

Université de Pau et des Pays de l'Adour

ECOLE DOCTORALE 481

SCIENCES SOCIALES ET HUMANITES

Thèse de doctorat

L'ART CONTEMPORAIN DU MOYEN-ORIENT

ENTRE TRADITIONS ET NOUVEAUX DEFIS

Présenté par Madame Susanne DRAKE

Sous la direction de Madame Evelyne TOUSSAINT

Membres du jury :

Madame Evelyne TOUSSAINT, professeur à Aix-Marseille Université,
précédemment professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Monsieur Rémi LABRUSSE, Professeur d'Université de Paris Ouest Nanterre-La
Défense

Monsieur Dominique DUSSOL, Professeur de l'Université de Pau et des Pays de
l'Adour

Monsieur Eric BONNET, Professeur de l'Université de Paris VIII

Date de soutenance : 10 Juin 2014

Résumé français et mots clefs

Dans les pays du Moyen Orient, nous sommes face à une réalité complexe, qui est encore peu comprise en Europe. Les médias nous dépeignent souvent une société majoritairement islamique fondamentaliste. Cette image, qui pourrait relever d'une représentation tardive du Moyen Orient par l'Occident est empreinte de problématiques d'ordre économique et sociétal. Une analyse précise permet de mettre au jour des singularités nationales et intranationales. Les développements artistiques profitent de ces sources multiples. Pour inclure les artistes du Moyen Orient dans l'histoire de l'art du monde, et comprendre les œuvres d'art contemporain, nous nous sommes servis de plusieurs approches. Outre l'analyse esthétique et la recherche d'influences formelles, il s'agit de comprendre les positions politiques de l'artiste, sa psychologie, son rôle dans la société, mais aussi la place de la religion dans la vie publique, la valeur attribuée à l'art contemporain et sa réception dans la société. Les marchés de l'art sont manifestement mondialisés, les critiques et commissaires d'expositions influencés par les goûts et jugements occidentaux et pour tout compliquer, nombre d'artistes qui se réclament d'un pays du Moyen Orient sont nés et vivent dans un pays occidental. Nous pouvons, en lien avec tous ces paramètres, constater des développements rapides dans le domaine de la production artistique et celui de sa diffusion dans la région. Notre recherche concerne ici à la production artistique actuelle de six pays et/ou peuples de la région: l'Égypte, la Jordanie, la Syrie, le Liban, la Palestine, Israël, et les Kurdes.

Art contemporain

Histoire de l'art

Moyen-Orient

Empire ottoman

Iconologie

Créolisme

Hybridité

Diaspora

Mondialisation

English Summary and key words

We face complex realities in the countries of the Middle East and they are still often ignored in Europe. The media usually show us societies which are basically Muslim fundamentalist. This image is a shadow of the late colonialisation of the Middle East and is influenced by our own social and economic problems. The differences between countries, and inside the actual countries, are analysed in order to understand artistic development and to include the artists of the Middle East in the world's Art history. To understand the contemporary works of artists, we used a variety of approaches. Besides the aesthetic analysis and the research of formal influences, we also regarded the political position of the artist, his or her psychology, his or her role in society, but also the place of religion in public life, the value given to contemporary art inside the society and the way it is perceived. The world art markets are globalised, art critics and curators are however influenced by the tastes and judgements of the West, and to complicate the whole matter, a great number of artists who claim to come from a certain place in the Middle East are actually born somewhere else and live in diaspora. We can, in using all these parameters, see the rapid developments in the production of art and its appreciation in the region. This research aims to scrutinize the actual artistic production of six peoples in the region: Egypt, Jordan, Libanon, Palestine, Israel and the Kurds.

Contemporary art

Art history

Middle East

Ottoman empire

Iconology

Bastardization

Hybridity

Diaspora

Globalisation

A mes parents

Für meine Eltern

Remerciements

Je voudrais de tout cœur remercier mon professeur, Madame Evelyne Toussaint, qui a su me guider et toujours m'encourager pendant ces trois années, même dans les moments les plus noirs de ma vie. J'ai trouvé en elle une interlocutrice qui était vraiment intéressée par mes recherches. Son engagement allait au-delà de ce que j'étais en droit d'attendre.

Je n'aurais pas pu terminer ces études sans le soutien de ma famille. Après la mort inopinée de mon mari Gerd Greune en 2012, elle a été d'un appui précieux, sachant que cette thèse était bien plus pour moi qu'un simple défi intellectuel.

Mes enfants ont été fantastiques, comme toujours. Merci Leïla, Daniel, Robin.

Merci à tous ceux qui m'ont soutenue, amis, voisins, collègues, qui m'ont aidée avec des traductions de l'arabe, qui m'ont moralement appuyée, qui m'ont aidée à imprimer.

Mes très chaleureux remerciements iront tout spécialement à Pascale Marx pour son grand travail de relecture, sa patience, sa compétence et son dévouement.

Sommaire

<u>Avant propos</u>	<u>1</u>
<u>Introduction</u>	<u>3</u>
a. <u>Méthodologie</u>	<u>3</u>
b. <u>Glossaire</u>	<u>10</u>
c. <u>Histoire et influences</u>	<u>24</u>
1. <u>Mythes et fantasmes du Moyen-Orient</u>	<u>24</u>
2. <u>Art islamique ? Art arabe ?</u>	<u>28</u>
3. <u>Changements religieux</u>	<u>38</u>
4. <u>L'interaction des différents styles</u>	<u>49</u>
5. <u>Développement politique et débuts de l'art contemporain</u>	<u>61</u>
<u>Chapitre 1 - Les Messagers</u>	<u>92</u>
a. <u>Territoires, identité et diaspora</u>	<u>94</u>
b. <u>Symboles hybrides</u>	<u>97</u>
c. <u>Message pour le monde</u>	<u>117</u>
d. <u>Nul n'est prophète en son pays</u>	<u>129</u>
e. <u>Conclusion</u>	<u>137</u>
<u>Chapitre 2 - La rencontre de la religion et de l'art dans les rues</u>	<u>141</u>
a. <u>La période ottomane</u>	<u>142</u>
b. <u>Images d'Orient(s)</u>	<u>144</u>
c. <u>Le culte du monument public</u>	<u>147</u>
d. <u>Nationalisme et gigantisme</u>	<u>149</u>
e. <u>Le grand héros du Moyen-Orient</u>	<u>153</u>
f. <u>La question de l'acceptation</u>	<u>155</u>
g. <u>La Postmodernité</u>	<u>159</u>
h. <u>Conclusion</u>	<u>171</u>
<u>Chapitre 3 – le Verbe</u>	<u>174</u>
a. <u>La chemise talismanique</u>	<u>181</u>
b. <u>L'écriture trompe l'œil</u>	<u>186</u>
c. <u>Le verbe venu du fond des temps</u>	<u>192</u>
d. <u>Le verbe compris dans toutes les langues</u>	<u>197</u>
e. <u>Le verbe devenu image pure</u>	<u>203</u>
f. <u>Le message sur le mur</u>	<u>207</u>
g. <u>L'icône abstraite</u>	<u>214</u>
h. <u>Conclusion</u>	<u>217</u>
<u>Chapitre 4 – la Caricature</u>	<u>219</u>
a. <u>Histoire</u>	<u>222</u>

b.	<u>Caricature de la société</u>	<u>239</u>
c.	<u>Caricature des chefs d'états</u>	<u>244</u>
d.	<u>Caricature de la pratique de l'islam</u>	<u>246</u>
e.	<u>Caricature d'Israël</u>	<u>247</u>
f.	<u>Caricature des États-Unis et de l'Europe</u>	<u>250</u>
g.	<u>Conclusion</u>	<u>251</u>
Chapitre 5 – Ce regard sur soi		253
a.	<u>L'histoire du portrait</u>	<u>253</u>
b.	<u>Du Moyen âge à la Renaissance</u>	<u>256</u>
c.	<u>Baroque et temps modernes</u>	<u>261</u>
d.	<u>Ce sot projet</u>	<u>264</u>
e.	<u>L'impact des étrangers</u>	<u>267</u>
f.	<u>Les artistes chrétiens</u>	<u>271</u>
g.	<u>L'art contemporain</u>	<u>281</u>
h.	<u>Conclusion</u>	<u>289</u>
Chapitre 6 – Terre promise, terre perdue		292
a.	<u>Histoire</u>	<u>292</u>
b.	<u>Développement de l'art contemporain</u>	<u>303</u>
c.	<u>Le paysage et la terre perdue</u>	<u>317</u>
d.	<u>Conclusion</u>	<u>338</u>
Chapitre 7- L'espace féminin		342
a.	<u>Introduction</u>	<u>342</u>
b.	<u>Historique</u>	<u>343</u>
c.	<u>L'art contemporain</u>	<u>364</u>
d.	<u>Conclusion</u>	<u>395</u>
Conclusion		399
Bibliographie		434
Index des noms propres		449

Annexe - Répertoire des artistes et des illustrations

Avant Propos

Cette thèse se base en premier lieu sur le travail des artistes que j'ai pu voir entre 2008 et 2011 au Moyen-Orient. J'habitais alors Jérusalem-Est (Al Quds), et je travaillais avec des ONGs¹ locales, œuvrant pour la paix et les Droits de l'Homme. J'étais donc amenée à voyager dans toute la région : j'ai parcouru en voiture l'état d'Israël, la Jordanie, la Syrie et l'Égypte. J'ai visité Beyrouth, le Caire, Amman, Damas et Diyarbakir à plusieurs reprises. J'ai séjourné dans d'autres villes majoritairement kurdes de Turquie. J'ai eu aussi l'occasion de rencontrer les artistes, des galeristes, des historiens, et de mener des interviews. Ce séjour avait été précédé de visites, parfois longues, dont le but était de gérer des projets politiques et humanitaires, un milieu professionnel dans lequel j'ai été active pendant quinze ans. Mon travail de recherche, notamment le choix de certains artistes, a certainement été influencé par les préceptes de droit international et les conventions signées par les États de la région. Le contact régulier avec des groupes locaux appelés « d'opposition » ou « de défense des droits de l'homme » a évidemment eu un impact sur mon appréciation de la situation actuelle. Mon origine allemande et l'histoire de ma famille m'avaient particulièrement sensibilisée aux horreurs de la Shoah et à la fondation de l'état d'Israël. Je suis reconnaissante à mes amis israéliens de m'avoir ouvert les yeux sur les conflits intérieurs de la société israélienne. Cet état de choses est illustré par le travail d'artistes contemporains qui montre bien toute l'étendue du champ des divergences, tant du côté israélien que du côté arabophone.

La relation avec les différentes sociétés civiles des pays de la rive Sud-est de la Méditerranée a été marquée par le respect et l'écoute réciproque. Le fait de ne maîtriser aucune des langues locales n'a pas perturbé mon travail outre mesure. J'ai bénéficié de l'aide d'amis et de collaborateurs pour les textes écrits en arabe, en hébreu, en kurde ou en turc. Les peuples du Moyen-Orient parlent en général depuis l'aube des temps plusieurs langues, souvent également une des langues européennes que je maîtrise aussi. Pour la transcription des noms et termes en

¹ Organisations non-gouvernementales, généralement à but non-lucratif et d'intérêt communautaire

arabe, nous suivons l'orthographe des citations en alphabet latin comme nous les avons trouvés. Si nous utilisons un mot arabe de notre propre initiative, nous avons recours à l'orthographe française. Il se peut donc que certains noms et mots soient écrits de manière différente à différents endroits. Au début de l'introduction, on trouvera un glossaire reprenant les concepts les plus utilisés et leur signification. Etant donné qu'il existe peu de documents en français, grand nombre de livres et de textes publiés dans des magazines, des blogs et sur des sites Internet sont de langue allemande, anglaise, espagnole ou portugaise. Sauf indication contraire, toutes les traductions ont été faites par moi-même, et ne sont pas des traductions officielles.

Les œuvres n'ont pas toutes pu être datées, et même les demandes faites auprès des artistes ne donnèrent pas toujours de résultats. Il s'agit là d'un problème général auquel j'ai dû faire face et qui est une conséquence directe du manque flagrant d'historiens d'art et de muséologues au Moyen-Orient. Pour des raisons de coût, nous avons publié les nombreuses images de cette thèse en noir et blanc, dans un format réduit. Afin de permettre d'apprécier les œuvres à leur juste valeur, nous avons joint à la thèse un cd-rom avec le texte intégral et les images en couleurs.

Tous les sites web référencés consultés pendant mes recherches, étaient opérationnels au 31/12/2013, date de la dernière vérification.

