



---

## Arts Visuels. Contextualiser nos regards

Introduction générale

Alain Messaoudi, Annabelle Boissier, Fanny Gillet et Perin Emel Yavuz

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/remmm/10062>

DOI : 10.4000/remmm.10062

ISSN : 2105-2271

### Éditeur

Publications de l'Université de Provence

### Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2017

ISBN : 979-10-320-0114-1

ISSN : 0997-1327

### Référence électronique

Alain Messaoudi, Annabelle Boissier, Fanny Gillet et Perin Emel Yavuz, « Arts Visuels. Contextualiser nos regards », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 142 | décembre 2017, mis en ligne le 09 février 2018, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/remmm/10062> ; DOI : 10.4000/remmm.10062

---



Les contenus de la *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Annabelle Boissier\*  
Fanny Gillet\*\*  
Alain Messaoudi\*\*\*  
Perin Emel Yavuz\*\*\*\*

## Introduction

# *Arts Visuels. Contextualiser nos regards*

---

\* Head of Research, Arts Cabinet, Londres  
\*\* Université de Genève, Unité d'arabe  
\*\*\* CRHIA, Université de Nantes / Invisu, CNRS  
\*\*\*\* Chercheuse indépendante



*Kaché sous la pluie. 2016*



*Acrylique, collage, papillons manufacturés, bois contre-plaqué, 200 x 100 cm.*

*@Nadia Jelassi*

**Nadia Jelassi**, née à Tunis en 1958, a suivi une formation artistique à l'Institut supérieur des Beaux-arts de Tunis, où elle enseigne aujourd'hui, avec pour spécialité la gravure. Cependant, son travail montre qu'elle refuse l'enfermement à l'intérieur de catégories ou d'un style. Son protocole de création repose en effet sur des projets qui se développent pendant trois ou quatre ans. Au cours de ce temps de recherche, elle expérimente les moyens plastiques adéquats (peinture, photographie, collage, photo-montage en relief...) permettant de répondre à une question que pose la société tunisienne, en s'attachant plus spécifiquement aux représentations du pouvoir.

Ainsi, sa dernière exposition à la galerie A. Gorgi (Sidi Bou Saïd), en janvier 2017, Karopolis, présentait le résultat d'un cycle de recherches sur les photographies officielles des personnalités politiques, interrogeant le processus de libéralisation qui a caractérisé la période post-révolutionnaire. En partant de l'observation de la manière stéréotypée dont ces personnalités se mettent en scène dans les images qu'elles diffusent sur les réseaux sociaux, Nadia Jelassi a choisi de puiser dans ce corpus d'images. Elle ne garde des individus que les vêtements et les postures, reconnaissables par tous. Elle retient également le dispositif photographique commun à ces images médiatiques qui présente ces acteurs du pouvoir devant un arrière-plan décoratif aux motifs locaux utilisés comme un marqueur identitaire. Elle restitue ce réductionnisme de la communication visuelle politique au sein d'un subtil mélange, où s'entrelacent les traditions de la céramique et de la miniature et les codes de l'image médiatique.

La couverture de ce numéro présente le détail d'une pièce intitulée *Kaché sous la pluie*, qui témoigne du vocabulaire instauré pour Karopolis. L'artiste y reprend une des images officielles de la réception à l'Élysée du « Quartet » tunisien, l'association des quatre organisations qui ont contribué au dialogue entre les partis politiques pour assurer la transition du régime, honoré du prix Nobel de la paix en 2015. On y reconnaît au centre Houcine Abassi, représentant de l'UGTT, organisation syndicale des travailleurs, et Wided Bouchamaoui, représentante de l'UTICA, organisation patronale, encadrés par deux majordomes élyséens qui les abritent sous de larges parapluies. Selon un des modes opératoires de la série, les deux personnalités se fondent dans l'arrière-plan représentant un motif de céramique comme s'ils s'y réduisaient, alors que les deux majordomes, peints sur des silhouettes de bois collées sur l'ensemble, se détachent matériellement et visuellement comme pour souligner l'ouverture du spectacle médiatique aussi bien que son caractère factice.

## De nécessaires décloisonnements

Comment regarder aujourd'hui la production des arts visuels telle qu'elle s'est développée depuis plus d'un siècle ? Notre regard n'est plus celui qu'on pouvait encore porter sur elle vers 1950. Le processus de décolonisation s'est accompagné d'une profonde mutation, avec la conscience de l'absolue nécessité de se départir d'un point de vue orientaliste sur les productions artistiques d'un espace longtemps placé plus ou moins directement sous la domination de puissances étrangères, et aspirant à s'en libérer<sup>1</sup>. Que proposer comme alternative à des grilles de lectures inadéquates, élaborées pour d'autres contextes et d'autres objets ? Dans une perspective émancipatrice, les *Visual Studies*, dont le développement est lié à celui des études postcoloniales, ont inscrit l'étude des productions artistiques dans le cadre plus large de la culture visuelle<sup>2</sup>. Sous ce nom ou sous un autre<sup>3</sup>, cette conception a rencontré un écho favorable du Maroc à l'Iran, où elle a autorisé de nouvelles générations d'artistes à remettre en cause le modèle académique et celui des arts plastiques, constitués autour de définitions héritées de l'Europe<sup>4</sup>, modèles régissant les écoles d'art et les espaces d'exposition, et constituant l'axe du système de reconnaissance officiel. L'affirmation des *Visual Studies* a permis à des artistes souhaitant explorer de nouveaux médiums d'affirmer leur légitimité, parallèlement à leur insertion dans le cadre d'un art contemporain se démarquant de l'art moderne.

1 On peut citer comme repère de l'impact de la critique d'Edward Said dans le domaine des arts visuels l'article fréquemment cité de Linda Nochlin (Nochlin, 1983).

2 Sur les *Visual Studies*, voir Dubuisson et Raux 2015 et Decobecq, 2017.

3 Au Maghreb, on parlera plutôt d'études postcoloniales.

4 Elle a pu au Maghreb autoriser un mouvement d'émancipation par rapport à des cadres établis pendant la période d'occupation française et à un décalque des réformes adoptées en France, en Tunisie par exemple, une filière universitaire d'arts plastiques a repris le modèle de celle mise en œuvre en France après 1968.

