Analyse topique d'une caractérisation artistique. Étude des lieux communs dans l'art contemporain islamique

Monia Abdallah

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/324>

DOI : [10.4000/imagesrevues.324](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.324)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Monia Abdallah, « Analyse topique d'une caractérisation artistique. Étude des lieux communs dans l'art contemporain islamique », *Images Re-vues* [En ligne], 1 | 2005, document 5, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 31 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/324> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.324>

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Analyse topique d'une caractérisation artistique. Étude des lieux communs dans l'art contemporain islamique

Monia Abdallah

1 “L’art contemporain islamique” est avant tout une dénomination fluctuante dont la charge sémantique se retrouve aussi dans les appellations suivantes : Contemporary Art from the Islamic World, Modern Islamic Art, Arab-Islamic Art, etc.¹ Cette dénomination découle d’un processus de catégorisation. L’interrogation de ce processus mène à poser la question suivante : quelles sont les spécificités des œuvres regroupées sous cette bannière unificatrice ?

- 2 La recherche de sources qui permettraient de formuler une réponse à cette question met en évidence un état de vacuité. En effet, cette interrogation quant à la définition possible de cette notion d’art contemporain islamique - est-ce une catégorisation qui se fonde sur des distinctions artistiques et esthétiques particulières d’ordre culturel, religieux ou culturel et religieux, décelables au sein de cette création ? - n’a fait l’objet, jusqu’à ce jour, d’aucune recherche approfondie même si elle semble être le “noyau” à partir duquel s’élaborent de nombreux paradoxes.
- 3 Un rapide panorama permet d’identifier deux moments majeurs dans la mise en place de cette catégorisation. L’année 1989 marque un moment historique² avec la tenue au Barbican Centre de Londres de l’exposition Contemporary Art from the Islamic World. Cette exposition apparaît comme un « événement majeur »³ dans l’élaboration ainsi que

dans la présentation de la catégorisation de certaines œuvres sous l'appellation "art contemporain islamique" : d'abord, parce qu'elle a entraîné un nombre considérable d'articles de périodiques, aussi parce que le catalogue-monographie auquel elle a donné lieu est très largement cité par les écrits traitant "d'art contemporain en pays d'Islam", ensuite parce que c'est à cette occasion qu'apparaît, pour la première fois, dans un article qui en commente l'ampleur, le terme « Contemporary Islamic Art »⁴. Ce terme s'apparente désormais davantage à un terme générique et marque ainsi un tournant dans les appellations choisies jusqu'ici pour désigner ces œuvres.

- 4 Par la suite, l'année 1997 constitue la deuxième date importante dans la perception et la catégorisation de certaines œuvres sous l'appellation "art contemporain islamique". En effet, c'est au cours de cette même année que paraissent le catalogue de l'exposition tenue en marge de la 47e Biennale internationale d'art de Venise sous le titre *Modernities & Memories : Recent Works from the Islamic World* qui fut publié par The Rockefeller Foundation de New York et la monographie *Modern Islamic Art : Development and Continuity*⁵.
- 5 Cependant, l'hétérogénéité des œuvres qui sont regroupées au sein de ces catalogues, œuvres qui ne présentent souvent aucune référence à la culture ou à la religion musulmane, renvoie nécessairement à cette interrogation première : quels sont les critères à partir desquels s'établit cette catégorisation ?
- 6 Lors d'une conférence tenue à Londres le 27 juin 2001 et intitulée *Contemporary Islamic Arts : A positive contribution to London*, l'artiste Ali Omar Ermes tenait à préciser que, sous ce vocable d'art contemporain islamique, il n'incluait pas systématiquement tout ce qui était créé par des musulmans, ni tout ce qui était uniquement créé par des artistes musulmans, ni même tout ce qui était créé au nom de l'Islam⁶. Cette définition par la négative « This is not to say that all what Muslims do in art is Islamic Art » rappelle celle que, bien avant lui, Alexandre Papadopoulos donnait de l'art islamique classique :
- 7 « On ne peut dire d'une œuvre qu'elle est musulmane ni par le territoire, ni par le mécène par qui elle a été commandée, ni par la religion de l'artiste qui l'a exécutée. Des artistes chrétiens ont très bien pu créer des œuvres authentiquement musulmanes. Ce qui compte, d'une part, ce n'est pas le sujet de l'œuvre - ce que nous appelons le monde représenté - ce n'est pas le type des visages ou les vêtements, mais les conceptions et procédés artistiques mis en œuvres dans la création, qui doivent exprimer la philosophie de l'Islam »⁷.
- 8 Cette définition rejoint aussi celle d'un expert du Centre de Recherches sur l'Histoire, l'Art et la Culture islamiques (IRCICA)⁸, Ahmed Mohammed Issa. Cet expert considère aussi que ce qui détermine l'art islamique « ce sont les modèles artistiques que l'artiste musulman pratique et dont il s'inspire. Les règles morales et les principes de comportement en découlent aussi. Puis vient l'influence du milieu et du patrimoine »⁹. Il n'en reste pas moins qu'entre ces deux spécialistes de l'art islamique, il existe une conception radicalement différente du rôle que peut jouer la référence à l'art de la civilisation islamique passée. Il existe ainsi une distance implicite, un « renversement du vecteur temporel de l'art », selon les termes d'Éric Michaud¹⁰, ainsi que de l'usage des références au passé. D'un côté en effet, Alexandre Papadopoulos souligne, à la fin de sa conférence, qu'il s'agit bien d'analyser et de comprendre l'esthétique de l'art d'une civilisation passée, et non pas de réfléchir à la mise en œuvre d'un art "à venir" :