Introduction

a. Méthodologie

La définition de la région du Moyen-Orient donne lieu à des désaccords entre historiens et géographes. En Allemagne, on parle de Proche-Orient pour désigner les pays du Nord de l'Afrique à partir de la Tunisie (ou de la Libye) vers l'Asie mineure et on inclut la péninsule arabe et tout l'Iraq jusqu'à la partie anatolienne de la Turquie. On parle de Moyen-Orient quand on veut inclure l'Afghanistan et parfois aussi le Pakistan et l'Iran. Dans les pays anglophones, le Moyen-Orient désigne tout ce qui n'est pas l'Afrique du Nord, donc tout le territoire qui s'étend de la Libye jusqu'en Afghanistan. Pour les anglophones, le Proche-Orient inclue aussi les Balkans. L'INSEE² le définit ainsi : « *Chypre, Liban, Syrie, Irak, Iran, Israël, Jordanie, Arabie Saoudite, Koweït, Qatar, Bahreïn, Émirats Arabes Unis, Oman, Yémen.* » Le Larousse précise : « *Moyen-Orient, en anglais Middle East. Concept britannique d'origine politique, qui qualifie aujourd'hui les régions s'étendant du Maroc au Pakistan (→ Maroc, Algérie, Tunisie, Libye, Égypte [parfois → Soudan], → Israël, Palestine, → Liban, Jordanie, Syrie, Iraq, Arabie, Turquie, Iran, Afghanistan, Pakistan). En France, on emploie indifféremment les termes Moyen-Orient et Proche-Orient, mais le Maghreb en est toujours exclu. Cette notion de Moyen-Orient fut introduite par les Anglo-Saxons au début du XXe s. pour traduire l'espace allant de la mer Rouge à l'empire Britannique des Indes. Après la chute de l'Empire ottoman, y fut adjoint l'ensemble des pays arabes avec, pour conséquence, l'abandon du terme Proche-Orient, excepté en France.*³ » Aucun de ces concepts ne nous a semblé vraiment pertinent comme catégorisation quand il s'agit d'art. Pour définir l'étendue de notre recherche, il nous fallait des critères vérifiables et surtout visibles. Nous nous sommes posé les questions traitées dans les chapitres suivants: y a-t-il des similitudes dans l'art de ces pays et quelles sont les différences:

- avec l'art d'autres pays arabophones

² Institut national de la statistique et des études économiques,
<http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=definitions/pays-moyen-orient.htm>

³ <http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Moyen-Orient/134260>

- avec l'art des pays limitrophes non-arabophones
- avec l'art des artistes israéliens ?

Quelles formes d'art sont traditionnelles dans la région? Quelles formes sont hybrides ? Y-a-t-il des formes uniques ?

Nous avons donc analysé les interdépendances politiques, culturelles et esthétiques qui ont marqué cette région à partir de la fin de l'Antiquité. Nous avons défini dans le cadre de cette thèse les pays (actuels) suivants comme une même unité historique, plus restreinte, que nous appellerons Moyen-Orient : de l'Égypte, en passant par la Palestine, Israël, la Jordanie, la Syrie, le Liban et les territoires habités par les Kurdes, qui n'ont pas d'État mais se trouvent à cheval entre la Syrie, l'Iraq, l'Iran et la Turquie. Notre définition ne se base donc ni sur la langue parlée, ni sur les pays selon leur découpe actuelle, mais sur une unité culturelle que nous allons décrire.

Le nombre de définitions variés qui sont utilisés dans les publications nous ont poussé d'introduire un Glossaire au début de la thèse, qui reprend les concepts les plus utilisés dans notre recherche et explique notre appréciation du terme.

Pour évaluer l'impact de l'art contemporain dans la région ainsi définie, nous avons pu visiter des galeries, ateliers et musées à Damas, Jérusalem, Tel Aviv, Diyarbakir, Amman, Beyrouth, au Caire et dans quelques villes plus petites. Ce n'est que par la suite que nous nous sommes également intéressés aux artistes originaires du Moyen-Orient vivant en Occident. Pourtant, ils y sont largement plus connus et plus présents dans les expositions internationales où l'art du Moyen-Orient est généralement peu représenté sauf à travers des œuvres dites politiquement «engagées». Notre approche pluridisciplinaire entre recherche sociopolitique et histoire de l'art nous a permis d'acquérir une vue d'ensemble sur le rôle de l'art et le statut des œuvres dans les sociétés du Moyen-Orient, aussi bien dans la tradition que dans la vie quotidienne d'aujourd'hui. Le rôle des artistes en diaspora et le rôle des artistes « autochtones » y est particulièrement intéressant. Nous y reviendrons à plusieurs endroits, car nous avons constaté des

différences dans la forme mais aussi dans le fond entre les œuvres des artistes en diaspora et ceux restés au pays.

Ce qui nous a frappé est l'énorme antinomie qui existe dans la région : entre une tradition riche, diversifiée, qui a influencé l'art et les sciences de l'Occident pendant des siècles, et la situation actuelle qui est tendue, et pauvre en stimulation intellectuelle. En effet, le manque de musées, de galeries, de bibliothèques publiques mais aussi de parcs et de recherche urbanistique, fait des villes du Moyen-Orient des endroits plutôt désolants (à l'exception de quelques quartiers anciens plus ou moins préservés qui ne font que confirmer la règle). C'est dans ces cités grises que vit la plupart des jeunes aujourd'hui, dans une monotonie culturelle entrecoupée uniquement par des sursauts de violence qui n'apportent une amélioration pour personne. Ayant pu assister aux événements de la place Tahrir en janvier 2011, et constatant à notre retour en février 2012 qu'une fois de plus tout espoir a été presque aussitôt étouffé dans l'œuf, nous nous sommes posé la question des raisons de cet échec renouvelé. Etant convaincus qu'il existe une relation étroite entre la pratique de l'art dans une société et son degré de créativité en général, nous avons entrepris d'analyser la production artistique récente et son acceptation dans la société. Dans le passé, le Moyen-Orient a subi de nombreuses occupations. Parmi les Romains, les musulmans venus de la péninsule arabe, les chevaliers croisés, les Mongols, les Ottomans, les Anglais, les Français et les immigrants sionistes, pouvons-nous distinguer l'apport culturel, ou l'aliénation que la présence prolongée de chaque occupant a eu comme effet sur les cultures présentes ? En voyons-nous encore des traces dans l'art contemporain ? Pourquoi l'art du Moyen-Orient nous intéresse-t-il peu, et pourquoi reste-t-il marginal, provincial, dans les expositions internationales en Europe (exception faite du « résistance art » exécuté par des artistes vivant en diaspora) ? Une première hypothèse consistait à dire qu'à l'époque contemporaine il n'y avait pas de stimulation pour des artistes locaux et que les gouvernements dans la région étaient plutôt intéressés par une masse facilement maniable et manipulable, c'est à dire, tout le contraire des intellectuels, dont ils ont négligé toute émulation. Bref, il n'y aurait pas assez de bons artistes qui créent au Moyen-Orient. La deuxième

hypothèse était que les marchés internationaux « boudent » les artistes « autochtones » pour des raisons pratiques : l'Occident compte assez d'artistes issus du Moyen-Orient qui vivent maintenant en exil pour ne pas devoir s'embarrasser de questions fastidieuses de transport et de visa lorsqu'il faut faire venir des artistes et leurs œuvres. Cette exclusion priverait les artistes « autochtones » d'échanges stimulants avec des artistes d'autres horizons et du monde de l'art international en général. Il fallait pour valider ces deux hypothèses analyser les mécanismes de l'enseignement, de la distribution et de la promotion de l'art dans chacun des pays concernés. Les chapitres suivants traiteront de ces questions relatives aux marchés pour l'art, à l'accès au monde international de l'art contemporain mais aussi à la possibilité de s'informer sur les pratiques artistiques, historiquement et actuellement. Nous préciserons donc, dans la mesure du possible, la formation qu'ont suivies les artistes⁴ et les expositions individuelles et collectives auxquelles il a assisté. Une autre question, qui nous a talonnés tout au long de cette recherche est celle de la finalité artistique : qu'est-ce qui pousse l'artiste à créer, qu'est-ce qui le motive ? Notre troisième hypothèse était alors, qu'un artiste au Moyen-Orient ne peut pas travailler dans un vide individualiste ; il est quelque part forcé à un travail engagé, critique, car il vit dans un contexte politique et humain particulièrement difficile. En Occident, c'est par contre l'individualisme du vécu artistique et la recherche toujours renouvelée de l'expression esthétique qui prédominent, même si la fonction critique de l'art reste acquise, elle est ponctuelle ; l'art n'exprime plus une conviction universelle mais pointe des tendances, comme par exemple un art engagé vers la protection de l'environnement. Beaucoup de questions sur le sens de la création artistique se sont posés depuis, sur l'idée de l'importance de l'original et de sa copie, sur la multiplication de l'image, sur la justification de la beauté. De même qu'Adorno refusait que l'on puisse encore écrire de la poésie après Auschwitz⁵, les artistes contemporains sont échaudés pour décrire un monde optimiste qui poursuit un

⁴ Voir annexe des artistes contemporains

⁵ « *Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare (...)* » Theodor W. Adorno, *Critique de la culture et société*, Prismen, 1955 ; Payot, 1986, pour la traduction française

développement déterminé vers un achèvement. Que ce soit le récit chrétien de la rédemption, le récit socialiste de la fraternité humaine, ou le récit capitaliste de la satisfaction de tout besoin matériel par la productivité - après toutes les catastrophes du XX^e siècle, des deux guerres mondiales, de la Shoah à la menace nucléaire, ces motivations ont perdu leur pouvoir d'inspiration⁶ et on ne sait pas ce qui va pouvoir prendre la place. En citant Guibet-Lafaye⁷ : « *La postmodernité est désillusion à l'égard des grands récits ordonnant la multiplicité des événements.* » Toutefois, si dans notre époque postmoderne occidentale les grands récits (ou « *métarécits*⁸»), les idéologies et religions ne servent plus à motiver l'art contemporain⁹, qu'est ce qui en prend la place? Les peuples du Moyen-Orient ont également été confrontés à toutes ces désillusions et ont vu leurs valeurs s'effondrer à plusieurs reprises. Pourtant, l'art du Moyen-Orient que nous connaissons est souvent engagé, voir même à la limite de la propagande. De deux choses l'une : soit nous ne connaissons qu'une partie de la production artistique, soit les artistes poursuivent des utopies qui ont depuis longtemps perdu leur crédibilité ; leur art serait-il donc anachronique ? De quels rêves, idées et aspirations se nourrit l'art du Moyen-Orient ? Comment se structure l'art qui vivote dans un huis clos comme celui des artistes du Moyen-Orient qui ont beaucoup de difficultés matérielles et politiques pour participer aux développements internationaux et quel est le cas particulier d'Israël dans cette disposition spatiale ? Est-ce que l'art du Moyen-Orient est forcément engagé – ou justement, pas du tout ? En comparaison avec l'Occident où la religion chrétienne, et en l'occurrence l'église catholique était à la source du développement pictural en Europe, les grands artistes qui ont influencé le développement de l'art au Moyen Âge et à la Renaissance étaient totalement tributaires de leurs mécènes et commanditaires ecclésiastiques. Même des œuvres profanes de nos jours portent

⁶ Caroline Guibet Lafaye, *Esthétiques de la postmodernité*, Centre NORmes, SOCIétés, PHILosophies

<http://nosophi.univ-paris1.fr>

⁷ Guibet Lafaye, *ibid.*

⁸ J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Galilée, Le livre de poche, Biblio Essais, Paris, 1988, p.31.

⁹ J.-F. Lyotard, *ibid.*, p. 108.

encore la marque d'une iconographie judéo-chrétienne.¹⁰ Qui a fait travailler les artistes du Moyen-Orient? Quel rôle y jouent les religions? En suivant l'école iconologique de Warburg¹¹, nous allons dépasser l'analyse purement iconographique en introduisant des informations sur la religion, la politique, la sociologie, l'anthropologie et en tenant compte, dans la mesure du possible, de la psychologie particulière et des traumatismes de l'artiste.

Bien que l'histoire du Moyen-Orient semble généralement bien connue en Occident, nous avons quand même choisi d'ajouter une partie historico-politique à cette thèse. Etant donné que nous allons faire référence à des événements importants mais dont le lecteur a peut être oublié les détails et qui prennent beaucoup d'importance par la suite, nous allons montrer la complexité des enchevêtrements culturels, religieux et artistiques, les origines et les traditions, les hybridités et acculturations. Nous allons revoir des concepts de créolisme et de métissage. La région qui nous intéresse ici fait partie de l'espace culturel généralement dit « islamique » mais a connu des périodes chrétiennes et autres. Nous allons voir comment historiquement les différentes religions de la région ont joué un rôle dans le développement des cultures du Moyen-Âge et comment ces cultures ont été interprétées et réceptionnées en Europe.

La partie centrale de la thèse est dédiée aux artistes contemporains. Toutefois, au lieu de faire un simple inventaire de ces artistes, nous avons choisi de nous intéresser aux thèmes qui les obsèdent et aux endroits où ils s'expriment. Nous relaterons au cours de sept chapitres les différentes facettes de l'expression artistique. Le premier chapitre, « *Les messagers* », est dédié aux artistes politiquement engagés et aux grandes questions qui préoccupent l'être humain

¹⁰ Ekkehard Kaemmerling (ed.), *Bildende Kunst als Zeichensystem 1 – Ikonographie und Ikonologie*, DuMont, Köln, 1973

¹¹ Aby Warburg (1866-1929) peut être considéré comme un des fondateurs d'une histoire de l'art moderne. Voir : Aby Warburg : *Le rituel du serpent : Art et anthropologie* ; Introduction de Joseph L. Koerner, Macula, Paris 2003 ; et *L'Atlas Mnémosyne*, ©L'écarquillé - INHA, Paris, 2012 pour la traduction française et le texte de Roland Recht ©The Warburg Institute, London, pour l'introduction de Warburg ; et Martin Warnke, *Aby Warburg (1866-1929)*, Revue germanique internationale, [En ligne], 2 | 1994, mis en ligne le 26 septembre 2011, consulté le 08 janvier 2014. URL : <http://rgi.revues.org/460>

actuellement. Le deuxième chapitre « *La rencontre de l'art et de la religion dans la rue* » traite de l'architecture, de la décoration des villes et des expressions spontanées d'artistes graffiti. Le troisième chapitre « *Le verbe* » analyse la calligraphie, cet art qui est souvent considéré comme le summum de l'art Islamique. Le quatrième chapitre « *La caricature* » explore la question épineuse de la liberté de la parole et de sa confrontation avec la religion. Le cinquième chapitre « *Ce regard sur soi et les autres* » traite du rapport entre les artistes du Moyen-Orient et le thème du portrait. Le sixième chapitre s'intitule « *Le paysage et la terre perdue* » et relate comment ce thème de prédilection est entré dans l'art du Moyen-Orient. Finalement, on donne dans le septième chapitre une place particulière aux artistes femmes dans « *Espace féminin* » mais on y souligne aussi leur rôle différencié dans le monde des arts, qui peut parfois faire envie aux femmes occidentales. Chaque chapitre traite également du rôle de la religion dans l'iconographie antique et moyenâgeuse. Pour apprécier les influences exercées sur le développement des arts nous allons reprendre quelques idées reçues sur l'Islam et les Arabes dans cette région particulière.

