



Conférence de l'Académie

Cahier XX

Les arts visuels dans le monde
arabe entre globalisation
et spécificités locales

Silvia Naef

Académie suisse
des sciences humaines et sociales
Hirschengraben 11, case postale 8160, 3001 Berne
Tél. 031 313 14 40, Fax 031 313 14 50
E-mail: sagw@sagw.ch

Schweizerische Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften

Académie suisse
des sciences humaines et sociales

Les arts visuels dans le monde arabe entre globalisation et spécificités locales*

Conférence de l'Académie de Silvia Naef
Février 2010

Depuis quelques années, le Moyen-Orient en général – terme assez vague par lequel on désigne généralement les pays arabes, la Turquie et l'Iran – et le monde arabe en particulier¹ n'apparaissent plus seulement dans les pages politiques des journaux ou aux dernières nouvelles à la télévision, mais également dans les rubriques culturelles, surtout en relation avec les arts visuels. Des grandes expositions d'art «du Moyen-Orient» ou «du monde musulman» ont eu lieu récemment dans des institutions prestigieuses. Pour n'en nommer que quelques-unes des plus récentes, je mentionnerai pour 2009 *Rêve et réalité*, montrée à la Fondation Paul Klee, à Berne², et *Taswir, Univers iconographiques de l'Islam et modernité*, au Martin Gropius Bau à Berlin³, et pour 2010, *Unerwartet/Unexpected, Von der islamischen zur zeitgenössischen Kunst*⁴ au Kunstmuseum de Bochum, et la plus récente *Die Tradition der Zukunft, Die Zukunft der Tradition*, réalisée à Munich par le Haus der Kunst à l'occasion du centenaire de la grande exposition d'art islamique *Muhammedanische Kunst* de 1910⁵.

Cet engouement occidental pour l'art en provenance du monde arabe et musulman – il n'y a souvent pas de distinction claire à ce sujet – est un phénomène récent, qui remonte aux années 1990, et qui a pris de l'ampleur depuis 2000. Il va de pair avec une explosion des marchés locaux dans le monde arabe et un intérêt accru pour les arts visuels. Dans cet article, nous allons essayer d'en retracer les origines et les principaux développements, et d'analyser l'impact de ces nouveaux développements sur la scène artistique de la région. Nous nous concentrerons sur les pays arabes, quoique d'autres pays seront mentionnés parfois à titre de comparaison.

* *Note sur la translittération de l'arabe*: nous avons opté pour une translittération simplifiée, n'indiquant que les voyelles longues par un accent circonflexe et la lettre ع ('ayn) par une apostrophe. Les noms des artistes connus ou exposant souvent en Occident ont été écrits selon l'orthographe adoptée par eux-mêmes.

L'art moderne dans le monde arabe

En 1798, Bonaparte envahit l'Égypte, alors une province de l'Empire ottoman. Cela produit un choc dans toute la région, et conduit les élites politiques et intellectuelles à analyser et à rechercher les raisons ayant pu conduire à l'occupation d'une des terres centrales de l'Empire. On attribue cette faiblesse à un retard technologique et militaire, qu'il s'agit de rattraper en formant des jeunes aux métiers et aux techniques de l'Europe. La modernisation devient alors le thème dominant⁶. Au courant du 19^{ème} siècle, les arts visuels seront inclus dans les domaines dans lesquels on croit constater un retard: en effet, moins «réaliste» que l'art occidental, voire non figuratif, les pratiques locales ou l'«art islamique⁷» apparaissent comme constituant une étape antérieure dans l'évolution artistique de l'humanité⁸. D'où la création, localement, d'Écoles de Beaux-Arts pour lesquelles l'Académie parisienne constitue le modèle idéal: en 1883, une telle institution est inaugurée à Istanbul, dirigée par Osman Hamdi, élève de l'orientaliste français Jean-Léon Gérôme; en 1908, l'École des Beaux-Arts du Caire ouvre ses portes, sous la direction du sculpteur français Guillaume Laplagne; à Téhéran, c'est en 1911 que le peintre Kamâl Ol-Molk, de retour d'études en Europe, ouvre une institution de ce type.

Ces écoles produiront une première génération d'artistes, peintres le plus souvent mais aussi sculpteurs, appelées en arabe *ruwwâd*, pionniers, tellement ils semblaient oser un métier nouveau et inconnu. D'autres artistes se formeront directement en Europe – en France et en Italie la plupart du temps – soit auprès d'artistes européens installés dans la région, soit auprès des quelques artistes locaux qui pratiquaient déjà le métier, notamment au Liban. La production artistique est, généralement, de type académique quoique parfois influencée par des notions d'impressionnisme et les sujets sont des scènes de genre «typiques» (femmes orientales, paysans, villageois, habitants des quartiers populaires), des portraits ou des paysages. Les changements induits par la modernisation n'apparaissent que très sporadiquement. Il s'agit d'une période d'appropriation, d'*adoption* de l'art européen, période qui couvre, grosso modo, la première partie du 20^{ème} siècle.

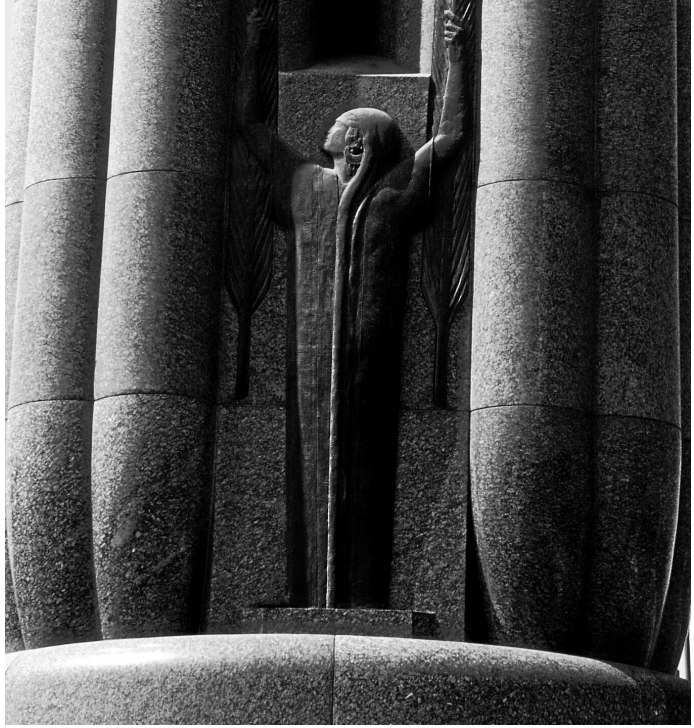


Illustration n°1: Mahmūd Mukhtār (Égypte, 1891-1934), *La constitution*, bas-relief du socle du monument érigé au Caire à la mémoire du leader nationaliste Sa'd Zaghlūl (ca. 1930). Photo: F. Schwarz.

