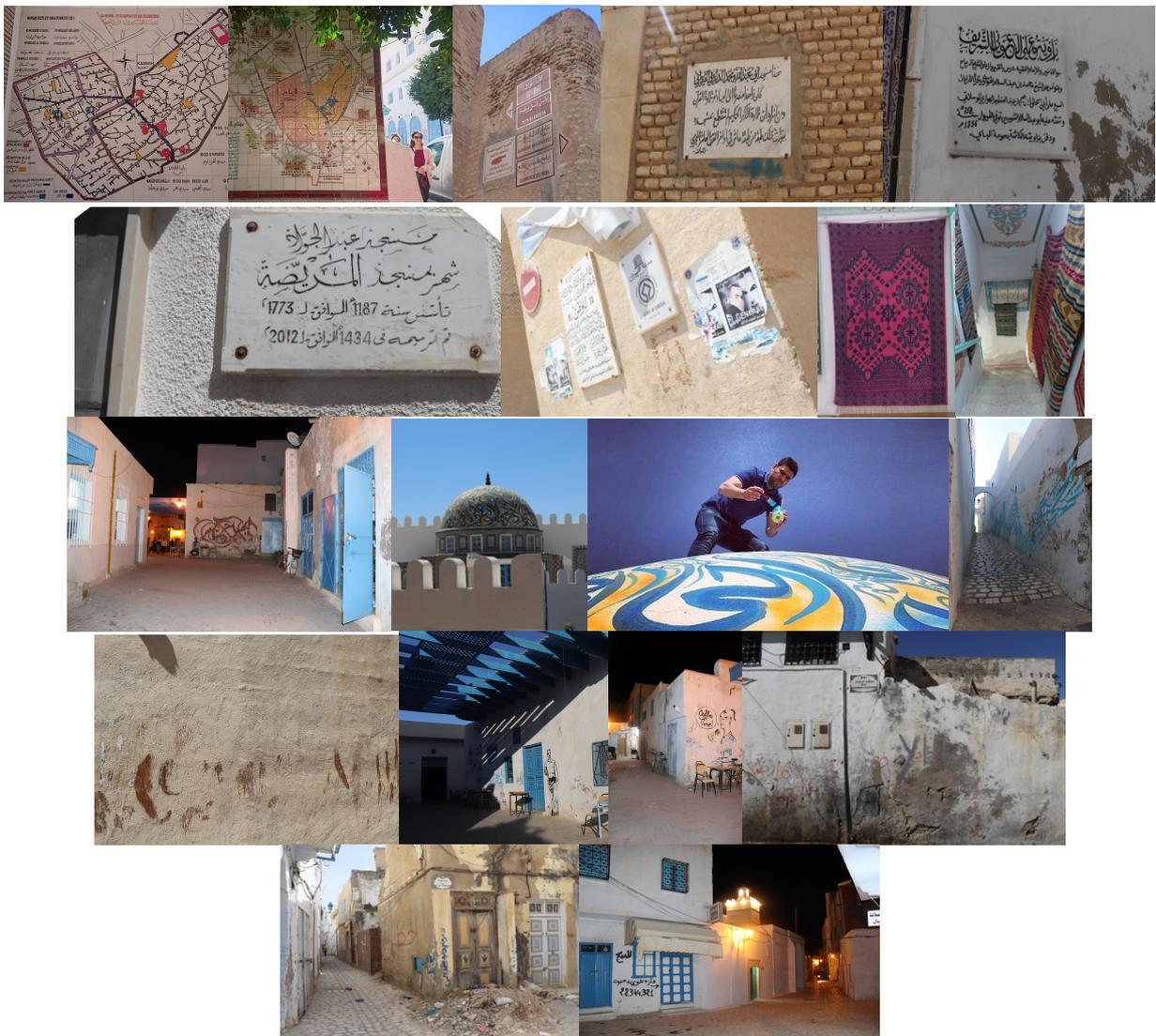


Séminaire de recherche en sémiotique, rhétorique et poétique I

Thème : "Discours dans/sur/par la ville".

Mosaïque matériau initial



© Photos de l'auteure.

Les inscriptions autorisées à Qairouan : un Street art adapté

Aborder les discours sur les villes par le biais de la médina de Qairouan (Tunisie) est assez « problématique » comparé à une ville selon les modèles d'urbanisation occidentale contemporains ; mais en même temps révélateur et instructif. C'est l'objectif de ce travail qui se focalisera sur les discours urbains et les apports c'est-à-dire les inscriptions dans cette médina tout en mettant en exergue sa capacité particulière à produire un art de la rue approprié et adapté à son histoire et patrimoine, bref à son identité¹. Pour le dire autrement, l'échelle, le tissu viaire et les objets architecturaux et urbains (mobilier et aménagement) n'ont rien à voir avec ceux d'une ville ; ce qui rend par conséquent la production d'apports différente, c'est le postulat principal menant à questionner les supports et les objets pour pouvoir expliquer en aval ces énonciations urbaines.

Ainsi je poserai les questions suivantes : en quoi ce tissu médinal se distingue-t-il des autres espaces urbains au point de vue de sa capacité à accueillir des inscriptions ? Comment aborde-t-il l'apanage d'un art des plus répandus de nos jours et des plus subversifs, l'art de la rue ou le street art avec une localité saillante ?

Selon les différents discours qu'une ville peut héberger, générer ou mettre en rivalité, ce travail tend à les questionner à travers les supports, les inscriptions et les tensions rhétoriques entre eux. D'après Fontanille, la ville est une « situation complexe d'écriture » ; ainsi suivant sa distinction, la médina de Qairouan est un macro-objet dont le support formel est doublement articulé en : (i) une macro-syntaxe qui définit l'espace d'accueil des différents objets d'écritures, et (ii) des micro-syntaxes qui prédefinisent la manière dont les inscriptions doivent être portées : disposition, taille, proportion, etc. (Fontanille, 2005).