Notre choix quant aux artistes présentés dans cette thèse repose sur le fait qu'ils représentent pour nous l'art de leur pays, que ce soit dans des musées locaux ou internationaux, au niveau d'expositions internationales, qu'ils figurent dans des recueils sur l'art ou qu'ils arrivent à vendre leurs œuvres sur des marchés internationaux d'art contemporain. Ce choix dans le cadre de cette recherche n'est pas et ne saurait être exhaustif; les artistes y étant cités à titre d'exemple et sans préjudice par rapport à d'autres. Vue la pénurie de recueils sur l'art du Moyen-Orient, nous avons aussi tenu compte du choix d'autres auteurs dans leurs publications sur des artistes de la région. Nous considérons dès lors le travail de catalogage de Saeb Eigner, Kamal Boullata, Mona Abaza et Wijdan Ali¹² comme particulièrement utile et complémentaire. En annexe, nous ajoutons une liste des

¹² Saeb Eigner, *L'art du Moyen-Orient*, Edition le Toucan (pour la traduction française), Paris, 2010

Kamal Boullata, *Palestinian Art 1850 to the present*, Saqi, London, 2009

Mona Abazi, *Twentieth century Egyptian Art, the private collection of Sherwet Shafei*, The American University of Cairo Press, 2011

Wijdan Ali (ed.), *Jordan national gallery of fine arts*, Amman, 2005

artistes modernes et contemporains du Moyen Orient mentionnés dans le texte. Cette liste est une ressource pour rapidement trouver plus d'informations. Elle n'a pas la prétention d'être exhaustive. Elle donne simplement les dates biographiques, avec la page et le numéro de l'image, qui correspondent à l'artiste dans ce texte. Les biographies sont pour certaines des citations, là où les informations étaient particulièrement intéressantes ou complètes. Des sources supplémentaires qui existent sur internet sont également données pour continuer les recherches aux personnes intéressées.

Notre conclusion devrait idéalement prouver que l'art du Moyen-Orient est unique, représentatif d'une culture bien distincte d'autres cultures du Nord de l'Afrique ou de l'Asie Mineure et reconnaissable entre tous. Nous allons vérifier si l'art contemporain sert un imaginaire national ou, au contraire, des revendications de communautarisme. L'espace¹³ comme paradigme culturel sera analysé sous ses aspects linguistiques et iconographiques, ainsi que sous l'aspect d'une volonté de pouvoir actuel de certains groupes intérieurs et extérieurs à la région. Assisterons-nous à une nouvelle construction spatiale avec la révolution digitale et ses nouveaux réseaux ? Nous allons créer le lien avec les théories de la déterritorialisation et de la recherche postcoloniale en histoire de l'art pour ouvrir un champ de réflexion sur l'avenir mondialisé du Moyen-Orient.

b. Glossaire

1. ARABITUDE : L'arabitude est une revendication culturelle qui se définit contre une uniformisation de la culture au model occidental, pour la reconnaissance d'une identité autre, qui n'a pas forcément un lien avec la religion, car nombre de juifs sépharades peuvent sentir cette arabitude, ainsi que les chrétiens de Palestine. L'arabitude est liée à la langue bien sur, mais aussi à un style de vie méditerranéen, une nourriture, une musique.

2. ARABOPHONE: Nous évitons tant que possible le terme d'arabe pour généraliser les peuples du Moyen-Orient, car leurs origines ne sont pas toutes

¹³ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974

pareilles. Les Arabes sont un peuple qui vient de la péninsule arabe au VII^e siècle et se fixe au Moyen-Orient qui jusqu'alors fut habité par d'autres groupes linguistiques et culturels. Aujourd'hui, la majorité des personnes au Moyen-Orient sont arabophones mais ne se définissent pas tous pour autant comme arabes.

3. ARTS DE L'ISLAM OU ART ISLAMIQUE: Le fait de parler d'arts de l'Islam (en l'écrivant avec un I capital) est une tentative de réunir des expressions artistiques formelles dans une définition qui contiendrait autant les turcophones, l'Asie centrale, la culture perse, afghane, pakistanaise en se basant sur une identité civilisatrice et non religieuse et sans parler d'arabitude, définition plus culturelle que religieuse. Or, le fait que l'on utilise la calligraphie, l'arabesque, la miniature, certains ornements et thèmes dans l'art de ces pays ne les rend à notre avis pas pour autant plus proche de l'Islam que du Judaïsme, de la Grèce antique, ou de l'Inde. L'islam est la religion majoritaire des pays cités mais leur art a connu des sources multiples dont la langue arabe coranique en est une, très importante, mais pas l'unique. Parler de l'art de l'Islam aujourd'hui est perçu par nous comme une revendication politico-religieuse.

4. AUTOCHTONES : Utilisé comme synonyme de l'adjectif natif, le terme d'autochtone décrit aujourd'hui souvent des personnes qui auront une primauté d'habitat dans un territoire spécifique, qui a été envahi ou annexé par un autre groupe par la suite. Or, la primauté est un concept très difficile à définir, au moins dans notre sujet d'étude du Moyen-Orient, où les origines sont plus difficilement décelables que, par exemple, aux États-Unis. Nous désignons donc avec le terme « autochtone » les personnes qui sont nées quelque part et ont décidé d'y rester, alors que les structures culturelles et politiques ont parfois changé plusieurs fois, en gardant leurs coutumes et leurs langues historiques pour autant que ce fut possible. Nous faisons ainsi la différence avec les personnes qui ont choisi ou ont été forcés de s'exiler et de vivre en diaspora.

5. COMMUNAUTARISME : A l'heure actuelle, la mondialisation et la théorie de l'uniformisation des cultures, ainsi que l'immigration peuvent provoquer des

replis identitaires. Ces tentatives d'affirmation du soi tournent parfois au fondamentalisme et au communautarisme et réduisent le sentiment d'une appartenance culturelle à l'exclusion des autres. Au Moyen-Orient, la création de nations à la fin de la colonisation n'a pas suivi les sentiments d'appartenances culturelles des groupes linguistiques ou religieux, mais n'a surtout pas comblé le gouffre entre élites citadines occidentalises et majorités peu instruites campagnardes. De nombreux groupes de personnes se sont trouvés exclus du pouvoir alors que d'autres, plus minoritaires, ont pu s'y affirmer. Le communautarisme est donc un grand danger pour le Moyen-Orient car il mène souvent à la guerre civile dans les états existants.

6. COURANTS CHRETIENS REGIONAUX: Selon le pays, les fidèles sont plus ou moins nombreux. Originellement habitant l'Anatolie de l'Est et la Mésopotamie, L'EGLISE ASSYRIENNE est une des anciennes églises chrétiennes de la région apparue après le concile d'Ephèse de 431 qui excommunia Nestorius (elle est appelée parfois église «nestorienne»). Dans la même région, nous trouvons aussi L'EGLISE SYRIENNE ORTHODOXE (également appelée syrienne occidentale ou jacobite) qui regroupe les chrétiens des patriarcats d'Antioche et de Jérusalem qui rejetèrent les décisions du concile de Chalcédoine (451). En Égypte, la plupart des chrétiens sont membres de L'EGLISE COPTE ORTHODOXE. Les réfugiés arméniens amenèrent avec eux L'EGLISE APOSTOLIQUE ARMENIENNE qui maintient le Trône Apostolique de Saint-Jacques de Jérusalem. L'ÉGLISE LATINE a maintenu une présence au Moyen-Orient (surtout en Terre Sainte) depuis des siècles. Depuis 1984 il y a aussi un patriarcat arabophone à Jérusalem. Néanmoins, cette présence reste très faible. LES MARONITES sont répartis essentiellement au Liban avec une diaspora très importante de près de la moitié des fidèles. L'EGLISE GRECQUE-CATHOLIQUE OU MELKITE naît en 1724 de la scission de l'Eglise melkite dont une partie reconnaît le pape et l'autre un patriarche orthodoxe. On trouve des melkites dans tous les pays du Proche et Moyen-Orient, ils sont majoritaires parmi les catholiques en Syrie et en Israël. Il y a bien sûr aussi de nombreux courants protestants, mais ils sont relativement jeunes (XIX^e siècle), surtout des anglicans, luthériens, presbytériens et pentecôtistes. Il y a un discret prosélytisme des églises

évangéliques, surtout par des pasteurs africains, pour un renouveau du christianisme de base au Moyen Orient, mais leur nombre reste peu important et elles sont relativement peu ancrées dans la région.

7. COURANTS DU JUDAÏSME : En Israël, plusieurs courants judaïques existent en parallèle, qui se distinguent entre eux encore par des groupements spécifiques et visuellement par leurs coutumes vestimentaires, reliquats de leurs origines diverses : européens, européens de l'est, arabes ou africains. En général, on peut distinguer quatre courants majeurs : JUDAÏSME ORTHODOXE STRICT (Haredi), ce sont des groupes comme les HASSIDIM, qui s'habillent selon des codes stricts, parfois est-européens et séculaires. Les femmes mariées se rasent souvent la tête et portent des perruques ou des couvre-chefs divers. Les hommes portent des chapeaux noirs ou des « shtreimel » (toques de fourrure), ils ont les peyottes, certains ne parlent que le yiddish, d'autres sont arabophones (sépharades du Maroc), d'autres viennent des États-Unis et font parti des colons radicaux. Souvent les enfants ne vont pas à l'école de l'état mais suivent des cours privés. Les juifs orthodoxes respectent strictement les différents interdits et lois de la vie courante ; l'observance du shabbat et des jours fériés, les lois de la cacherout, de la pureté corporelle et féminine etc. JUDAÏSME ORTHODOXE MODERNE, ce sont surtout des juifs dont les familles viennent d'Occident et ont adopté des traditions des pays desquels leurs familles sont originaires. Ils cherchent à réconcilier une observance rigoureuse des lois et coutumes traditionnelles avec certaines exigences de la société contemporaine. Les habits des femmes sont modestes mais contemporains, les fidèles prient séparément à la synagogue. C'est la majorité des juifs croyants en Israël maintenant. JUDAÏSME LIBERAL, c'est un développement du judaïsme répandu à l'Occident, qui croit que la loi, même si elle est d'inspiration divine, a été exprimée par la bouche d'êtres humains et qu'elle est donc évolutive. Hommes et femmes ont les mêmes droits et devoirs au sein de la communauté, il y a des femmes rabbins, et les synagogues adoptent la mixité. JUDAÏSME MESSIANIQUE, ce sont des juifs croyant que Jésus (ou pour certains un autre prophète, par exemple Rabbi Menachem Mendel Schneerson) est le messie qui serait déjà revenu. Les juifs messianiques sont juifs par leur ascendance et leur

rituel. Enfin, un petit groupe survit de la communauté des SAMARITAINS, autrefois nombreux en Judée, qui s'est séparé de la croyance judaïque majoritaire au temps de la destruction du premier temple. Ils vivent surtout près de Naplouse.

8. COURANTS ISLAMIQUES REGIONAUX : Mis à part les schismes de la croyance musulmane survenus au début de sa formation (sunnites et chiites), un nombre de courants se sont également établis, qui ne sont pas acceptés comme islamique par certains musulmans, et qui ont toujours leurs communautés religieuses au Moyen-Orient. LES ALAOUITES – Secte chiite qui croit en la réincarnation (métempsycose), ne prie pas à la mosquée, et contient des éléments du zoroastrisme, existe surtout en Syrie. LES ALEVITES – vivent surtout en Anatolie, secte chiite, qui ne croit pas que le Coran doit être pris à la lettre et qui se réfère aussi à des croyances très anciennes. LES YEZIDI – leur religion monothéiste n'est pas musulmane mais se réfère à des racines beaucoup plus anciennes, ils vivent dans les régions kurdes, mais beaucoup ont du s'exiler. LES DRUZES – croient également à la réincarnation, sont dérivés de l'ismaélisme (courant chiite), n'ont pas de lieu du culte, n'acceptent pas la charia (la loi islamique). Ils vivent surtout au Liban, en Syrie et dans le Golan. LES BAHA'I – fondé comme courant chiite en Perse au milieu du XIX^e siècle, croient qu'après Mohammed un dernier prophète est venu, existent surtout en Inde mais ont un siège important à Haïfa. LES SOUFIS – courant ésotérique très ancien (VIII^e) Ce qui le distingue de l'orthodoxie pure et dure est son interprétation du Coran. L'islam sunnite des théologiens était basé sur une application rigoriste des lois, une intransigeance, perçu comme une froideur. La spiritualité soufie a des aspects hellénisants, qui se basent sur l'amour en dieu et le développement de la compassion. Il se caractérise par une forme de renoncement aux biens matériels et une volonté de recherche de l'extase par l'ascétisme et les pratiques méditatives, danses et incantations (derviches tourneurs), et cherche à amoindrir l'égo. Les confréries soufies furent persécutées par le sunnisme car jugées alliées au chiisme. Aujourd'hui encore le Wahhabisme cherche à diminuer l'influence des confréries soufies dans le monde, le soufisme étant considéré comme un instrument pour sortir du sunnisme dominant. En Perse, la dynastie des Séfévides était issue d'une

dynastie soufie. Certains pensent que le soufisme s'est formé probablement au contact des ermites chrétiens mais il montre aussi des influences du bouddhisme et hindouisme. Le soufisme utilise des méthodes divinatoires basées sur la symbolique des lettres et des chiffres. Il est toujours populaire au Moyen-Orient mais strictement interdit dans l'Arabie Saoudite wahhabite. LES WAHHABITES - Les Wahhabites, une secte sunnite relativement jeune (XVIIIe) qui vient de la péninsule arabe et qui fait beaucoup de prosélytes depuis quelques années, qu'on appelle souvent aussi sommairement SALAFISTES, rejettent tout à la fois les pratiques et la spiritualité chiite, l'ésotérisme soufi, ainsi que tout compromis avec la modernité sociale et veulent appliquer le Coran et la charia à la lettre. Il y a depuis les débuts de l'Islam eu des courants qui se disaient Salafistes. Aujourd'hui, quand on dit « Salafiste » on pense au dernier mouvement important de cette interprétation « à la lettre » du Coran, qui est celle de Muhammad Ibn 'Abd al Whahhâb. Les SALAFISTES sont vu comme proche D'AL QAEDA.