Les contributions de ce dossier répondent à l'appel des *Visual Studies* à inscrire l'analyse des œuvres d'art dans le champ des sciences sociales et à croiser plusieurs approches disciplinaires de façon à mieux pouvoir en comprendre les significations (Gruber et Haugbolle, 2013). Elles entendent replacer les œuvres dans le contexte de cultures visuelles, de sociétés, de structures politiques sans lesquelles elles n'auraient pas pris forme. Ce dossier en fournit plusieurs exemples. C'est en croisant les méthodes de la sociohistoire et de la géographie qu'Ilker Birkan et Jérémie Molho ont pu dégager les conventions qui régissent le monde de l'art à Istanbul et restituer l'historicité particulière d'une scène artistique récemment identifiée comme telle à l'échelle internationale. De son côté, pour comprendre le brouillage des frontières entre cinéma documentaire et art contemporain au Maghreb, Marie Pierre-Bouthier a analysé les contraintes des espaces professionnels, les aspirations politiques des auteurs, et les œuvres qui expriment cette ambition de dépassement.

Il ne faut pas perdre de vue en effet les œuvres elles-mêmes, leur grammaire, leur capacité d'expression, et les outils d'analyse qui sont traditionnellement ceux de l'histoire de l'art et de l'esthétique. Peut-être est-il possible de transformer en atouts les difficultés que posent le nombre encore limité d'ouvrages de référence sur l'art moderne et contemporain de cette région du monde, et l'accès difficile aux sources : ils imposent à des spécialistes venus d'horizons différents de travailler de concert et d'élaborer de nouvelles méthodologies. Et, tout particulièrement pour les périodes les plus récentes, ces contraintes invitent à s'appuyer sur les savoirs des acteurs des mondes de l'art, artistes, galeristes, critiques d'art, conservateurs, entre lesquels les frontières sont loin d'être étanches. Le travail de Catherine Cornet sur l'Académie d'Égypte à Rome, ou celui de Thomas Richard sur la Galerie des beaux-arts de Jordanie ne se fondent pas seulement sur une documentation écrite, mais aussi sur des entretiens avec les artistes, les agents de l'administration ou le personnel de l'accueil. Et c'est à la suite de ses rencontres avec les artistes qu'Anahi Alviso a pu accéder à une historiographie locale fondée sur le principe des générations au Yémen, absente des bibliothèques publiques et des bibliographies. Plus généralement, les critiques et conservateurs qui sont en relation directe avec les artistes fournissent non seulement des sources précieuses pour l'historien, mais aussi des clés de lecture heuristiques. C'est pour cette raison qu'il nous a semblé important de faire une place dans ce dossier à un mode d'expression différent de celui des sciences sociales, à travers la voix de Morad Montazami célébrant l'art de Laaitiris.

Nous n'avons pas voulu limiter strictement l'espace, en évitant l'usage des catégories d'Orient, de monde musulman, de monde arabe, et les notions qui leur sont associées d'art islamique ou d'art arabe, qui réduisent la signification des œuvres et ne permettent pas de rendre compte des circulations qui caractérisent les mondes de l'art moderne et contemporain<sup>5</sup>. Bien qu'on ne puisse ignorer

---

5 Pour une analyse historique et critique des notions d'art musulman et d'art arabe telles qu'elles se sont imposées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on peut se référer à Vernoit, 2000 ; Behrens-Abouseif et Vernoit, 2006 ; Labrusse, 2007 et 2011 ; Volait, 2009 ; Bideault, Thibault et Volait, 2015.

que certains artistes modernes et contemporains ont explicitement inscrit leurs œuvres dans une tradition arabe ou islamique, en s'inscrivant dans le courant de la *hurufiyya*<sup>6</sup> ou en rattachant leur art à une spiritualité soufie, ce dossier n'aborde pas directement ces questions. Elles restent pourtant d'actualité, dans la mesure où ces catégories continuent à être utilisées sans être toujours suffisamment interrogées<sup>7</sup>, malgré l'analyse historique à laquelle a procédé Silvia Naef en étudiant l'affirmation d'une modernité arabe à partir d'un corpus égyptien, libanais et irakien (Naef, 1996), ou les travaux de Monia Abdallah sur les usages de la notion d'art contemporain islamique<sup>8</sup>. Nous nous sommes contentés ici de partir du constat que, de l'Atlantique à l'Iran, il y a bien un territoire qui, malgré sa diversité économique, politique et culturelle, semble constituer une aire d'activité pour les professionnels du monde de l'art, une aire de spécialité pour la recherche<sup>9</sup>, et un espace où, dans le cadre d'un monde de l'art internationalisé, les enjeux de l'art contemporain semblent proches<sup>10</sup>. Les sources s'inscrivent cependant pour une grande part dans des cadres nationaux, les difficultés auxquelles se heurtent généralement les chercheurs (les archives des institutions publiques, souvent restées au sein des organismes producteurs, sans classement ni versement dans les services des archives nationales, leur sont souvent inaccessibles) entravant les projets d'études transversales. C'est aussi l'échelle nationale qui fournit le cadre de référence pour la majeure partie de l'historiographie, y compris les travaux qui ne sont pas produits dans les langues nationales, mais en anglais ou en français, qu'ils soient publiés dans l'espace étudié ou en dehors de lui. On peut expliquer ce fait par des contraintes matérielles, mais aussi le relier à l'enjeu qu'a représenté la promotion des arts visuels pour les États nouvellement indépendants<sup>11</sup>. Ce qui est

---

6 La *hurufiyya*, qu'on pourrait traduire par « lettrisme » s'il n'y avait risque de confusion avec le mouvement d'avant-garde fondé par Isidore Isou, est un courant qui a fait de la lettre arabe le point de départ de ses recherches plastiques.

7 On peut adresser cette critique aux synthèses de Wijdan Ali, *Contemporary Islamic Art*, Gainesville, University of Florida Press, 1997 et de Nada Shabout, *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*, Gainesville, University of Florida Press, 2007.

