

Rose des vents ou mettre la peinture en lieu sûr

Nicolas Surlapierre

Le matin après ma mort quatre cercles sont apparus autour du soleil
la lune s'est obscurcie trois nuits avant l'Équinoxe de printemps
les astronomes arabes ont changés les fleurs en noms de constellations.

Etel Adnan, *Parler aux fleurs*, p. 38.

La rose des vents n'est pas une fleur, c'est une étoile qui peut compter jusqu'à trente-deux divisions, elle est apparue sur les cadrans des boussoles en des temps éloignés pour servir de guide aux navigateurs et aux voyageurs. La peinture de Najia Mehadji aurait la séduction des étoiles un peu lointaines, exoplanètes d'elles-mêmes tournant, pivotant, dansant, cherchant le moment où elle pourrait entrer dans ce cercle sans nom et jouer de leur propre pouvoir d'attraction pour en dévier la course. L'œuvre est exigeante peut-être parce que l'image se donne d'emblée sans complètement se révéler ni même se laisser faire. Nathalie Galissot, dans l'introduction de la double rétrospective de l'artiste à Casablanca et à Rabat, a raison de rappeler l'importance de l'architecture. La fortune formelle, critique des grandes compositions florales a peut-être un peu occulté ou fait écran à cette source d'inspiration. Les « architectures » témoignent de l'intérêt de l'artiste « pour la ligne, le plan, la construction et l'expansion de l'espace, comme pour la symbolique du cosmos »¹. Dômes, nacelles, encorbellements, coupoles, acrotères ne sont pas revisités, ils sont simplifiés, transformés en signes et sont sémantisés, ils symbolisent alors le point de contact entre le terrestre et le céleste à l'endroit de leur rencontre. Les œuvres avec « leurs lignes parfaites, leur édification rigoureuse se confrontent bientôt au monde végétal, arborescences et autres croissances mystérieuses en leur régularité imprévisible, épanouissements vitaux que n'épargnera pas la fin inéluctable qui nous les rend si proches. Sorties de terre, dépouillées de leurs oripeaux biologiques – tiges, feuilles – les fleurs prennent une dimension cosmique. »². Personne ne suivait vraiment à la piste de l'architecture, et ni le regard porté sur les coupoles réduites à leur plus simple expression, dépliées du point-bas, synthèse de la vue intérieure. Elles correspondraient à un plan de masse perçu en contre-plongée tout en

offrant la possibilité d'échapper à l'enfermement par la fonction de seuil donnant sur un monde plus grand que le monde lui-même. Nombres d'œuvres à l'instar de *Dôme végétal* (2000) réunissent les deux répertoires, végétalisation de l'architecture ou architecturation du végétal. Le motif végétal et floral qui a si souvent servi pour orner ou décorer l'architecture n'est jamais employé dans ce sens, il ne vient pas décorer, il vient couvrir et recouvrir, festonner en un espace très fin ce qui sépare la figuration de l'abstraction. Les artistes de la Renaissance que Najia Mehadji aime ont un rapport syncrétique à l'architecture et à la perspective ; que ce soit Piero della Francesca ou Giotto³, la dimension hiératique et l'influence de la géométrie sont assouplies par la dimension sacrée et peut-être même ésotérique car davantage qu'une fresque, qu'un épisode de la vie chrétienne sur un mur ou dans un bâtiment, les deux artistes italiens donnent l'impression de la recherche d'une parole ou de voix qui se seraient perdues et reviennent ainsi, au sens premier de mystique, sous la forme d'échos.