9. CREOLISME : Venant de la linguistique, le terme de créolisme en art essaye de décrire la création d'une langue ou expression culturelle *>METISSE*, qui réunira les différents éléments dont elle sera constitué mais concevrait en même temps aussi une qualité nouvelle et inimitable. Cette théorie relativise le concept de « négritude », mouvement de résistance à la perte de culture due à la colonisation et à l'esclavage. Le créolisme comme théorie sur la capacité de l'humain à transformer une situation d'octroi en position créatrice a été fertile pour notre recherche, même si nous n'aimons pas ce terme à consonance péjorative. Nous prenons ici la position que les cultures présumées ataviques du Moyen-Orient ne sont pas pour autant statiques mais composites et en mouvement.

10. DIASPORA: Si le terme d'exil décrit le fait de quitter un endroit de manière quelque peu forcé, que les raisons soient politiques, économiques, psychologiques ou autre, le terme de diaspora décrit un état d'absence qui est prolongé à travers plusieurs générations et qui refuse l'assimilation totale au pays d'adoption. Elle se distingue par l'importance de rituels réguliers qui célèbrent les origines comme support essentiel à la transmission de la mémoire collective. La diaspora est

généralement revendicative d'un retour, elle maintient donc des lieux d'expression culturelle, décentrés, et se pare alors des moyens économiques et culturels pour maintenir un réseau souvent multinational de liens entre les foyers qui se réclament des mêmes origines.

11. DISCOURS CONTEMPORAIN ou CONTEMPORANEITE: L'œuvre d'art contemporain, pour être recevable comme une nouvelle proposition de regard sur notre monde, pour ne pas être redondante, doit offrir une compréhension qui permet d'en saisir le cadre, temporaire, spatial, historique, politique, social... Si les formes sont limitées, c'est l'intention qui doit évoluer. Notre époque postmoderne permet de multiples prises de position, cela la différencie justement des temps où une seule et unique théorie philosophique donnait le cadre à la compréhension. Ce n'est plus un dogme unique qui façonne notre réalité. Les multiples discours sur l'art contemporain interrogent les présupposés sur lesquels se fonde la création. Les artistes de ce monde globalisé se doivent théoriquement de suivre les divers discours contemporains de l'art. Toutefois, ils n'ont pas toujours la même capacité de saisir la complexité des regards divergents, que ce soit à cause de leur isolement spatial ou du manque de structures chez eux qui offriraient des variétés théoriques. Les critères que les critiques utilisent pour juger de la pertinence d'une œuvre produite doivent donc prendre en compte cette difficulté de suivre les événements artistiques ailleurs.

12. ETHNICITE: Comme « race », le mot d'ethnicité est trop réducteur pour décrire une appartenance culturelle. Si le terme de « race » décrivait les caractères biologiques et morphologiques liés à des ancêtres communs, il a été abusé dans la terminologie nazie pour donner des valeurs différentes aux morphologies humaines. Max Weber (1864-1920) utilise le mot « ethnicité » pour décrire le sentiment de partager une ascendance commune, que ce soit à cause de la langue, de coutumes, de ressemblances physiques ou de l'histoire vécue (objective ou mythologique). Le terme a été abusé pour décrire des conflits liés à des différents économiques ou de pouvoir à l'intérieur d'une même entité territoriale, qui partage une histoire commune (Rwanda, Yougoslavie). Il est aussi souvent utilisé

comme synonyme de race aujourd'hui et peut mener à un >COMMUNAUTARISME identitaire. Nous mettons l'accent sur l'histoire vécue ensemble par un groupe de personnes, qui peut être hétérogène d'un point de vue religieux, même linguistique, et pourtant partager des repères culturels semblables.

13. GROUPES POLITIQUES ISLAMISTES : Bien que cette thèse parle plus de religion que de politique, nous pensons qu'il faut donner une précision sur certains groupes politiques fondamentalistes islamistes qui agissent au Moyen-Orient. L'islam politique est une invention du XIX^e siècle, une réaction au >TANZIMAT, période qui avait fait avancer le sécularisme, et il fait parti de la >NAHDA. Dans un monde où le sultan de l'Empire ottoman était en même temps le calife et le protecteur de la foi, l'idée d'un islam politique était inutile. Mais en 1804 la Mecque tombe dans les mains des >WAHHABITES (courant musulman régional) et seulement en 1840 Mohammed Ali, Gouverneur de l'Égypte, peut faire rentrer la province du Hedjaz dans le monde ottoman. Puis, les oulémas (savants juridiques musulmans) se plaignent des réformes de modernisation occidentale dans l'Empire. Alors que l'Empire se rendait compte de son grand retard technologique et économique par rapport à l'Occident, certains penseurs islamiques formulaient des théories sur le panislamisme et le renouveau de la foi dans une forme plus adaptée à la modernité. Ces penseurs furent aussi en faveur d'une scission du Moyen-Orient de l'Empire ottoman. Quand Abdülhamid essaye de redresser la barre et se fait fort de reprendre le titre de calife, l'Empire ottoman est déjà fini, la Première Guerre mondiale et les mandats britanniques et français suivent. À la suite, le groupement politique des Frères musulmans fut fondé en 1928 par Hassan al Banna avec le but de réinstaurer le véritable islam et de faire de la charia la base de la jurisprudence en Egypte. Il s'attaque aux courants laïques et aux représentants du mandat britannique de l'époque. Cette organisation des Frères musulmans s'est établie dans tout le Moyen-Orient et y a aussi donné naissance à d'autres mouvements politiques, plus ou moins violents, comme le HAMAS (parti pour la libération de la Palestine), le DJIHAD ISLAMIQUE etc. Les >SALAFISTES (WAHHABITES) sont à l'origine D'AL QAEDA, du DJABHAT AL NUSRA, maintenant actif en Syrie etc. Ils font beaucoup de prosélytes partout dans

le monde, particulièrement dans le Caucase et en Europe, qui viennent ensuite participer aux combats dans le Moyen-Orient. Le HEZBOLLAH a été créé au Liban en réaction à l'invasion israélienne de 1982, en s'appuyant sur un financement iranien et il représente un groupe chiite, alors que les autres sont sunnites. Comme pour le HAMAS, sa vocation première affirmée est la charité, mais il a aussi une branche paramilitaire. Toutefois, on trouve maints commandos et groupuscules divers qui se sont formés à partir de ces courants premiers et il y a des alliances diverses qui sembleraient à priori contradictoires, mais se forment selon le contexte.

14. **ICONOGRAPHIE** : L'iconographie est une étape de l'analyse d'une œuvre qui regarde la transmission d'une image à travers les cultures et les siècles. En effet, la forme peut transporter des concepts spirituels, mythologiques, à travers les époques, qui font parti d'un subconscient collectif alors que le sens premier a déjà été oublié (par exemple la symbolique du « mauvais œil »). La forme peut aussi véhiculer une imagerie qui vient d'une culture lointaine, oubliée. Au Moyen-Orient, l'étude de l'iconographie est particulièrement intéressante à cause des >SYNCRETISMES.

15. **ICONOLOGIE** : L'iconologie est une forme d'analyse de l'histoire de l'art pour cerner le sens d'une œuvre. Elle utilise >L'ICONOGRAPHIE, ainsi qu'une étude de l'environnement culturel et historique pour déceler le message caché dans la situation de création de l'œuvre ainsi que dans la personne de l'artiste, sujet d'une époque et de circonstances personnelles. Elle a d'abord été utilisée par Aby Warburg (1866-1929) et ensuite standardisée par Erwin Panowsky (1892-1968). On distingue d'abord le sujet principal ou formel (par exemple : femme avec enfant), pour ensuite regarder le sujet conventionnel (par exemple : Marie avec Jésus) et arriver à la signification intrinsèque des valeurs symboliques (par exemple : Madone présumée miraculeuse qui rend grâce après une épidémie de la peste). Nous suivons cette méthode dans cette thèse.

16. CALIFATS ET PERIODES ISLAMIQUES : les quatre premiers califes qui suivent Mohammed et règnent spirituellement et de droit sont Abu Bakr (632-634), Omar (634-644), Othmân (644-656) et Ali (656-661). On les appelle les califes orthodoxes ou Rashidun. Mais déjà, il y a des querelles de pouvoir car une minorité n'est pas d'accord avec la succession dont ils pensent qu'elle ne pouvait être assurée que par Ali et ses descendants et forme la croyance CHIITE en 661. La branche SUNNITE forme alors la dynastie des OMEYYADES. Leur capitale est Damas. En 750, le califat des ABBASSIDES (750-1258) se met en place et prend pour capitale Bagdad. À partir du IX^e siècle, le calife ABBASSIDE ne dirige plus l'ensemble des croyants (l'*oumma*). Le Maghreb notamment se scinde en une multitude de dynasties qui ne dépendent plus de l'autorité du calife. Il se forme un califat OMEYYADE de Cordoue (928-1038). Parallèlement, les chiites fondent la dynastie des FATIMIDES qui régna, depuis la Libye (entre 909 et 969) puis depuis l'Égypte (entre 969 et 1171), sur un empire qui englobait une grande partie de l'Afrique du Nord, la Sicile et une partie du Moyen-Orient et considèrent les ABBASSIDES SUNNITES comme des usurpateurs du titre de calife. La prise de Bagdad par les Mongols en 1258 et l'exécution du calife abbasside diminuent l'impact du califat dans la région. Mais Baybars, sultan mamlouk qui régnait sur l'Égypte, juge alors important de rétablir le califat et fait venir au Caire un survivant de la lignée ABBASSIDE pour assurer cette fonction, mais qui ne sera reconnu que dans les territoires MAMLOUKS. Après une vacance califale entre 1453 et 1517 liée à des troubles de succession, le titre de calife est finalement récupéré par le sultan ottoman Selim I^e, lorsqu'il conquiert le Moyen-Orient. Dans cette période glorieuse de l'Empire ottoman, la fonction califale regagne son prestige. Mais, à la fin du XIX^e siècle, plusieurs penseurs arabes (*oulémas*) commencent à dénoncer l'usurpation du califat par les Ottomans, alimentant ainsi les thèses nationalistes antiturques.

17. METISSAGE : le métissage décrit l'enchevêtrement culturel dans une région. Nous n'aimons pas le côté péjoratif du mot qui est traduit en allemand et anglais par l'équivalent de « bâtardise » et évoque un manque de pureté.

18. MULTICULTURALISME : Le model multiculturel de la société moderne, enfant des années 1968, voulait imposer le respect des différentes cultures vivant maintenant côte à côte au sein des pays européens à la suite de l'immigration (économique et postcoloniale) par le biais d'une existence parallèle garantie sans imposer une échelle de valeurs communes. Au lieu de quoi les sociétés traditionnelles européennes ont vécu un retour vers le nationalisme et racisme alors que les groupes d'immigrés se sont pour certains retirés dans un repli fondamentaliste. Aujourd'hui, plusieurs gouvernements européens essaient de trouver des formes nouvelles de cohabitation, qui respectent certains particularismes culturels et surtout l'utilisation de langues minoritaires diverses et la pratique de toutes religions, mais se fondent sur un système de valeurs définies dans le préambule des accords européens. *« En tant que concept et que politique, le multiculturalisme a été élaboré aux États-Unis et au Canada. Il désigne la reconnaissance institutionnelle de multiples identités culturelles, ethniques, sociales (p.e. des homosexuels...) au sein d'une même société. Il reconnaît le caractère légitime de ces identités, leur capacité à se transformer et récuse le processus de l'assimilation. Son risque majeur est l'accentuation des particularismes et la ghettoïsation ¹⁴».*

19. NAHDA : en arabe «le pouvoir et la force». Il désigne le mouvement de renouveau arabe et islamique à l'époque des grandes réformes (> TANZIMAT) promues par l'Empire ottoman. Souvent vu comme la période de « Renaissance » de la culture arabe et islamique, la NAHDA représente en fait deux mouvements de renouveau, l'un tourné vers la modernité et l'autre vers un retour aux sources. Le contexte favorise une réflexion politique et sociale inédite chez les penseurs arabes sous l'influence européenne, non seulement sur le plan politique ou économique mais aussi dans le champ culturel, scientifique, et intellectuel. Les idées du siècle des lumières, de la révolution française, plus tard du socialisme, sont débattues. Les idées réformatrices islamiques reposent sur le principe de justice à partir duquel l'idée de la liberté fait son chemin et elles ravivent en même temps l'idéal du bon gouvernement islamique. Les penseurs islamiques prévoient

¹⁴ <http://www.millenaire3.com/contenus/ouvrages/lexique28/multicult.pdf>

une « purification » de l'islam pour retrouver le sens originel du message coranique et être capable de l'adapter aux temps modernes. La NAHDA est donc bien un moment déterminant dans la formation du monde arabe contemporain, un temps florissant sur le plan culturel, où se reconfigure la pensée au Moyen-Orient, et où s'annoncent des réflexions nouvelles qui permettent de comprendre certains des débats qui agitent encore les sociétés d'aujourd'hui.