Sur ses surfaces, *supports matériels*, la médina accueille les apports, *supports formels*, qui viennent s'y greffer. Cette question en implique une autre, indéniablement la médina ne peut pas être impartiale vu qu'elle favorise des traces plutôt que d'autres. Contrairement aux « inscriptions urbaines », (graffitis, tags, stickers) ici le « street art » se pratique via des apports produits suivant des adaptations et appropriations.

Aussi, l'impossibilité de l'anonymat, condition nécessaire au street art, est remarquable dans cet espace ; d'une part par la nature du lieu, de l'autre, par les expressions artistiques récoltées². Le street art, par le graffiti et/ou les tags, est un art subversif, ses figures emblématiques comme Banksy, JR ou O'Clock sont connus par des pseudonymes. Cette condition se trouve trahie à Qairouan, ou du moins pour les inscriptions choisies³ ; 'Tous' s'entre-connaissent, et vantent leurs relations personnelles au lieu. C'est ce qui fait de la trace, le moment et le support de l'inscription, des données régulées par le compromis et le consentement. Les inscriptions qui se déroulent dans la rue, n'ont rien à voir avec le dérobé, le caché ou l'anonymat ; cet aspect perturbant est assez significatif pour le matériau sélectionné.

J'ai considéré dans ce travail les traces présentes dans l'espace public comme relevant du domaine de l'expression, de l'énonciation et de discours sur /par/et de la ville. La médina de Qairouan dévoile une variété d'inscriptions ; partant d'un corpus initial constitué de photos disparates de la ville (15 éléments), où on peut détecter des sujets variés : la signalisation, le circuit touristique (cartes et monuments), les plaques commémoratives, l'affichage spontané (imprimés), la peinture calligraphique et les textes écrits par les habitants eux-mêmes pour faire circuler des messages (location, propreté, etc.) ; j'ai opté pour le choix de trois inscriptions *marquantes* du lieu et de son identité. Néanmoins, cela

ne signifie pas qu'il n'y en a pas d'autres, mais qu'elles occupent plus d'emplacement aux dépens d'autres inscriptions qui restent moins visibles et souvent dans l'ombre. Je⁴ justifie ce postulat par ma propre expérience esthético-historique *in situ* de la médina où ces inscriptions ont été évoquées et parfois découvertes (cas de l'inscription 1) avec les habitants, selon une expérience subjective et qualitative du lieu. Elles accaparent le champ de l'expression artistique. Une fois ceci dit, je tiens à écarter tout absolutisme ou exhaustivité.

Il y a des inscriptions qui sont plus saillantes que d'autres, fondées sur l'esthétique, l'historicité et le mystère des lieux. J'étais attirée par ces inscriptions en particulier car elles sont porteuses de l'identité visuelle officielle du lieu. Dans ce cadre, trois inscriptions sont choisies. La première est la trace d'une main au henné déchargée sur le mur de la mosquée inaugurale en Afrique du Nord (vers 667). La deuxième est celle du célèbre tapis qairouanais qui vient lambrisser les façades. La troisième inscription est une peinture-calligraphie apposée sur les coupoles somptueuses, œuvre largement médiatisée.



Fig. 01 : Inscriptions sélectionnées.

De gauche à droite :

© 1 & 2 Photos de l'auteur

© 3 sur l'URL : <https://www.facebook.com/1544127149246991/photos/pb.100044622660863.-2207520000../2669463326713362/?type=3>

1. La trace du henné

À chaque premier jour du nouvel an de l'hégire, les femmes revivifient ce rituel ; elles mélangent le henné et l'eau dans leurs mains qu'elles essuient sur le mur. Les recherches rapprochent cette pratique d'une tradition berbère ou punique en liaison avec la fertilité. Dans l'espoir que le geste d'inscription « parfait » superpose le moment du miracle « rare », une prière est murmurée : « Ô *mḥenia*⁵, aie pitié de moi ! », « *yā mḥenia, ḥin ʿaliya*⁶ ».

« Parfois il devient tout marron [...] ils viennent de le repeindre... », m'a dit M. Mḥamed⁷ lors d'une balade dans la médina. Cet extrait, d'un témoignage plus long, montre l'indicateur de saturation (couleur marron), d'une part ; l'intervention assez fréquente des services responsables de l'entretien de la médina, de l'autre. En effet, il y a deux temporalités pour cette inscription ; la première officielle et idéale, comme indiqué ci-dessus, elle coïncide avec le début de l'an de l'hégire ; date à laquelle l'inscription connaît son apogée selon un support et une temporalité sacrés. La deuxième est l'inscription sur un support sacré par un temps ordinaire, c'est le cas du reste de l'année vu que cette habitude continue à s'exercer. Vient ensuite, la phase d'effacer ces inscriptions, accusées de paganisme. L'élimination se fait généralement à la saturation obtenue par la stratification des formants ; c'est là que vient la municipalité pour badigeonner le mur et effacer (i) les traces autorisées pour un laps de temps bien déterminé : le premier jour de l'an hégirien ou (ii) les traces clandestines tout au long de l'année. Un sort similaire à celui des graffitis, tous deux étant des traces indésirables. Une autre explication peut-être avancée : le mur fut effacé pour recevoir les nouvelles inscriptions car il a atteint sa saturation, pour l'apport comme pour le support.

Le support matériel est badigeonné avec de la chaux, premièrement la texture granulée et rugueuse facilite l'accrochage du henné ; deuxièmement, la couleur beige assure une intégration colorimétrique avec les apports. Cet entretien est doublement codé : d'une

part, il efface les inscriptions, de l'autre il assure son accrochage et son intégration, une dualité ambiguë. Je rejoins M. G. Dondero qui institue le support formel comme médiation : « Entre l'apport et le support matériel, le support formel fonctionne ainsi comme médiation, qui est à entendre comme *dispositif d'ajustement entre les deux* » (Dondero, 2019, p. 24) ; la praxis énonciative dynamique et variable ici concentre ce postulat.



Fig. 02 : Trace du henné sur le mur de la mosquée des compagnons (*ḡāma^c al-Ansār*).
© Photos de l'auteure.