La donne change après la Deuxième Guerre mondiale qui voit la plupart des pays de la région accéder à l'indépendance. Les nouveaux Etats aspirent à (re)construire des identités nationales en puisant dans la culture du pays plutôt que dans celle de l'Occident. C'est le moment aussi où l'art moderne entre dans les pratiques artistiques du monde arabe. La modernité artistique (*hadātha*) est désormais clairement revendiquée, mais elle doit être enracinée dans la culture locale, dans ce que l'on nommera à partir des années soixante-dix l'«authenticité» (*asāla*). Cela se fait par le retour à l'héritage (*turāth*) de l'ensemble des civilisations ayant existé dans un pays donné avant la colonisation. Cette conception de l'art qui apparaît dans les années quarante et cinquante, dominera la production jusque dans les années quatre-vingt. On peut parler d'une période d'*adaptation*

de l'art occidental adopté dans la période précédente à des motifs d'origine régionale; il n'est pas question, pourtant, de revenir à l'«art islamique».⁹

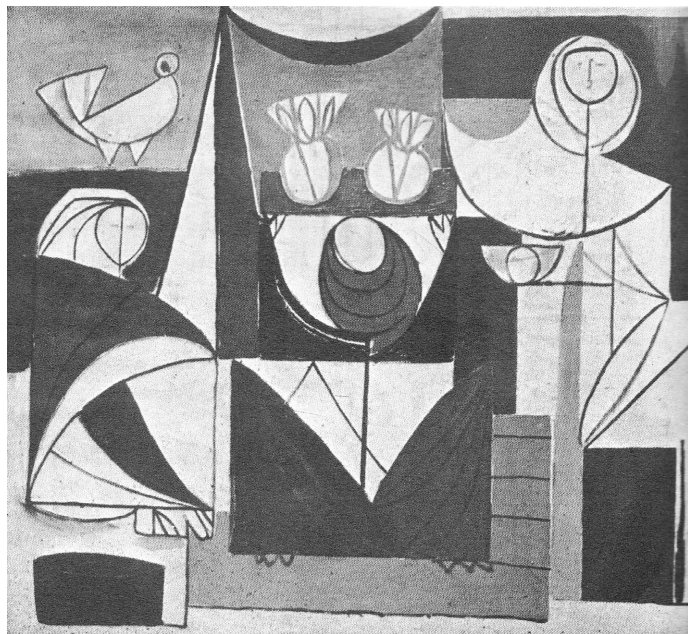


Illustration n°2: Jawād Salīm (Irak, 1919-1961), *Trois femmes* (1954).

La guerre du Golfe en 1991 peut être considérée comme la dernière manifestation du nationalisme panarabe, un moment crucial impliquant un changement de paradigmes, qui se répercute sur la production artistique régionale et relègue le débat sur l'authenticité au second plan, même si certains artistes continuent à se référer à l'héritage, notamment ceux qui citent l'écriture arabe dans leurs œuvres, un mouvement qu'on qualifie de *hurûfiyya* («lettrisme»), né dans les années soixante-dix¹⁰; la production artistique entre dans l'ère de la *globalisation*.

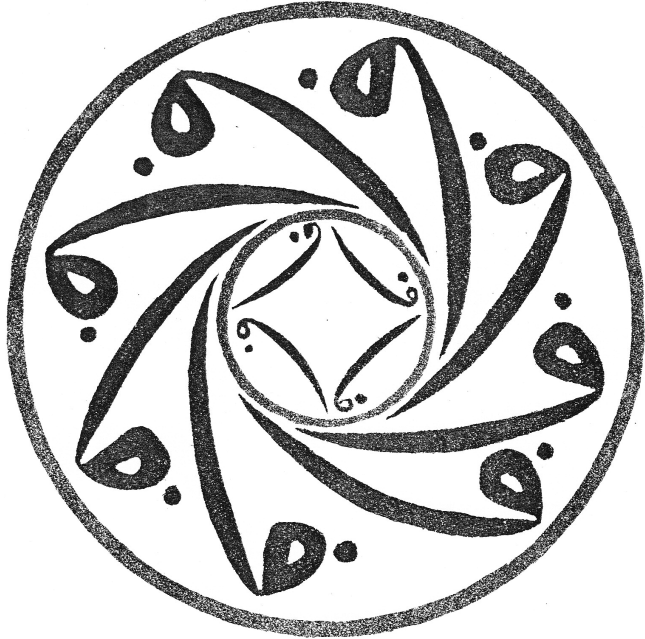


Illustration n°3: Hussein Madi (Liban, né en 1938): *La lettre «fâ'»*, De la série *Alphabet arabe* (1973), Genève, collection privée. Photo: S. Naef.

L'apparition de l'art contemporain

Dans les années 1990, des artistes du Moyen-Orient commencent à utiliser des nouveaux médias comme la vidéo et les installations. En Turquie, c'est l'impact de la Biennale d'Istanbul, créée en 1987 qui a produit cet effet, car elle a donné la possibilité de connaître la production contemporaine internationale. Khaled Hafez, artiste et commissaire d'exposition, décrit un effet semblable produit par la Biennale du Caire à la fin des années 1990, mais celui-ci n'aurait été que de courte durée¹¹. Quoi qu'il en soit, de nombreux artistes produisent désormais dans les langages de l'art contemporain.

Si le gros de la production, dans les pays arabes, continue à s'exprimer avec les moyens plus traditionnels de la peinture et de la sculpture, des centres d'art contemporain ont vu le jour depuis une dizaine d'années, notamment le Beirut Art Center (BAC), inauguré en 2009¹² ou la plus ancienne Townhouse Gal-

lery au Caire (1998)¹³; certaines galeries commerciales de leur côté n'hésitent plus à exposer de l'art contemporain de la région ou international. Le marché de l'art régional – qu'il s'agisse des œuvres des pionniers ou de celles d'artistes contemporains, connaît une expansion vertigineuse, avec des maisons comme Christie's et Sotheby's qui ont commencé à organiser des ventes d'art moderne de la région, Christie's ayant ouvert une filiale à Dubaï, et Sotheby's à Doha. Un communiqué de presse de Christie's publié sur internet chiffrait les ventes d'art contemporain du Moyen-Orient en 2010 à 29 millions de dollars, une augmentation de 117% par rapport à l'année précédente, lorsque les ventes avaient totalisé 13 millions de dollars¹⁴. La scène des galeries a explosé, surtout dans le Golfe, mais aussi en Syrie ou au Liban. Des magazines consacrés aux arts de la région comme *Canvas*, qui fête cette année son sixième anniversaire¹⁵, ou *Bidoun*, ont vu le jour.