20. NAQBA : en arabe « catastrophe », le terme désigne le partage de la Palestine auquel s'ensuit l'exil de centaines de milliers de Palestiniens, forcés de quitter leurs foyers en 1948, accompagné d'atrocités et sans pouvoir jamais revenir, contraints désormais de vivre pour la plupart sous un statut de réfugiés dans les pays autour de la Palestine. Aucun statut de citoyenneté ne leur a été offert au Liban et en Syrie ; en Jordanie et en Cisjordanie ils peuvent accéder à un passeport jordanien. Les Palestiniens restent à ce jour le plus grand groupe de réfugiés dans le monde. En 1967, l'armée israélienne saisit la moitié Est de Jérusalem ainsi que des territoires palestiniens et jordaniens (>OCCUPATION) ; en 1981 ils annexent le Golan de la Syrie. L'état d'Israël commença par la suite à construire des colonies dans les territoires occupés, créant ainsi de fait, des habitations israéliennes qui sont un obstacle majeur au processus de paix. Les Palestiniens qui vivent aujourd'hui comme citoyens d'Israël subissent de nombreuses discriminations, particulièrement liées aux permis de construire.

21. OCCIDENT : Le monde de l'Ouest, du soleil couchant, nous utilisons ce terme pour décrire l'Europe et les États-Unis.

22. OCCUPATION : Quand nous parlons d'occupation dans cette thèse, nous faisons allusion à l'occupation de la Palestine après 1948 qui ne fut pas cautionnée par les accords des Nations Unies sur le partage de la Palestine. Nous parlons donc des territoires occupés aujourd'hui par l'état d'Israël, qui vont au-delà du plan de partage, et dont la mise en œuvre fut accompagnée de violences contre les habitants palestiniens, qui à la suite durent s'exiler en masse, autant en 1948 qu'en 1967 et 1981. (Voir aussi : >NAQBA)

23. ORIENT : Bien que nous utilisons le terme >d'*OCCIDENT* à plusieurs reprises, nous sommes réticents de parler d'Orient comme de l'Est et monde du soleil levant car ce terme est beaucoup trop chargé de mythes et fantasmes et géographiquement encore plus vague que l'Occident. Pour les Orientalistes du XIX^e siècle, il englobait tout du Sud de l'Espagne en passant par le Maghreb, le Mashreq et la Perse jusqu'en Inde, y compris les Balkans, bien sur le Caucase, des parties de la Chine, même le Japon. Le terme sera utilisé dans des citations et pour désigner le contraire d'Occident à l'occasion.

24. PANARABISME : Si le concept de panarabisme sonne aujourd'hui comme une menace de conquêtes potentielles, il n'était pas à ses débuts très éloigné du fédéralisme idéaliste de l'Union Européenne naissante. Le renouveau de la philosophie islamique, la >*NAHDA*, qui venait à la suite du >*TANZIMAT* ouvrait la voie pour des pays arabophones à une volonté de se libérer de l'Empire ottoman défaillant. La première possibilité espérée, durant la Première Guerre mondiale où les Arabes, s'alliant avec les Anglais, entrèrent en révolte ouverte contre l'Empire ottoman, se soldait par une grande déception face à la trahison des Anglais et Français qui préférèrent se partager le Moyen-Orient au lieu de le libérer. Une nouvelle tentative dans les années 1950 menait à une éphémère République Arabe Unie (1958-1961) dominée par l'Égypte de Nasser, les autres essais par Ghadhafi et le Roi Hussein n'aboutirent à rien. Toutefois, le panarabisme était à son époque une idée progressiste et voulue comme une troisième voie en temps de Guerre Froide.

25. RESISTENCE ART : Ce terme anglophone désigne une particularité de l'art contemporain du Moyen-Orient qui apparut d'abord chez les artistes palestiniens, ensuite chez les artistes kurdes, et récemment égyptiens et syriens. Il décrit une forme d'art engagé qui revendique un développement politique défini autre que celui de la politique actuelle. La résistance s'adresse contre un régime spécifique qui est perçu comme oppressant et tyrannique qui ne permet pas la survie de

certaines particularités culturelles, linguistiques et sociales propre à celui de l'artiste et qui doivent donc exister dans la clandestinité.

26. **SECTES** : Le regard neutre caractérise comme sectes des croyances divergentes qui se sont séparées d'une Eglise-mère ou d'une croyance définie par une majorité. Pour notre compréhension générale contemporaine et occidentale, le terme est plus péjoratif et désigne un mouvement qui est obscur, potentiellement dangereux, manipulateur, en infraction avec la législation, surtout concernant la protection des individus. Quant au théologien, il définit la secte comme une hérésie. Il y a enfin des mouvements sectaires qui ne se sont pas détachés d'une confession religieuse existante, mais qui naissent d'un amalgame de pensées et de pratiques religieuses variées. On préfère les appeler courants religieux.

27. **SHOAH**: Nous préférons le terme de Shoah à celui d'Holocauste dans cette thèse, car le dernier est aussi utilisé pour décrire le génocide en général des victimes des camps d'extermination nazis, donc des Rom, des Sinti (Manouches), des homosexuels, des oppositionnels etc. et d'autres groupes, tout comme celui des juifs. Comme nous devisions ici du Moyen-Orient, c'est de l'extinction des communautés juives en Europe dont nous parlons et qui a bien sur influencé la culture.

28. **SYNCRETISME** : le syncrétisme décrit la fusion d'éléments différents. Le terme ne contient pas de jugement sur la qualité du résultat.

29. **TANZIMAT** : « réorganisation » en arabe, désigne le mouvement de réforme et de modernisation entrepris par l'Empire ottoman entre 1839 à 1878. Plusieurs raisons autant économiques que politiques menèrent la bureaucratie ottomane à comprendre que l'empire était voué à la disparition si on n'arrivait pas à le moderniser. Les nouvelles technologies de production et de guerre faisaient que l'empire était perdant sur tous les plans. Le gouvernement comprenait qu'on ne pouvait pas utiliser les nouvelles technologies importantes pour produire plus et soutenir la compétition avec l'Europe et les Etats Unis (par exemple pour le

coton) avec la main d'œuvre existante dans l'empire. Le sultan envoya donc de nombreux étudiants en Europe et fonda aussi des académies locales. Mais il fallait aussi des investisseurs, et donc il fallait aussi garantir leurs biens, avec des lois, autant pour le commerce que pour l'immobilier. Les cadastres du Moyen-Orient datent encore aujourd'hui de l'époque ottomane. Cette période qui vit l'éclosion des écoles publiques, a valorisé les minorités (autour de 30% des sujets ottomans sont alors chrétiens) qui ont souvent des liens avec l'Europe. En 1856, les droits religieux, culturels et politiques des minorités sont reconnus, ce qui leur donne la possibilité d'accéder aux plus hautes instances étatiques, ce qu'ils font. Bien que ces réformes soient octroyées par le haut et ne suivent pas un mouvement de la base, les intellectuels de l'époque participent au débat (>NAHDA). Les provinces du Moyen-Orient se montrent en général plus réticentes devant les évolutions du droit coutumier et refusent de renoncer à leur ordre sociétal millénaire. Le gouverneur (et futur vice-roi) d'Égypte en profite pour s'octroyer un pouvoir quasi illimité et met au défi le sultan d'Istanbul en annexant la Syrie. Malgré les avantages tangibles et les changements bénéfiques, les minorités tendent paradoxalement à affirmer leurs particularismes et leurs nationalités (souvent européennes) plutôt que leur ottomanisme. Face à la guerre avec la Russie en 1878, le sultan suspend la constitution libérale qui venait d'être établie et le Tanzimât prend fin, englouti par les préparatifs qui menèrent à la Première Guerre mondiale et la fin de l'Empire ottoman.

a. Histoire et influences

1. Mythes et fantasmes du Moyen-Orient

Le Moyen-Orient est pour nous, occidentaux, fortement chargé d'identité religieuse. Berceau des trois religions monothéistes, l'évocation de ses villes et régions fait partie de notre identité judéo-chrétienne; les noms de Jérusalem, Nazareth et Bethléem, de Judée et de Canaan sont connus de la plupart des Européens, même de ceux qui se revendiquent athées. Comme sur ce tableau de Nicolas Poussin¹⁵, nous avons grandi avec les représentations d'un Moyen-Orient

¹⁵ <http://www.latribunedelart.com/poussin-et-la-recherche-la-fuite-en-egypte-serisier-en-discussions>

mythique, qui ressemblait parfois plus à une vision du Nord de l'Europe, de la Grèce ou de l'Italie qu'à une scène qui se déroule en Judée.



No. 1 Nicolas Poussin (1594-1665) *La Fuite en Egypte*, 1657, Lyon, Musée des Beaux-Arts

Mais à ces images folkloriques et oniriques d'un passé mythique s'ajoutent des images, plus récentes, de conflits basées apparemment sur l'affrontement des religions. Cette impression a été entérinée par la théorie du soi-disant «*choc des civilisations*¹⁶» entre le monde chrétien et le monde islamique. Dans un article paru dans la revue «*Foreign affairs*» en 1996, Samuel P. Huntington lança l'hypothèse d'un monde qui serait séparé culturellement par l'appartenance de différentes régions à différentes religions. Il distingue une culture orthodoxe, une culture catholico-protestante (appelée l'Ouest), une culture musulmane qui englobe le Moyen-Orient, l'Afrique du Nord, ainsi que les Maldives, l'Albanie, l'Indonésie ... Cette théorie, malgré les critiques qu'elle a suscitées dès sa formulation, a trouvé un écho dans le discours médiatique de notre société, partiellement à cause de nos soucis de politique intérieure venant d'une immigration mal réussie depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale et la décolonisation des pays d'Afrique du Nord et plus particulièrement après le 11 septembre 2001. Elle continue de hanter nos analyses politiques. «*L'Islam*» est devenu synonyme non seulement d'une religion, mais sert surtout comme étiquette couvrant les cultures de pays très variés. Pourtant, il suffit de se

¹⁶ Samuel P. Huntington, *The clash of civilizations and the remaking of world order*, New York, Simon & Schuster; New Edition (1998)

représenter cette diversité et les sources multiples des cultes et cultures pour comprendre que nous ne pouvons pas prétendre saisir la vie de nos voisins au Sud de la Méditerranée de cette façon sommaire. Huntington poursuit ici un chemin argumentatif qui a déjà été entamé par les Orientalistes du XIX^e siècle.



No. 2 David Roberts, Rue du Caire, 1838

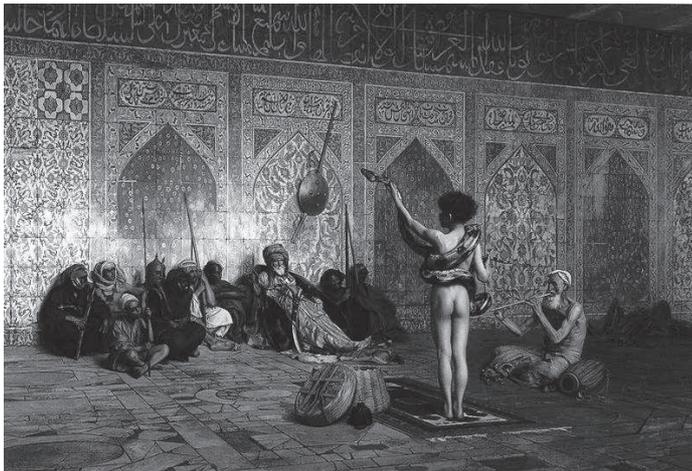
L’Orientalisme représentait une fascination pour la redécouverte d’œuvres venues de loin et qui faisaient rêver : des cultures et mœurs inconnues avec leur soin du décor, la luxueuse texture des étoffes et les couleurs vives de leurs tapis¹⁷. Ses émules rêvaient des sociétés anciennes, moyenâgeuses, qui véhiculaient des valeurs de continuité que l’Europe avait perdues avec la Révolution française et la fin de l’ordre ancien ainsi qu’avec les découvertes des sciences naturelles et la perte de la certitude que l’homme est le couronnement de la création divine. Les Européens fantasmaient sur un « Orient » qu’ils amalgamaient avec l’Islam et qui allait du Maroc jusqu’en Inde, en englobant tout l’empire ottoman. On peut parler d’une *Islamophilie*¹⁸ ou même Islamomanie qui s’était emparée de l’Europe. Les collections d’art dites « islamique » ou « orientale » de cette époque foisonnent. Mais les collectionneurs du XIX^e siècle ne sont pas toujours très rigoureux dans l’analyse des œuvres qu’ils acquièrent. Remi Labrusse explique dans le catalogue de l’exposition « *Islamophilies – le génie de l’Orient*¹⁹ » : « *Albert Goupil, après son voyage de 1868 en Méditerranée orientale, fut un des grands initiateurs de ce*

¹⁷ Voir aussi Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Hazan, Paris, 2000

¹⁸ Remi Labrusse, *Islamophilies*, Somogy éditions d’art Paris, 2011

¹⁹ Labrusse, *Ibid.*

goût ; à Paris, son « salon oriental » se présentait comme un espace hybride entre le théâtre orientaliste et le lieu d'expertise savante ». Parfois, des objets antiques d'origine pharaonique, chrétienne ou juive de provenance des pays (majoritairement) arabophones sont également attribués à l'art Islamique. Dans les toiles orientalisantes des peintres français et anglais de cette époque on voit souvent des amalgames culturels ahurissant et des références à une sensualité fantasmée qui va de paire avec la répression sexuelle de la société victorienne et du Second Empire. Ainsi cette toile de Jean Léon Gérôme, qui utilise des phantasmes pédophiles dans une scène illustrant de vieux hommes qui regardent un beau garçon nu avec un serpent et un joueur de flute devant un décor vaguement turc ou iranien sans aucun lien avec les coutumes ou rites d'une secte ou courant islamique.