Réfléchir sur cette trace est assez problématique, au niveau méréologique les parties sont tellement disparates et indépendantes que la formation d'un tout ne tient pas. Il n'y a pas une production ou une contribution à la production d'un tout, chaque trace est égale à elle-même et le « tout » n'est égal qu'à cette trace. Paradoxalement, cette trace n'est pas une empreinte de la main au *stricto sensu* mais le collectif partagé, et en connaissance de son processus de construction, la considère ainsi grâce à une tierce auctorialité. Une iconisation singulière « imaginaire » de l'empreinte, d'un côté, en plus l'itération de cette empreinte ne produit toujours qu'une empreinte : une stratification, de l'autre. Il n'y a pas un tout, une globalité, le « tenir ensemble » ne prend pas forme (Dondero, 2019). Est-ce l'empreinte comme icône qui ne construit ni des forces centrifuges ni centripètes ; ou est-ce l'itération qui ne fait que confirmer l'Un, le même ; ou plutôt la trace de la main « iconique » comme identité, n'est pas additionnelle ?

La notion du formant figuratif tel que définie par Greimas est nécessaire pour lancer ce questionnement sur la totalité. Il décrit sa condition minimale nécessaire : « [...], autrement dit, qu'un formant figuratif est pertinent si le nombre de traits qu'il réunit est minimal, c'est-à-dire nécessaire et suffisant pour permettre son interprétation comme représentant un objet du monde naturel » (Greimas, 1984, p. 10). Pour lui il s'agit de la figurativité qu'il explique ainsi : «[...] la question de la figurativité des objets planaires ("image", "tableau", etc.) ne se pose que si une grille de lecture iconisante est postulée et appliquée à l'interprétation de tels objets, ce qui n'est pas la condition nécessaire de leur aperception et n'exclut pas l'existence d'autres modes de lecture tout aussi légitimes ». (Greimas, 1984, p. 9)

Pour visualiser cette inscription, j'ai choisi les deux cas⁸ de rendu ci-après :

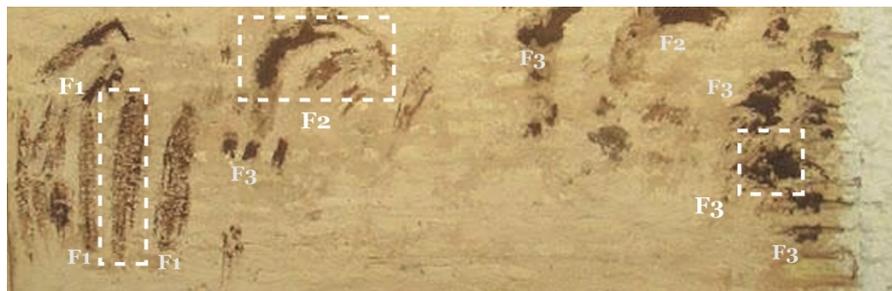


Fig. 03.a : Les traces-empreintes, catégories eidétiques 1. (F : Formant). © Dessin de l'auteure.

© Photo sur l'URL :

<https://www.facebook.com/kairouan.magique/photos/a.703932293058537.1073741900.566050496846718/703932326391867>



Fig. 03.b : Les traces-empreintes, catégories eidétiques 2. (F : Formant). © Photo et dessin de l'auteur.

Les formants se distinguent sur le plan énonciatif ; ils renvoient à des gestes d'inscription différents. Si le Formant 1 (F1) est quasi linéaire avec une charge moyenne de la matière (henné), le Formant 2 (F2) est plutôt arqué avec une matière plus importante. Le Formant 3 (F3) est très chargé en henné ce qui explique sa forme statique (rectangulaire ou carré) donc de mouvement-gestualité nulle, le Formant 4 (F4) est la combinaison de F1 et F2, c'est-à-dire arqué-linéaire avec une matière importante. Le dernier formant (F5) est l'opposé de (F3) avec sa matière diluée imposant l'immobilité du geste (accrochage/fixation).

Cependant un point historique sur cette inscription est important. Le mur comportait une niche qui a été obturée il n'y a pas longtemps. Cet élément est révélateur dans la mesure où il condensait les traces. Le premier formant tracé structure les suivants avec une centralité remarquable (voir Phase 1, Fig. 04), pour se disperser une fois que le support (au-dessus de la niche) est saturé. À la disparition de la niche, l'inscription perdait un point focal du support matériel et des caractéristiques du support formel : elle procéderait depuis suivant une façon linéaire le long du mur (Voir Fig. 03. a & b). D'autre part, ce changement d'éléments architecturaux montre l'adaptation de l'inscription au nouveau support matériel par l'actualisation de son support formel ; afin de garantir sa continuité malgré la disparition d'un objet construit focal.

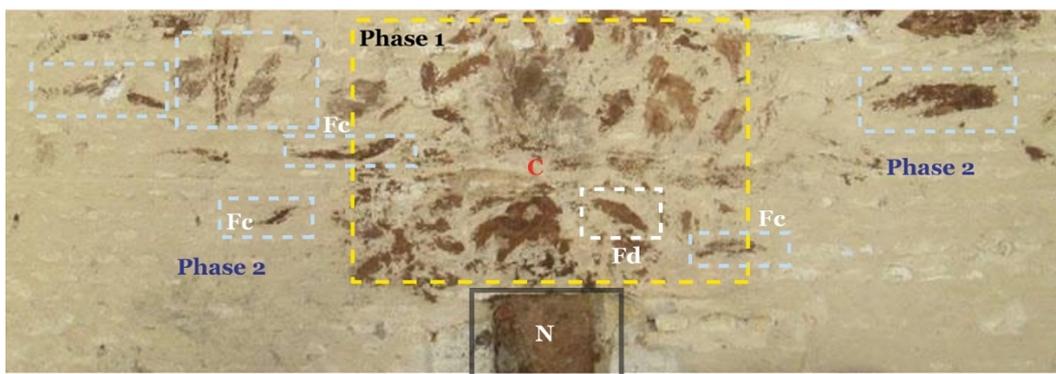


Fig. 04 : Les traces-empreintes, catégories eidétiques *historiques*. © Dessin de l'auteur.

