mascate, Oman.

(2016), organisateur du colloque international *Arts visuels et Culture*, 28, 29, 30 et 31 mars, Omani Visual Arts Research Group, Club culturel, Mascate, Université du Sultan Qaabos, Mascate, Sultanat d'Oman.

(2016), organisateur du premier « *Salon d'Art actuel à Mascate* » en mars 2016 avec la participation de 340 œuvres d'art de 34 pays.

(2016), organisateur de *l'exposition de groupe du Premier Salon de l'Art contemporain tunisien* à la galerie d'art du Musée de Bait Al-Zubeir à Muscat, Sultanat d'Oman, du 15 au 22 décembre 2016.

(2016), organisateur de *l'exposition de groupe à la Rencontre des artistes Tunisiens et Omanais* à la galerie de l'Association Omanaise des Arts Plastiques à Muscat, Sultanat d'Oman, du 18 au 22 décembre.

(2016), co-organisateur des « *Journées Tunisiennes de la Culture et du Patrimoine* » du 15 au 22 décembre 2016 avec le Service Culturel de l'Ambassade de Tunisie à Mascate.

(2016), organisateur des journées d'études internationales de l'ATAV « *Ecrits sur l'Art et critique* » à Hammamet, les 13 et 14 mars soutenue par l'Université de Tunis à Hammamet, Tunisie. Lien : premières Journées scientifiques « *Ecrits sur l'Art et critique* » à Hammamet – atav (ratndec.cluster024.hosting.ovh.net)

(2021), organisateur du Voyage d'études à Matmata et à Djerba du 09 au 11 avril, (Ateliers : Patrimoine photographié / Dessin / Photographie / Perspective / Audiovisuel / Découverte & Interactions) ; lien : Voyage d'études à Matmata et à Djerba du 09 au 11 avril 2021 – atav (ratndec.cluster024.hosting.ovh.net)

(2021), organisateur du colloque international de l'ATAV « *Arts visuels et espace public* » soutenue par l'Université de Tunis, du 4 au 5 juillet à Hammamet, Tunisie. Lien : Colloque ATAV – atav (ratndec.cluster024.hosting.ovh.net)

(2021), curator de la première édition des « *Rencontres de la Sculpture flottante* » : *Arts et mythos de Carthage* du 2 au 11 juillet à l'Espace culturel Médina Yasmine Hammamet.

(2021), organisateur du premier « *Salon d'art actuel de Hammamet 2022* » à la Galerie des arts de Lemdina à Yasmine Hammamet, du 15 avril jusqu'au 26 avril.

(2021), organisateur des Ateliers créatifs et de réflexion : les travaux des contributions provenant des étudiants de l'ISBAT, de l'ISBAN, de l'ISBAS et de l'ISAMS qui ont participé au voyage d'études à Matmata et à Djerba du 6 au 8 mai : "Découverte et interaction", "Patrimoine photographié", "Photographie", "Perspective", "Audiovisuel", "Calligraphie arabe" et "Pratique audiovisuelle".

(2022), organisateur de la Table ronde "Rencontres-artistique" prenant la forme de deux soirées ramadanesques le 15 et le 16 avril.

Mobilité géographique

- Collaborations régulières dans l'espace académique européen, scientifiques, pédagogiques et artistiques : projets avec l'Office Franco-Allemand de la Jeunesse à Francfort en Allemagne (février 2008) et à Marseille (juillet 2008) : « L'Image » : comme thème de travail.
- Participation au premier Forum scientifique « *Expériences locales et internationales pour la chaire de Son Altesse Royale le Prince Khaled Al-Faisal pour le développement des bidonvilles dans la région de la Sainte Mecque* » organisé par l'Université Umm Al-Qura du Royaume d'Arabie saoudite et tenu à Université Umm Al-Qura les 9 et 10 mars 2013.
- Projet de recherche « *La relation des personnes handicapées avec les arts et l'activation positive du rôle de l'artiste handicapé : une étude de terrain dans le Sultanat d'Oman* » : ce projet de recherche conjoint a été soumis par le chercheur principal Wissem Abdelmoula et les co-chercheurs : Fakhriya Al Yahyai, Muhammad Al Ameri, Samir Al Adawi, Badr Al Maamari, Salman Al Hajri et Hammoud Al Shabibi pour participer au prestigieux prix « Sultan Qaboos Award » pour la recherche stratégique supervisée par le Collège de la recherche scientifique de l'Université Sultan Qaboos en 2015.

