Réviser le canon, revivre les mondes arabes

Morad Montazami

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/21368>

DOI : 10.4000/critiquedart.21368

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 20 mai 2016

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Morad Montazami, « *Réviser le canon, revivre les mondes arabes* », *Critique d'art* [En ligne],
46 | Printemps/Été 2016, mis en ligne le 20 mai 2017, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/21368> ; DOI : 10.4000/critiquedart.21368

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

EN

Réviser le canon, revivre les mondes arabes

Morad Montazami

RÉFÉRENCE

Imperfect Chronology: Arab Art from the Modern to the Contemporary. Works from the Barjeel Art Foundation, Munich: Prestel; Londres: Whitechapel Gallery, 2015. Sous la dir. d'Omar Kholeif avec la collaboration de Candy Stobbs

Emily Jacir: Europa, Londres: Whitechapel Gallery; Munich: Prestel, 2015

Made in Algeria : généalogie d'un territoire, Paris : Hazan ; Marseille : Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, 2016. Sous la dir. de Zahia Rahmani, Jean-Yves Sarazin

- 1 Depuis quand pourrait-on dire que l'histoire de l'art s'est muée en géographie de l'art et que la *discipline*, elle, se mue en périple ? A la vitesse de la lumière, nous sommes passés des ruines de l'exotisme et du désenchantement colonial à l'auto-examen collectif et à l'hybridation du modernisme. Mais entre les *World's Fairs* [expositions coloniales] du passé et les *Global Art Forums* du présent, si les époques passent, les mots, eux, survivent, dévitalisés ; à charge pour nous de renommer les enjeux, les lieux, les frontières et de re-cartographier les trajectoires de la production artistique (ou de l'histoire visuelle) dite « globale ».
- 2 Entre les dangers d'une carte dessinée uniquement à l'encre puisée dans la mer – aussitôt tracée aussitôt évaporée – ou à l'encre puisée dans la terre – aussitôt tracée aussitôt fossilisée – rappelons, grâce à Zahia Rahmani, responsable d'un programme de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art, que « l'espace blanc n'est pas un espace vierge ». La co-commissaire de *Made in Algeria : généalogie d'un territoire* au MuCEM, aux côtés de Jean-Louis Sarazin, directeur du département des cartes et plans de la BnF, avait promis une exposition « savante et populaire », salutaire ambition trop rarement honorée. Promesse tenue, si l'on en croit le succès de l'exposition, aussi bien en termes de visiteurs que de

relais dans les médias, la presse et l'exigence scientifique du projet trouvant toute son étoffe dans le catalogue qui fera date, à n'en pas douter (voir les textes remarquables de Hélène Blais, Todd Shepard, Daho Djerbal...). En mobilisant, entre autres, les cartes militaires afin de révéler leur rôle dans la conquête coloniale de l'Algérie par la France, *Made in Algeria* dresse le récit d'une histoire qui n'a pas seulement forgé l'Algérie mais également la France (notamment ses zones périphériques) et ce du XIXe siècle à nos jours. En explicitant les dynamiques géographiques, territoriales et topologiques dans l'histoire coloniale, cette entreprise paraît aller de soi, tant elle irrigue le sel de la mer Méditerranée dont le MuCEM est en passe de devenir le phare culturel et scientifique ; on retiendra donc que le premier essai fut un coup de maître. Avec son sommaire télescopique (« Vue de loin », p. 28-71 ; « Tracer le territoire », p. 72-137 ; « Capter l'Algérie », p. 138-205 ; « Au plus près », p. 206-224) et privilégiant le temps long en remontant jusqu'à l'Antiquité, l'ouvrage ne se contente pas d'une seule victoire intellectuelle, à savoir exhumer le rapport entre cartes et inconscient collectif. En croisant la cartographie, l'histoire des idées et l'art contemporain, il constitue un modèle du genre pour les « études visuelles » et réunit une communauté impressionnante de chercheurs, issus de toutes les disciplines. Comment le résumer mieux que les commissaires eux-mêmes avertissant : « Faire entrer un objet matériel comme la carte dans un régime de distinction qui est celui de l'art, c'est créer les conditions de lecture de l'objet, c'est dire qu'à l'intérieur de la carte "ça pense" ; donner à voir cette autonomie, c'est inscrire la carte dans une pratique moderne de la visualité »¹.