- 9 « Mais, étant donné certaines idées qui ont été énoncées ici, il importe de souligner que nous parlons, et que l'on ne doit parler, dans cette problématique, que du grand art musulman du passé, qui existe effectivement et non d'un art à faire, car il est bien évident que le problème des interdictions est totalement dépassé à l'époque du cinéma, de la photographie et du magnétoscope, alors que les portraits de tous les leaders et chef d'État sont affichés partout sans que cela ne choque personne »¹¹.
- 10 Tandis que de l'autre côté, lors de ce même colloque réunissant en 1983 des spécialistes de l'art islamique, Ahmed Mohammed Issa pose d'abord la question de savoir « pourquoi les musulmans n'auraient-ils pas un art spécifique ? », puis en vient à déclarer que :
- 11 « En peignant, dans toutes les régions de la Oummah Islamique, nous le faisons avec la conviction profonde que c'est permis par la religion et que c'est nécessaire pour notre nation, pour sa sécurité et son contrôle de soi. C'est comme de garder nos origines »¹².
- 12 Ainsi, ces deux définitions, formulées en 1983 par deux spécialistes, correspondent à ce que l'on appelle, historiquement parlant, "l'art islamique" ; tandis que celle formulée en 2001 par l'artiste Ali Omar Ermes¹³, correspond à ce que l'on considère comme relevant d'un art contemporain islamique. Si toutes trois semblent partager un même recours au terme "islamique" dans son sens de "civilisation islamique", il n'en reste pas moins qu'un usage différent du passé les sous-tend. Paradoxalement, cette différence n'est pas le résultat du décalage temporel, de l'évolution diachronique qui sépare les deux premières définitions de la troisième. Cette différence réside bien davantage dans un décalage qui se manifeste, non pas dans l'emploi du terme islamique dans son sens de civilisation ou dans son sens religieux, mais bien plutôt dans le rôle que l'on attribue à l'emploi même du terme islamique. En effet si, hier comme aujourd'hui, l'art islamique classique comme l'art contemporain islamique connaissent une fluctuation nominative importante (Art de l'Islam, Art du Monde Islamique, Art contemporain du Monde Islamique, Art moderne islamique, etc.), si, hier comme aujourd'hui, islamique est employé dans son sens de "civilisation islamique", hier comme aujourd'hui, certains discours font de l'art contemporain islamique un art du passé, alors que d'autres semblent en faire un art à venir. Certains construisent ainsi une identité culturelle musulmane contemporaine qui s'insère toujours dans un cadre défini par la légitimité des différents "État-nation", tandis que d'autres revendiquent une identité musulmane contemporaine qui s'insérerait dans un cadre à venir ou en devenir, un cadre supranational : celui de "l'Islam-nation". Pour les uns donc, la référence à la civilisation islamique est une référence historique, tandis que pour les autres, il s'agit d'une reconstruction en marche.
- 13 Cette distinction faite, je peux maintenant préciser que mon propos, dans ce texte, ne concerne que les discours sur la notion d'art contemporain islamique. Mon objectif est de comprendre le rôle que jouent certains lieux communs dans l'effacement de la distinction fondamentale que je viens de souligner. Il s'agit de tenter de mettre au jour la profonde divergence de vues qui existe sous cette apparente entente discursive qui veut reconnaître au "Monde islamique" un art contemporain.
- 14 Je vais donc me limiter à deux exemples permettant de faire ressortir la nature ambiguë des lieux communs qui entourent cette notion. Le premier exemple concerne l'utilisation récurrente du thème de la calligraphie, le deuxième est lié à l'association constante de la notion d'art contemporain islamique au contexte de dialogue entre les civilisations.