- Premier prix de la meilleure Unité de recherche au Collège de l'Education de l'Université du Sultan Qaabos, Mascate, Oman (2015-2016 et 2017-2018).
- Colloques : Allemagne, Oman, Maroc, Arabie Saoudite, Algérie, Sultanat de Brunei, Turquie, Jordanie, Irak.

Rayonnement et animations scientifiques (Sélection de responsabilités et d'initiatives scientifiques)

(2011), Fondation et présidence de *l'Association Tunisienne des Arts Visuels (association scientifique)* à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, Université de Tunis.

(2015), Co-fondateur du *Groupe de recherches des Arts Visuels omanais (OVARG)* au Département d'Éducation Artistique à l'Université du Sultan Qaabos, Mascate, Oman.

(2016), Pilote du projet « *Semaine culturelle du Sultanat d'Oman* » du 25 juillet au 1 août à Sfax, avec le : Ministère des Affaires Culturelles, Tunisie et le Ministère de la Culture d'Oman : organisation d'ateliers d'arts plastiques, de 2 expositions, présentations de livres, de 4 séminaires (théâtre, cinéma, poésie, littérature) et un colloque international « *L'actuel en arts plastiques à Oman et ses enjeux* ».

(2020), Co-fondateur et rédacteur en chef de la Revue scientifique en ligne *Bassar'art* soutenue par l'Université de Tunis.

Commissariat d'expositions

(2010), du 16 au 28 mai de *l'exposition de groupe* organisée à l'Espace Sophonisbe à Carthage Hannibal.

(2010), du 4 au 18 novembre de *l'exposition de groupe* à la galerie « Semia Achour », à la Soukra, Tunis.

(2011), du 4 au 18 mars : « *Brise* », *exposition de groupe* à « La Galerie Saladin », Sidi Bou Said, Tunis.

(2013), Co-organisateur de *l'exposition du département "Education artistique"* de l'Université de Umm-Al Qura, à la galerie "Atelier" à Djeddah en Arabie Saoudite.

(2015 – 2019), Co-organisateur de *La semaine de l'artiste visiteur* au Département d'Éducation Artistique à l'Université du Sultan Qaabos, Mascate, Oman.

(2016), premier « *Salon d'Art actuel à Mascate* » en mars 2016 avec la participation de 340 œuvres d'art de 34 pays.

(2016), *l'exposition de groupe du Premier Salon de l'Art contemporain tunisien* à la galerie d'art du Musée de Bait Al-Zubeir à Muscat, Sultanat d'Oman, du 15 au 22 décembre.

(2016), « *Journées Tunisiennes de la Culture et du Patrimoine* » du 15 au 22 décembre 2016 avec le Service Culturel de l'Ambassade de Tunisie à Mascate.

(2016), *l'exposition de groupe à la Rencontre des artistes Tunisiens et Omanais* à la galerie de l'Association Omanaise des Arts Plastiques à Muscat, Sultanat d'Oman, du 18 au 22 décembre.

(2022), premier « Salon d'Art actuel de Hammamet 2022 » à la Galerie des arts de Lemdina à Yasmine Hammamet, du 15 jusqu'au 24 avril.

(2022), premier « Salon de Petit Format de Hammamet 2022 » à la Galerie des arts de Lemdina à Yasmine Hammamet, du 29 juillet jusqu'au 26 août.

(2022), travaux de l'atelier technique (peintures murales géantes), organisé du 23 au 25 juin avec l'artiste Raouf Karray, par ONU Femmes, autour de la lutte contre les violences économiques faites aux femmes, avec la participation de nombreux jeunes scouts, plasticiens et psychologues.