- 3 Reposant exclusivement sur la collection de Barjeel Art Foundation et son propriétaire-promoteur Sultan Sooud Al Qassemi, l'exposition *Imperfect Chronology* de la Whitechapel Gallery forme le vœu incertain de « l'art arabe du moderne au contemporain ». L'ensemble des œuvres présentées est à saluer tant la réunion de ces artistes palestiniens, irakiens, syriens, égyptiens, libanais, marocains ou algériens est inédite et constitue un événement remarquable. Elle se déroule en quatre temps et quatre chapitres (« Debating Modernism I », « Debating Modernism II » puis « Mapping the Contemporary I », « Mapping the Contemporary II ») et seule une salle, relativement petite, de la Whitechapel est dédiée à ce programme. Au-delà du plaisir visuel qu'elle nous offre, Barjeel Art Foundation représente une organisation tout à fait intéressante pour son époque. Certes cette forme de partenariat financier n'a rien de nouveau, encore moins dans les grands musées qui ont naturellement recours au mécénat. Mais on s'approche ici d'une forme de « privatisation curatoriale », ce qui mérite d'être débattu. Si montrer une collection privée dans un musée public n'a rien de nouveau, la collection Barjeel, elle, affirme sa vocation à voyager d'un musée à l'autre. Elle revendique ainsi la fonction de *soft power*, autrement dit de s'ériger en outil politique et diplomatique. A ce titre, la distinction public-privé perd de son sens, puisque, malgré son appartenance à une personne physique, la collection n'en sert pas moins un agenda national, en l'occurrence celui des Emirats Arabes Unis : collecter, conserver et promouvoir « l'art arabe », ce truisme essentialiste qui éclate étant donné les horizons si variés incarnés par les artistes de cette collection. Restent néanmoins deux conséquences remarquables. Premièrement, c'est la pratique du *curating* elle-même qui se retrouve aux prises avec le dispositif de la collection comme *soft power* ; qu'on envisage le curateur comme un activiste culturel ou bien comme le bras armé muséal de l'idéologie néolibérale. Deuxièmement, cette collection volante préfigure, de manière paradoxale et inversée, de futures collections « exilées ». Notamment depuis les salons de riches familles syriennes et irakiennes et dans les foyers de la guerre globale qui se joue actuellement. Celles-ci mettront bientôt

les musées occidentaux devant leurs responsabilités et devant l'urgence de réviser leur mode de fonctionnement (en même temps qu'ils révisent leurs canons) pour mieux les accueillir, les préserver et les montrer –fût-ce temporairement. Au cœur de ces enjeux rappelons le rapport remis aux pouvoirs publics français par Jean-Luc Martinez pour légiférer sur le droit d'asile des objets et du patrimoine.

- 4 Le problème posé par une chronologie (ou en réalité une collection) qui s'affiche comme « imparfaite » est plus la réaffirmation de l'ordre chronologique que son imperfection – avec une division étanche entre les œuvres « modernes » et « contemporaines ». Les raisons pour lesquelles cet ordre est voué à la déconstruction ne manquent pas, notamment celles du statut toujours problématique mais non encore véritablement clarifié des œuvres orientalistes ou postimpressionnistes dans cette chronologie. Il en ressort une séparation sans doute trop nette dans la césure entre les première et deuxième moitiés du XXe siècle. Or l'examen sommaire des archives liées à l'art des mondes arabes répondra simplement que, dès les années 1930, se manifeste un art anticolonial et antiacadémique, notamment en Egypte, avec le Groupe Art et Liberté où l'on retrouve Ramses Younan (1913-1966) et Kamel el Telmissany (espérons que l'exposition annoncée au Centre Pompidou pour septembre 2016, consacrée au Surréalisme en Egypte, viendra le démontrer). On pourrait plus généralement citer Georges Sabbagh, Saloua Raouda Choucair, Hamed Abdalla, Farhelnissa Zeid (tous ces artistes ne se trouvent malheureusement pas dans la sélection qui nous est proposée, malgré la présence de l'artiste dissidente Inji Efflatoun). Un artiste comme Abdul Hay Mosallam Zarara qui reprend explicitement l'iconographie du nationalisme arabe des années 1960, ne pourrait-il pas d'ailleurs être placé aux côtés des artistes comme Hamed Ewais ou Khadim Hayder ? Pourquoi le séparer par la frontière moderne/contemporain au prétexte que son œuvre date de 1990 ? Inversement pourquoi des artistes tels que Marwan, Farid Belkahlia ou Ibrahim el Salahi, dont l'activité s'étend avec vigueur jusque dans les années 2000, ne seraient-ils pas présentés comme « contemporains » ?
- 5 De sorte que contrairement à une « chronologie imparfaite », c'est plutôt des multi-chronologies, d'une histoire à contretemps ou des *dyschronies* qu'il eut fallu parler. Au-delà des tergiversations terminologiques, il s'agit de mesurer l'écart entre une approche chronologique, prônée ici avec sa conception, inavouée, mais bien téléologique de l'histoire, et une approche *généalogique* ouverte aux temporalités saccadées et aux remontages temporels. A ce titre, le contingent d'artistes contemporains présentés dans *Made in Algeria*, qu'ils travaillent avec le document (Louisa Babari, Katia Kameli...) ou la matière vive (Raphaëlle Pauper-Borne, Hellal Zoubir...) ont le mérite de nous emmener au-delà des découpages territoriaux pour nous donner à voir les ramifications futures de l'Algérie avec la France, l'Afrique, l'Europe ou la Méditerranée.
- 6 On sait bien que le débat entre art et politique dans les mondes arabes est abordé de manière toute autre que selon une histoire dictée par la Première et la Seconde Guerres mondiales. Il se rattache à l'histoire tiers-mondiste des pays non-alignés, des mouvements nationalistes-révolutionnaires et réformistes qui traversent les trajectoires d'artistes. Il inclue la micro-histoire de toute une myriade d'institutions où gît le poumon de cette histoire : les écoles des beaux-arts locales (voir l'entretien édifiant avec Naddira Laggoune dans *Made in Algeria*), les instituts culturels étrangers dans les pays arabes et vice-versa, les biennales et autres expositions transnationales organisées de Téhéran à Rabat et d'Alexandrie à Damas. L'histoire des expositions n'a pas été écrite de manière *synchrone* avec les événements. C'est pourquoi il faut bien prendre la mesure de ces choix