Utilisation récurrente du thème de la calligraphie

- 15 Lorsqu'en 1970, l'artiste irakien Shakir Hassan Al Saïd rédige son manifeste à Bagdad sous le titre *Al bouad el wahid* (L'Unique dimension), il marque l'apparition d'un mouvement en double rupture.
- 16 D'abord en rupture avec ce qui est communément admis comme introduisant la "modernité artistique en terre d'Islam", c'est-à-dire la création, au moment de la colonisation, des différentes écoles des Beaux-Arts et de l'enseignement qui y est dispensé (1908, création au Caire ; 1937 création au Liban ; 1941, en Iraq et, en 1959, en Syrie)¹⁴. Cette première rupture s'est accompagnée, dans le cadre de ce mouvement né en Iraq¹⁵ et auquel adhèrent de nombreux artistes arabes¹⁶, de la volonté de reconquérir un passé qui serait proprement arabe, c'est-à-dire pré-islamique, afin d'affirmer une identité arabe contemporaine dans un contexte général qui est celui du nationalisme arabe. Elle s'est manifestée plastiquement par le développement d'une esthétique liée aux possibilités formelles qu'offre la lettre arabe. Elle n'a volontairement pas fait le choix de revenir à une identité islamique mais bien à une identité ethnique arabe pré-islamique. Le nom donné à ce mouvement est celui de *Hurufiyya* (lettrisme), un nom formé à partir du mot *Harf*, qui signifie "lettre" en arabe : il a été choisi délibérément afin de distinguer cet usage contemporain de l'alphabet arabe de son usage dans la tradition de la calligraphie islamique. Dans ce sens, ces artistes se sont ainsi désignés comme des *hurufiyyoun* (ce que l'on pourrait traduire par "des travailleurs de la lettre", des "lettristes") et non plus comme des *Khattatoun* (mot arabe pour désigner calligraphes).
- 17 Ce mouvement a donc pour corollaire une seconde rupture, au moins implicite : car il ne s'agit pas de construire une identité fondée sur une tradition artistique islamique, mais bien de participer, par l'art, à la construction d'une identité nationale arabe contemporaine.
- 18 Dans ce même contexte, un mouvement similaire a vu le jour en Iran, en 1962, sous le nom de *Sakkakhaneh*. En Turquie, certains artistes comme Erol Akyavas retournent à l'écriture arabe. Pour ces artistes de pays non arabes (Iran et Turquie), il s'agissait d'affirmer une identité en réaction à la colonisation et à ce qu'elle avait importé – notamment l'alphabet latin (dès 1928 en Turquie sous Kemal Atatürk). Ce fut donc pour des raisons historiques et culturelles que des artistes, qu'ils soient de pays arabes ou non, se sont tournés vers la lettre arabe. Si les artistes des pays arabes cherchaient, par l'usage de cette lettre, à affirmer une identité arabe, les artistes iraniens et turcs cherchaient par contre une identité nationale qui leur fût propre, en rupture avec la colonisation.
- 19 Aujourd'hui, le thème de la calligraphie apparaît de façon récurrente ; il sert à présenter le travail de ces artistes dont les œuvres sont englobées sous la dénomination « art contemporain islamique »¹⁷. Ainsi leur travail se trouve-t-il relié à la tradition de la calligraphie islamique, que ce soit pour en prouver la continuité sous une forme renouvelée¹⁸, ou pour en démontrer la totale nouveauté (comme le fait Rosa Issa qui parle à ce sujet de « calligraffiti »¹⁹). Mais dans un cas comme dans l'autre, l'association de la calligraphie avec ces références visuelles à la lettre arabe dans ces œuvres contemporaines, positionne le travail de ces artistes par rapport à et, par conséquent, en rapport avec une identité islamique, que ce soit par le processus caractérisé au XIXe

siècle par Gabriel Tarde comme « imitation coutume » ou par celui qu'il nomme « contre imitation »²⁰.