Illustration n°4: Beirut Art Center (BAC), octobre 2010. Photo: S. Naef

Il y certainement des raisons très diverses derrière ce phénomène, mais l'apparition de l'«amour de l'art» en est certainement une. Ce trait caractéristique de la bourgeoisie européenne que Pierre Bourdieu et Alain Darbel avaient décrit dans les années 1960¹⁶ a conquis une région où, il y a encore une ving-

taine d'années, les professionnels se plaignaient du manque de préparation et du désintérêt du public pour l'art. Aujourd'hui, un public et un fort intérêt pour l'art existent. On peut imputer cela à l'apparition de nouvelles générations ayant voyagé ou même vécu à l'étranger, qui tendent à adopter les habitudes culturelles occidentales. L'entrée dans les mœurs d'une catégorie culturelle et d'un mode spécifique de pratique artistique qui existent désormais depuis plus d'un siècle pourrait constituer une autre explication.

L'Occident et l'art du Moyen-Orient

Les historiens de l'art font généralement remonter l'ouverture de la scène artistique occidentale aux pratiques extra-européennes à l'exposition *Magiciens de la terre*, montrée à Paris au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette en 1989¹⁷. Auparavant, les arts modernes et contemporains des pays non occidentaux n'étaient exposés – s'ils l'étaient – que dans un cadre ethnologique, car on estimait que la modernité artistique ne pouvait être qu'occidentale: toute autre tentative relevait de la pure imitation. Dans la préface du catalogue des *Magiciens de la terre*, le commissaire d'exposition, Jean-Hubert Martin constatait qu'avant cette exposition, le public aurait difficilement admis que des œuvres provenant de ce qu'on appelait encore le Tiers-Monde puissent avoir un statut d'œuvre d'art¹⁸.

Sur cent artistes, présentés dans le catalogue par ordre alphabétique, cinq venaient du monde musulman au sens large: de ces cinq, trois vivaient entièrement ou en partie en Occident: Rasheed Araeen, Shirazeh Houshiary et Sarkis. Boujemaa Lakhdar et Yousuf Thannoon vivaient dans leurs pays respectifs, le Maroc et l'Irak. Les trois premiers étaient des artistes contemporains se situant dans les courants et les mouvances de l'art global. Lakhdar en revanche, directeur du Musée d'art traditionnel de la ville d'Essaouira au Maroc, produisait des objets inspirés des techniques de l'artisanat local¹⁹ et Thannoon était un calligraphe au sens traditionnel du terme dont l'œuvre n'avait aucun rapport avec les conceptions actuelles de l'art²⁰. Les critères ayant présidé à ce choix ne sont pas clairs; et dans le catalogue, Thomas McEvelley admettait qu'il avait été difficile, aux organisateurs, d'aller chercher des artistes dans des pays

qui étaient restés jusque là *terra incognita* sur la carte artistique occidentale²¹.

Malgré les critiques formulées, notamment par l'artiste turc Bedri Baykam pour qui l'exposition – qu'il qualifiait de «scandalouse» (scandalous show) – était dominée par une vision paternaliste de la production non occidentale²², *Magiciens de la terre* ouvrit la voie à une nouvelle attitude. Dès les années 1990, plusieurs expositions furent consacrées aux artistes non occidentaux; des manifestations majeures, comme la Biennale de Venise et la Documenta s'ouvrirent à des non-Occidentaux, même si ceux-ci restent marginaux. A la dernière édition de la Documenta en 2007, la 12^e, participaient Ahlam Shibli (Palestinienne d'Israël), Halil Altindere (Turquie) et Nasreen Mohamad (Inde/Pakistan, décédé en 1990). La même année, la 52^{ème} Biennale de Venise comprenait pour la première fois un pavillon libanais à la Giudecca²³ et montrait deux artistes syriens (Bassem Dahdoud et Nasser Naassan Agha à la Fondazione Valerio Riva); étaient aussi présents l'Égypte, qui participe depuis 1938 et a son propre pavillon aux Giardini depuis 1952²⁴, ainsi que la Turquie. A la dernière édition de la Biennale de Venise en 2009, plusieurs nouveaux pays du monde arabe et musulman avaient organisé des pavillons: Abou Dhabi – dont le pavillon était sous la responsabilité artistique de Catherine David – les Emirats Arabes Unis, l'Asie Centrale et la Palestine. Dans les foires commerciales comme celle de Bâle, il y a aussi un nombre toujours croissant d'artistes en provenance du Moyen-Orient.

Certains artistes originaires du monde arabe font d'ailleurs partie des «happy few» de l'art contemporain, comme Kader Attia (Français d'origine algérienne), Mouna Hatoum (Palestino-Libanaise installée à Londres) ou Emily Jacir (Palestinienne vivant entre New York et Ramallah).

Un rôle central dans la présentation d'artistes arabes contemporains au public occidental a été joué par la commissaire d'exposition française Catherine David. En 1997, lorsqu'elle était directrice de la *documenta X*, David considérait que dans les cultures non occidentales les arts visuels n'avaient pas encore atteint la force expressive du cinéma, du théâtre et de la littérature, tout en soulignant que cela était susceptible de changer à l'avenir²⁵. A partir des années 2000, c'est en effet elle qui sera à l'origine de plusieurs manifestations européennes consacrées à l'art contemporain du monde arabe, présentées sous le titre *Con-*

temporary Arab Representations. En 2002 et 2004, elle présentait la création contemporaine au Liban et en Egypte à la Fundacio Antoni Tapiès à Barcelone et au Centre d'art contemporain Witte de With à Rotterdam²⁶; en 2005/6, *The Iraqi Equation*, montrée à Berlin, aux KunstWerke, puis à Barcelone, toujours à la fondation Tapiès, et à Umeå, en Suède, faisait le point sur la situation en Irak²⁷. En 2009, comme on l'a déjà dit, David a été en charge du pavillon d'Abou Dhabi à la Biennale de Venise.