Certaines de ces formes géométriques et architecturales sont étrangement opaques recouvertes par une empreinte où la prescience et l'existence d'un arrière-monde et d'un avant-monde contribuent à une sorte d'éblouissement ; ce paradoxe s'explique par la matière qui vibre exactement de la même manière que dans les œuvres de Mark Rothko. Malgré la densité du vibrato, la sensation d'apesanteur et de vol domine, le lien se fait alors naturellement avec le mythe d'Icare⁴, il suffit par la composition même d'évoquer la chute, la sensation de déséquilibre ou tout simplement l'endroit où le motif ou l'image chavire. Le terme n'est peut-être pas le bon, car la peinture de Najia Mehadji est construite autour d'un axe, afin qu'elle ne chute pas, elle pivote, elle ressemble à ces astéroïdes que certains physiciens ou astrophysiciens observent, et si la peinture (faîtes de références et d'inventions) était un météore sorti de son axe alors elle serait dotée de sa propre force, advenant au moment où l'on ne s'y attend pas⁵. En tous les cas, si la peinture ne chute pas, elle a le vertige et elle le donne aussi. Roger Caillois en parle dans un ouvrage de 1958 *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige* où il associe le vertige au mimétisme, vertige qui peut « détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse »⁶. Il salue l'extraordinaire effervescence et fluidité du vertige qui sonde l'énigme du rythme sans toutefois faire de l'homme « un être rythmique » qui, selon André Leroi-Gourhan, matérialise la rupture dans le quotidien, le contingent et se rapproche au plus près du vivant.

Pour déchiffrer cette passation continue entre l'architecture et le végétal, des figures s'imposent. Le mythe de Daphné relierait selon une sente droite et complexe Najia Mehadji à Henri Matisse et à Ellsworth Kelly ou même Barnett Newman, les formes se ressemblent parce qu'elles se rassemblent au point de se fondre l'une l'autre et de trouver des moyens pour s'échapper, se dissimuler, paraître décoratif ou ornemental, donc inoffensif. Empédocle est également une référence importante. Il « fut à la fois devin, médecin, naturaliste, poète, astronome, orateur dans sa belle cité d'Agrigente, et l'un des tous premiers défenseurs de la démocratie, continue Pascal Amel. Pour lui la nature est soumise à deux principes opposés (l'amour et la haine, Éros et Thanatos) qui combinent ses quatre Éléments premiers (l'eau, le feu, la terre, l'air), afin de produire lors des mélanges et de leurs dissociations, les astres, les minéraux, les végétaux, les animaux.

»⁷ La piste de Gaston Bachelard et de son imagination des éléments n'est pas la moins bonne et avant cela celle des *Sandales d'Empédocle*, le poème de Leconte de L'Isle⁸. Il est difficile de ne pas relire le texte poétique et politique et de ne pas le transformer en une sorte d'ekphrasis de la peinture de Najia Mehadji. Le champ lexical mobilisé légende en quelque sorte l'œuvre de l'artiste. Il est question des cieux, de flamme originelle, de quadrigé et de vaisseaux volants, de soupirs et de souffles et surtout d'ambiguïtés entre le solide et le liquide, l'endroit où la terre rejoint la mer, là où elle fuse, là où elle reflué à l'endroit précis de leur séparation. Leconte de L'Isle mêle (et c'est en cela qu'il sous-titre l'œuvre de l'artiste) la figure d'Empédocle à celle d'Icare lorsque « l'abîme le reçut dans son ombre brûlante », absorbé dans la poétique des éléments où l'eau et le feu se confondent, autrement dit se rencontrent, et parfois même se ressemblent, au point d'avoir, pour reprendre un terme cher à Bachelard, la même qualité d'imagination. Il n'est pas impossible que Leconte de Lisle ait puisé, pour inventer son Empédocle, dans le tableau de Pieter Breughel *La chute d'Icare* (vers 1558) qui associe la mer, les labours et les rivages pour leur arbitrer leur rôle dans la création. La séparation entre la terre, l'air et la mer, le partage des éléments suppose la nuance entre les notions d'équilibre et d'équité. « Jamais au soc divin, elle ne fut rebelle : / La lyre y fait germer aux sillons radieux / L'Élysée et l'Éden, les anges et les dieux, / Et féconde, aux chaleurs de l'éternel solstice / L'harmonie et l'amour, la gloire et la justice ! / Un fleuve au large cours, doux Léthé de douleurs / Y chante sous l'azur les rayons et les fleurs »⁹. Or deux termes construisent tel un soubassement le motif : le rayon qui n'est plus celui du soleil ou pas seulement puisqu'il est aussi une mesure en géométrie où les astres et les motifs floraux se rencontrent alors selon un tracé précis. Et l'outil réel et métaphorique, en l'occurrence

le soc de la charrue, qui permet de tracer, de dessiner ou tout simplement de reconnaître en les parcourant les différentes potentialités poétiques de l'espace.