No. 3 Jean Léon Gérôme, Le charmeur de serpent, 1880, The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, USA.

D'autres peintres se laissent influencer par la conception de l'œuvre orientale antique, par la disposition des objets et le recours à la décoration, comme dans cette œuvre de Paul Gauguin qui fait état d'attitudes et de gestes sortis tout droit de l'art de l'Égypte antique, dans un décor tahitien; ou Henri Matisse, qui montre sa vénération pour les arabesques du Maroc dans cette nature morte.



No. 4 Paul Gauguin, *Ta Matete*, 1892



No. 5 Henri Matisse, *Nature morte à la nappe bleue*, 1909

Autant la lumière, l'architecture, les décorations des pays « orientales » ont nourri et stimulé les peintres européens, autant on trouve dans la peinture et littérature orientaliste aussi une image péjorative du monde musulman qui, selon Edward Saïd (qui se base surtout sur la littérature), est truffée d'expressions de pouvoir et de la suprématie de l'Ouest. Ironique, il constate : « *L'homme oriental, féminin et faible attend la dominance de l'Ouest et existe comme son image contraire*²⁰. » Ceci inspira également une littérature d'aventure qui était fort prisée, par exemple, en Allemagne et qui perpétua le mythe du bon Allemand savant et chrétien qui voyage en Orient et y survit à de terribles défis lancés par des Orientaux barbares et cruels et qu'il arrive à relever grâce à sa supériorité teutonnes et ses valeurs chrétiennes.²¹ Dans ce discours sur l'Orient, Edward Saïd trouve les précurseurs de la politique impérialiste des Anglais et Français de la fin du XIX^e siècle, et il dit qu'il opère : « *comme le font habituellement des représentations, pour poursuivre un but, en accord avec une tendance, dans une mise en scène historique, intellectuelle et même économique.* »²²

2. Art islamique ? Art arabe ?

Pour l'histoire de l'art, l'amalgame d'Orient et d'Islam est extrêmement problématique. Selon Remi Labrousse, « *Cette incessante tension, entre orientalisme et islamophilie, exprime la conflictualité inhérente au rapport de*

²⁰ Edward Saïd, *Orientalisme*, Pantheon books, London, 1978.

²¹ Voir l'œuvre de Karl May (1842-1912) qui fut extrêmement populaire jusque dans les années 1970 avec ses livres pour la jeunesse *De Bagdad à Stamboul*, *Au pays de Shqiptares*, *A travers le Kurdistan sauvage* etc. Il écrira également des romans sur de « bons sauvages », particulièrement un « indien » nommé *Winnetou*, aux Etats Unis. Plusieurs de ses œuvres ont été réalisées comme films dans les années 60-70.

²² Edward Saïd, *ibid.* p.273

*l'Occident moderne avec ce qu'il nomme les arts de l'Islam.*²³» Dans ce contexte, le choix des commissaires d'expositions en Occident et des marchés internationaux d'art est loin d'être innocent mais sert également à la perpétuation de stéréotypes. Ce que l'on appelle « *l'art des pays de l'Islam* » porte dans cette dénomination tout le poids du passé colonisé et est réduit à son rapport avec la religion, *une* religion, en mêlant habilement de vieux phantasmes aux nouvelles craintes. Pour notre sujet, les différences entre les différents pays du Moyen-Orient (et à l'intérieur d'un pays, des différentes communautés culturelles et religieuses), sont peu connues. Une analyse sérieuse s'impose dès lors pour comprendre les développements culturels et culturels. Pour comprendre les œuvres d'art contemporain, il faut aussi voir la place de la religion dans la vie publique. Le terme « art Islamique » ne décrit habituellement pas seulement un art créé pour servir la croyance musulmane dans ses dévotions mais s'utilise également pour tout ce qui a été produit dans un pays gouverné par des Musulmans, produit par des artistes musulmans ou produit pour des mécènes de croyance musulmane²⁴. L'islam, comme toute religion au sens strict du terme, se voit comme une entité spirituelle qui englobe toute la vie et ne régit pas seulement notre soumission à un être suprême. Ainsi l'islam a aussi, comme le christianisme, guidé le développement d'une expression artistique et d'une architecture sacrée reconnaissable parmi toutes. Seulement au Moyen-Orient, les expressions religieuses sont hybrides ; un chrétien orthodoxe, tout en défendant sa foi, choisira des décorations pour son église qui ne sont non pas européennes mais orientales ; la forme des mosquées ressemble également aux églises, les cultes des alawites et des druzes comportent des éléments non- musulmans, certains cultes ont persisté trouvant racine dans des croyances encore plus anciennes, comme les Yézidis. Après l'arrivée de l'islam, les Chrétiens et Juifs du Moyen-Orient qui n'embrassèrent pas l'islam adoptèrent quand même la langue arabe. Ici il est alors utile de faire la distinction entre « arabe » et « islamique ». La culture nommée

²³ Remi Labrusse, *Islamophilies*, Somogy éditions d'art Paris, 2011

²⁴ *What Is Contemporary Islamic Art?* Sajid Rizvi Interviewed By Artsinfo, Last Updated Tuesday, 19 April 2011 17:36

arabe, par exemple par Hérodote²⁵, existait avant la révélation du Coran à Mohammed ; elle était polythéiste²⁶ et majoritairement nomade. Mansour Sayah, Racha Nagem, et Henda Zaghouni-Dhaouadi, nous mettent en garde dans leur recherche appelée « Synergies »: « *Il est difficile d'aborder l'étude d'une langue sans référer à l'histoire qu'elle véhicule. (...) Il serait tout autant plus réaliste de parler non pas de la langue arabe mais plutôt des langues arabes, car chaque tribu avait son parler propre.*²⁷ » La langue arabe, qui fait partie de la famille des langues sémites, n'existait alors pas dans sa forme classique, qui est le produit de la rédaction du Coran et a mis un certain temps à se développer. Jacques Leclerc de l'université de Laval au Québec est explicite : « *L'arabe doit sa fortune, soulignons-le encore, à l'expansion de l'islam, (...) C'est pourquoi, dans le monde occidental, on associe facilement l'islam et les musulmans à la langue arabe, croyant que religion islamique et monde arabophone forment un tout indissociable. Il s'agit là d'une généralisation semblable à celle qui consisterait, par exemple, à croire que tous les anglophones du monde sont de religion protestante ou anglicane.* »²⁸ L'Arabe classique est aujourd'hui une *lingua franca*, que l'on apprend uniquement à l'école, qui est nulle part la langue de communication parlée et qui permet la propagation d'information écrite dans tous les pays arabophones. Il existe une multitude de dialectes qui se sont développés de sources diverses et qui sont les véritables langues de communication orale. Un Arabe doit donc pratiquer ce qu'on appelle la diglossie²⁹. Une raison pour laquelle notre choix s'est arrêté sur les pays mentionnés ci-dessus comme entité culturelle

²⁵ *Ancient History Sourcebook: Ancient Accounts Of Arabia*, 430 Bce - 550 Ce Herodotus: The Histories, C. 430 Bce , [Http://www.fordham.edu/halsall/Ancient/Arabia1.asp](http://www.fordham.edu/halsall/Ancient/Arabia1.asp)

²⁶ Voir : Al Akram Dhiyâ Al 'Omari, *La Croyance Des Arabes Avant La Révélation* [Http://Francais.Islammessage.Com/Article.aspx?I=374](http://Francais.Islammessage.Com/Article.aspx?I=374) Et Autre

²⁷ Mansour Sayah, Racha Nagem, Et Henda Zaghouni-Dhaouadi, , *Synergies* N° 2, Toulouse 2009 Pp. 63-78, [Http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/france1.pdf](http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/france1.pdf)

²⁸ Jacques Leclerc, *L'Arabe*, Dans : *L'Aménagement Linguistique Dans Le Monde*, Québec, TLFQ, Université Laval, 2011

²⁹ *La diglossie: [glossa: langue, le préfixe di- suggère un conflit entre deux entités] Il y a plusieurs définitions de ce concept. Nous partirons de la définition originale de C.Ferguson, qui l'appliquait lorsqu'il y avait deux dialectes en cause. Il y a diglossie lorsque deux variétés d'une même langue coexistent dans une même communauté de façon relativement stable (i.e.: sans que, sur une période de temps relativement longue, l'une n'assimile l'autre) et lorsqu'il existe une variété superposée, plutôt divergente et hautement codifiée, qui véhicule un corpus écrit abondant. Cette variété apprise à l'école est utilisée dans la plupart des communications écrites ou orales formelles mais n'est utilisée par aucun secteur de la communauté pour la conversation ordinaire. Ex: (Ferguson, Diglossia, Achard p.37): cité d'après Jaques Leclerc, op.cit.*

à part réside dans le fait qu'ils sont capables de se comprendre en parlant arabe entre eux alors qu'ils n'entendent ni le Perse, ni le Pashtoun, ni l'arabe du Maghreb ou de la Libye. On cite encore *Synergies*: « (...) la situation linguistique durant les premières décennies du VII^e siècle, dans la Péninsule arabique, n'était pas aussi évidente qu'elle en avait l'air(...). La première inscription proprement arabe date du VI^e siècle après J.-C., alors que l'hébreu par exemple s'écrit depuis le X^e siècle avant J.-C. (...) L'écriture sera définitivement codifiée au VIII^e siècle pour éviter toute erreur dans la lecture du Coran. L'alphabet arabe descend de l'alphabet phénicien (inventé 1000 ans avant J.-C.), par l'intermédiaire du syriaque, du palmyrénien et du nabatéen. (...) [Il reste] surtout la conviction d'une immense interférence entre les cultures et les religions du Moyen-Orient.³⁰ » Au Moyen-Orient, avant l'arrivée de l'Islam, on parlait aussi bien le phénicien, ou l'égyptien, ou l'hébreu; plus tard une forme d'araméen, comme le syriaque, ou alors le grec, le nabatéen³¹, ou le copte etc. L'adjectif « arabe » ne suffit donc pas non plus pour décrire la culture du Moyen-Orient. L'orientaliste français Charles Clermont-Ganneau³² écrit déjà, dans le style de son époque et utilisant des termes et concepts aujourd'hui disparus de notre vocabulaire: « *Il faudrait une bonne fois*

³⁰ Mansour Sayah, Racha Nagem, et Henda Zaghouni-Dhaouadi, *Synergies Espagne* n° 2 – Toulouse 2009 pp. 63-78, ibid.

³¹ « *À l'origine les Nabatéens étaient des nomades d'Arabie dont l'économie reposait principalement sur le pillage de caravanes. À partir du IV^e siècle avant notre ère, ils ont exercé progressivement le contrôle sur les routes commerciales où passaient les caravanes, (...). Le royaume qu'ils ont fini par constituer consistait en une sorte de « zone d'influence ». (...) Le site de Pétra, situé à l'intersection de routes commerciales importantes, était une forteresse naturelle. C'est là que les Nabatéens ont établi leur capitale au I^{er} siècle avant notre ère. (...) Les Nabatéens étaient polythéistes et ils ont emprunté plusieurs divinités aux régions voisines et aux religions gréco-romaines.* » Chrystian Boyer, historien, dans:

http://www.interbible.org/interBible/caravane/voyage/2006/voy_060526.htm

« *A la fin du IV^e siècle av. J.-C., lors de l'effondrement de l'empire perse dont la langue officielle était l'araméen, cette langue araméenne et son alphabet commencèrent à diverger en plusieurs dialectes et systèmes d'écriture dont, entre autres alphabets, l'hébreu carré, le syriaque, le palmyrénien et le nabatéen. L'écriture nabatéenne apparue vers les II^e - I^{er} siècles av. J.-C. s'est progressivement développée en une écriture cursive formelle qui se distinguait de l'araméen par la présence de ligatures. Ce développement s'est doublé d'une évolution dans la langue parlée par les Nabatéens avec l'introduction progressive de termes et de constructions grammaticales arabes. C'est ainsi que vers le II^e siècle après J.-C., les Nabatéens, dont la capitale était Petra, parlaient majoritairement arabe comme l'atteste l'origine arabe de leurs noms et ne conservaient l'araméen, dans une version arabisée, que comme langue officielle.* »

http://emmanuel.guyetand.free.fr/Oeil_du_marin/HEGRA/ECRITURES_HIST_ALPHAB_ARAB.htm

³² Charles Clermont-Ganneau, 1845-1923, archéologue et épigraphiste, chancelier du consulat de Jérusalem 1867, disciple d'Ernest Renan, chercheur orientaliste

s'entendre sur le nom vague et décevant d'Arabe, qui recouvre tant de races distinctes, tant de débris hétérogènes. Depuis la prédominance de l'Islam, tout le système, divisé à l'infini, (...) s'est venu déverser dans ce lac arabe dont il a fait une mer où toute eau perd son nom. (...) On ne saurait trop réagir contre le singulier et populaire préjugé qui s'obstine à croire que les Arabes musulmans, maîtres de la Syrie après la défaite des troupes grecques, s'y substituèrent aux habitants établis et que ce sont eux que nous y voyons partout aujourd'hui.[...]»³³