8 Monia Abdallah a analysé les enjeux contemporains de la notion d'art islamique dans sa thèse et dans plusieurs articles (Abdallah, 2005, 2007, 2010 et 2014). Sur la question particulière du lien au soufisme, voir De Thé, 2015 et les questions stimulantes que pose Siba Aldabbagh à partir des œuvres de Rachid Koraichi, Rafa' al-Nasiri et Parviz Tanavoli (« Mysticism in the Works of Three Contemporary Middle Eastern Artists », <http://www.contemporarypractices.net/essays/volumeXI/mysticism.pdf>, vu en avril 2017).

9 C'est l'espace que couvre l'AMCA (The Association for Modern and Contemporary Art of the Arab World, Iran, and Turkey) (<http://amcainternational.org/>) et différents dossiers thématiques récemment publiés (*Arab Studies Journal*, 2010; Naef et Helbig, 2016, avec une introduction qui fournit une très bonne mise au point sur l'historiographie de l'art moderne dans la région, p. 1005-1018).

10 Les confusions qui sont souvent faites entre les mondes turc, iranien et arabe, y compris au sein d'institutions muséales prestigieuses, ne seraient donc pas seulement le fruit de l'ignorance. Elles témoigneraient aussi d'une intuition qu'ils partageraient certains traits communs, se heurteraient à des problèmes partiellement identiques.

11 Pour une analyse comparée de l'historiographie de l'art moderne en Algérie et en Tunisie, voir Annabelle Boissier et Fanny Gillet, « Ruptures, renaissances et continuités. Modes de construction de l'histoire de l'art maghrébin », *L'Année du Maghreb*, 10, 2014, p. 207-232.



vrai pour la Turquie et l'Iran (Shaw, 2011 ; Aymes, Gourisse et Massicard, 2013 ; Gumpert et Balaghi, 2002 ; Scheiwiller, 2014 ; *Unedited history*, 2014 ; Brill, Jäger et Montua, 2017), l'est aussi pour les différents États du monde arabe, qu'il s'agisse de l'Égypte (Winegar, 2006 ; Kane, 2013<sup>12</sup>), du Liban (Howling, 2005 ; Scheid, 2005), de la Tunisie (Gerschultz, 2012 ; Nakhli, 2013), de l'Algérie (Schaub, 2015) ou du Maroc (Irbouh, 2005 ; Becker, 2006 ; Tocheva, 2011), qui sont sans doute les pays ayant suscité le plus de travaux rédigés dans des langues européennes. Les contributions de ce dossier n'échappent d'ailleurs pas à cette logique. Malgré une volonté d'ouvrir les frontières nationales, seules quelques contributions les traversent explicitement. On a cherché cependant à éviter d'y qualifier les artistes et les acteurs du monde de l'art en fonction de leur appartenance nationale ou locale, afin de ne pas leur imposer une étiquette qui réduirait la portée de leurs œuvres à un horizon réduit. Car l'assignation locale est bien un enjeu pour les acteurs du monde de l'art. En fonction des effets de mode, ou de l'évolution d'une carrière, il peut être avantageux ou non pour un artiste de mettre en avant un rattachement local ou national, qui favorisera ou non la reconnaissance de son œuvre. Recueilli par Catherine Cornet, le propos du peintre Fathi Hassan, qui dit avoir pu échapper à une assignation dégradante à la Nubie à la suite d'un séjour à Rome le consacrant comme un « artiste égyptien », en témoigne à sa façon.

## **L'inscription des œuvres dans leur contexte social, culturel et politique**

L'objectif de ce dossier est d'apporter des éléments de réflexion quant à la construction des savoirs et l'étude des productions visuelles dans leur contexte particulier. Il vise à identifier les difficultés rencontrées par les chercheurs, afin d'aller au-delà d'une simple inscription des productions artistiques du Moyen-Orient et du Maghreb dans un processus général de mondialisation<sup>13</sup>. Il est en effet essentiel d'inscrire les productions artistiques dans la complexité de leur historicité, de restituer des situations qui ne se résument pas à un rapport dual et inégal entre centres impériaux et périphéries dominées<sup>14</sup>. L'analyse des discours et des représentations de même que celle des institutions qui structurent les paysages culturels localement montrent que les artistes n'ont pas pour seul objectif d'être internationalement reconnus.

---

12 Winegar, 2006 ; Kane, 2013. On peut aussi signaler quelques thèses récemment soutenues (Seggerman, 2014, Correa-Calleja, 2014 et Radwan, 2015).

13 Sur cette question, voir Keshmirshakan, 2015. Les projets sur les circulations artistiques internationales qu'anime à Paris, à l'École normale supérieure, Béatrice Joyeux-Prunel, font une place importante au Moyen-Orient.

14 Les approches post-coloniales souffrent trop souvent d'une approche théorique fondée sur une analyse des discours sans prendre en considération leur inscription sociale.

Ainsi, l'inscription au sein d'une dynamique artistique à l'échelle locale, parfois explicitement revendiquée, est sensible sous les régimes autoritaires où l'art a été investi d'une force émancipatrice – on a pu le voir avec les mobilisations populaires des printemps arabes en Égypte, en Tunisie et au Yémen<sup>15</sup>, ou en situation d'occupation, comme dans les Territoires palestiniens. L'engagement des artistes reste un objet peu étudié, bien qu'on ait assisté avec les printemps arabes à la réactivation de dispositions préexistantes chez les artistes. Ce réinvestissement politique a suscité un intérêt nouveau dans le monde académique<sup>16</sup>. L'analyse critique d'une situation de crise sur le terrain peut permettre de saisir l'impact des mobilisations sur la création plastique, et les enjeux éthiques qui leur sont liés, sans téléologie (Bensa et Fassin, 2002). À partir d'une analyse des moments révolutionnaires qui ont touché le monde arabe en 2011, il est possible de montrer comment un paradigme social de l'art se définit à travers la complexité des registres de politisation des artistes et de mesurer l'intérêt dont leurs œuvres font l'objet sur le marché international de l'art.