L'art dans le monde arabe et la scène artistique globale

Si la globalisation et son ouverture à l'égard de l'art produit à l'extérieur de l'Occident a permis à certains artistes du monde arabe ou du Moyen-Orient d'être reconnus sur la scène internationale, la région en tant que telle (même une ville comme Istanbul) ne fait toujours pas partie de cette scène. En outre, la plupart des artistes connus internationalement vivent en Occident et font donc partie, au fond, de la scène artistique occidentale. Ce qui est produit pour la scène régionale et pour un public local ne dépasse que rarement les frontières de la région, et si c'est le cas, cette production n'est pas montrée dans des endroits prestigieux, des endroits prescripteurs. La question qui était au centre d'un atelier organisé par la commissaire d'exposition turque Beral Madra en 2003 en marge de la Biennale d'Istanbul continue à s'imposer: peut-on produire de l'art contemporain en dehors des centres reconnus de l'art? Est-ce que l'art contemporain – voire ce qui est internationalement reconnu comme tel – peut-il exister et être créé à la périphérie?²⁸

Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'analyser ici le concept de modernités alternatives ou multiples, et d'examiner sa validité dans le domaine des arts visuels.

Depuis que Charles Taylor et d'autres ont commencé à montrer que la modernité en tant que telle est une construction culturelle et dérive des évolutions propres à la civilisation occidentale depuis les Lumières²⁹, il n'est plus possible de la définir comme le faisait en 1989 encore Jean Baudrillard: «la modernité s'impose comme une, homogène, irradiant mondialement à partir de l'Occident»³⁰. Les études postcoloniales ont statué que même si la modernité avait son origine en Occident, les autres civilisations se l'étaient appropriée et y avaient contribué, tout

en l'adaptant à leurs circonstances spécifiques; ces modernités «autres», tout en se distinguant de la modernité occidentale, ont leur légitimité et doivent être considérées comme étant pleinement modernes dans le contexte qui les a produites; le singulier «modernité» tend d'ailleurs à être remplacé par le pluriel «modernités».

Dans le domaine de l'histoire de l'art, ce concept commence à se répandre, grâce à des historiens de l'art mais aussi des commissaires d'exposition se consacrant aux arts modernes et contemporains de pays non occidentaux. Mari-Carmen Ramirez, curatrice au Houston Fine Arts Museum et initiatrice dans ce musée d'une exposition consacrée aux avant-gardes en Amérique latine en 2004, considère que la modernité de celles-ci est équivalente à celle des mouvements de proue de l'Occident, mais qu'elle a été négligée par le discours sur l'art jusqu'à aujourd'hui³¹. C'est aussi ce qu'exprimait le curateur turc Vasif Kortun en 2000: pour lui, la modernité d'une œuvre ne peut être perçue que dans le contexte qui l'a produite, ce qui signifie qu'un tableau académique pouvait, dans l'Égypte des années trente, être «moderne», même si en Europe il aurait été vu comme démodé³².

Pour certains historiens de l'art pourtant, il serait difficile de reconnaître et d'inclure la modernité de l'art des pays arabes dans une narration mondiale, car les méthodes développées par l'histoire de l'art sont issues de l'expérience occidentale et trop liées à elle. C'est notamment la position de l'historien de l'art allemand Hans Belting, pour qui il faudrait repenser les approches développées en Occident pour parvenir à réfléchir sur d'autres productions artistiques³³. Pour l'Américain James Elkins en revanche, cela n'est plus nécessaire, car les historiens de l'art non occidentaux ont désormais adopté les catégories de pensée de l'art occidental: selon lui, c'est dans ces catégories qu'est analysé aujourd'hui l'art en provenance de Chine, d'Afrique ou du monde islamique³⁴.

Au-delà de la question théorique, est-il possible d'intégrer une production régionale dans un marché global et globalisé, peut-on y imposer d'autres critères? Ou, pour paraphraser Gayatri Spivak: «est-ce que les subalternes peuvent parler leur propre langue dans un monde de l'art globalisé³⁵?»

Une première remarque s'impose: au-delà des discours sur la globalisation de la scène artistique, le monde de l'art contemporain reste encore très exclusif, et les analyses effectuées par

le sociologue de l'art Alain Quemin depuis le début des années 2000 restent valables pour l'heure³⁶. Comme l'a montré Quemin, les pays prescripteurs sont toujours les mêmes: en premier lieu, il y a les Etats-Unis, suivis de très près par l'Allemagne et la Suisse, et, à un moindre degré, la France et l'Italie. Deuxièmement, comme l'a illustré Catherine Millet, qui avait effectué une enquête auprès de directeurs de grands musées, ceux-ci considèrent que toute œuvre produite aujourd'hui ne rentre pas forcément dans la catégorie «art contemporain»³⁷, sans qu'une réelle définition de ce qu'elle inclut n'existe pourtant.

C'est ici que la notion d'art contemporain pour désigner un «genre» artistique déterminé plutôt que l'ensemble de la production artistique de la période actuelle, développée par la sociologue française Nathalie Heinich, peut être utile comme instrument d'analyse. Heinich considère en effet qu'actuellement, la production artistique se subdivise en trois genres: un genre «classique», qui correspond à la vision artistique développée à la Renaissance, un genre «moderne», qui recouvre ce que l'on appelle la modernité classique, en rupture avec la période précédente mais néanmoins lié aux mêmes schémas conceptuels et matériels et, enfin un genre «contemporain» qui regroupe la production ayant recours à des médias et à un concept artistique en rupture avec l'art de la Renaissance et surtout en transgression permanente. Les deux premiers existent, selon Heinich, surtout dans les villes de province; le dernier est dominant dans les grands lieux d'exposition des principales capitales ainsi que dans les galeries de pointe, dans les lieux prescripteurs, et est lié à la culture savante et au texte³⁸

Cette tripartition, limitée à ses deux derniers termes toutefois, peut s'appliquer à ce que l'on observe actuellement dans le monde arabe et servir de clé interprétative. Actuellement, nous avons dans le monde arabe une production artistique et un public qui, majoritairement, apprécie un type d'art qui, selon les critères de l'art contemporain, est considéré comme dépassé sur la scène internationale, car il correspond au genre «moderne» tel que défini ci-dessus et qui, par conséquent, n'est jamais montré dans les expositions prestigieuses à l'étranger. L'ouverture du monde de l'art sur la production globale reste ainsi unilatérale: si la scène internationale accepte aujourd'hui des acteurs venant d'ailleurs, ceux-ci doivent parler le langage internationalement reconnu de l'art; imposer d'autres langages paraît, du moins

pour l'heure, impossible. On pourrait donc dire que le concept de modernités équivalentes mais différentes prôné par certains penseurs ne trouve pas encore son application dans le monde de l'art.