Tout n'a pas été dit sur l'espace lisse et de l'espace strié. Sa conceptualisation revient à Gilles Deleuze que l'artiste aime particulièrement¹⁰ et qui sert d'entrée à Christine Buci-Glucksmann pour cheminer dans nombre d'œuvres¹¹. « Espace de proximité, d'affects intenses, non polarisé et ouvert, non mesurable, anorganique et peuplé d'événements ou d'heccéités, l'espace lisse s'oppose à l'espace strié, c'est-à-dire métrique, extensif et hiérarchisé. Au premier sont associés le nomadisme, le devenir et l'art haptique, au second le sédentarisme, la métaphysique de la subjectivité et l'art optique. »¹² Au risque de se complaire dans une facilité, le nomadisme symbolique de l'espace lisse opère dans les grandes compositions, celles des espaces sans bord, des espaces qui ne sont pas limités ni bornés et qui, par conséquent, et quel que soit le format, deviennent des étendues à parcourir. De telles compositions ne sont alors jamais sédentaires, elles gardent la trace du mouvement et le souvenir de sa puissance ou de son ampleur. L'étendue induit un effort et une empreinte physique que le terme espace ne suscite pas véritablement ou nécessairement. Parfois les deux espaces (lisse et strié) se mêlent, autrement dit décident de se rencontrer, notamment, dans la série des *War flower* (2007), où le caractère pacifique (apaisant ou sans heurt) d'un espace sans bord et peut-être même la sensation que l'espace se déploie sans limite se heurte aux stries, guillochages, hachures au sein même de l'image. La série des *W&W* (2023) renverse complètement l'idée de Deleuze de « l'image affection »¹³ qu'il associe au gros-plan, il ne se limite plus au visage ou au corps ; le gros plan agit ailleurs, moins sur l'image photographique que sur la peinture *surimposée* qui la recouvre. Le geste protège alors des désastres de la guerre, parfois à peine visibles et crée au contraire une prise de distance non vis-à-vis du sujet mais de sa représentation. Le gros-plan de l'image photographique exposerait trop le sujet à la vue ce qui, dans un contexte de guerre, le rendrait particulièrement vulnérable. Si ces deux qualités (lisse et strié) de l'espace se mêlent c'est parce qu'elles se rejoignent en un point précis, le plissé (contraction du pli et du lisse). C'est d'ailleurs le nom d'une série d'œuvres, des stries qui se retrouvent de part et d'autre d'une ligne (un ourlet), comme deux plaques tectoniques qui se rencontrent et donnent aux terrains ce relief si particulier. L'élégance du geste et de la texture atténuent ce qui, selon les géographes, est d'une force infinie. Le *Plissé* (n°3) traduit la délicatesse enrubannée qui se heurte à sa propre origine, devenant vortex ou alors ces flocculations