N : Niche/*tāqa* - C : Centre - Fd : Formant dominant – Fc : Formant copie

© Photo sur l'URL :

<https://www.facebook.com/kairouan.magique/photos/a.703932293058537.1073741900.566050496846718/703932556391844>

Cette inscription est le lieu de tension entre la figurativité et l'abstraction ; je reviens sur la modélisation de la sémiotique, *figurative et plastique*, de Greimas appuyée sur la peinture de Klee, d'une part et de Kandinsky de l'autre. Premièrement, la figurativité minimale ou moyenne que Greimas explique ainsi : « les figures tracées par Klee dans son Blumen-mythos et lisibles comme "sapins", "collines", "astres", etc., seraient caractéristiques de la figurativité "normale", "moyenne", [...] » (Greimas, 1986, p. 10) ; ce niveau figuratif parle aux habitants non pas sur les traces énoncées, mais sur l'instauration figurative de l'inscription, c'est-à-dire sa praxis énonciative (le geste de la

main); seuls les érudits du lieu possèdent ce savoir sur la production, donc une lecture à la Klee. Deuxièmement, l'abstraction : « [...], le dépouillement des figures visant à rendre plus difficile la procédure de reconnaissance - ne laissant transparaître, comme dans l'Improvisation de Kandinsky, que des "objets virtuels" - donne lieu à l'abstraction» (ibid., p. 11) ; ce niveau parle aux étrangers, donc une lecture à la Kandinsky.

La dispersion est remarquable, toute totalité est de l'ordre de l'*a priori*, selon les deux niveaux de la figurativité (habitants et érudits) ou abstraction (visiteurs et étrangers), je reviens à M. G. Dondero dans ce passage pour appuyer la non-totalité due aux forces tensives entre formants : « Il faut pourtant rendre compte également de l'effet inverse de la globalisation décrite par Greimas en vue de la constitution d'une totalité, à savoir des forces de séparation, diffusion et dispersion des composants par rapport à une totalité figurative préconstituée qui peut aller jusqu'à rendre difficilement lisibles les lexèmes, mais dans un sens différent par rapport à Magritte : le lexème se décompose et/ou se stratifie de plus en plus ». (Dondero, 2019, p. 15)

2. Le tapis sur le mur

« Dès que tu entres de la porte *Bāb al-Ġalādīne*, tu trouves les murs revêtus de tapis... », dit Fatma dans son témoignage⁹ récolté lors de l'évènement *Aḥkili Aliha*¹⁰ (*Raconte-moi*) basé sur des discours sur la médina de Qairouan. L'intervenante souligne l'aspect décoratif, multicolore et festif de cette performance. Un autre discours assez diffusé, associe cette tradition ostentatoire à Aïd al-Fiṭr (fête de la rupture du jeûne). Pour l'un comme pour l'autre, une chose est sûre : cette inscription est motivée par le religieux et manifestée par le nœud multicolore. Cette inscription présente quelques similarités avec les travaux d'empaquetage de Christo, pionnier du Land art, problématisant l'éphémère et l'œuvre temporaire.



Fig. 05 : Inscription ostentatoire.

De gauche à droite :

© En face de la Grande Mosquée, Photo de l'auteur

© Maison du tapis, URL : <https://www.facebook.com/Tapis-ALI-ALLANI-134520169892778/photos/4281120481899372>

© Vue depuis l'entrée de la porte *Bāb al-Ġalādīne* (à droite)

URL : <https://www.flickr.com/photos/renejulie/2941343044/in/photostream/>

© Festival International du Tapis, URL : <https://www.voyage-tunisie.info/festival-international-tapis-a-kairouan-tunisie/>

Sachant que les tapis couvrant les murs lors des célébrations religieuses ou moins souvent voire pas du tout pendant les jours ordinaires ; ils se présentent comme une inscription ostentatoire par excellence, festives et symboles de joie. Ils embellissent « la façade ¹¹ » de la médina par des colorations vives et gaies.

Un autre point consiste à passer de l'*usage quotidien* du tapis, à l'*horizontale* - à un *usage extra-quotidien*, à la *verticale*. Cette rotation du plan d'emploi est symbolique du changement du statut du profane à celui du sacré.

Déroulement de l'analyse

Le support matériel est défini par ses propriétés sensibles, figuratives ou plastiques (les catégories topologiques, chromatiques et eidétiques) (Greimas, 1984). Cette inscription est basée sur l'accumulation excessive de formant-tapis. Sur le plan plastique, la

chromatique est multicolore, les catégories eidétiques sont géométriques et curvilignes et les catégories topologiques consistent dans le montage des tapis et *margoums*¹² les plus « nobles » sont positionnés dans l'emplacement principal et stratégique généralement, après suivent les autres modèles (comblage). Sur le plan figuratif, des scènes de vies sont restituées pour proférer une dissertation commune et partagée.

Concrètement deux cas de figure sont envisageables :

- 1- L'ensemble des tapis s'agrège dans un patchwork : aucun tapis-*formant* n'est reconnu pour soi-même. À la manière des *big visual data*, ou les dessins en pixels, chaque unité contribue à former une unité de rang supérieur.



Fig. 06 : Les tapis en patchwork, *pixellisation*.

De gauche à droite :

© Composition de l'auteure à partir de photos sur l'URL : <https://www.facebook.com/Tapis-ALI-ALLANI-134520169892778>

© Dessin de l'auteure.

- 2- Un tapis ou tissage est reconnu. Plusieurs scènes sont reproduites pour les tapis, je vais présenter le tapis le plus emblématique dit « *alloucha*¹³ ».

Cas retenu

Dans le cadre limité de cet exposé, je me bornerai au cas de figure (2). J'ai opté pour le tapis le plus célèbre de Qairouan qui peut symboliser tous les autres car il est souvent présent, accroché au centre de ces ostentations (voir photo n°2. Fig. 05).

Sur le niveau plastique, les éléments sont reconnus formellement avec une symétrie remarquable.