Cela est dû certainement à ce que les prescripteurs (musées, galeries qui comptent, acheteurs, revues, etc.) se trouvent encore tous en Occident. Est-ce que les projets de musées d'art moderne arabe annoncés dans la région du Golfe pourront changer cela? Est-ce que des événements comme ArtDubai ou la Biennale de Sharjah parviendront-ils à changer la donne? En ce qui concerne les musées d'art arabe moderne et contemporain, deux projets avaient été annoncés, un à Dubaï et un autre au Qatar. Le projet de Musée d'art moderne du Moyen-Orient (Museum of Middle East Modern Art, MOMEMA) de Dubaï avait été lancé en juin 2008 et faisait partie d'un projet beaucoup plus vaste visant à faire de la ville émirati un des haut-lieux culturels non seulement de la région mais du monde. Le musée, conçu par le bureau néerlandais UNstudio dans la forme d'un *dhow*, les embarcations typiques de la région, devait s'étendre sur une superficie de 25 000 mètres carrés et constituer un véritable centre culturel; pour l'instant, le projet a été arrêté³⁹. Le projet du Qatar, plus ancien, a traversé différentes phases de planification. Ouvert en décembre 2010, Mathaf: Arab Museum of Modern Art, est basé sur la collection du cheikh Hassan bin Muhammad Al Thani qui comprend environ six mille œuvres en provenance de l'ensemble des pays arabes; il est abrité dans un ancien bâtiment scolaire, réaménagé par l'architecte français Jean-François Bodin⁴⁰. Ce musée vise à devenir non seulement un lieu d'exposition, mais également un centre de recherche et de documentation⁴¹.

Ces musées projetés seront-ils en mesure de devenir des centres prescripteurs? Des questions sont permises à cet égard: ainsi, le Musée d'art de Sharjah (Mathaf al-Shâriqa li-l-funûn/Sharjah Art Museum), ouvert en 1997 et qui possède une collection d'art arabe exposée depuis 2001, a certes montré quelques expositions temporaires, certaines effectuées en collaboration avec d'autres institutions, mais n'est pas encore parvenu à s'établir comme un lieu qui compte⁴². On pourrait dire la même chose du Musée d'art moderne du Koweït (Mathaf al-fann al-hadîth), créé en 2004, et qui ne dispose même pas d'un site web, alors qu'il possède une collection représentative d'œuvres d'artistes koweïtiens et arabes⁴³. Est-ce que la création de filiales de musées prestigieux

dans les Emirats, comme le Louvre et le Guggenheim, créera une dynamique nouvelle? Ce qu'on peut dire pour l'instant, est que la région du Golfe se caractérise par le fait qu'elle est devenue LE marché de l'art régional, non seulement pour les pays arabes, mais également pour l'Iran. Cependant, elle n'est pas encore parvenue à avoir un impact sur la création – qui se fait ailleurs dans la région – ni à s'imposer pour ses institutions d'art. La crise, qui a bloqué notamment la création du musée de Dubaï, a eu un impact négatif. Il est difficile, à mon avis, d'en dire plus pour le moment, car au fond, la grande question concernant toute cette région est celle de savoir si ce développement exponentiel qu'on observe actuellement va en faire réellement ce que les responsables politiques souhaiteraient, c'est-à-dire un pôle culturel de niveau mondial, ou si tout ces activités relèvent plutôt d'un phénomène temporaire.



Illustration n°5: La façade du Musée d'art de Sharjah, février 2008. Photo: S. Naef

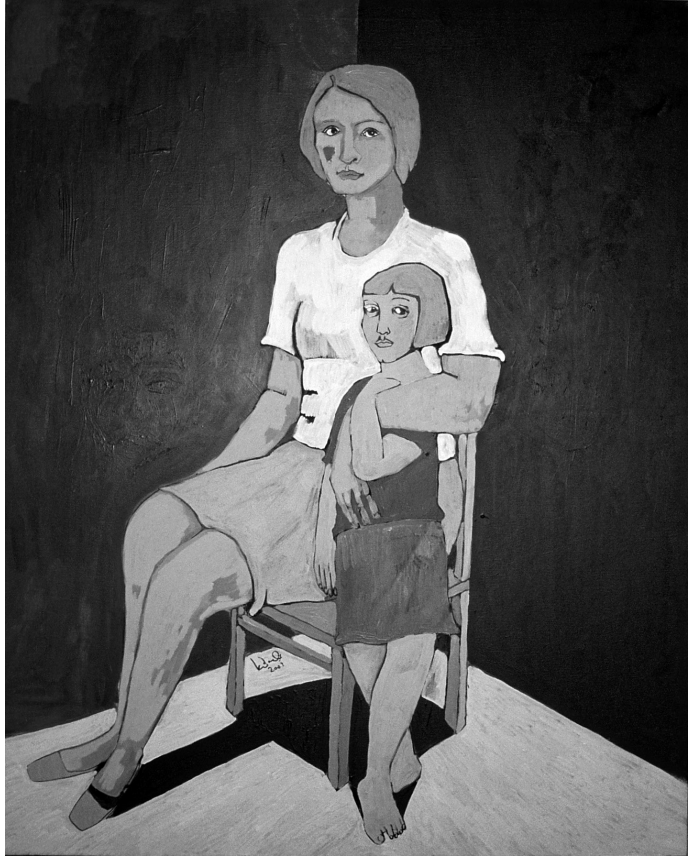


Illustration n°6: Ghada Al-Kandari (Koweït, née en 1969), *Mère et fille* (2001), Koweït, Musée d'art moderne. Photo: S. Naef

Enfin se posent deux questions de définition. La première est celle de l'étiquette donnée aux œuvres d'artistes originaires du monde arabe et musulman exposées en Occident: très souvent, celles-ci sont mises dans la catégorie «art islamique contemporain». Une telle définition pose un problème d'un point de vue de l'histoire de l'art, car ces œuvres n'ont plus rien à voir avec «l'art islamique», ni par leurs techniques, ni par leur conception, ni – la plupart du temps – par la définition qu'en donnent les auteurs. De plus, en leur collant cette étiquette, on exclut de la modernité artistique des œuvres qui utilisent les outils inter-

nationalement reconnu de l'art contemporain, ou du moins, on crée une catégorie spécifique, une sous-catégorie, qui les confine dans quelque chose d'«autre», dans une sorte «d'islamicité⁴⁴» inéluctable. Cette notion d'art islamique contemporain, courante principalement dans les pays anglo-saxons, a été remise en question par de nombreuses expositions récentes, dont *Taswir* ou la récente *Zukunft der Tradition* munichoise⁴⁵.