Contextualiser la production artistique, c'est aussi la replacer dans le cadre d'un imaginaire politique et social qui est loin d'être immobile. Les évolutions du monde de l'art que repèrent les contributions de ce dossier font écho à des tendances plus générales de retrait de l'État et de reconfiguration de l'engagement politique. Alors que, dans les années 1960-1980, les artistes investissaient le discours nationaliste par un recours aux symboles de la résistance anti-impérialiste, la production des années 1990-2000 se distancie de la mobilisation partisane pour affirmer un engagement personnel qui n'est plus explicitement politique dans le sens militant du terme. Dans ce contexte, le désir d'intégrer les arts à la lutte idéologique et à la transformation des rapports sociaux influe sur la conception théorique et la configuration des circulations artistiques entre pays politiquement et culturellement frères. Marion Slitine montre comment, à Gaza, les artistes contemporains travaillent sur la question du vivre ensemble dans leur société, critiquant les pouvoirs à l'échelle locale et internationale, malgré la censure et les manœuvres de récupération politique. S'ils sont moins soumis aux impératifs des organisations de masse telle que le Fatah et l'OLP, ils sont l'objet d'une étroite surveillance de la part du Hamas et nombre d'entre eux choisissent l'exil quand ils en ont les moyens. À l'imaginaire nationaliste entretenu par l'*histoire glorieuse* de la lutte pour l'indépendance, répond désormais un devoir d'implication sociale, une éthique de responsabilité rompant avec une culture politique dominante fondée sur le « surplus du 'social' et le manque d'espace destiné à l'expression de l'individualité » (McDougall, 2010 : 38). Ce mouvement qui semble caractériser l'ensemble des pays du Moyen-Orient et du Maghreb depuis les années 1990,

---

15 Pour une analyse des mobilisations dans l'aire arabo-musulmane avant et depuis les « printemps arabes », voir Bennani-Chraïbi et Fillieule, 2003 et 2012 ainsi que Desrués et de Larramendi, 2009. Sur les mobilisations d'artistes dans le mouvement de révolte en Syrie voir Boëx, 2013.

16 Voir Boissier, 2014 ; Alviso-Marino, 2013 ; Boëx, 2012 ; Findlay, 2012 ; Rogers, 2012 et Gillet, à paraître.





à l'exception de l'Algérie marquée par la guerre civile, s'inscrit dans une dimension géopolitique plus large dont l'étude reste à faire. On observe ainsi que la rupture provoquée par le démantèlement de l'URSS et le changement qu'il a entraîné dans les modes de politisation se retrouvent dans le monde de l'art, avec la perte d'influence des unions d'artistes liées aux partis uniques.

Questionner le récit national dominant ne signifie pas pour autant remettre en cause les fondements de l'imaginaire national. Dans le cas palestinien, comme ailleurs au Moyen-Orient (Downey, 2015<sup>17</sup>), les artistes contemporains puisent dans un fonds iconographique qui fait appel à la mémoire collective du passé (soit, en Palestine, l'image du keffieh ou celle des clés). Ici, l'inscription sociale d'un art qui entend remettre en cause un pouvoir oppressif reste donc très forte. Ce potentiel est réinvesti par des acteurs de l'art international dans des expositions souvent engagées, mais qui peuvent contribuer malgré elles à nourrir un imaginaire orientaliste, celui d'un espace saturé par la violence ou par le fanatisme religieux<sup>18</sup>. On peut noter par ailleurs un certain contraste entre un art moderne qui conserve jusqu'à aujourd'hui une place importante dans les économies locales, qui est généralement soutenu par des institutions nationales, et qui fait peu de place aux thématiques explicitement religieuses, et un art contemporain, le plus souvent lié à des institutions internationales ou délocalisées, qui, à travers des installations, des vidéos, des performances, aborde plus souvent ces thématiques. Est-ce pour répondre aux attentes d'un public mondialisé, au risque de générer une nouvelle forme d'orientalisme ? Dans tous les cas, on rappellera la capacité d'action des artistes, leur *agency* (Scheid, 2007), y compris dans la réappropriation d'une esthétique orientaliste, comme chez les artistes que la Galerie nationale de Jordanie étudiée par Thomas Richard nomme *néo-orientalistes*.

Ce dossier rappelle aussi l'importance du contexte institutionnel dans lequel évoluent les artistes, et en particulier le rôle structurant que peuvent jouer les musées, y compris lorsque leur public reste rare<sup>19</sup>. Bien qu'institution nationale, la Galerie des beaux-arts de Jordanie entretient depuis sa fondation en 1980 des liens avec le monde marchand et celui des espaces d'art. Le musée est donc en lien direct avec des acteurs du monde de l'art susceptibles de tenir des propos critiques par rapport au pouvoir de l'État. Son usage diplomatique est tout aussi complexe : il sert de vitrine face à l'Occident en donnant l'image d'un pays respectant les libertés et autorisant la contradiction ; il délivre un discours anti-impérialiste qui

---

17 L'ouvrage tente de problématiser l'usage récurrent de l'archive par les artistes contemporains du monde arabe dans sa relation avec la construction de l'histoire collective, suggérant le potentiel critique de l'individu créateur face aux institutions.

18 On peut citer l'exposition *Palestine, la création dans tous ses états*, organisée du 23 juin au 22 novembre 2009 par l'Institut du monde arabe, suite à l'opération militaire israélienne menée fin de l'année 2008 début 2009 contre Gaza. Ou le projet *Made in Palestine* dont l'objectif vise à soutenir la création palestinienne aux États-Unis.

19 L'absence de musée est généralement regrettée par les artistes et les acteurs du monde de l'art (Messaoudi, 2016).

se veut l'émanation d'un pays du Sud ; à travers la calligraphie, il célèbre enfin l'expression d'une modernité islamique. On peut également y voir un exutoire à d'éventuels mouvements contestataires dans le but de domestiquer le monde de l'art local.

La « révolution de la culture » lancée en 1979 par l'émir de Sharjah peut par certains aspects être comparée au projet de la Galerie des beaux-arts à Amman. Alexandre Kazerouni nous montre qu'à l'encontre des émirats voisins et de l'Arabie saoudite, elle s'est voulue l'expression d'un anticolonialisme panarabe et d'une vision pluraliste de l'islam. Cette politique s'est appuyée sur une promotion des classes moyennes, contrairement aux grands projets culturels qui, au Qatar et à Abou Dhabi, ont été délégués à des prestataires de service étrangers (Kazerouni, 2017). Pourtant, c'est sur ce dernier modèle qu'a été conçue en 2009 la biennale de Sharjah : serait-ce le signe d'une difficulté à inscrire les canons de l'art contemporain dans une tradition locale ?