- 20 Ainsi, par le truchement de la technique de la calligraphie, une logique de filiation narrative se met en place. Un vocabulaire biologique (racines, vitalité, etc.) permet ainsi de parler des origines, des points de passages et de transmissions et de l'héritage.
- 21 C'est en ces termes que fut commentée l'exposition tenue sous le titre de Contemporary Artists and Calligraphy à la Egee Art galerie de Londres en 1989 et qui précédait l'exposition que l'on présente aujourd'hui comme étant la première grande exposition d'art contemporain islamique en Occident²¹, organisée la même année 1989 au Barbican Centre de Londres sous le titre Contemporary Art from the Islamic World :
- 22 « The Egee exhibition proved to be a strong affirmation that the art of calligraphy is alive and well, evolving and flourishing. The diverse choices of artists allowed the viewer to explore the many and varied approaches to the letter : used for its aesthetic value, its plasticity ; used to convey a message, to relay meaning ; or used simply for symbolic value as an assertion of culture and heritage »²².
- 23 En ce sens voici un autre exemple de ce discours de la continuité dans sa version renouvelée :
- 24 « Not other subject matter is as central to Islam as the script of the Holy Qur'an and the language of revelation. It is inevitable that the same script is a central part of Islamic art's revival, not as a matter of antiquarianism but as innovation and rejuvenation. Rightly, recognizing this point, Wijdan Ali has laid the foundation for studies of Islamic calligraphic art in the modern period »²³.
- 25 Un vocabulaire de la transgression permet, quant à lui, de parler de nouveauté et d'abandon de traditions.
- 26 Cependant, si ces différents discours s'accordent pour voir une résurgence de la tradition classique de la calligraphie islamique au sein de ce qu'ils présentent comme un art contemporain islamique, s'ils convergent pour établir cette filiation, s'ils s'entendent sur un emploi du terme islamique dans son sens de "civilisation islamique" et non pas dans son sens religieux, ces discours me semblent pourtant occulter ce qui les distingue en substance : la référence à la calligraphie islamique relève, pour les uns, de la reconnaissance d'une identité culturelle contemporaine qui s'insère toujours dans le cadre de l'Etat-nation, alors que, pour les autres, cette même référence s'insère dans un mouvement général de nationalisation de l'Islam. Ce mouvement général est assez bien caractérisé par le sociologue Patrick Haenni qui fait observer que :
- 27 « La "civilisation islamique", c'est-à-dire l'expérience historique des peuples de culture musulmane, reste la clé de voûte référentielle de ce discours (des discours de l'islam politique). La communauté musulmane (al-umma al-Islamiyya) s'apparente plus à la communauté nationale, unie par une expérience historique partagée, qu'à un quelconque regroupement de croyants. A ce titre, elle comprend également des chrétiens »²⁴.
- 28 On peut ainsi comprendre que l'intégration d'artistes non musulmans dans un art contemporain islamique permet aux uns de tenir un discours d'ouverture et de tolérance, et aux autres de prôner la construction d'un Islam-Nation, notamment en réactivant le concept de civilisation.
- 29 Cette dernière attitude peut être décelée, par exemple, dans le cadre des compétitions internationales de calligraphie, dédiées aux grands maîtres de la calligraphie classique

et instaurées depuis 1987 par le Centre de recherches sur l'Histoire, l'Art et la Culture islamiques (IRCICA). Ainsi, lors de la sixième compétition internationale organisée à Istanbul en 2004, des calligraphes japonais, allemand et chinois ont été récompensés par le jury. Celui-ci a expliqué qu'il avait fondé sa décision non pas sur le travail calligraphique de ces participants, mais bien sur leur appartenance à des régions du monde où la référence à la civilisation islamique demeure faible. Ce que le jury voyait d'abord en ces calligraphes, c'était donc leur potentiel de propagation de la civilisation islamique, non pas en vertu de sa gloire passée mais bien de sa renaissance²⁵ commencée. Ainsi peut-on lire, dans le bulletin de présentation des différents prix octroyés lors de cette compétition de 2004 :

- 30 « Having completed its Work, the jury noted that some entries were received from countries where the art of calligraphy has just started to flourish and agreed that the artists of these countries deserved to be encouraged. Therefore, the jury recommended to allocate some incentive awards to entries from some countries such as Japan and China »²⁶.
- 31 La référence à la civilisation islamique ne semble plus constituer ici une référence historique : elle est activée pour son potentiel de « présentification »²⁷. Et c'est donc pour son fort potentiel de référence à la civilisation islamique que la technique de la calligraphie est encouragée et médiatisée.
- 32 Ainsi, de l'utilisation plastique de la lettre arabe à la calligraphie islamique, puis de cette calligraphie à la civilisation islamique, on en vient rapidement à invoquer une résurgence de la civilisation islamique, qu'on l'entende comme passée, historiquement déterminée et donc comme référence culturelle, ou qu'on l'entende comme civilisation islamique en marche, c'est-à-dire comme un phénomène global, tout à la fois culturel, politique, économique et religieux.
- 33 En 1983, un symposium réunissait à Istanbul chercheurs et spécialistes qui souhaitaient établir les fondements de ce que devrait être un art moderne islamique. L'artiste et historienne de l'art Wijdan Ali leur lançait cette injonction, témoignant qu'il s'agissait bien de déterminer une vision globale du rôle de l'art et des artistes dans l'instauration d'une grande civilisation islamique - le terme de civilisation étant, cette fois, synonyme de société :
- 34 « We are all as muslims drowning in a big sea of westernized way of life. And then those demands you are putting, why don't you put them on the social, economic system, on the banking system, (on many others...) has anybody really been able to achieve the perfect way of islamic life in any way of life in economy, whether be socially or economy why should the artists adhere to every rule of islam ? (...) We have been able to come together, to get together, to air our thoughts, to air our concepts of islamic art and to have this interchange and exchange of ideas which I hope in the future would come into being and the artist would regain the place he had always had during the true islamic reign of muslim culture »²⁸.
- 35 Mais si, pour certains, l'art semble devoir ainsi constituer un médiateur entre le passé et le présent au bénéfice de l'avenir, il semble admis par tous que l'art peut être un médiateur efficace entre les différentes cultures. Ainsi, tous s'entendent pour associer, quasi systématiquement, l'art contemporain islamique ou du Monde islamique au contexte de dialogue entre les civilisations.