Or, un certain nombre de Chrétiens et autres religions résistent à l'islamisation du Moyen-Orient (*Dhimmi*³⁴), certains même y trouvent un havre plus sûr que dans l'église romaine (latine) et l'église byzantine qui veulent établir une croyance uniforme et réglementée à des fins politiques. Certains chrétiens du Moyen-Orient comme les Nestoriens, les Coptes et autres sont jugés hérétiques par Rome et Byzance et trouvent leur place dans l'univers musulman. Certaines cultures, non-arabes, comme les Kurdes, adoptèrent majoritairement l'islam. Il y a des Arabes qui ne sont pas musulmans et des musulmans qui ne sont pas Arabes. Sachant donc qu'au Moyen-Orient ancien nous trouvons des religions et cultures diverses, il va de soi que nous trouvons également de l'art qui ne provient pas exclusivement d'une inspiration islamique même si elle est maintenant la plus visible, car la prise politique de la région par les chevaliers de l'Islam va de pair avec la construction de bâtiments sacrés, de défenses, de livres saints et profanes, d'ustensiles et d'objets décoratifs qui ont été inspirés par les croyances et symboles musulmans. Toutefois, ces œuvres sont souvent exécutés, surtout dans les débuts de l'islamisation, par des artisans chrétiens qui y apportent leur sens du décor et de la construction. Susan Kamel, Muséologue et commissaire d'expositions écrit explicitement : « *Ce (...) n'est pas du tout de l'art religieux, mais de l'art venant de pays qui ont été influencés par l'Islam et donc aussi parfois d'une origine décidément chrétienne (...). Le label « art islamique » (Ettinghausen, Grabar 1987) sert le principe idéologique du « islam- din wa*

³³ Charles Clermont-Ganneau, également membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres et ancien vice-consul de France à Jaffa, 1876, lors d'une conférence, au cours d'une réunion du « Palestine Exploration Fund », en Grande-Bretagne, sur "la Palestine inconnue" cité selon <http://www.antebiel.com/universite/tolede.html>

³⁴ *Dhimmi*, les non-musulmans résidents dans un pays islamisé et qui jouissent de la protection de l'état, tout en payant des impôts spécifiques et en se gardant d'intervenir dans la vie politique.

daula », l'amalgame entre religion et état (...) Le terme « art islamique » est devenu de plus en plus contesté dans le discours européen, que ce soit en muséologie (Yousuf 2006) ou en histoire de l'art islamique (Volait 2006; Hunt 1998; Grabar 1988) et on a tendance à ne plus l'utiliser qu'en dernier recours. »³⁵ Dans le même esprit, le Metropolitan Museum of Modern Art explique : « Les terres nouvellement conquises par les musulmans avaient leur propre tradition artistique préexistante et, au moins initialement, les artistes qui ont travaillé pour Byzance ou des patrons sassanides ont continué à travailler dans leur propre style indigène pour des patrons désormais musulmans. Les premiers exemples d'art islamique sont donc basés sur des techniques antérieurs, des styles et formes reflétant ce mélange de thèmes et motifs classiques et Iraniens. (...) Le califat omeyyade (661–750) est souvent considéré être la période formative de l'art islamique. »³⁶ Par la suite, nous constatons plusieurs fois des recoupements entre l'art islamique et l'art chrétien, dans l'architecture par exemple.³⁷

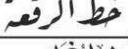
Un des éléments les plus connus de l'art islamique est la calligraphie arabe, et on le retrouve à travers toutes les périodes. Comme la langue arabe classique s'est développée dans la rédaction du livre saint de l'islam il est évident qu'elle est souvent porteuse de foi et de spiritualité. On rencontre plusieurs styles de calligraphie au fil des siècles. La plus ancienne est la calligraphie dite « coufique » une écriture angulaire qui tient son nom de la ville de Kufa, en Iraq. Puis au IX^e siècle apparaît une écriture koufique où les lettres se terminent en pointe, rappelant les arabesques inspirées de formes naturelles. La plupart des calligraphies traitent de textes religieux, mais il existe aussi des calligraphies de poésies profanes et mêmes libertines ainsi que de la calligraphie arabe

³⁵ Susan Kamel, „The Making of Islam“? *Über das Kuratieren islamischer Kunst und Kulturgeschichte in Ägypten*, Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2010, traduit par Susanne Drake

³⁶ Department of Islamic Art. "The Nature of Islamic Art". In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/orna/hd_orna.htm (October 2001)

³⁷ Voir chapitre no. 2, « La rencontre de l'art et de la religion dans la rue »

chrétienne.³⁸ La graphique suivante montre les différentes formes les plus répandues de calligraphie arabophone.

Kufic or Kufi	
Thuluth	
Nasakh	
Ta'liq or Farsi	
Deewani	
Riq'a or Ruq'a	
Tughra'	
Zoomorphic	

No. 6 Différentes formes de calligraphie, selon Fayek Oweis, The art of arabic calligraphy, Arab American National Museum, April 2006

En parlant d'*art islamique*, on parle souvent d'un soi-disant interdit de la représentation figurative existant dans la religion musulmane³⁹. Pourtant, quand on regarde l'art ancien au Moyen-Orient, on trouve beaucoup de représentations animalières et humaines. Plusieurs études ont été réalisées récemment sur ce thème, qui est source de malentendus. L'article d'Annette Donckier de Donceel, publié par l'ULB (Université libre de Bruxelles) explique : « *L'interdiction de représenter des êtres animés n'est pas, contrairement à l'opinion généralement reçue, coranique. En effet, le livre sacré des musulmans ne comporte aucun passage explicite à ce sujet. Né en milieu majoritairement polythéiste, l'Islam professe, dès sa naissance, une aversion prononcée pour tout ce qui rappelle de près ou de loin l'idolâtrie. On trouvera donc, dans le Coran, l'interdiction expresse de fabriquer des idoles (...) Certains arts, comme la sculpture par exemple, subiront de plein fouet cet interdit et seront quasi absents dans l'art musulman.* »⁴⁰ L'interdit est très explicitement formulé, comme l'explique Sami A. Aldeeb Abu-Sahlieh de l'Université de Lausanne : « *La majorité interdit toute image d'objet animé d'un être humain ou d'un animal sur un support quelconque (étouffe ou paroi), à l'exception des images mises dans une position avilissante: sur*

³⁸ Voir chapitre no. 3, "Le verbe"

³⁹ Voir chapitre no. 4, « Ce regard sur soi et les autres »

⁴⁰ Annette Donckier de Donceel, *L'Art musulman*, Les cahiers du Cedop, © Université Libre de Bruxelles, 2002, pour la publication en ligne.

*un coussin servant à s'y appuyer, ou sur un tapis qu'on piétine. (...)Mais si c'est sur un tapis qu'on foule aux pieds ou un coussin ou un lit ou tout objet similaire d'usage vil, alors il n'est pas interdit. (...)»*⁴¹L'utilisation faite d'une œuvre, qu'elle soit à but religieux ou profane, détermine souvent si on représente un être vivant ou non. Dans certains cas et à certaines époques, même les plantes n'échappent pas à l'interdit, alors qu'à d'autres moments le prophète lui-même peut être représenté. Dans son article sur les images de Mohammed des miniatures mongoles jusqu'à l'art ottoman, Wijdan Ali⁴² explique que les musulmans arabophones avaient moins ce besoin de représenter Mohamed que les peuples venus d'Asie marqués par leur tradition forte en images. Ces représentations étaient à but éducatif, illustratif et historique, mais n'étaient pas créées pour être révérees. D'après Wijdan Ali l'art figuratif peut très bien être conforme aux lois islamiques pour autant qu'il ne serve pas l'idolâtrie. Pour elle, «*Les arts de l'abstraction et la calligraphie ne se sont pas développés pour compenser ou remplacer l'image vivante soi-disant prohibée dans le monde musulman.*»⁴³ La présence mongole au Moyen-Orient durera en Mésopotamie près de cent ans, influença donc durablement l'art de cette région particulière et produisit des formes qui sont inconnues dans d'autres pays musulmans. L'image de Mohammed qui reçoit les révélations du Coran vient de Tabriz en 1307, qui fut à cette époque sous le règne des Ilkhanides, des Mongols qui ont adopté l'islam.

⁴¹ Sami A. Aldeeb Abu-Sahlieh, *The Figurative Art in Jewish, Christian and Islamic Law*, in: Europe between the freedom of culture and the culture of freedom, Collected courses of the International Summer University, Sibiu, 8-17 juillet 2007, Editura Universităţii Lucian Blaga din Sibiu, 2008, p. 10-73

⁴² Ali, Wijdan, "From the Literal to the Spiritual: The Development of Prophet Muhammad's Portrayal from 13th Century Ilkhanid Miniatures to 17th Century Ottoman Art" (PDF), in M. Kiel, N. Landman, and H. Theunissen, *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art* (The Netherlands: Utrecht) 7 (1–24): 7, archived from the original on 2007-12-01

⁴³ Wijdan Ali, *ibid.*



No. 7 Mohammad reçoit les premières révélations du Coran, Tabriz, 1307

Un autre élément récurrent dans l'art Islamique est l'arabesque, la répétition de formes géométriques ou florales, rythmée, méditative et envoûtante. Cette forme de décoration qui suit les bordures d'une page enluminée, d'une percée dans un bâtiment ou le contour d'un tapis etc. est un héritage de l'Antiquité où elle apparaît par exemple dans l'art grec dans la forme du méandre. L'arabesque est connue et utilisée aussi bien aux débuts de l'ère chrétienne que dans l'art religieux islamique qui s'en suivit. Nous montrons ici comme exemple le Dôme du Rocher.



No. 8 Arabesques dans le Dôme du Rocher, Jérusalem, 691

Le Musée d'art copte du Caire contient un trésor d'œuvres du IV^e au VII^e siècle composées de tissus, d'enluminures, de pierres sculptées, de meubles et d'outils qui montrent que les artistes coptes intégraient des images et des idées de la Grèce antique dans leur style. L'arabesque en faisait bien entendu partie tout comme la

«réutilisation» de personnages du panthéon grec dans une symbolique chrétienne (par exemple Apollon, Zeus ou Aphrodite). Sur la photo suivante, nous voyons le mariage de Zeus, déguisé en cygne, avec Lédè, reine de Sparte et un ange (chrétien) qui bénit leur union.



No. 9 Le mariage de Lèda, reine de Sparte avec le dieu Zeus, VI^e, Musée Copte du Caire,
Photo : Robin Drake

On y trouve déjà toute l'étendue décorative des arabesques, qu'elle soit florale, figurative ou géométrique, effectuée au compas. On trouve aussi des exemples d'architecture comme les *moucharabiés*⁴⁴ d'avant l'ère islamique. Loin de marquer des périodes bien distinctes les unes des autres et ayant entraîné des iconoclasmes, les transformations et créations des religions au Moyen-Orient se sont faites organiquement en intégrant des éléments stylistiques comme des idées et l'iconographie. Comme le dit Edward Saïd dans sa réponse à Huntington⁴⁵ : « *La vraie question est si à la fin nous voulons travailler pour des civilisations qui sont séparées ou si nous devons prendre le chemin plus intégrateur, mais peut être plus difficile, qui consiste à les voir comme une grande entité, de laquelle il est impossible de saisir les formes exactes mais dont nous pouvons intuitivement sentir et étudier l'existence.* » Cette intuition dont il parle peut être nourrie par l'expérience et l'analyse de l'art contemporain qui existe dans les pays faussement mis sous une même et unique étiquette de tendance religieuse.

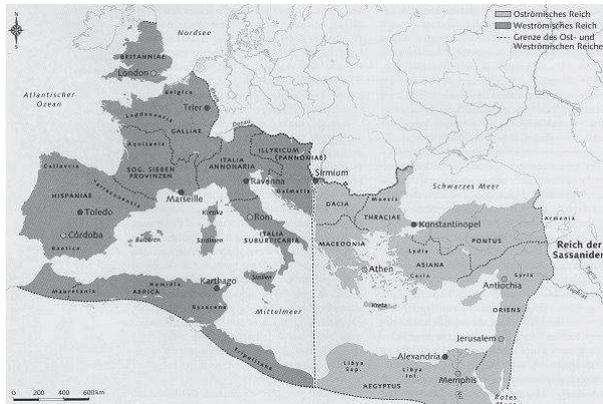
⁴⁴ Grillages denses de bois qui permettent de voir sans être vus

⁴⁵ Edward Saïd, *The Myth of 'the Clash of Civilizations'*, Conférence, Université du Massachussets, 1998

3. Changements religieux dans la région : de la fin de l'Antiquité à l'Empire ottoman

A la fin de l'empire romain de l'Occident en 476, qui marque le passage de la fin de l'Antiquité au début du Haut Moyen-Âge, nous sommes déjà en présence d'une civilisation diversifiée et hybride, aussi bien à l'Est qu'à l'Ouest. Cette diversification se fait en toute continuité. Elle marque l'aboutissement d'une longue période de mutation qui a commencé dès le III^e siècle avec la rencontre des mondes romains et barbares. A chaque fois que Rome « ingurgitait » une nouvelle province, celle-ci n'adoptait pas seulement les mœurs et croyances de Rome, mais influençait également la Métropole par son art et sa culture ainsi que par ses religions et croyances. Ainsi, le style égyptien se retrouva dans des statues romaines. A l'époque de l'empereur Constantin, les chrétiens sont encore minoritaires dans l'empire romain administré conjointement par deux empereurs et deux coempereurs. On retrouve des chrétiens surtout au Moyen-Orient et en Asie Mineure. En 313, Constantin publie l'édit de Milan qui leur offre la liberté de culte et intègre des principes du christianisme, comme le dimanche comme jour chômé, dans sa législation. Mais le christianisme n'est pas encore une religion unifiée puisqu'il connaît plusieurs mouvements sectaires qui mêlent des anciennes croyances, comme le culte de Mithra et le dualisme des Zoroastriens à la nouvelle religion. Le Concile de Nicée, en 325, veut établir une unité chrétienne et ainsi cimenter le pouvoir de l'église, qui servira les fins de Constantin à réinstaller l'unité de l'Empire. Plusieurs évangiles sont jugés apocryphes (dépourvus de l'inspiration divine) et enlevés du Nouveau Testament. Les temples païens sont confisqués et transformés en églises. Il fait ériger la première église au Saint Sépulcre à Jérusalem ainsi que l'église de la nativité à Bethléem, ce qui marquera le début des pèlerinages. Ses fils continuent la christianisation et après un bref retour au paganisme sous l'empereur Julien, Théodose I^{er} fait du christianisme la religion d'État en 380-381. Les païens perdent alors leurs droits civils et politiques et leurs cultes et temples sont interdits. En 394, la dernière révolte païenne est écrasée. C'est aussi la fin des Jeux Olympiques. Mais lors de la mort de Théodose un an plus tard le schisme entre Rome-Est et Rome-Ouest devient définitif sur des

questions d'interprétations théologiques. La politique de Constantin de se servir du christianisme pour sauver l'empire romain unifié, avait donc échoué.