ou ondes cylindriques que Léonard de Vinci aimait à la fois observer, et dessiner la turgescence autour d'un obstacle équivalent formel, abstrait et hypnotique de la résistance¹⁴. À cet endroit, l'image et le tracé ont gardé le souvenir d'une sorte d'expressionnisme, non sans lien avec les dessins de Vincent Van Gogh ou plus exactement avec la façon dont certains motifs s'enroulaient sur eux-mêmes, pris en spirale dans leur propre force. Le titre donné à cette série d'œuvres tombe juste, « le plissé » devrait également s'écrire : le pli c'est. La peinture de Najia Mehadji est une présentation dans un sens sacré ou liturgique où les œuvres disent par un jeu d'équivalences qui déjouent les religions : ceci est. Une affirmation qui tient le plissé à une juste distance du drapé. *Drapé 1* et *Drapé 2* sont dépourvus de cette ligne de faille, de tension au contraire même la force se situe ailleurs, dans le format, dans le traitement et dans une autre façon de concevoir l'espace. Ces drapés sont en réalité des rubans ce qui, du point de vue strictement iconologique n'interdit pas d'utiliser les différentes significations offertes par le drapé. *Drapé*, l'exposition du Musée des beaux-arts de Lyon¹⁵ avait montré qu'il s'agissait d'une survivance qu'il avait fallu parfois, pour Rodin, contrarier pour ne pas céder à la beauté un peu facile du motif. La robe de chambre jetée sur le corps de Balzac était la réponse aux élégants drapés académiques enseignés dans les ateliers de peinture ou de sculpture. Le drapé n'est pas un phénomène, c'est une parure posée sur le corps pour en révéler l'érotisme, la morphologie, la beauté, le commencement ou la reprise d'un corps. Or c'est exactement le rôle des drapés dans l'œuvre de Najia Mehadji, ils se déplient ou se nouent non pas pour révéler un corps, excepté l'empreinte de celui de l'artiste au moment de la réalisation, mais pour ouvrir sur un espace qui dépasse largement l'échelle humaine. Ils perdent alors presque toute dimension anthropomorphe pour accéder à un statut plus vaste. Ils flottent dans l'espace au gré d'une destination céleste incertaine tels des astéroïdes ou satellites affranchis de la pondération. L'imagination pourrait faire le reste et le travail de l'interprétation ne serait pas forcément utile si de telles représentations ne s'étoffraient pas au sens également littéral des réflexions de Georges Didi-Huberman, il est bien question de la nymphe et de ses défroques, tantôt *ninfa moderna* tantôt *ninfa fluida*. Dans *La Ninfa fluida. Essai sur le drapé désir*¹⁶, Georges Didi-Huberman puise aux sources multiples, selon la belle intuition d'Erwin Panofsky, de « la flexibilité presque illimitée » de certains motifs qui est exactement celle qui opère dans les drapés ou au creux des plis de la peinture de Najia Mehadji. « Si les sources ne sont qu'alluvions, tourbillons, transformations comme le laissent bien voir les admirables dessins fluviaux de Léonard tout en turbulences et directions contrariées », elles ne servent pas strictement à décrire une nymphe mais « les

restes survivants d'un monde presque mythique, de modèles en deuil de visibilité »¹⁷ en attente de ce retour à la vue, à la lumière fut-elle réelle ou idéelle.

Contrairement aux drapés, le ruban n'a pas toujours joui d'une bonne réputation, il est toujours possible de l'apparier à une certaine forme d'affectation, les noeuds parfois trop bien faits ou les tenues un peu précieuses corsetant le corps ou l'embellissant en une délicieuse ou consternante préciosité. Pourtant il existe un ruban qui n'a pas de sexe ou plus exactement qui n'appartient ni à l'homme ni à la femme, un ruban tautologique et monadologique sans début ni fin exactement comme l'abstraction qui travaille l'image de la peinture de Najia Mehadji celle d'une peinture sans bord ou hors bords. Ni plus ni moins que lui-même ce ruban est celui de Moebius et semble différemment convoqué dans l'œuvre de Najia Mehadji. Cela commencerait peut-être par sa fortune dans une certaine abstraction, l'art construit et cette peinture qui se situe à la limite du conceptuel. Et si le ruban de Moebius était le motif pour visualiser le travail de l'inconscient des formes, lesquelles seraient indépendantes

de celui de l'artiste, elles pourraient à la limite, y revenir ou y ressembler. Certaines œuvres les gouaches intitulées *Gnawa Soul* (2016) y font directement référence tandis que les déclinaisons de la série des *Rosebud* (2024) prennent des libertés avec le motif originel tout en conservant la signification de la torsion, comme si d'un seul tenant ou d'un seul bord elles se retournaient sur elles-mêmes pour revenir à elles-mêmes. Jacques Lacan utilise cette figure du ruban de Moebius et des noeuds borroméens pour interpréter la topologie des psychoses. Pierre Jamet revient sur leur spécificité dans *Le noeud de l'inconscient*¹⁸. Il n'est pas tant question de se perdre dans « la causalité psychique »¹⁹ que d'essayer, en regard des œuvres, de reconsiderer le concept de causalité qui ne serait que formel. Les formes qui ont leur raison semblent donc parler et rependre à leur façon, autrement dit sous une forme spatiale, le cogito lacanien. « Là où je dis, je ne suis pas ; là où je suis, je ne dis pas ». À partir du moment où la comparaison ou la ressemblance du geste avec le ruban de Moebius est identifiée donc acceptée alors le discours psychanalytique peut devenir la métaphore de la vie inconsciente des formes, la torsion de la bande subvertit ce qu'elles finissent par nous dire, elles échappent à ce que le aspect peut vouloir lui assigner, elles ne disent pas tout à fait ce qu'elles devraient dire, car elles ne nous disent pas tout, elles contredisent au sens propre et figuré le geste en une sorte de méprise, à la fois dans le sens que Jacques Lacan aurait pu donner à ce terme et plus encore dans le sens que lui assigne alors Verlaine : « Il faut aussi que tu n'ailles point / Choisir tes mots sans quelque