L'association constante au contexte de "dialogue entre les civilisations"

- 36 Dans son discours d'ouverture de la première biennale de peinture du monde islamique, qui s'est tenue à Téhéran en 2000, le Président de la République d'Iran, Mohammed Khatami, s'exprimait de la façon suivante :
- 37 « Art, however, is a means of communication without the need for translation. This is a privilege to be used in the dialogue among civilisations. Artists can transfer their thoughts and feelings more effectively, honestly and smoothly. Art can bridge cultures »²⁹.
- 38 L'art, doté de cette capacité de médiateur, aurait donc un rôle à jouer dans ce dialogue entre le Monde de l'Islam et l'Occident - comme le laisse entendre aussi un article écrit par Alan Riding et publié le 6 avril 2004 dans le New York Times sous le titre « Islamic Art as a Mediator for Cultures in Confrontation ». L'art islamique, passé autant que contemporain, symboliserait un pont entre les civilisations. C'est ainsi par exemple que le programme en art de l'Institut allemand pour les relations étrangères³⁰ a mis en place, dans le cadre de son projet Internet Worlds of Islam, projet qui se présente comme une vitrine culturelle de la création contemporaine du Monde islamique, une revue intitulée Qantara, mot arabe qui signifie "pont". Le rôle de médiation attribué à l'art islamique et aux créations contemporaines désignées comme représentatives du monde islamique semble ainsi communément admis. Le Daily Star présentait le 12 juin 2004 sous le titre « What does it mean to be Muslim ? »³¹ l'exposition tenue à Paris du 19 mai au 14 novembre 2004 et intitulée Musulmanes, musulmans. Au Caire, à Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar. La fréquentation des musées permettrait de découvrir cet "Autre musulman" et de le connaître.
- 39 Ce pouvoir attribué à l'art d'améliorer les relations entre les peuples et les cultures avait été énoncé dès 1984 par un historien de l'art malais dans un texte intitulé « Islamization of the Visual Arts » :
- 40 « Finally, Islamic art could become the most useful tool for the propagation and enhancement of man's understanding of Islamic concepts, for the benefit of both Muslim and non-Muslims. As a form of presentation or expression that is both enjoyable and readily understood by anyone, it has enormous advantages »³².
- 41 Un peu plus loin, cet historien reconnaissait aussi à l'art une dimension universelle qui, disait-il, justifie son investissement par tous ceux qui souhaitent prendre part à la renaissance islamique.
- 42 Or les propos du Président Khatami explicitent ce rôle attribué à l'art : les artistes seraient, selon ses propres termes, des makers (fabricateurs) de civilisation, « those who renew and activate it through the human history ». Et Khatami ajoute : « The art of a nation is under the influence of its civilization but does not mean that art is totally captivated by the civilization on the contrary, sometimes art and reflections challenges the civilization »³³.
- 43 Cette conception du rôle de médiation que jouerait l'art associe inéluctablement la notion de dialogue entre les civilisations à la notion d'art contemporain islamique. Cette association permet implicitement d'introduire l'idée de l'existence d'une "identité islamique" qui se manifesterait, entre autres, au travers de la création artistique contemporaine en "Pays d'Islam" ; les termes "Pays d'Islam" contenant