Catherine Cornet indique que, dans le cas de l'Égypte, les artistes fidèles aux formes d'expression académiques, peintres et sculpteurs, ont échappé à un strict contrôle de l'État, sans doute du fait d'une diffusion de leurs œuvres restant limitée aux élites. En revanche, l'appropriation des technologies de l'information et de la communication (TIC) par de nouvelles générations d'artistes a pu contribuer à la circulation de symboles de résistance *via* différentes plateformes participatives et à l'amplification d'un discours contestataire de l'ordre en place<sup>20</sup>, comme le montre Marion Slitine à propos de la Palestine. Dans des pays où les espaces de création et de monstration sont restreints, ce dispositif collectif et *a priori* autonome rend possibles une création et une diffusion à moindre coût. Il permet aussi à des réseaux étrangers de repérer des artistes. Les réseaux sociaux ne répondent cependant pas aux exigences de visibilité propre au travail artistique ni ne structurent la mobilisation sociale au sein de l'espace public. Même si certaines de ces créations sont amenées à sortir de l'espace virtuel, la plupart d'entre elles ne dépassent pas les limites de l'entre-soi d'un monde de l'art local soumis à des contraintes qui supposent souvent la mobilisation de registres infra-politiques.

## La signification propre des œuvres

Nous avons fait le choix d'ouvrir et de refermer ce numéro par des textes davantage centrés sur les œuvres elles-mêmes, de façon à rappeler leur valeur discursive, qui vient doubler leur qualité esthétique. Considérer les œuvres non pas seulement comme des objets de beauté et de plaisir mais comme des territoires à pénétrer et explorer par l'analyse des signes plastiques qui les composent, c'est se donner la possibilité d'accéder à la compréhension des contextes, des individus et de l'histoire. En ce sens, l'art, compris en tant que représentation des sociétés dans

---

<sup>20</sup> Voir Gonzalez-Quijano, 2012.

lequel il est produit, fait bien œuvre de connaissance. Pour peu que l'on accepte de se défaire d'une position de contemplation, l'analyse des œuvres révèle en effet leur capacité intrinsèque à libérer le spectateur de schémas préconçus passés au filtre d'une conception étroite et close des espaces, là où elles montrent qu'elles s'inscrivent dans un espace large et ouvert dans lequel circulent, par-delà les frontières, les images. La contribution d'Alice Bombardier et de Gabriel Montua fournit un bon exemple de ces circulations et des processus d'appropriation culturelle en montrant comment la figure mythique de la Vénus de Botticelli, icône occidentale par excellence, a pénétré, au cours des quarante dernières années, l'iconographie contemporaine du Moyen-Orient, mais défaite de son historicité et des significations que lui attribuent généralement l'histoire de l'art occidentale. À travers les exemples d'œuvres des artistes Gülsün Karamustafa, Āyḏīn Āghdāshlū et Farah Osūlī, les auteurs mettent en évidence comment le transfert de ce motif dans un autre champ culturel et artistique se charge d'interprétations nouvelles faisant écho à des préoccupations locales : la position des femmes dans la société turque chez Karamustafa, la perte des valeurs patrimoniales dans les sociétés occidentales et iranienne chez Āghdāshlū, le renouvellement de la pratique de la miniature iranienne chez Osūlī.

La question des espaces géoculturels et de la porosité des frontières en matière de pratiques artistiques est également présente dans l'article de Morad Montazami sur Faouzi Laatiris. Retraçant le parcours de cet artiste qui enseigne depuis le début des années 1990 à l'Institut national des beaux-arts de Tétouan, l'auteur met en évidence la singularité de son œuvre dans le paysage artistique marocain des années 1980-1990, qui se développe sur des problématiques à la fois locales et mondialisées à la croisée de formes issues de la scène occidentale. Reconnu du monde de l'art contemporain mondialisé depuis plus d'une dizaine d'années, Laatiris met ainsi en place un vocabulaire fait de l'appropriation d'objets manufacturés à bas coût (le verre à thé par exemple) et de leur mise en espace par le biais de l'installation, du montage ou de la fabrication de nouveaux objets pour dégager une poétique critique de l'économie mondialisée, des circuits de fabrication et des codes esthétiques régis par l'industrie qui trouvent au Maroc un de leurs terminaux.

Se dessine ainsi l'idée que le développement du vocabulaire artistique contemporain subsume les frontières, en articulant les espaces locaux, nationaux et internationaux, et les temporalités, et permet aux artistes d'adopter une position individuelle sur le monde. C'est ce que montre aussi Marion Slitine à partir du cas palestinien. Le parcours chronologique qu'elle y déroule donne à voir comment les artistes se sont progressivement détachés du discours nationaliste, exprimé par des formes académiques, au profit d'un regard critique dont le point de vue est celui de l'individu artiste, dont les moyens plastiques adhèrent au développement des technologies contemporaines. La situation duelle de cette communauté d'artistes, à la fois enfermée et internationalisée, laisse entendre combien l'art contemporain, dans toute sa dimension sémiotique, est un langage transnational et transculturel

capable de transmettre la réalité de situations locales et donc de déconstruire les présupposés ethnocentriques.

En ce sens, il faut considérer que l'adoption du langage contemporain répond aussi à des stratégies de reconnaissance artistique par un principe de différenciation et de renouvellement des pratiques, ou par une volonté d'intégrer les réseaux internationaux comme le montrent Alice Bombardier et Gabriel Montua, Morad Montazami et Marion Slitine. Mais l'on peut également y voir le résultat du contournement d'une structuration institutionnelle locale insuffisante. C'est ce que souligne Marie Pierre-Bouthier avec l'étude du parcours de jeunes cinéastes documentaires marocains et tunisiens qui se sont départis des nombreuses contraintes de la production et de la distribution cinématographiques au Maghreb pour rester dans une logique de création. À cette fin, ils adaptent le langage cinématographique à celui de l'art contemporain afin de bénéficier des structures attractives qui existent dans ce champ et de faire connaître leur travail, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives esthétiques dans l'entre-deux des médiums.