méprise : / Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'indécis au Précis se joint. »²⁰ La danse et la giration de ces rubans tiennent à distance l'excentrique ou l'excentricité, même si parfois il est assez plaisant et fabuleux d'opposer aux bandes (aux rubans) des contrebandes qui miment sans y faire précisément référence « l'identification idéale »²¹ ou à la stase. Il n'y a donc plus dans ce monde-là de danger, tant que les formes sur leur fond neutre et pourtant dense, dans la décontextualisation souvent sombre et monochrome vivent. Elles ne risquent alors plus rien de grave, elles peuvent à l'extrême limite heurter une autre forme encore que cette profondeur, qui ferait penser à un ciel soit exempte de toute aspérité qui pourrait déjouer la trajectoire et transformer le motif en projectile. La fluidité garantit alors à ce monde cosmique une paix totale, celle qu'assure l'apesanteur et l'absence d'obstacles. Enfin le ruban rimait étrangement dans une homophonie anagrammatique avec la description que Najia Mehadji faisait de son grand-père le soir déroulant « son long turban »²² avant de se coucher. Le ruban prend alors un T, il devient le turban dans un jeu poétique et formel équivalent au L en trop qui transforme les voûtes en volutes ou au O de trop des coupoles.

Un grand nombre d'œuvres appartient à l'univers cosmique en grande partie hérité du soufisme et ses rites en grande partie basés sur l'invocation et le souffle qui peut prendre la forme d'un cercle presque imperceptible ou imperceptible. Même si l'association est tentante, il n'est jamais question d'une illustration de cérémonies ou de textes, seule l'énergie ou le souffle s'en inspire, le reste n'est qu'une surface sur laquelle il reste une trace. Il doit bien exister un monde ou un intermonde où lorsque le mouvement est pris ou donné, il ne s'interrompt jamais, il tournoie sans tournis pour retrouver son unité, celle mise en exergue dans une citation de Rûmi qui renonce à la dualité²³. L'observation des derviches et la compréhension de leur danse est donc une donnée essentielle. Il serait étonnant encore que tellement intimidant de se dire que le regardeur face à l'œuvre attendrait le moment non pas de rentrer dans la danse mais dans la ronde, il aurait alors, sous l'effet de la proxémique ou de la proprioception, le même mouvement et deviendrait à son tour une toupie à la tête penchée. Les danses mystiques de la série éponyme ne sont pas seulement inspirées par les derviches, la danse de la Loïe Fuller est également l'autre grande référence syncrétique. De nombreuses publications, expositions l'ont évoquée et la fortune dans la modernité est immense, les artistes y firent souvent référence mais le lien que cette danse entretenait avec le cinéma noir et blanc et le muet fit peut-être un peu moins l'objet d'attention. Les saccades d'un cinéma encore un peu balbutiant, les sauts de l'image n'enlèvent rien à la fluidité des mouvements ni à leur