désormais une infinité de lieux géographiques et de territoires énonciatifs. Toutefois la question est de savoir ce qu'est une "identité islamique", serait-ce une identité "musulmane", et donc une identité du "pur religieux" ?³⁴ Serait-ce une identité liée à une culture historique, auquel cas comment délimiterait-elle son historicité et où situerait-elle sa contemporanéité ? De plus, toute l'ambiguïté de cette association réside dans le fait que de nombreux artistes, dont les œuvres sont présentées sous cette appellation art contemporain islamique, revendiquent une identité plurielle en rapport avec les différents mouvements de déplacement qu'ils soient liés à l'exil ou à l'immigration. Les créations de ces artistes n'adhèrent plus à une conception basée sur une pluralité des identités à laquelle obéissait l'art islamique classique (une identité arabe, iranienne, indienne, turque, berbère, etc.), mais elles adhèrent à une conception basée sur l'existence d'identités plurielles qui s'établiraient à partir de ces opérations d'inclusions que distingue Gerardo Mosquera³⁵ à propos de l'art contemporain sud-américain. Ces opérations se déploieraient selon cet auteur dans des espaces tiers qui rappellent aussi la notion d'interstices développée par Homi Bhabha³⁶. Ces notions impliquent nécessairement un nouveau cadre épistémologique et théorique. Or, les discours qui articulent la catégorisation « art contemporain islamique » s'établissent au sein d'une vision binaire et utilisent ainsi un vocabulaire articulant des couples opposés comme Tradition/Modernité ; Passé/présent ; Héritage/Contemporanéité. Ils perpétuent l'idée de l'existence de deux entités distinctes nommées "monde islamique" et "monde occidental" à partir desquelles se définiraient les identités contemporaines. Aucun de ces deux discours ne questionne finalement la pertinence et les incidences de cette construction nominative. Dans cette perspective, ne peuvent, de fait, se construire que des identités de nature dichotomique et génératrice d'altérité.

- 44 Dans son ouvrage *Les Politiques de la vision*, Linda Nochlin s'interroge sur les moyens dont nous disposons afin de penser le politique dans l'art et s'exprime à ce propos en ces termes :
- 45 « Si le rapport du politique à l'image ne s'exprime pas forcément au moyen de thèmes spécifiquement "politiques" et s'il n'est pas non plus nécessaire de le penser à partir des intentions politiques de l'artiste, tout le problème est bien plutôt de le conceptualiser en le situant dans les systèmes de médiations plus complexes »³⁷.
- 46 C'est à l'étude de ces systèmes de médiations plus complexe qu'a tenté de s'attacher ce texte afin de mettre au jour les implications, moins innocentes qu'il ne paraît, des discours qui médiatisent aujourd'hui cette notion d'art contemporain islamique.

NOTES

1. Je remercie M. Éric Michaud pour son aide.
2. Même si, comme nous le verrons, un discours témoignant d'une volonté de circonscrire un art contemporain islamique avait déjà été formulé quelques années auparavant.
3. Cette exposition marque les dix années d'existence de la *Royal Society of Fine Arts* de Jordanie. Elle est présentée comme étant la première exposition d'art contemporain islamique : « This is

the first exhibition of contemporary Islamic art » (Wijdan Ali, « Messages from Near and Far », *Eastern Art Report*, vol. 1, n° 13, Londres, 1989, p. 17). Cette société fut créée en 1979 et demeure présidée par la princesse Wijdan Ali, artiste et commissaire aux côtés de deux autres artistes, Mounira Nusseibeh Toukan et Mohanna Durra, de l'exposition *Contemporary Art from the Islamic World* (Londres, Barbican Centre, 1989).

4. Georges Sorley Whittet, « Contemporary Islamic Art », *The Antique Collector*, vol. 60, n°9, 1989, p. 56. La *National Gallery of Art* d'Amman a été créée en 1980. Elle détient la plus importante collection d'art contemporain de pays musulmans (cf. W. Ali, *Modern Islamic Art : Development and Continuity*, University Press of Florida, 1997, p. 103).

5. W. Ali, *Modern Islamic Art*, op. cit., p. 103.

6. Cf. Site Internet : http://www.aliomarermes.co.uk/resources/view_article.cfm?article_id=11. Conférence tenue à la *School of Oriental and African Studies*, University of London (SOAS), dans le cadre des journées d'études consacrées au thème du "Moyen Orient à Londres" : « But this is not to say that all what Muslims do in art is Islamic Art (contemporary or otherwise) or to say that Islamic art is only done by Muslims or to say that all what is done in the name of Islam is truly reflective of Islam or Muslims, or even to say what is perceived as Islamic Art, would be unconditionally agreeable to me, or that have the quality and creativity which are associated with Islamic Art as we know it ».

7. Alexandre Papadopoulos, « Sur l'Esthétique de l'art musulman », dans *Islamic Art : Common Principles, Forms, and Themes, Proceedings of The International Symposium held in Istanbul*, April 1983, Damascus, Dar Al-Fikr, 1989, p. 178.

8. Centre créé en 1978 par la 9e conférence islamique des ministres des affaires étrangères réunie à Dakar. Ce centre se trouve à Istanbul. Ses membres sont identiques à ceux de l'Organisation de la Conférence islamique (O.C.I.) soit, 41 membres en 1978 et 57 en 2005.

9. Ahmed Mohammed Issa, « Introduction », dans *Islamic Art ...*, op. cit., p. 32.

10. Nous nous permettons de reprendre ici les termes employés par Éric Michaud dans son texte « Le socialisme autoritaire des Saint-Simoniens », dans *Arts & Sociétés*, Octobre 2004, p. 2.