La deuxième question est relative au «label d'origine». En effet, très souvent les artistes présentés comme «moyen-orientaux» ou «arabes» vivent depuis de longues années en Occident, lorsqu'ils n'y sont pas carrément nés. Si certains de ces artistes – c'est le cas de Shirin Neshat, née en 1957 et vivant aux Etats-Unis depuis l'âge de 17 ans, qui s'affirme Iranienne – revendiquent cette appartenance, d'autres ne s'y reconnaissent pas. A notre sens, il serait plus exact de les qualifier d'artistes de la diaspora, ce qui rendrait compte de leur(s) double(s) (ou multiple) appartenance(s).

Quel a donc été l'impact de la globalisation sur les scènes locales du monde arabe? Il est bien évidemment prématuré de tirer un bilan définitif, car nous nous trouvons au début d'une phase de changements et de transformations profondes. Il est certain qu'il existe aujourd'hui des scènes artistiques vivantes dans les pays arabes, qu'on commence à prendre en compte à l'extérieur. Cependant, elles ne parviennent pas encore à s'imposer et à imposer leurs critères et leurs artistes sur le plan international selon des critères développés sur place; elles sont plutôt, du moins pour l'instant, des prestataires de services pour la scène artistique internationale. Cela est cependant susceptible de changer rapidement. Beaucoup dépendra de la continuité des engagements pris par les grands acteurs locaux.

Notes

- 1 Par «monde arabe», il faut entendre les pays où l'arabe est la langue officielle et/ou majoritaire et qui sont membres de la Ligue des Etats arabes. http://www.arableagueonline.org/las/index_en.jsp (site en anglais en construction), consulté le 6.11.2010.
- 2 28 février-16 août 2009. http://www.paulkleezentrum.ch/ww/fr/pub/web_root/pro/wechselausstellungen/archiv/traum_und_wirklichkeit_zeitge.cfm, consulté le 6.11.10. Cf. aussi no. spécial de *Du, Auf der Suche nach dem Orient, Das Gesicht von 1001 Nacht bei Tageslicht*, 793 (2009).
- 3 5 novembre 2009 – 18 janvier 2010. Catalogue: A. Sh. Bruckstein Coruh/H. Budde, *Taswir - Islamische Bildwelten und Moderne*, Berlin, Nicolai, 2009.
- 4 18 juin – 10 octobre 2010. <http://www.bochum.de/C125708500379A31/vwContentByKey/W285TDAV082BOLDDE?open&MCL=7ZVDTTC187BOLD>, consulté le 6.11.10.
- 5 25 septembre 2010 – 9 janvier 2011. Catalogue: Chris Dercon, León Krempel et Avinoam Shalem (éds.), *Zukunft der Tradition/The Future of Tradition*, Prestel Verlag, Munich, 2010. <http://www.hausderkunst.de/>, consulté le 6.11.10.
- 6 Sur ce thème, l'ouvrage d'Albert Hourani reste toujours d'actualité: *Arabic Thought in the Liberal Age: 1798-1939*, Cambridge [etc.], Cambridge University Press, 13^{ème} éd., 2003 (1^{ère} éd. 1962). Traduit en français par S. Besse Ricord sous le titre *La pensée arabe et l'Occident*, Paris, Naufal, 1991.
- 7 Ce terme, par lequel on désigne généralement l'ensemble de la production artistique des pays musulmans – à l'exclusion de l'Afrique subsaharienne, de la Malaisie et de l'Indonésie – du 7^{ème} à la fin du 18^{ème} a été remis en question depuis quelques décennies par les spécialistes du domaine. Néanmoins, faute d'appellations plus nuancées et satisfaisantes, son usage s'est maintenu. Pour une discussion critique de cette notion, cf. Oleg Grabar, *La formation de l'art islamique*, ch. I. «Poser le problème», Paris, Flammarion, 1987, trad. de l'anglais par Yves Thoraval. Original anglais: *The Formation of Islamic Art*, New Haven, Yale University Press, 1973.
- 8 Sur l'idée de progrès en art, cf. Ernst Gombrich, *Kunst und Fortschritt, Wirkung und Wandlung einer Idee*, Cologne, DuMont Buchverlag, 2^{ème} éd. 1987 (1^{ère} éd. 1978), ainsi qu'Olga Hazan, *Le mythe du progrès artistique, Etude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.
- 9 Pour plus de détails sur la naissance et le développement de l'art moderne dans les pays arabes, cf. Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe - l'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996.
- 10 Sur ce mouvement, cf. notamment le catalogue de la récente exposition du British Museum, montrée par la suite à Dubaï: Venetia Porter (éd.), *Word into Art, Artists of the Modern Middle East*, Londres, British Museum, 2006. Catalogue Dubaï: Dubaï,

- Dubai Holding, 2008, et aussi S. Naef, *L'art de l'écriture arabe, Passé et présent*, Genève, Slatkine, 1992.
- 11 Khalid Hafez, «Over Two Decades of Cairo Biennale: Uniqueness, Life Cycle and Effect on Current Contemporary Local Art Practice», in *Art Criticism & Curatorial Practices in Marginal Contexts, Addis Ababa, Three-Day Combined Seminar and Workshop, Organized by the International Association of Art Critics (AICA) Paris, and Zoma Contemporary Art Center, 26-28 January 2006*, 47, (publié en ligne <http://www.aica-int.org/spip.php?article638>, consulté le 01.04.09).
 - 12 <http://www.beirutartcenter.org/>
 - 13 <http://www.thetownhousegallery.com/>
 - 14 «Post Sale Release: Christie's Sales Soar in Dubai», <http://www.christies.com/about/press-center/releases/pressrelease.aspx?pressreleaseid=4342>, consulté le 6.11.10.
 - 15 *Canvas*, 6, 6, novembre-décembre 2010.
 - 16 Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, Paris, Ed. de Minuit, 1992 (1^{ère} éd. 1966).
 - 17 14 mai-14 août 1989. Catalogue: *Magiciens de la terre: [exposition présentée du 14 mai au 14 août 1989] / [réal. par le Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou et la Grande Halle - la Villette]* Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
 - 18 Jean-Hubert Martin, «Préface», in *Magiciens de la terre*, op. cit., 8.
 - 19 *Magiciens de la terre*, op. cit., 180-181.
 - 20 *Magiciens de la terre*, op.cit., 238-239.
 - 21 Thomas McEvilley, «Ouverture du piège: l'exposition postmoderne et 'Magiciens de la Terre'» in *Magiciens de la terre*, op.cit., 22.
 - 22 Bedri Baykam, *Monkey's Right to Paint and the Post-Duchamp Crisis, The Fight of a Cultural Guerrilla for the Rights of Non-Western Artists and the Empty World of the Neo-Ready-Mades*, Istanbul, Literatür, 1994, 49-61.
 - 23 *Pavillion of Lebanon*, Beyrouth, Alarm Editions, 2007. Le pavillon avait été organisé par les deux galeristes beyrouthins Saleh Barakat (Galerie Agial) et Sandra Dagher (Espace SD).
 - 24 Sur ce sujet, cf. Silvia Naef, «De Venise au Caire: l'Egypte sur la scène artistique internationale» in O. Carlier (éd.), *Images du Maghreb, Images au Maghreb (XIXe-XXe siècles), Une révolution du visuel ?*, Paris, L'Harmattan, 2010, 317-328.
 - 25 Catherine David, «Introduction» in F. Joly, *documenta X, short guide*, Ostfildern, Cantz Verlag, 1997, 11-12.
 - 26 Tamáss, *Contemporary Arab Representations: Beirut/Lebanon 1*, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, 2002. *Tamáss, Contemporary Arab Representations: Cairo 2*, Barcelone/Rotterdam, Fundació Antoni Tàpies et Witte de With Center for Contemporary Art, 2004.
 - 27 18 décembre 2005-26 février 2006.
http://www.kw-berlin.de/index.php?option=com_content&view=article&id=229%