ampleur. Le costume que portait la Loïe Fuller contribuait à donner l'impression d'une peinture dans l'espace. Les références étaient nombreuses mêlant la robe de danseuse de nautch aux chorégraphies sacrées des derviches tourneurs. Elle était également fascinée par les effets phosphorescents qui la conduisirent à imaginer la danse du radium, elle avait déjà l'intuition du caractère sonore de la radiographie, d'une image progressant et se révélant par ondes. Dans l'univers de la Loïe Fuller cohabite une forme incantatoire qui renvoie à des pratiques spirituelles et, également, à un caractère chimique et expérimental. L'influence de la célèbre danseuse ne se limite aux œuvres faisant directement référence à l'univers floral, la série *Mystic dance* est également imprégnée par la danse serpentine et ses multiples avatars. Cependant un élément qui, en réalité est un précipité de matière, mériterait à lui-seul une analyse et de plus longs développements. Rémy Labrusse, dans un texte beau texte, qui file la métaphore des plongeurs, ces êtres rythmiques par excellence, distingue la profondeur de l'horizon, deux structures de l'imaginaire presque perpendiculaires. « Imaginons que des plongeurs, remontant des profondeurs, surgissent à la surface et, dans l'écume qui brille, laissent se disperser les traces de l'autre monde, sous-marin d'où ils viennent. Leurs corps, encore baignés de l'indéfinissable cohésion du fond, manifestent par leur respiration, par les gestes, par l'élan vers le haut, une puissance et une harmonie nées de ce fond qui ne cesse de les soutenir au moment même où ils en effacent le souvenir, d'un seul geste, dans l'air du dehors. »²⁴ L'écume est cet élément à la fois littéral telle qu'elle apparaît dans Vague (2016) ainsi que dans nombre d'œuvres où la matière semble reprendre son souffle, s'évaporer dans ses marges et dans ses franges, sortir de son apnée. La symbolique de l'écume ce « presque rien, et pourtant : pas rien »²⁵ apporte énormément à la compréhension de l'œuvre de Najia Mehadji, tout d'abord parce que, selon les spécialistes, l'écume est le résultat de forces motrices contraires et de la confrontation d'éléments (principalement l'air et l'eau) qui se solidifie d'une façon éphémère. Or le souvenir du geste de l'artiste métabolise précisément la force motrice contraire entre la trace du geste (le corps) et son obstacle (le support), l'univers décrit alors cette rencontre du fluide et du liquide qui se fixe enfin. Le terme d'écume est utilisé avec parcimonie peut-être parce qu'il n'a pas toujours eu bonne réputation, c'était souvent le synonyme du superficiel, le mot qualifiait ce qui se tiendrait et s'en tiendrait à la surface des choses, de leur esbrouffe inutile. C'est précisément parce que l'écume brasse de l'air qu'elle est précieuse, elle est un souffle incarné. Or cette surface est désormais pourvue de qualité puisqu'elle transforme la superficialité en une essence précieuse, elle conserve le souffle

primordial parce qu'elle le fixe dans sa fragilité même ; aussi peut-elle être également interprétée comme le symbole de l'équilibre. La proximité en allemand entre le rêve (Traum) et l'écume (Schaum) n'a pas échappé à celles et ceux qui se sont intéressés à cette matière, et à sa revalorisation et notamment à Peter Sloterdijk qui fit de l'écume, dans un ouvrage de référence, un des nouveaux éléments de la biosophie²⁶. Les rêves tels que Sigmund Freud a pu les définir dans *L'interprétation des rêves* (1900) seraient comparables à l'écume de la vie. Si les rêves réalisent dans la vie inconsciente, ce qui est impossible ou interdit dans la vie vigile alors l'écume métaphoriserait ce qui serait impossible dans la vie matérielle et physique, la vengeance sur le solide dont l'omnipotence confine à la tyrannie serait alors poétisée. Plus qu'une matière superficielle, l'écume est une matière qui concourt à la poétique des espaces fragiles, fragilisés ou informes qui peuvent ainsi être retenus et déposés en lieu-sûr. Ces micrologies sont des précipités ou des réactions chimiques qui fixent ce qui justement est vague, éphémère, périphérique, autant de défauts qui devinrent des qualités que le corps scientifique prête à l'écume : « un tissu formé d'espaces creux et de parois très subtile. Une donnée réelle, et pourtant : une entité qui redoute le contact, qui s'abandonne et éclate à la moindre tentative de s'en emparer. »²⁷ . Au passage, le caractère insaisissable de l'écume autrement que par la représentation n'est pas sans lien avec le mythe de Daphné qui agit puissamment dans l'œuvre de Najia Mehadji. L'écume n'a pas besoin d'être blanche car dans les œuvres elle n'est pas seulement mimétique, elle intervient à l'endroit d'une révélation de l'atmosphérique et révèle, selon la belle expression de Peter Sloterdijk, « la révolte des choses discrètes ». Elle redit l'importance de prendre au sérieux « la science des traces » et le sillage lorsqu'il devient projection, lorsqu'il précède ce qui deviendra le sujet en personne. Le terme même d'écume prend une signification particulière, elle offre l'asile « pour installer le tourbillon des rapports de sérieux sur la pointe où il devra désormais se tenir : l'écume est la fécondité. L'aphrologie – du grec *aphros*, l'écume – est la théorie des systèmes affectés d'une co-fragilité. »²⁸