11. A. Papadopoulos, « Sur l'Esthétique de l'art musulman », op. cit., p. 186.

12. A. M. Issa, « Introduction », op. cit., p. 32.

13. Si l'artiste Ali Omar Ermes est engagé dans l'édification de ce concept d'art contemporain islamique par la formulation de son propre discours sur cette notion, il faut préciser qu'il n'en va pas de même pour de nombreux artistes dont les œuvres sont présentées sous cette appellation « art contemporain du Monde islamique » au moment d'expositions de collections permanentes.

14. Si l'on se réfère à la distinction que fait Shigemi Inaga du choix face auquel se sont retrouvés les artistes non occidentaux qui souhaitaient établir un art national entre rester « fidèles à la forme et infidèles à l'esprit d'avant-garde ou, inversement, fidèles à l'esprit et infidèles à la forme », il semble que le modernisme artistique dans ces pays arabes se soit montré fidèle à "l'esprit moderne" en se positionnant ainsi en rupture avec cette "modernité importée" du début du 20e siècle. (Cf. Shigemi Inaga, « L'impossible avant-garde au Japon », dans *Transcultural, Connaissance et réciprocité*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1988, p. 199).

15. En 1952, l'artiste iraquienne Madiha Omar inaugure formellement à Bagdad la *Calligraphic School of Art* à travers une grande exposition. Cette artiste fut encouragée, dès 1949, dans cette recherche formelle par l'historien de l'art islamique Richard Ettinghausen qui organisa une exposition de ses œuvres à la *Georgetown Public Library* de Washington cette même année 1949. Madiha Omar fut la première à rédiger une déclaration revendiquant les possibilités plastiques de l'alphabet arabe. Ce manifeste s'intitule *Arabic Calligraphy : An Element of Inspiration in Abstract Art*.

16. Dans son article Buland Al-Haidari estime même que des artistes soudanais avaient commencé à travailler la lettre arabe dès le début des années 1950. Cf. Buland Al-Haidari,

« Calligraphy in Modern Arab Art », dans *Arts & The Islamic World*, vol.1, n° 1, Londres, hiver 1982/1983, p. 22.

17. Se référer aux catalogues, ouvrages et articles suivants : *Contemporary Art from the Islamic World*, op. cit. ; *Contemporary Artists and Calligraphy*, Londres, Egee Art Studio, 1989 ; W. Ali, *Modern Islamic Art*, op. cit. ; Maureen Ali, « Letters of Artistic intent », dans *Eastern Art Report*, vol. 1, n°3, Londres, 1989, p. 8-9. De plus, nous voyons dans le fait que le musée de Bahreïn, inauguré en 1990, consacré à la calligraphie islamique traditionnelle, ait réservé l'ensemble d'une section au développement contemporain de la calligraphie islamique, un signe symptomatique et révélateur de la place accordée à ce thème dans l'édification d'une identité artistique islamique contemporaine.

18. L'artiste et historienne de l'art Wijdan Ali consacre le quinzième chapitre (« Continuity Through Calligraphy », p. 151) de son ouvrage déjà cité *Modern Islamic Art: Development and Continuity*, à la continuité de l'art moderne islamique à travers la calligraphie.

19. Réf. Rosa, Issa, *Signs, Traces, Calligraphy: Five Contemporary Artists from North Africa*, Londres-Amsterdam, Concourse Gallery, Barbican Centre London and Tropenmuseum KIT Amsterdam, 1995. Voir aussi à ce sujet, l'analyse et les distinctions que fait Abdelkhabir Khatibi de l'utilisation de la lettre arabe dans les œuvres de ces artistes contemporains (cf. *L'art contemporain arabe*, Al Manar/Institut du Monde Arabe, Paris, 2001, p. 45-77).

20. Sur ces notions cf. Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2001, p. 445. « Nous disons donc, avec plus de largeur maintenant, qu'une société est un groupe de gens qui présentent entre eux beaucoup de similitudes produites par imitation ou par contre-imitation. (...) Mais les uns et les autres ont le même contenu d'idées et de desseins, ils sont associés quoique adversaires ou parce que adversaires », p. 49-50.

21. W. Ali, *Modern Art in Jordan*, The Royal Society of Fine Arts. The Hashemite Kingdom of Jordan, Amman, 1997, p. 38.

22. M. Ali, « Letters of Artistic Intent », *Eastern Art Report*, vol. 1, n°3, Londres, 1989, p. 9.

23. Geoffrey King, Préface du livre de W. Ali, *Modern Islamic Art*, op. cit., p. X.

24. Patrick Haenni, « Grâce à Dieu, ils n'ont pas perdu le nord ! Les à-côtés de la politisation de l'islam », dans *Musulmanes, Musulmans. Au Caire, A Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar*, Exposition produite par le Parc de la Villette, du 19 mai au 14 novembre 2004, Indigène Ed., Montpellier, p. 95.