- 3Acontemporary-arab-representations-the-iraqi-equation&catid=20%3Aarchiv&Itemid=203&lang=en, consulté le 6.11.10.
- 28 *Art criticism and Curatorial Report Practices, East of the EU, International Workshop and Round Table in conjunction with the 8th Istanbul Biennial, 18th-21st September 2003*. Ce sujet a été repris en 2006 par un workshop organisé par AICA International à Addis-Abeba, *Art Criticism & Curatorial Practices in Marginal Contexts*, <http://www.aica-int.org/spip.php?article345>., consulté le 7.11.10.
- 29 Charles Taylor, «Two Theories of Modernity» in D. P. Gaonkar (ed.), *Alternative Modernities*, Durham & London, Duke University Press, 2001, 172-196.
- 30 Jean Baudrillard., «Modernité», in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1989, vol. 15, 552.
- 31 Mari-Carmen Ramírez, «A Highly Topical Utopia. Some Outstanding Features of the Avant-Garde in Latin America» in M.C. Ramírez and Héctor Olea, *Inverted Utopias, Avant-Garde Art in Latin America*, New Haven et Londres, Yale University Press/Houston, The Museum of Fine Arts, 2004, 1-15.
- 32 Vasif Kortun, «Die anderen Modernen», in Museum für Gegenwartskunst Basel (éd.), *Total global: Umgang mit nichtwestlicher Kunst*, Basel, Christoph-Merian-Verlag, 2000, 12-13.
- 33 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, Munich C.H. Beck, 1995, ch. 8, «Weltkunst und Minoritäten: eine neue Geographie der Kunstgeschichte», 68-77.
- 34 James Elkins, «Art History as A Global Discipline», in J. Elkins (éd.), *Is Art History Global?*, New York & London, Routledge, 19-21.
- 35 Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris, Amsterdam, 2009.
- 36 Alain Quemin, «L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international: La place des pays 'périphériques' à l'ère de la globalisation et du métissage», *Sociologie et sociétés*, 34, 2 (2002), 15-40.
- 37 Catherine Millet, *L'art contemporain, Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006, 9.
- 38 Nathalie Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporain, Sociologie des arts plastiques*, Paris, Editions de Minuit, 1998, 10-12.
- 39 <http://www.unstudio.com/nl/unstudio/projects/the-museum-of-middle-eastern-modern-art-momema>, consulté le 7.11.10.
- 40 www.mathaf.org.qa ou http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/mathaf_arab_museum_of_modern_art. A l'origine, il avait été prévu de consacrer au musée une aire de 33'000 mètres carrés, avec un nouveau bâtiment conçu par le bureau Rafael Viñoly de New York, auteur de l'extension du musée de Cleveland. Cf. <http://www.dezeen.com/2008/08/22/museum-of-modern-arab-art-by-rafael-vinoly-architects/>, consulté le 7.11.10.
- 41 «Mathaf plans to become a leading research facility», *Gulf Times*, 26 October 2010,

-
- consulté en ligne le 28.10.2010, http://www.gulf-times.com/site/topics/article.asp?cu_no=2&item_no=394472&version=1&template_id=36&parent_id=16.
- 42 <http://www.sharjahmuseums.ae/>, consulté le 7.11.10.
- 43 Al-majlis al-watanî li-l-thaqâfa wa-l-funûn wa-l-âdâb, *Mathaf al-fann al-hadîth/The Museum of Modern Art*, s.l. [Koweït], s.d. [2004?].
- 44 J'emprunte ce terme à Jocelyne Dakhliâ, *Islamicités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005. Cf. aussi, du même auteur, «Pleinement contemporains», in J. Dakhliâ et al. (ed.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam: des arts en tension*, Paris, Editions Kimé, 2006, 11-67.
- 45 Cf. ci-dessus. Sur ce sujet, cf. Silvia Naef, «'Moderne islamische Kunst' - Überlegungen zu einem problematischen Begriff» in A. Sh. Bruckstein Coruh and H. Budde, *Taswir*, op.cit., 26-30.

L'Auteur

Silvia Naef est professeur à l'Unité d'arabe de l'Université de Genève. En 2007/8 et 2008/9, elle a été professeur invitée à l'Université de Toronto, où elle a donné des cours portant sur l'art moderne et contemporain dans le monde arabe et musulman. Elle a également enseigné dans les universités de Bâle et Tübingen. Elle est une spécialiste de l'art moderne dans le monde arabe et musulman et a également travaillé sur la question de l'image en Islam. Elle a publié sur ce sujet en français, anglais, allemand, arabe, italien et espagnol. A côté de nombreux articles, figurent parmi ses principales publications: *Y a-t-il une question de l'image en Islam?* (2004, traduction allemande 2007, traduction italienne en cours), *A la recherche d'une modernité arabe, L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak* (1996; traduction arabe, 2008), *L'art de l'écriture arabe, Passé et présent* (1992) et, en codirection avec Bernard Heyberger, *La multiplication des images en pays d'Islam* (2003).