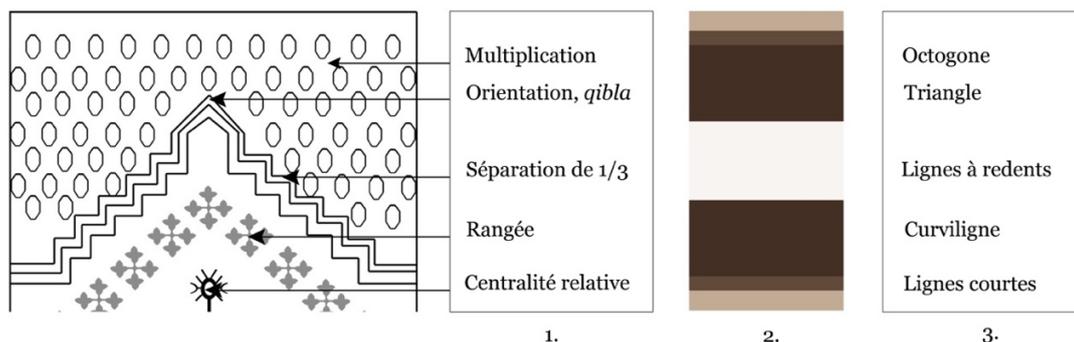


Fig. 07 : Le niveau plastique - De gauche à droite, les catégories : 1. topologique, 2. chromatique et 3. eidétique. © Dessin de l'auteure.

Pour le niveau figuratif c'est la reconnaissance des objets du monde. Le tapis fournit un lexique religieux bien développé. C'est une scène de la vie (la prière) et sa restitution par l'espace de la mosquée (salle de prière).

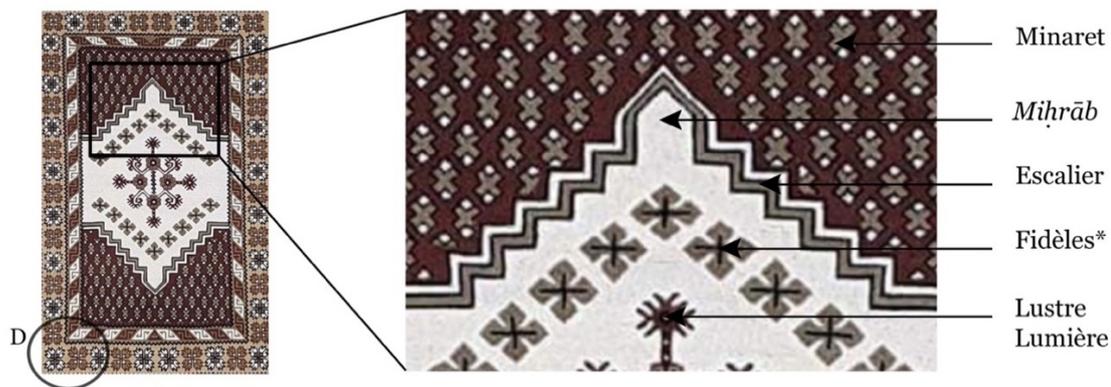


Fig. 08 : Le niveau figuratif. © Dessin de l'auteur.

©Photo du tapis : <https://www.facebook.com/Tapis-ALI-ALLANI-134520169892778/photos/2020985284579581>

*Il y a une discordance des avis sur la signification de cet élément, j'ai choisi la variante la plus réitérée et la plus logique.

Sur le plan du geste de l'émetteur, cette inscription est faite de nœuds de laine démultipliés (40 000 nœuds /m²) par les mains des artisanes, une deuxième inscription faite par les femmes mais exposée par des hommes. Le tapis comme « énoncé » procède par le *dédoublé* des cadres (voir détail D-Fig. 08), du cadre dans le cadre. Il y a la vertu de la verticalité avec le rapport de (2.5 : 1.5) ce qui privilégie le haut et par conséquent le céleste ; ceci serait pour le cas du registre de la culture occidentale. Il faut repenser cette verticalité dans son contexte¹⁴ ; elle est orientée à la *qibla*, direction de la Mecque. Ainsi, j'opte pour l'alternative d'une étendue sacrée-orientée selon l'axe des ordonnées (x-(y)).

Il y a une sélection esthétique et thématique à partir d'un méta-extrait qui valorise un découpage sélectionné d'une infinité des possibles pour le cadrer et le mettre en valeur. La ville sera couverte de tapis dans des dates connues ; aujourd'hui cette habitude est de moins en moins en pratique¹⁵. L'inscription n'est plus dans son apogée, initie-t-elle le temps de son déclin, du côté du religieux? En dépit de la quasi-perte de la pratique initiale, ce paysage de tapis étalés sur les murs persiste sous d'autres formes ; il y a des « résidus » et des traces, d'un côté, ou des résistances à maintenir cette habitude, de l'autre. Une sorte d'énonciation partagée car les commerçants du tapis lambrissent les façades de leurs boutiques ; dans ce cas, elle promet l'identité du lieu dans un genre de *city branding* spontané. C'est une inscription pluri/multi-auctorale, car plusieurs auteurs peuvent l'apposer : les adeptes de la religion comme les commerçants mais avec des intensités variables ; étendue pour les premiers, locale et ponctuelle pour les seconds, dans l'espace. Se tenant pour des dates précises des fêtes religieuses pour les premiers, quotidienne pour les seconds, dans le temps. À qui revient cette inscription en premier ? À aucun ! Vu que c'est du patrimoine et de la mémoire collective partagée, cette inscription devient propriété de tous¹⁶.

3. La lettre

Plus récemment, en 2019 deux coupes de la Fondation Kairouan¹⁷ ont été décorées. Faire sortir l'art des galeries aux places publiques, est la principale motivation pour l'artiste Safouene Miled pour réaliser son art : « *J'œuvre à l'emploi de la lettre arabe plastiquement, sur tous les supports* », dit-il¹⁸. À la différence des autres œuvres, où le discours historique est délégué (débrayage) par la mémoire collective aux habitants ; ici tout en restant fidèle à son patrimoine, l'artiste développe son propre discours pictural (embrayage) et par conséquent une énonciation de discours. Le lieu fournit à l'artiste la micro-syntaxe de la lettre arabe sacrée (écriture du Coran) remarquablement par une *méga*-taille, une disposition non linéaire, etc.