L'on pourra remarquer que les articles centrés sur l'analyse des œuvres concernent essentiellement l'art contemporain. Il faut y voir l'effet des grandes manifestations internationales, comme les biennales et la Documenta de Kassel, qui ont permis, dès les années 1990, sous l'influence des études postcoloniales, de mettre en lumière les pratiques artistiques actuelles de la région<sup>21</sup> et d'ouvrir la voie à l'intégration de ses artistes à la scène contemporaine internationale. Cette intégration doit cependant interroger les critères esthétiques retenus par les instances de consécration du monde de l'art international (critiques, commissaires, galeristes, conservateurs de musée, collectionneurs, etc.). De toute évidence, les artistes contemporains ont bénéficié d'un contexte d'ouverture, notamment avec l'effet de loupe qu'ont constitué les révolutions de 2011, ce qui leur a permis de créer des œuvres qui répondent à une véritable aspiration individuelle. Il ne faut cependant pas sous-estimer le fait que, contrairement à certaines idées reçues, le tournant contemporain de l'art de la région est antérieur, des avant-gardes artistiques s'étant développées dans l'ensemble de ces pays depuis les indépendances (Boissier, 2017). Par ailleurs, l'on doit se demander si cette liberté des artistes ne se soumet pas à une autre convention, voire un dogmatisme, celui d'un goût mondialisé. Non sans paradoxe, force est de constater qu'on y retrouve des logiques d'essentialisation<sup>22</sup> tout autant du côté des instances de consécration, à la recherche d'une spécificité, que de celui des artistes soucieux de répondre aux attentes supposées du marché.

---

21 Pour un historique de ces expositions et leur rôle dans la reconnaissance de la production de la région, voir Farzin, 2014.

22 Sur l'impact général de la mondialisation artistique sur l'esthétique, voir Trentini et Yavuz, 2015.



## La possibilité d'une histoire partagée des arts visuels ?

Le statut et l'engagement de l'artiste dans sa société, le rôle de l'État dans la promotion de l'art, les écrits sur l'art, l'organisation des réseaux marchands, la conception des pratiques artistiques, la circulation des images : les différents textes qui composent ce dossier témoignent de la multiplicité des chemins permettant d'accéder à une meilleure connaissance du monde des arts visuels au Moyen-Orient et au Maghreb. Bien qu'il peine à constituer un corpus dont la connaissance s'impose en dehors du monde des spécialistes (elles sont certainement moins bien représentées dans le champ académique nord-atlantique que celles qui portent sur l'Amérique latine ou sur l'Asie), ce domaine d'études est dynamique. Il a profité du développement d'une histoire des représentations et plus généralement d'une histoire culturelle nourrie d'anthropologie<sup>23</sup>. Ce dynamisme tient aussi en partie à un contexte politique, avec la conscience en Europe et en Amérique du Nord de l'importance de la reconnaissance d'un patrimoine culturel et artistique islamique ou arabe, reconnaissance comprise comme un outil d'intégration des populations identifiant ce patrimoine comme le leur. La mise en valeur des collections d'art islamique ancien des musées les plus importants (Ådahl et Ahlund, 2000) s'est souvent accompagnée de l'exposition d'artistes contemporains, sans avoir nécessairement eu l'effet de décloisonnement attendu<sup>24</sup>. Dans une perspective comparable, la présentation des collections dans plusieurs grands musées d'art moderne a été reconfigurée de façon à donner à voir la pluralité des formes de la modernité<sup>25</sup>. L'intérêt suscité par les printemps arabes a pu par ailleurs favoriser la diffusion d'un savoir produit tout à la fois par les artistes, les critiques, les commissaires d'expositions, les conservateurs des collections muséales et le monde académique.

Malgré le développement de programmes de recherche dotés d'une composante d'humanités numériques<sup>26</sup>, la production de savoir reste très inégalement répartie, ce qui tient en partie à l'accès aux outils de travail et aux sources, et sa diffusion plus inégale encore. Il semble par ailleurs nécessaire d'élaborer des outils d'analyse nouveaux, plus appropriés pour la compréhension des contextes locaux que ceux qui sont généralement utilisés<sup>27</sup>. Pour surmonter ces difficultés, différents

---

23 Les travaux de Pamela Karimi sur l'image et la culture domestique en Iran en fournissent un bon exemple.

24 Cette déception n'est pas spécifique au Moyen-Orient. Ana Laeticia Fialho a montré que l'exposition d'œuvres d'artistes brésiliens contemporains dans le cadre de départements spécialisés n'a pas favorisé leur accès aux espaces les plus légitimes (Fialho, 2014).

25 Cela a été par exemple le cas à la Tate Modern à Londres et au Musée national d'art moderne à Paris avec le parcours « Modernités plurielles de 1905 à 1970 », présenté entre octobre 2013 et janvier 2015. Pour une réflexion sur le traitement des modernités extra-européennes, voir Meier, 2013.

26 En France, on peut citer les programmes « Art et architecture dans la mondialisation » à l'Institut national de l'histoire de l'art, « Art et mondialisation » au Centre Georges Pompidou, et Artl@s à l'École nationale supérieure. Il faut aussi signaler l'axe « Usages raisonnés du numérique » de l'unité de service et de recherche du CNRS InVisu à Paris.

27 On pense aux paradigmes classiques, modernes et contemporains tels qu'ils ont été définis par Nathalie Heinich.

collectifs pluridisciplinaires se sont constitués ces dernières années pour travailler en réseau en tirant profit des nouveaux outils numériques. Ceux qui utilisent le français comme principale langue de travail font généralement une part importante au Maghreb, comme c'est le cas pour notre groupe de recherche sur les arts visuels dans les mondes musulmans (ARVIMM), constitué sur un mode collaboratif et autonome à partir de Paris en 2013, ou pour l'Atelier de l'Observatoire, fondé la même année à Casablanca<sup>28</sup>. Ces collectifs, en croisant théorie de l'art, histoire de l'art et réflexion sur les pratiques curatoriales, entendent restituer la signification et la signifiante des œuvres dans leur pluralité. Ils refusent de les considérer comme des éléments interchangeables d'un mouvement mondial, sans pour autant les réduire à des marqueurs d'identités locales.