L'Académie suisse des sciences humaines et sociales: une institution au coeur d'un vaste réseau

L'Académie suisse des sciences humaines et sociales (ASSH) est une association faîtière qui regroupe environ 60 sociétés savantes. De la littérature à la théologie, en passant par les sciences de la communication ou les sciences politiques, les sociétés membres représentent un large éventail de disciplines. En tout, ce ne sont pas moins de 30'000 personnes qui, en tant que membres d'une société savante, sont rattachées à l'ASSH. De quoi alimenter le plus vaste réseau en sciences humaines et sociales de Suisse.

Promotion de la recherche, collaboration internationale et encouragement de la relève: tels étaient les objectifs de l'ASSH, lors de sa fondation en 1946. Ils ont gardé toute leur importance, mais avec le temps, le spectre des activités s'est élargi. L'ASSH est une institution d'encouragement à la recherche reconnue par la Confédération; son engagement en faveur des sciences humaines et sociales se définit selon trois grands axes:

Coordonner

L'ASSH fonctionne comme plate-forme pour la mise sur pied de projets communs et la diffusion de travaux à l'intérieur de la communauté des chercheurs. A une époque où les disciplines ont souvent tendance à s'atomiser, ce rôle «rassembleur» est essentiel à la cohésion des disciplines qu'elle représente.

Encourager

L'ASSH consacre une grande partie de son budget à l'encouragement des activités qui font vivre les sciences humaines et sociales en Suisse et se pourfend d'une politique de soutien axée sur la relève et la présence des femmes dans le milieu académique.

Communiquer

L'ASSH organise régulièrement des rencontres publiques et des tables rondes sur des thèmes d'actualité. Elle met ainsi en évidence la contribution de ses disciplines à l'analyse de phénomènes emblématiques de notre société et permet le dialogue avec les milieux politiques et économiques.

L'ASSH est membre des Académies suisses des sciences. Les académies-suissees mettent les sciences en réseau sur le plan régional, national et international. Elles s'engagent particulièrement dans les domaines de la reconnaissance précoce, de l'éthique et du dialogue entre science et société. www.academies-suissees.ch

Adresse de contact

Académie suisse
des sciences humaines et sociales
Hirschengraben 11
Case postale 8160
3001 Berne
Tél. ++41 31 313 14 40
Fax ++41 31 313 14 50
E-Mail: sagw@sagw.ch
www.assh.ch

Aus der Reihe der Akademievorträge
Dans la série des Conférences de l'Académie

Bisher erschienen/Numéros parus

Linder, Wolf (2000), *Licht und Schatten über der direkten Demokratie*, Heft I.

von Arburg, Hans Georg (2000), *Seelengehäuse – Konsensus im Dissensus? Der Physiognomikstreit zwischen Lavater und Lichtenberg im Lichte der französischen Psychiatrie des frühen 19. Jahrhunderts*, Heft II.

Holderegger, Adrian (2000), *Bemerkungen zum «Übereinkommen über Menschenrechte und Biomedizin» und zum «Vorentwurf für ein Bundesgesetz über genetische Untersuchungen beim Menschen»*, Heft III.

Holzhey, Helmut (2001), *Armut als Herausforderung der Anthropologie. Eine geschichtlich-systematische Besinnung*, Heft IV.

Ris, Roland (2001), *Le gong, le chat, le sphinx: approches de la poésie tardive de Rilke*, Heft V.

Engler, Balz (2001), *Shakespeare als Denkmal*, Heft VI.

Marchand, Jean-Jacques (2002), *La politologie naissant de l'historiographie: composantes formelles du renouveau d'une science à la Renaissance italienne*, Heft VII.

Reinhardt, Volker (2002), *Jacob Burckhardt und die Erfindung der Renaissance. Ein Mythos und seine Geschichte*, Heft VIII.

Haber, Wolfgang (2002), *Kulturlandschaft zwischen Bild und Wirklichkeit*, Heft IX. (Vergriffen)

Paravicini Bagliani, Agostino (2003), *La genèse du sabbat des sorciers et des sorcières*, Heft X.

Robiglio, Andrea; Iribarren, Isabel (2004), *Aspetti della nozione di «communis doctrina» all'inizio del XIV secolo and*

Durandus and Durandellus: The Dispute behind the Promotion of Thomist Authority, with an introduction by Ruedi Imbach, Heft XI.

Berthoud, Anne-Claude (2004), *Ces obscurs objets du discours*, Heft XII.

Widmer, Jean-Claude (2005), *Warum gibt es manchmal sprachkulturelle Unterschiede?*, Heft XIII.

Bätschmann, Oskar (2006), *Ferdinand Hodler: Bilder der Alpen*, Heft XIV.

Schmid, Beatrice (2006), *Ladino (Judenspanisch) – eine Diasporasprache*, Heft XV.

Kollmar-Paulenz, Karénina (2007), *Zur Ausdifferenzierung eines autonomen Bereichs Religion in asiatischen Gesellschaften des 17. und 18. Jahrhunderts: Das Beispiel der Mongolen*, Heft XVI.

Zimmerli, Ulrich (2008), *Parlamentarische Oberaufsicht im 21. Jahrhundert*, Heft XVII.

de Pury-Gysel, Anne (2008), *Die römische Orgel aus Avenches/Aventicum*, Heft XVIII.

Pekarek Doehler, Simona (2010), *La parole-en-interaction: langage, cognition et ordre social*, Heft XIX.

Bestellschein/Talon de commande

Bitte senden Sie mir
Je souhaite recevoir

.... Ex. des Akademievortrages (der Akademievorträge),
Heft(e) Nr.

.... ex. de la (des) conférence(s) de l'Académie,
cahier(s) No(s):

.... Ex. des Jahresberichts der SAGW
.... ex. du rapport d'activités de l'ASSH

Δ Allgemeine Informationen zur SAGW
Δ Des informations générales sur l'ASSH

Δ Das Bulletin der SAGW (erscheint vierteljährlich)
Δ Le bulletin trimestriel de l'ASSH


Und vergessen Sie nicht, die Website der SAGW für aktuelle Informationen zu den Geistes- und Sozialwissenschaften regelmässig zu konsultieren: www.sagw.ch!

Et n'oubliez pas de jeter régulièrement un œil au site web de l'ASSH www.assh.ch pour tout savoir de l'actualité en sciences humaines et sociales!

Schweizerische Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)
Hirschengraben 11
Postfach 8160
3001 Bern

La conférence publiée ici a été présentée par la professeure Silvia Naef lors de la séance du Comité de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales du 19 février 2010.

© 2011 Académie suisse des sciences humaines et sociales
Hirschengraben 11
Case postale 8160, 3001 Berne
Tél. 031 313 14 40, Fax 031 313 14 50
sagw@sagw.ch
<http://www.assh.ch>

 Membre des
Académies suisses des sciences