ÉPILOGIES

Personne ne sait bien expliquer une étrange impression, les lignes de fuite, les volte-face pour échapper à leur condition, tout porterait à croire que l'art de Najia Mehadji parle de la fragilité, or ce n'est pas de cela qu'il s'agit, le terme ne convient pas tout à fait, d'ailleurs son étymologie (ce qui peut se briser) est contredit par la sensation de lignes continues et la souplesse, celle de la main levée, qui prémunit la forme des syncopes et

des ruptures parce qu'elle danse et qu'elle est flexible. Si ce n'est pas fragile, il doit bien cependant en exister un meilleur mot car l'univers n'est pas si sûr des autres. La vulnérabilité convient peut-être un peu mieux parce que le mot est moins contingent plus éthique. L'œuvre de Najia Mehadji prend soin des nuances. Elle imagine sans emphase l'idée selon laquelle la représentation en elle-même est forte parce qu'elle est puissante, la force qui sous-tend certaines vagues ne cède pas à la facilité de la dextérité ou du savoir-faire, l'inconnu vers lequel le monde se dirige ne se dit pas littéralement, l'ellipse à moins que cela ne soit la litote, est à la fois geste pictural et position ontologique qui laisse aux formes la possibilité de se déplacer doucement ou fermement, de ne pas les dévier de leur trajectoire, de conserver la même intensité au geste et à la main d'une œuvre à l'autre. Il serait simple de comparer cela à de la houle ou au ressac alors que la détermination convient peut-être mieux, elle n'est pas la science de la prise de la décision, elle est, selon un glissement sémantique, la poésie des accompagnements, des terminaisons nerveuses de la ligne, l'artiste accompagne sa forme jusqu'au bout, elle lui donne la tension nécessaire pour lui insuffler de la force, elle sait que les terminaisons sont des endroits particulièrement sensibles (rétifs ou vulnérables), qui ressentent le moindre changement de lumière, de température, d'altitude, d'hygrométrie, la moindre brise et qui fonctionnent un peu comme un radar, comme un sonar, une sismographie. La ligne n'est jamais brisée parce qu'elle est brise et que le souffle qui la parcourt le long d'une échine imaginaire n'a pas ou plus d'équivalent bien clair dans ce monde et dans celui qui innerve chacune des séries. Il est presque exclu de parler de sujets. L'artiste les amputent souvent de leur contexte qui finirait par les affaiblir, par leur donner des allures décoratives en les privant de leur réelle dimension, c'est- à-dire de leur profondeur et de leur résolution qui s'apparente à une forme de sublimation. Les formes voluptueuses et spirituelles²⁹ ont effectué une remontée qui a pris des siècles, à force d'errer sans but dans les limbes où elles furent laissées, lorsqu'elles revinrent à la surface elles avaient été presque oubliées et ils ne furent pas nombreux à les reconnaître, il s'en est fallu de peu qu'on finisse par s'habituer à vivre sans elles, au point de ne plus éprouver le besoin de les sentir à nos côtés.

NOTES

1 Nathalie Galissot, « Deux lieux pour une rétrospective », in catalogue de la *Rétrospective Najia Mehadji*, Villa(s) des Arts de Rabat et de Casablanca du 8 mars au 31 mai 2019, 2019, p. 7.

2 *Ibidem*.

3 « Tracer sa vie entre singularité et universalité. Entretien de Najia Mehadji avec Véronique Rieffel », in *Najia Mehadji*.

La révélation du geste, Paris, Somogy, 2014, p. 28.