Explorations plastiques et recherche-création

Résumé

Aujourd'hui l'enseignant-chercheur et artiste est face à plusieurs défis à relever. Comment pouvoir assurer et remplir ces différents rôles ? Ne risque-t-il pas de faire valoir l'un sur l'autre ? Qu'est-ce qui doit être au centre de ses préoccupations : la recherche, la création, la pédagogie ? Comment concilier entre les trois profils ? N'est-il pas difficile de discourir sur sa propre création ? Ou bien est-ce que sa propre création peut faire l'objet d'une démarche pédagogique ? Toutes ces questions auxquelles je me suis confronté j'ai essayé de leur trouver des réponses à travers mes recherches théoriques et mes expériences pratiques. Mon activité autour de la recherche-création a nécessairement parcouru des connexions entre la pratique artistique et les autres formes théoriques de l'art, incluant l'exploration d'autres approches de recherche, la poétique et l'histoire de l'art. Dans d'autres travaux portant sur l'histoire, l'architecture, l'architecture d'intérieur et le design, les approches analytiques m'ont permis de comprendre que l'œuvre d'art, lorsqu'elle est l'axe central d'une recherche en art, peut bien contribuer à la formation de l'esprit. Mon cheminement se construit ainsi progressivement, en proposant des moyens pour les faire dialoguer avec mes recherches (contributions dans des colloques ou dans des journées scientifiques) cités dans notre rapport scientifique et s'inscrivant dans un enchaînement de champs thématiques mettant en valeur le sens de l'exploration, qui est le fait de découvrir un lieu et le parcourir en recueillant des informations. Les aventures interdisciplinaires que j'ai vécues et qui mettent en valeur mes expériences multiples et enchevêtrées dans la recherche-création, en arts plastiques précisément, s'appuient sur la co-pensée et la co-disciplinarité. Elles peuvent initier des projets scientifiques. Il s'agit d'hypothèse centrale sous laquelle se fondent mes travaux scientifiques et artistiques proposés dans ce manuscrit. Pour conduire mes explorations plastiques, je ne me suis pas content   de réaliser une synthèse critique des écrits disponibles sur la *recherche-création* ; je l'ai complétée par la mise en évidence des liens forts qu'entretiennent le projet de création et le sujet de recherche montrant ainsi le sens de l'entrelacs.

Plastic explorations and research-creation

Summary

The teacher-researcher and artist is nowadays faced with several challenges. How can these distinct roles be ensured and fulfilled? Isn't it likely to take the risk of asserting one role over the other ? What should be at the centre of the teacher-researcher's or artist's concerns: research, creation, pedagogy? How would it be possible to create a balance between the three profiles? Isn't it difficult to talk about one's own creation? Or can one's own creation be the subject of a pedagogical approach? All these are the questions I raised and to which I tried to find answers through my theoretical research and my practical experiences. My activity around research-creation has necessarily travelled through connections between artistic practice and other theoretical forms of art, including the exploration of other research approaches, poetics and art history. In other works, dealing with history, architecture, interior architecture and design, analytical approaches have enabled me to understand that any work of art, can contribute well to the formation of the spirit when it is the central axis of a research in the art field. My path is thus gradually built, while proposing means that would dialogue with my research (contributions in colloquia or in scientific events) cited in our scientific report and falling within a sequence of thematic fields highlighting the meaning of exploration, which is the act of discovering a place and exploring it while collecting information. The interdisciplinary adventures that I have lived and which highlight my multiple and entangled experiences in research-creation, precisely in the field of visual arts, are based on co-thinking and co-disciplinarity. They can initiate scientific projects. This is the central hypothesis on which my scientific and artistic work proposed in this manuscript is based. To conduct my plastic explorations, I did not content myself with carrying out a critical synthesis of the writings available on research-creation. Instead, I tried to enrich it by highlighting the strong links between the creative project and the research subject, so as to show the meaning of the intertwining.

Doc I