Fig. 09 : Le niveau plastique. © Photos de l'auteure.

Après le succès médiatique et esthétique de l'œuvre, l'inscription fut reproduite¹⁹ dans d'autres villes de la Tunisie : à Hammamet, Hergla, Tunis, Ksour Essef, Bardo, Nabeul, etc., aussi que sur une troisième coupole à la médina de Qairouan, pas loin des deux présentées ici-même et le nombre est toujours en rehausse ; ceci dans l'intervalle des années 2019-2021.

Sur ses comptes Instagram et Facebook²⁰, l'artiste réfère le plus souvent sa calligraphie au street art. L'artiste utilise les espaces virtuels et les réseaux sociaux pour diffuser son œuvre qui devient virale lors de sa publication et son partage sur la toile.

Cette œuvre est syncrétique ; en s'appuyant sur le travail de Dondero, on dira que les discours syncrétiques sont : « les discours qui présentent au moins deux syntaxes langagières au sein du même énoncé, où l'interpénétration est constitutive d'une *syntaxe tierce et englobant les deux* ; cette interpénétration se fait, [...], via un seul canal sensoriel, le visuel, et sur un seul support » (Dondero, 2019, p. 18-19). L'artiste peint (syntaxe tabulaire) et écrit (syntaxe verbale) à la fois. Dondero invite à une analyse renouvelée de la relation entre la syntaxe verbale et tabulaire et les forces d'agrégation et de désagrégation qui s'exercent de part et d'autre selon un « syncrétisme méréologique ». Le support sphérique, la coupole, est si particulier ; tant qu'il joue au convexe-concave avec le corps de l'artiste, avec son pinceau et auxquels il faut ajouter le tracé des lettres du style *kūfī* qairouanais (*qāiraounī*)²¹.

Les coupoles en terrasses sont des supports ostensibles, elles modalisent le parcours du spectateur par une captation directe due à la surélévation et la perspective dégagée. L'accès aux coupoles par leur emplacement élevé permet d'aborder l'inscription selon une double gamme de fonction ; d'abord le fait que l'artiste a pu accéder là-haut comme précédemment décrit renforce l'acception que l'inscription est dans l'ordre du compromis, ensuite par cette position élevée du support matériel (macro-syntaxe du support formel), l'œuvre profite d'une visibilité diffuse et d'un abri vis-à-vis des perturbations éventuelles. Pour atteindre la coupole, l'artiste a dû s'équiper d'une échelle, outil emblématique du graffiti, elle est utilisé ici en plein jour. Il l'emporte à travers les ruelles jusqu'à arriver à sa destination. Il accompagne son fils dans sa performance ; ce qui confirme la facilité, le risque nul. Le *modus operandi* de la calligraphie est enregistré afin de montrer l'effort physique fourni pour accéder à la coupole par sa hauteur et sa forme ronde. Des performances se sont déroulées en temps réel, elles ont été enregistrées en présence des chaînes internationales comme Al-Jazeera Documentary²², une chaîne allemande²³(*länder menschen abenteuer*), et bien d'autres²⁴. D'autres sont faites par l'artiste pour documenter son œuvre suivant une exhibition de « l'ici et maintenant », le *Hic* et *Nunc*, et une endurance du « moment présent » de la production. La gestualité de son corps et de son pinceau qui se superposent au tracé et à la syntaxe tabulaire et verbale de la lettre, mettent la polysensorialité de la tâche en exergue. L'utilisation du support, l'apport et le geste d'inscription, se fait par un *corps-médium* en tension par rapport à la coupole et la lettre. En plus le mouvement d'inscription de la main et du pinceau suivant le tracé de la lettre congruent à une mise en abyme de la gestualité.



Fig. 10 : *Modus operandi* de l'inscription.

De gauche à droite :

© 1. <https://www.facebook.com/1544127149246991/photos/pb.100044622660863.-2207520000../2669463326713362/?type=3>
 © 2,3 & 4, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jzbf2cnqoxA&t=1950s>

En ce qui concerne la syntaxe verbale, le style *kūfī qāiraounī* est perturbé par l'artiste et par le support matériel, la coupole. D'une typographie verticale et perpendiculaire, l'artiste passe à une autre mouvante et mouvementée ; les caractères Alif (ا) et Lam (ل) sont libérés des empattements (sans serif). Il n'y a pas un texte produit à lire (déconstruction de la syntaxe verbale), l'artiste utilise les lettres selon une plasticité libre ; soit un « formant plastique-figuratif (*lexème*) », en se référant à M. G. Dondero dans ce passage : « [...] à savoir un tableau de Magritte (*L'Art de la conversation*, huile sur toile, 1961), est très intéressant car la *forme iconisante* cache l'apparition d'un lexème qui y serait caché en-dessous, empêchant la lecture figurative du mot qui, quant à lui, prend du temps pour devenir lisible » (Dondero, 2019, p. 15) ; on se retrouve ici avec une figurativité de lecture sauf que le « texte » / *iconisant* est illisible. La lettre joue sur le support et le volume, suit une forme courbe imposée par la « toile sphérique » pour la reproduire à son tour, (micro-syntaxe du support formel) ; tout ceci suivant un dédoublement de la volumétrie qui construit une deuxième mise en abyme de la volumétrie. Les mises en abyme avec le syncrétisme verbal-tabulaire justifient la notion de « *syntaxe tierce* » englobant les deux (ibid., p. 19) pour cette inscription.

Sur le plan des « formants sémantiques », les écritures cursives combinent la légèreté élancée des lettres et le mouvement en courbe de ses tracés ; avec l'accrétion dense à la base de la coupole (voir Fig.11.a) ; pour construire une ascension (voir Fig.11.b) vers le sommet de la coupole pour un observateur en bas (observateur idéal). Une ascension qui me rappelle dans une lecture rhétorique la danse soufie (tourbillon) lors de laquelle le derviche se débarrasse, tour après tour, du monde matériel (accrétion) pour atteindre le monde spirituel (ascension).