## Références bibliographiques

- ABDALLAH Monia, 2005, « Analyse topique d'une catégorisation artistique. Étude des lieux communs dans l'art contemporain islamique », *Images re-vues, histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 1.
- , 2007, « De quelques significations et conséquences possibles de la mise en exposition d'un "art contemporain islamique" », *Marges*, n° 5, p. 87-98.
- , 2010, « Exposer l'"art contemporain du Moyen-Orient". Le British Museum face à ses collections », *Intermédialités*, n° 15, printemps, 2010, p. 91-104.
- , 2014, « World of Islam Festival (Londres 1976) : Naissance d'un nouveau paradigme pour les arts de l'Islam », *RACAR. Revue d'art canadienne*, vol. 39, n° 1, p. 1-10.
- ÅDAHL Karin et AHLUND Mikael (dir.), 2000, *Islamic art collections: an international survey*, Londres/New York, Routledge Curzon.
- ALI Wijdan, 1997, *Contemporary Islamic Art*, Gainesville, University of Florida Press.
- ALVISO-MARINO Anahi, 2013, « Soutenir la mobilisation politique par l'image. Photographie contestataire au Yémen », *Participations*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, vol. 3, n° 7, p. 47-71.
- Arab Studies Journal*, dossier « Visual Arts and Art Practices in the Middle East », vol. XVIII, n° 1, 2010.
- AYMES Marc, GOURISSE Benjamin et MASSICARD Élise (dir.), 2013, *L'art de l'État en Turquie. Arrangements de l'action publique de la fin de l'Empire ottoman à nos jours*, Paris, Karthala.
- BECKER Cynthia, 2006, *Amazigh Arts in Morocco*, Austin, University of Texas Press.

---

28 [<http://www.atelierobservatoire.com/madrassa>]. On peut aussi citer l'Atelier de recherches autour des arts visuels (ARAV) constitué en septembre 2016 pour encourager le développement des études visuelles sur le Maroc [<https://www.facebook.com/groups/ARAVM/>].

- BEHRENS-ABOUSEIF Doris et VERNOUT Stephen (dir.), 2006, *Islamic Art in the Nineteenth Century: Tradition, Innovation, and Eclecticism*, Leyde/Boston, Brill.
- BENNANI-CHRAÏBI Mounia et FILLIEULE Olivier (dir.), 2003, *Résistance et protestations dans les sociétés musulmanes*, Paris, Presses de Sciences Po.
- , 2012, dossier « Retour sur les situations révolutionnaires arabes », *Revue française de science politique*, vol. 62, octobre-décembre.
- BENSA Alban et FASSIN Éric, 2002, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, 2002, n° 38, p. 5-20.
- BIDEAULT Maryse, THIBAUT Estelle et VOLAIT Mercedes (dir.), 2015, *De l'Orient à la mathématique de l'ornement, Jules Bourgoïn (1838-1908)*, Paris, Picard.
- BOËX Cécile, 2012, « Montrer, dire et lutter par l'image. Les usages de la vidéo dans la révolution en Syrie », *Vacarme*, n° 61, p. 118-131.
- , 2013, « Mobilisations d'artistes dans le mouvement de révolte en Syrie : modes d'action et limites de l'engagement », in Allal, Amin et Pierret, Thomas (dir.), *Au cœur des révoltes arabes. Devenir révolutionnaires*, Paris, Armand Colin, p. 87-107.
- BOISSIER Annabelle, 2014, « La négociation entre art et politique. Les artistes contemporains et la bureaucratie tunisienne », in Oualdi, M'hamed, Pagès-El Karoui, Delphine et Verdeil, Chantal (dir.), *Les ondes de choc des révolutions arabes*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, p. 199-217.
- , 2017, « L'art contemporain tunisien en révolution. Continuité et discontinuité des trajectoires face à l'événement », *L'Année du Maghreb*, vol. 16, p. 359-378.
- BRILL Dorothée, JÄGER Joachim et MONTUA Gabriel (dir.), 2017, *Die Teheran Moderne. Ein Reader zur Kunst im Iran seit 1960*, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.
- CORREA-CALLEJA Elka Margarita, 2014, « Nationalisme et modernisme à travers l'œuvre de Mahmud Mukhtar (1891-1934) », thèse de doctorat sous la dir. de Ghislaine Alleaume et Mercedes Volait, Université d'Aix-Marseille.
- DE THÉ Sixtine, 2015, « Naissance et construction de la catégorie 'soufi' dans l'art contemporain mondialisé. France 1965-2015 », mémoire de master 2 sous la dir. de Rémi Labrusse, Université Paris X Nanterre.
- DECOBECQ Isabelle, 2017, « Les *Visual Studies* : un champ indiscipliné », thèse de doctorat sous la dir. de Daniel Dubuisson et Martial Guédrón, Université de Lille.
- DESRUES Thierry et LARRAMENDI (de) Miguel Hernando (dir.), 2009, dossier « S'opposer au Maghreb », *L'Année du Maghreb*, vol. V.
- DOWNEY Anthony (dir.), 2015, *Dissonant Archives. Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, Londres, I. B. Tauris.
- DUBUISSON Daniel et RAUX Sophie (dir.), 2015, *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Dijon, Les Presses du Réel.