25. Nous renvoyons ici aux paroles de Animah Sayyid Mohammed dans son "plan d'action" : « In terms of manpower, given the growing momentum of the overall Islamic revival, it is fairly possible that enough individuals can be found who are willing to dedicate their time, their knowledge, their powers of thought, their ideas, and their efforts toward the realization of this vision. What is perhaps most important is organization : not to control but to initiate, inspire, coordinate, and to propagate." Cf. Animah Sayyid Mohammed, « Islamization of the Visual Arts », dans *Islamization of Knowledge, Toward Islamization of Disciples*, Series n. 6, Herndon, Virginia, U.S.A., 1989 (1984), p. 492.

26. Cf. <http://www.ircica.org/index.html>

27. Nous reprenons ici les termes employés par Novalis et cités dans E. Michaud, « Le Socialisme autoritaire des Saint-Simoniens », op. cit., p. 1.

28. W. Ali, « Closing Speech », *Islamic Art*, op. cit., p. 282.

29. Cf. « The Opening Speech of President Mohammed Khatami », dans *Contemporary Painting of the Islamic World – The First International Painting Biennial of the Islamic World*, Téhéran, 2000, p. 133.

30. IFA est l'institut allemand pour les relations étrangères basé à Stuttgart créé en 1956. Cet institut a mis en place un programme en art qui gère trois galeries, à Stuttgart, à Berlin et à Bonn.

31. Olivia Snaije, « What does it mean to be Muslim ? – Paris Exhibition Explores How Men, Women Live Their Religion », dans *The Daily Star*, Saturday, June 12, Beyrouth, 2004, p. 14.

32. A. S. Mohammed, « Islamization of the Visual Arts », *Islamization of Knowledge*, op. cit., p. 486.
33. Extrait du discours d'ouverture de la *Ile Biennale Internationale de Peinture du Monde Islamique* tenue au Musée d'art contemporain de Téhéran en 2002. Cf. Catalogue *The Second International Painting Biennial of the Islamic World*, Teheran, Museum of Contemporary Art, 2002.
34. Les recherches actuelles du sociologue Olivier Roy tentent d'établir ce qui serait du "pur religieux". Le "pur religieux" existe-t-il ?
35. Gerardo Mosquera (dir.), *Beyond the Fantastic : contemporary art criticism from Latin America*, Institute of International Visual Arts; Cambridge-London, MIT Press, 1996, p. 343.
36. Homi Bhabha, « Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine », *Magiciens de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, pp. 24-27. Cf. *The Location of culture*, London- New York, Routledge, 1994, p. 285.
37. Linda Nochlin, *Les Politiques de la vision : art, société et politique au XIXe siècle*, éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1995 (édition originale 1989).

RÉSUMÉS

Si hier comme aujourd'hui, l'art islamique classique comme « l'art contemporain islamique » connaissent une fluctuation nominative importante, si hier comme aujourd'hui, « islamique » est employé dans le sens de "civilisation islamique" ; hier comme aujourd'hui, certains discours font de la notion d'art contemporain islamique un art du passé, alors que d'autres semblent en faire un art à venir. Pour les uns, la référence à la civilisation islamique est une *référence historique*, tandis que pour les autres, il s'agit d'une *reconstruction en marche*. Cette distinction faite, précisons maintenant que cet article ne concerne que les discours sur la notion d'art contemporain islamique. Mon objectif est de comprendre le rôle que jouent certains lieux communs dans l'effacement de la distinction fondamentale que je viens de souligner. Limitons-nous donc à deux exemples permettant de faire ressortir la nature ambiguë des lieux communs qui entourent cette notion. Le premier exemple concerne l'utilisation récurrente du thème de la calligraphie, le deuxième est lié à l'association constante de la notion d'art contemporain islamique au contexte de dialogue entre les civilisations.

INDEX

Index chronologique : XXe siècle

Keywords : calligraphy, historiography, iconoclasm, islamic art

Mots-clés : art islamique, calligraphie, historiographie, iconoclisme

AUTEUR

MONIA ABDALLAH

Monia Abdallah poursuit une thèse intitulée *L'art contemporain islamique. Enquête sur une construction identitaire*. Menée sous la direction de Eric Michaud au sein du CEHTA-EHESS, sa

recherche interroge les différentes modalités à travers lesquelles se met en place le concept d'art contemporain islamique et s'intéresse aux nombreuses formes de sa médiation.