4 Najia Mehadji, dans ses entretiens, fait de nombreuses fois référence au mythe d'Icare, elle rappelle l'importance de cette figure dans les cultures de l'Islam et dans les pays arabes.

5 « Tracer sa vie entre singularité et universalité. Entretien de Najia Mehadji avec Véronique Rieffel », in *Najia Mehadji. La révélation du geste*, op. cit., p. 28.

6 Roger Caillois, *Les jeux et les hommes (Le masque et le vertige)*, Paris, Gallimard, 1958.

7 Pascal Amel, « Sur les traces d'Empédocle », in catalogue *Najia Mehadji, le temps de la ligne*, p. 17, exposition présentée au Musée de Gajac, Villeneuve-sur-Lot, du 5 juillet au 31 décembre 2019.

8 *Les sandales d'Empédocle* est un texte poétique de Leconte de Lisle publié en 1846 dans la revue fouriériste *La Phalange* ; pour les présentes citations, p. 284-286.

9 *Ibid.*

10 Catherine Buci-Glucksmann, « les fleurs du noir », in *Najia Mehadji*, Paris, Somogy, 2008, p. 103.

11 Catherine Buci-Glucksmann, « La voie des fleurs », in catalogue de la Rétrospective *Najia Mehadji*, Villa(s) des Arts de Rabat et de Casablanca, respectivement, pour la citation de Georgia O'Keffe, p. 41, pour l'image-affection p. 45, sur l'espace lisse, p. 42, et la citation d'Odilon Redon « La fleur voit », p. 46.

12 Mireille Buydens, « Espace lisse / Espace strié », in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Robert Grasso et Arnaud Villani dir., *Les Cahiers de Noesis*, n°3, printemps 2003, p. 130.

13 Gilles Deleuze consacre une grande partie de son essai sur le cinéma *L'image-mouvement* à ce qu'il nomme « l'image affection », chapitre VI et VII. Il part du postulat désormais célèbre que « le gros- plan c'est le visage » et que l'image-affection c'est le gros-plan. Paris, Minuit, (1983), 2003.

14 Léonard de Vinci, « De la nature de l'eau », in *Les carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, « Tel », vol. 2, (1942), 2004, p. 7-136.

15 Exposition au Musée des Beaux-Arts de Lyon du 30 novembre 2019 au 8 mars 2020, intitulée *Drapé – Degas, Christo, Michel-Ange, Rodin, Man Ray, Dürer...* ; le commissariat scientifique fut assuré par Sylvie Ramond et Éric Pagliano.

16 Essai de Georges Didi-Huberman publié chez Gallimard dans la collection « Art et artistes » en 2001.

17 Ginette Michaud, « Forma fluens : à une passante revenante », in *Spirale*, n° 256, printemps, 2016, p. 3 pour les deux citations.

18 Pierre Jamet, *Le noeud de l'inconscient*, Paris, Érés, « Arcanes », 2006, p. 89-104.

19 Jacques Lacan, « Propos sur la causalité psychique », in *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 172 et suivantes.

20 Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 540.

21 Jacques Lacan, « Propos sur la causalité psychique », op. cit., p. 172.

22 « Tracer sa vie entre singularité et universalité. Entretien de Najia Mehadji avec Véronique Rieffel », op. cit., p. 28.

23 Citation en exergue de la monographie *Najia Mehadji. La révélation du geste*.

24 Rémi Labrusse, « Des nouvelles de l'infini », in *Najia Mehadji. La révélation du geste*, op. cit., p. 53.

25 Peter Sloterdijk, « Être né de l'écume / Sphères III », in *Multitudes*, 2004, n°19, p. 187-196.

26 Écumes. *Sphérologie plurielle* est le troisième volume de son analyse des Sphères (le volume I est consacré « aux bulles » et le second « aux globes » et le troisième « aux écumes ». Le pluriel est une façon pour l'auteur de confirmer sa thèse qu'il existe plusieurs sortes d'écume car elles sont de différentes qualités lesquelles sont liées aussi à un mode d'interprétation de cette matière singulière.

27 Peter Sloterdijk, « Être né de l'écume / Sphères III », op. cit.

28 *Ibid.*

29 Propos de l'artiste, in *Najia Mehadji*, op. cit., p. 49.