liés à un passé irrécupérable, sinon sous la forme de documents épars et de méthodologies qui restent à inventer. L'historiographie actuelle tend naturellement vers une conjugaison de *réécrire* et *revivre*, archiver et se remémorer (les deux essais de Rasha Salti² dans *Imperfect Chronology* constituent un modèle de réflexion spéculative et antipositiviste, une approche donnant souvent lieu à l'usurpation et l'imposture, mais qui ici s'avère brillante).

- 7 Le fragment comme outil d'exhumation de l'histoire, la cartographie comme champ de subjectivation et le document comme dispositif performatif destiné à revivre les événements sont autant de repères pour circonscrire la pratique complexe et polymorphe de l'artiste palestinienne Emily Jacir. L'exposition intitulée *Europa* se tient, là encore, à la Whitechapel, preuve de sa vitalité dans le champ de ce que l'on pourrait nommer le « curating cartographique », sous l'impulsion de Omar Kholeif qui suite à ce projet aura quitté la Whitechapel pour le Chicago Museum of Contemporary Art. Autre écho direct aux ouvrages discutés ici, *Europa*, et son catalogue, rassemblent là encore les pièces disparates d'une ode à la Méditerranée. On est frappé dans ce contexte par la relation évidente entre la pratique de l'artiste et l'Art conceptuel américain des années 1960-1970, mais dont elle aurait fait dévier le caractère impersonnel vers l'introspection, voire le puzzle existentiel, allant vers une sorte de *conceptualisme lyrique*. La relation de l'artiste à l'Italie et à Rome notamment, lieu de passage devenu point d'ancrage, se veut une mise en abîme d'autres trajectoires d'intellectuels arabes sur les terres de Dante, comme celle de l'écrivain et traducteur Wael Zauiter assassiné le 16 octobre 1972 par le Mossad (ce qui a été prouvé juridiquement). Dans son traitement des indices liés à cette histoire, Emily Jacir s'occupe moins de créer une fiction à partir du réel que de restituer les traces de la censure politique, voire de *rapatrier* les sources d'un savoir confisqué. Par ailleurs, ce sont les affinités électives entre l'histoire publique et les déplacements personnels de l'artiste qui se doivent de guider l'enquête et pas les rapports du vrai et du faux –en ce sens, elle est moins proche de Walid Raad que d'Eric Baudelaire. Lorsqu'Emily Jacir se rend à la Jewish National Library de Jérusalem, elle collecte en les reproduisant des pages de livres confisqués par l'armée israélienne dans des maisons et des institutions de Palestine, simplement estampillés A.P. (*Abandoned Property*). L'exposition de ce *display* d'images à la Documenta 13 concentra l'attention sur elle compte tenu de son évidence et de sa force. Emily Jacir nous met en prise réelle avec les réflexions d'urgence sur le droit d'asile du patrimoine mentionné plus haut, qui notamment en Irak et en Syrie est devenu une urgence absolue, à l'heure où collectionner, préserver et montrer deviennent des gestes de plus en plus interdépendants et rattachés à une pratique activiste.

NOTES

1. Rahmani, Zahia, Sarazin, Jean-Yves. « Le Propos des commissaires », *Made in Algeria : généalogie d'un territoire*, Paris : Hazan ; Marseille : Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, 2016, p. 7

2. Salti, Rasha. « Be Still My Beating Heart Part I: A fugue in fictional art history » et « A Speculative Reading of Al-Waleh wal Miskeen by Fateh Moundarres », *Imperfect Chronology: Arab Art from the*

Modern to the Contemporary. Works from the Barjeel Art Foundation, Munich: Prestel; Londres : Whitechapel Gallery, 2015, p. 77-88