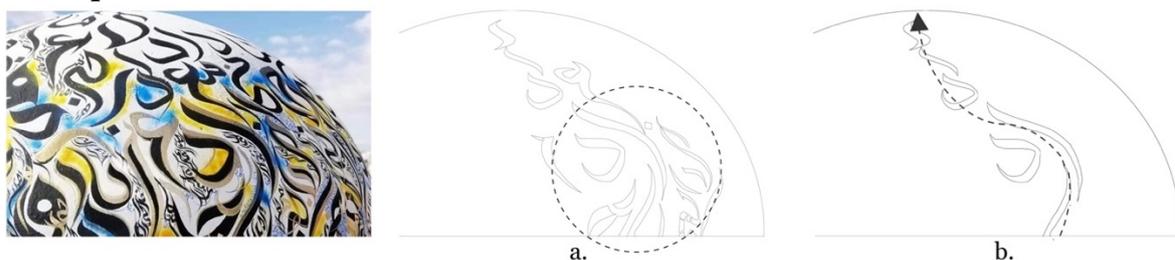


Fig. 11 : La dynamique du mouvement de l'accrétion (a) à l'ascension (b).

De gauche à droite :

© 1. <https://www.facebook.com/photo?fbid=721231018350958&set=ecnf.1027497487>
 © 2 & 3. Dessin de l'auteur.

Conclusion

J'ai suivi dans cet exposé, sans un choix réel, le discours autorisé offert par la médina de Qairouan comme étant le discours le plus saillant et le plus promu par les habitants. Il s'apprête homogène ; sans aucun jugement de valeur, j'ai questionné les conditions qui ont mené à ce type de discours de ville, plus exactement de médina, de facture historique, religieux, bref relevant du patrimoine. Dans les inscriptions analysées, je retrouve les stratégies du street art : (la rue (1, 2, 3), la performance (3), l'échelle (3), l'effacement

provisoire (1), le pliage (2) mais qui sont utilisées et combinées différemment selon une isotopie artistique appropriée.

Sur la toile virtuelle, les inscriptions procèdent à une diffusion accrue sur les réseaux sociaux (Facebook et Instagram) sauf pour l'inscription du tapis, sa diffusion reste plutôt verbale.

Pour la première inscription, j'ai choisi de procéder par le formant qui malgré sa multiplication n'atteint pas une totalité. L'inscription suivante du tapis artisanal représente une articulation apparente entre les niveaux plastiques et figuratifs. La dernière, est une syntaxe hybride ni verbale, ni tabulaire, l'artiste écrit ou peint-il, les coupes oubliées de vue pour longtemps ? Hormis l'inscription calligraphique, les deux autres connaissent des intensités allant du maximum au minimum. Cette perturbation montre des tensions de production aux antipodes, selon la temporalité.

Je souligne l'auctorialité de genre « *féminine* », pour la première inscription ; uniquement les femmes, *ou presque*, peuvent apposer cette marque. L'auctorialité pour l'inscription du tapis est partagée ; elle oscille entre le « fidèle » (en voie de disparition) et le « commerçant ». L'auctorialité artistique singularisée représente une expression récente dans la médina pour confirmer plus loin, et avec les deux autres, le processus générateur des discours approprié du lieu. Les deux premières inscriptions (1 & 2) partagent l'historicité ; par rapport à la troisième datant de nos jours ; cependant cette dernière (3) avec l'inscription du henné (1) et celle du tapis (2) partagent la dimension sacrée. Cette construction en deux catégories principales (i) historicité (1 & 2) et (ii) sacré (1, 2 & 3), permet de structurer le matériau sélectionné et de procéder par des accords et des tensions, des interpénétrations et des répétitions dans le macro-objet de la médina et par conséquent des discours émanés. L'historicité et le sacré construisent la macro-sémiotique du lieu.

Si je reviens à l'inscription du tapis (2) considérée comme une terre sacrée orientée ; comparée à celle de la coupole colorée (3) où il y a eu question d'ascension et du céleste, je me permets de les projeter respectivement sur le courant sunnite et le courant soufi ; c'est assez surprenant comment des expressions discursives peuvent manifester et dialoguer des doctrines théologiques.

La ville de Qairouan, plus spécifiquement sa médina, offre des objets architecturaux et urbains -supports matériels qui sont initiés à accueillir des inscriptions plus que d'autres. Le mur sacralisé pour l'inscription (1), « la façade de la médina » pour l'inscription (2) et la coupole pour l'inscription (3) sont tous des supports matériels différents des supports d'une ville moderne (station, tunnel, candélabres, etc.) ; ils sont porteurs d'histoire et du sacré.

Pour le dire de manière concise, l'inscription est un méta-discours car elle théorise et cadre, d'abord sur elle-même au niveau de l'énonciation énoncée : ses simulacres et traces (énonciation restreinte). En plus, elle est une réflexion sur le contexte (social, historique, etc.) au sein duquel elle est pertinente et interprétée (énonciation référentielle ou étendue). Sur le niveau réflexif, ces inscriptions encadrent d'autres expressions plus spontanées dans la médina en leur servant *d'exemplum*.

Le « street art », ou les inscriptions urbaines ici, est quasi-hermétique, à l'exception de l'immanence esthétique (admiration, questionnement, etc.), l'œuvre n'est pas transparente. Ces inscriptions ne disent pas grand-chose aux étrangers, comparée à ce qu'elles disent aux habitants, elles ne peuvent pas être comprises hors de leur contexte de production (énonciation étendue). Elles nécessitent souvent un discours d'escorte, instance d'énonciation extérieure, pour les présenter, les expliquer et leur donner tout leur lustre.

Cet exposé a présenté en quoi l'espace de la médina se distingue d'une ville ; d'abord par son macro-objet, le support matériel : la médina de Qairouan est inscrite patrimoine

mondial de l'UNESCO depuis 1988. Ensuite par le support formel doublement articulé par (i) les macro-syntaxes : (1) le mur sacré, (2) la façade de la médina et (3) les coupes (imitatives d'une sacralité même si elles abritent d'autres activités profanes), (ii) les micro-syntaxes : (1) la matière et le mouvement d'inscription (2) la saturation (3) les formes souples, élancées et dynamiques imitant mutuellement la lettre et le volume.