- FARZIN Media, 2014, « Exhibit A: On The History of Contemporary Arab Art Shows », in Gioni, Massimiliano, Carrion-Murayari Gary et Bell Nathalie (dir.), *Here and Elsewhere*, catalogue d'exposition, New York, *New Museum*, p. 89-97.
- FIALHO Ana Laeticia, 2014, « Le Brésil est-il sur la carte internationale de l'art contemporain ? », *Sociologie de l'art*, n° 1, p. 139-165.
- FINDLAY Cassie, 2012, « Witness and trace: January 25 graffiti and public art as archive », *Interface*, n° 4, p. 178-182.
- GERSCHULTZ Jessica, 2012, *Weaving the National Identity: The Tapestries of Safia Farhat, 1967-1978*, thèse sous la dir. de Sidney L. Kasfir, Emory University.
- GILLET Fanny, à paraître, « L'impact des révolutions arabes sur la production plastique en Algérie : entre sauvegarde du modèle local et dénonciation de l'ingérence étrangère », *Arts, Médias, Engagement*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, collection Art et mondialisation.
- GONZALEZ-QUIJANO Yves, 2012, *Arabités numériques, le printemps du web arabe*, Arles, Sindbad.
- GRUBER Christiane et HAUGBOLLE Sune (dir.), 2013, *Visual culture in the modern Middle East: rhetoric of the image*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- GUMPERT Lynn et BALAGHI Shiva (dir.), 2002, *Picturing Iran: Art, Society, and Revolution*, Londres, I. B. Tauris.
- HOWLING Frieda, 2005, *Art in Lebanon, 1930-1975: the development of contemporary art in Lebanon*, Beyrouth, LAU Press.
- IRBOUH Hamid, 2005, *Art in the service of colonialism: French art education in Morocco 1912-1956*, Londres/New York, Tauris Academic Studies.
- KANE Patrick, 2013, *The Politics of Art in Modern Egypt: Aesthetics, Ideology, and Nation-building*, I. B. Tauris.
- KAZEROUNI Alexandre, 2017, *Le Miroir des cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, Paris, PUF.
- KESHMIRSHEKAN Hamid (dir.), 2015, *Contemporary Art from the Middle East: Regional Interactions with Global Art Discourses*, Londres/New York, I.B. Tauris.
- LABRUSSE Rémi, 2007, *Purs décors ? Arts de l'islam. Regards du XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Musées des arts décoratifs/Musée du Louvre.
- , 2011, *Islamophilies, L'Europe moderne et les arts de l'islam*, catalogue d'exposition, Paris/Lyon, Somogy/Musée des Beaux-arts.
- McDOUGALL James, 2010, « Social Memories 'In the Flesh': War and Exile in Algerian Self-Writing », *Alif*, n° 30, p. 34-56.
- MEIER Sandy Prita, 2013, « Malaise dans l'authenticité. Écrire les histoires "africaines" et "moyen-orientales" de l'art moderniste » (trad. de l'anglais par Isabelle Montin), *Multitudes*, n° 53, 2<sup>e</sup> trimestre 2013, p. 77-96.
- MESSAOUDI Alain, 2016, « Un musée impossible ? Exposer l'art moderne à Tunis (1885-2015) », in Barthélemy, Guy, Casajus, Dominique, Larzul, Sylvette,





- et Volait, Mercedes (dir.), *L'orientalisme après la Querelle. Dans les pas de François Pouillon*, Paris, Karthala, p. 63-80.
- NAEF Silvia et HELBIG Elahe, 2016, « Visual Modernity in the Arab World, Turkey and Iran: Reintroducing the “Missing Modern” », *Asiatische Studien - Études Asiatiques. Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft - Revue de la Société Suisse-Asie*, vol. 4.
- NAEF Silvia, 1996, *À la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine.
- NAKHLI Alia, 2013, « Le discours identitaire dans l'art contemporain en Tunisie: de la tunisianité à l'arabité (1956-1987) », thèse sous la dir. de Thierry Dufrêne, Université Paris X Nanterre.
- NOCHLIN Linda, 1983, « The Imaginary Orient », *Art in America*, vol. LXXXI, n° 5 (mai), p. 118-131 et 186-191.
- RADWAN Nadia, 2015, « Une Renaissance des Beaux-arts et des Arts appliqués en Égypte. Synthèses, ambivalences et définitions d'une nation imaginée (1908-1938) », thèse de doctorat sous la dir. de Silvia Naef et Leila el-Wakil, Université de Genève.
- ROGERS Amanda, 2012, « Warding off terrorism and revolution: Moroccan religious pluralism, national identity and the politics of visual culture », *The Journal of North African Studies*, vol. 17, n° 3, p. 455-474
- SCHAUB Nicolas, 2015, *Représenter l'Algérie: images et conquête au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, CTHS/Institut national d'histoire de l'art (INHA).
- SCHEID Kirsten, 2005, « Painters, Picture-Makers, and Lebanon: Ambiguous Identities in an Unsettled State », thèse, Princeton University.
- , 2007, « The Agency of Art and Studying Arab Modernity », *MIT-Electronic Journal of Middle East Studies*, n° 7, p. 6-23.
- SCHEIWILLER Staci Gem, 2014, *Performing the Iranian State: Visual Culture and Representations of Iranian Identity*, Londres, Anthem Press.
- SEGGEMAN Alexandra Dika, 2014, « Revolution and Renaissance in Modern Egyptian Art, 1880-1960 », thèse de doctorat sous la dir. de David Joselit et Kishwar Rizvi, Yale University.
- SHABOUT 2007, Nada, *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*, Gainesville, University of Florida Press.
- SHAW Wendy, 2011, *Ottoman Painting. Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, Londres, I. B. Tauris.
- TOCHEVA Tzvetomira, 2011, « Les enjeux plastiques dans l'art marocain depuis 1960 (Casablanca-Europe): un dialogue de formes, un investissement d'espaces », thèse sous la dir. de Christine Peltre, Université de Strasbourg.
- TRENTINI Bruno et YAVUZ Perin Emel (dir.), 2015, dossier « Que fait la mondialisation à l'esthétique ? », *Protéus* [en ligne], n° 8. URL : <http://www.revue-proteus.com>

*Unedited history : séquences du moderne en Iran des années 1960 à nos jours*, 2014, catalogue de l'exposition présentée au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, (commissariat : Catherine David, Odile Burluraux, Morad Montazami *et al.*), ARC, 16 mai-24 août 2014, Paris, Paris Musées.

VERNOIT Stephen, 2000, *Discovering Islamic art: scholars, collectors and collections, 1850-1950*, Londres/New York, I. B. Tauris.

VOLAIT Mercedes, 2009, *Fous du Caire : excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte (1867-1914)*, Montpellier, L'Archange Minotaure.

WINEGAR Jessica, 2006, *Creative Reckonings: the politics of art and culture in contemporary Egypt*, Stanford, Stanford University Press.