Références

- Dondero, M. G. (2019). Les discours syncrétiques. Sur les rapports entre totalité et parties (2019). *Les Discours Syncrétiques Poésie Visuelle, Bande Dessinée, Graffitis*, 7, 13–29.
- Fontanille, J. (2005). Écritures : Du support matériel au support formel. In *Les écritures entre support et surface*. L'Harmattan.
- Greimas, A.-J. (1984). *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. Presses Univ. Limoges.

¹ Chaque espace a son identité ; la ville a aussi son identité. Cette question est évoquée dans le sens où ce lieu est différent des villes : on ne retrouve pas les « mêmes inscriptions » c'est-à-dire les graffitis, les stickers et les tags, j'ai trouvé d'autres inscriptions comme va le dévoiler ce travail.

² Lors de mon travail *in situ*. Il ne s'agit pas d'un recensement intégral, mais je peux considérer cette constatation déjà signifiante ; vu qu'il n'y a pas vraiment des graffitis, ou des tags ; ou même s'il y en a, ils ne sont pas mesurés aux inscriptions choisies ; elles, en revanche, sont connues, sujets d'interprétation, de rhétorique et de diffusion.

³ Elles sont en quelque sorte présélectionnées par les habitants, les médias et les réseaux sociaux. D'autres œuvres plus subversives peuvent exister mais elles sont « marginalisées » et ignorées par la communauté donc écartées par ricochet.

⁴ Le « Je » renvoie à l'« expérience-visiteuse », c'est mon profil pour cette phase exploratrice à Qairouan.

⁵ Qairouan est connue par « *al-mhennia* » Déclinaison ablatif du mot henné. *Henna* en arabe dérive de la racine du verbe [h-n-n] qui signifie la pitié et la tendresse.

⁶ En arabe *يا محنية حن علي*.

⁷ Visionner la vidéo sur l'URL :

https://drive.google.com/file/d/1ejpq6SxpDt4Z_K1WW2d8u7peEjdbD8fC/view?usp=sharing

Les droits d'auteurs sont successivement :

© Extrait de vidéo de l'auteure.

© Extrait d'enregistrement de l'association Édifices & Mémoires-*Ahkili Aliha* avec le consentement de la participante.

© Extrait de l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=mu1RNY7isoI&t=109s>

© Montage et sous-titrage de l'auteure (après traduction du sociolecte).

⁸ Plus de variantes sur l'URL :

[https://www.facebook.com/media/set/?set=a.703932293058537.1073741900.566050496846718&type=](https://www.facebook.com/media/set/?set=a.703932293058537.1073741900.566050496846718&type=3)

3

⁹ Visionner la vidéo sur l'URL :

https://drive.google.com/file/d/1ejpq6SxpDt4Z_K1WW2d8u7peEjdbD8fC/view?usp=sharing

¹⁰ Tenu à Qairouan en novembre 2019, le projet *Ahkili Aliha* a été conduit par l'association tunisienne Édifices & Mémoires en partenariat avec l'École Polytechnique de Bruxelles - ULB. *Ahkili Aliha* consiste à organiser des événements pendant lesquels des tribunes de parole sont ouvertes aux habitants d'une ville autour de la « mémoire collective tunisienne ».

J'ai été partiellement présente à la phase enregistrements suivie d'une phase de diffusion grand public.

¹¹ La façade s'exprime dans le dialecte par le mot visage.

¹² Le *Mergoum* est une autre variante des tissages de laine ; il est moins épais que le tapis et de grande longévité.

¹³ En référence au mouton (*callouch* en dialecte) ; le tapis est fait de laine naturelle.

¹⁴ Une distinction sémantique se construit entre le registre occidental et celui oriental.

¹⁵ La procession de la fête religieuse du *Müled* (naissance du prophète), connaît la nouvelle tendance du mapping depuis 2017 (projection sur le minaret de la Grande Mosquée).

¹⁶ Plus loin, paradoxalement, le tapis qui pare les murs est une tradition répandue dans toute la Tunisie lors des mariages traditionnels. En s'étendant encore plus, cette habitude, de couvrir les murs de tapis, est pratiquée un peu partout au mode arabo-musulman (Algérie, Maroc, Égypte, etc.) et même ailleurs.

¹⁷ [fondation_kairouan/](https://twitter.com/FondKairouan)

<https://twitter.com/FondKairouan>

<https://www.youtube.com/channel/UCjemFO5Pgu9-mltoRKUKhw>

¹⁸ Visionner la vidéo sur l'URL :

https://drive.google.com/file/d/1ejpq6SxpDt4Z_K1WW2d8u7peEjdbD8fC/view?usp=sharing

¹⁹ Il ne s'agit pas d'une reproduction picturale intégrale, mais d'une reproduction de l'acte d'inscrire une calligraphie sur une coupole.

²⁰ https://www.instagram.com/safouene_miled/

²¹ Adaptation du style *kūfī* apparu à la ville de Koufa en Irak. En général, les lettres de style *qāïrouanī* sont épaisses et anguleuses. Ils ne sont pas pointillés (les points ont été ajoutés après) et sont placés sur une ligne horizontale. Alif (ا) et Lam (ل), les lettres verticales, sont parfaitement perpendiculaires, et le premier alif se distingue toujours par une queue plus basse finissant horizontalement à droite comme dans tous les styles coufiques en général.

²² <https://youtu.be/jzbf2cnqoxA?t=740>

<https://youtu.be/jzbf2cnqoxA?t=1721>

<https://youtu.be/jzbf2cnqoxA?t=1954>

<https://youtu.be/jzbf2cnqoxA?t=2538>

<https://youtu.be/jzbf2cnqoxA?t=2601>

²³ <https://www.facebook.com/Milkamiled/videos/2909413279278745>

<https://www.instagram.com/p/CL92T8kHa0o/>

²⁴ URL : <https://www.instagram.com/p/BzrKevXBGjh/>