No. 10 Séparation de l'Empire Romain

Tandis que l'empire romain occidental disparaît, du moins dans sa forme administrative, en 476⁴⁶, l'époque de l'empire byzantin dura encore presque mille ans. Justinien essaye d'achever la restauration de l'unité de l'empire qu'il a initié en œuvrant à la réconciliation des églises d'Orient et d'Occident puis en reconquérant l'Afrique du Nord. L'armée byzantine finit par reconquérir toute l'Italie. Les Goths sont définitivement vaincus en 552, et chassés d'Italie. Quelques troupes sont envoyées en Espagne, faisant passer le Sud-ouest sous suzeraineté byzantine. Ainsi, Justinien a refait de la Méditerranée la *mare nostrum*⁴⁷ et Constantinople devint la plus grande ville au monde.⁴⁸ Rome garda son influence comme ville ayant vu le martyre de Saint Pierre et de Saint Paul et en tant que siège de l'évêque le plus important (parmi les cinq sièges des patriarches de l'église). Le schisme entre l'église de l'Ouest et l'église de l'Est va tout de même en s'approfondissant⁴⁹, jusqu'en 1054 où les patriarches de Rome et de Constantinople s'excommunient mutuellement. Le sac de Constantinople par les croisés, en 1204, confirma cette séparation définitive aux yeux des simples croyants, qui ne comprenaient pas grand-chose aux disputes entre théologiens.

⁴⁶ Plusieurs auteurs semblent ne plus parler de chute de l'empire romain mais voient plutôt une transformation lente, qui gardera encore longtemps certains aspects de l'empire dans les formes administratives successives. Voir : *Le monde de l'Antiquité tardive, de Marc Aurèle à Mahomet* (2011), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles (traduction de Christine Monnatte)

⁴⁷ Mare nostrum : (lat.) notre mer, terme utilisé par les Romains pour désigner la Méditerranée

⁴⁸ D'après www.encyclopedie-enligne.com/h/hi/histoire_de_l_empire_byzantin.html

⁴⁹ Ceci devient crucial pour notre thème, car c'est ce schisme qui est à la source de la formation de différentes églises au Moyen-Orient, comme les Maronites et Melchites catholiques et les orthodoxes assyriens etc.

L'empire byzantin, initialement influencé surtout par le christianisme, assista à la montée de l'islam à partir de 632 et sera finalement vaincue militairement par l'empire ottoman (1299 à 1922) en 1453 lors de la prise de Constantinople par Mehmed II. Ce fut un temps de conquêtes de tous côtés : « *Alors que les Arabes achevaient leurs conquêtes, et que les Européens construisaient leur nouvelle société féodale, de nouvelles vagues de peuples cavaliers sortirent des steppes du Nord-est. (...) Ce furent les Hongrois, les Seldjoukides et Ottomans, et surtout les Tatars-Mongols.* »⁵⁰ Les Seldjoukides, musulmans sunnites, venaient de l'Asie centrale au X^e siècle et contrôlèrent jusqu'au XII^e siècle la Perse (dont ils adoptèrent la langue), une partie de l'Iraq actuel et une partie de la Syrie et de l'Anatolie. Entre 1077 et 1307, leur territoire fut habité par un mélange de populations en majorité chrétiennes (arméniens, nestoriens etc.). Les Seldjoukides furent de grands bâtisseurs et le sultanat connut une ère de prospérité culturelle et économique.



No. 11 Les caliphats arabes, <http://webcarta.net/carta/mapa.php?id=1097&lg=fr>

On appelait leur règne aussi le sultanat de *Roum*, qui est le mot arabe pour «empire romain». Ce sont les Seldjoukides et leurs vassaux qui combattent longtemps les Byzantins et les Croisés, et seront, à partir de 1240 soumis au pouvoir des Mongols. Le pouvoir des Seldjoukides s'affaiblit et les institutions du sultanat disparaissent peu à peu au profit d'un gouvernement militaire mongol,

⁵⁰ Denis Bogros, (1927-2005), *Des hommes, des chevaux, des équitations, Petite histoire des équitations pour aider à comprendre l'Équitation* (1989), 31.12.2011, © 2001-2011 by [Miscellanées](#)

tandis qu'une multitude d'émirats, en majorité turkmènes, deviennent indépendants et grignotent du terrain.⁵¹ Ils disparaissent comme pouvoir régional au XIII^e siècle, au profit des Ottomans dont les ancêtres venaient également d'Asie centrale. Bogros raconte : « *Ils se lancèrent dans une guerre qui devait durer trois cents ans et dont le résultat fut la formation de l'immense empire ottoman.* »⁵² Les califats arabes subissaient des schismes (sunnites et chiites, ismaélites, druzes, alaouites...). Ils avaient de la peine à se maintenir dans ces régions où, depuis l'aube de l'histoire, se succédaient des vagues de nomades cavaliers venus de l'Est.⁵³ Comme l'explique Stéphane Yérasimos : « (...) *un siècle après la mort de Muhammad, l'empire de la communauté s'étale de l'Espagne à l'Asie centrale et se trouve par là obligé d'absorber une multitude de peuples, des cultures et des religions qui ne pourront qu'influer sur sa propre évolution. Cette gestation d'une idée religieuse à travers les vicissitudes temporelles, qui est d'ailleurs le sort commun de toute religion, marquera évidemment l'évolution de l'Islam.* »⁵⁴ En Egypte on assiste jusqu'au X^e siècle à des révoltes de coptes, déclenchées par les taxes qu'on leur impose pour financer les conflits entre musulmans de différentes dénominations. Loin d'être uniquement des sujets soumis, les chrétiens jouent un rôle décisif dans la politique des pays islamiques du Moyen-Orient au Moyen Age.⁵⁵ Les Mongols deviennent un troisième pouvoir entre le monde très dispersé et diversifié de la chrétienté et le monde très mouvementé de l'Islam. Gengis Khan devient maître de la Mongolie en 1206, en vingt ans il réussit avec une férocité bien connue à conquérir la majeure partie de l'Asie centrale, le Caucase, la Russie, et l'est de la Perse. Déjà en 1229 son fils Ögödei s'empare des parties de la Mésopotamie.⁵⁶ Les Mongols deviennent des partenaires intéressants pour les Francs qui combattent les Seldjoukides pour regagner la Terre Sainte. Le journaliste François Roche décrit

⁵¹ Voir: <http://expositions.bnf.fr/livrarab/reperes/livrarab.htm>

⁵² Denis Bogros, *ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Ibn Battûta, *Voyages - I. De l'Afrique du Nord à La Mecque*, Traduction de l'arabe de C. Defremery et B.R. Sanguinetti (1858), Introduction et notes de Stéphane Yérasimos, François Maspero, Collection FM/La Découverte, Paris 1982

⁵⁵ Kurth J. Werthmuller, *Coptic identity and Ayyubid politics in Egypt 1218-1250*, The American University in Cairo press, 2010

⁵⁶ Peter Brent, « *Das Weltreich der Mongolen* », Lübbecke, Bergisch-Gladbach, 1976

la situation ainsi : « *Pour les royaumes occidentaux, cette avancée mongole en Europe et au Moyen-Orient présente l'avantage de fournir un partenaire nouveau dans la guerre sainte contre les Turcs [les Seldjoukides, n.d.a.]. Certes, la réputation des Mongols est épouvantable et les a précédés dans les palais princiers français, anglais et italiens où l'on parle "d'une nation cruelle et innombrable, une race farouche et sans loi" (lettre d'Henri, comte de Lorraine, adressée au duc de Brabant), ou "de monstres qui cherchent et dévorent la chair des chiens et même la chair humaine"... Néanmoins, entre 1240 et 1250, la chronique garde la trace des premières missions de moines dominicains chez les "tartares".* »⁵⁷ Pourtant, les Mongols étaient relativement tolérants ou plutôt pragmatiques en matières religieuses. En contact étroit avec l'Islam en Asie Centrale, ils restèrent essentiellement animistes, certains se convertirent au Bouddhisme ou Taoïsme. Cette tolérance envers les différentes religions ne signifiait pas pour autant qu'ils étaient cléments lorsque leur demande de soumission immédiate était ignorée, ce qui fut le cas en Mésopotamie. Le siège de Baghdâd et le sac de la ville qui s'ensuit et qui marqua la fin du Califat abbaside restent gravés dans la mémoire collective du Moyen-Orient comme un des pires massacres de mémoire de musulman. Les chrétiens furent épargnés. Houlagou Khan, petit-fils de Genghis Khan, qui était le commandant des Mongols en Mésopotamie et y fonda la dynastie des Ilkhanides (1265-1335), était marié à une chrétienne nestorienne. Son fils, bien que bouddhiste, épousa aussi une chrétienne et continua à mener une politique tolérante vis-à-vis des chrétiens. Dans cette lutte pour le pouvoir régional, sans égard pour les religions et cultures, entre en scène un conquérant supplémentaire: la dynastie des Mamelouks. Les derniers sultans ayyubides du Caire avaient formé et instruit une importante garde militaire constituée d'esclaves⁵⁸ recrutés très jeunes, majoritairement en Asie Centrale. Ils furent affranchis à la fin de leur formation, reçurent alors un solde et formèrent une caste de soldats d'élite. Ces Mamelouks finirent par renverser les Ayyubides et prirent le pouvoir en Egypte et en Syrie (ce qui à l'époque inclut la Palestine et le Liban) à partir de 1250. Excellents militaires, ils parvinrent à repousser de

⁵⁷ François Roche, conseiller éditorial à La Tribune - 20/12/2011

⁵⁸ En arabe « mamluk » veut dire « possédé »

manière décisive les Mongols en 1260. La même année, al-Malik al-Zâhir Baybars prend le règne des Mamelouks et installe véritablement la dynastie. Il entretient de bonnes relations avec Byzance et conclut des alliances avec le sultanat de la Horde d'Or (i.e. les Mongols qui avaient soumis la Russie) et avec les Seldjoukides d'Anatolie, contre les Ilkhanides d'Iran. Pour se donner plus de crédibilité aux yeux des musulmans, il recueille le dernier calife abbaside, renversé en 1258 par les Mongols et récupère la suzeraineté sur les lieux saints de l'islam.⁵⁹ Mais la cruauté des Mongols n'est pas la seule à avoir laissé des cicatrices et rancunes de part et autre. Quand on regarde de près les croisades, leur but à motivation officiellement religieuse, était, en réalité, plutôt d'ordre économique et stratégique.



No. 12 Avancées mongoles en Syrie et Palestine 1260

Comme l'écrit Johannes Haller, historien allemand: « *Espoir en la victoire et le butin et confiance en la félicité éternelle que le représentant de Saint Pierre leur avait promis.*⁶⁰ » Un autre historien, Anglais, le formula ainsi : « *Quelles qu'aient pu être les raisons officielles de la croisade, le véritable objectif des Francs était celui de se procurer pour eux-mêmes des principautés en Orient.*⁶¹ » En effet, le

⁵⁹ Voir: http://www.qantara-med.org/qantara4/public/show_document.php?do_id=868

⁶⁰ Johannes Haller, *Papsttum, Idee und Wirklichkeit*, Stuttgart, Cotta, 1962, tome II, page 327

⁶¹ Steven Runciman, *Histoire des croisades*, Tallandier, Paris, 2006

vainqueur de Jérusalem, Saladin⁶² était réputé clément et juste tandis que les chrétiens avaient mauvaise réputation, comme l'écrit Runciman, un des médiévistes les plus appréciés et une référence en la matière : "*Les vainqueurs (musulmans) étaient corrects et humains. Là où les Francs quatre-vingt-huit ans auparavant avaient pataugé dans le sang de leurs victimes, pas un seul bâtiment n'était maintenant pillé, pas une personne molestée. (...) Sa miséricorde et sa bienveillance étaient en étrange contraste avec les actes des conquérants chrétiens de la première croisade.*"⁶³ Nous comprenons donc, qu'après ces changements incessants de maîtres, de batailles sanglants et de trahisons diverses, l'identité des habitants du Moyen-Orient dans cet immense ensemble pluriethnique et pluriconfessionnel tenait, en premier lieu, à leur communauté religieuse,⁶⁴ mais tous avaient l'habitude d'une mixité, d'une cohabitation de différentes cultures qui ne se mélangeaient pas mais vivaient dans une tolérance mutuelle relative. Les occupants les plus tenaces étaient les Ottomans, qui connurent une longue période de conquêtes et de pertes. Leur capitale était d'abord Bursa, avant la prise de Constantinople en 1453. L'empire ottoman avait une particularité qui a peut être été le garant de 700 ans de stabilité relative : il offrait le « *millet* »⁶⁵ à ses sujets. Il s'agissait d'une loi leur permettant la libre pratique de leur culte et de régler leurs affaires internes entre eux pour autant qu'aucun musulman n'était mêlé au problème. Cette autonomie relative des communautés religieuses (et non pas ethniques) permettait une certaine

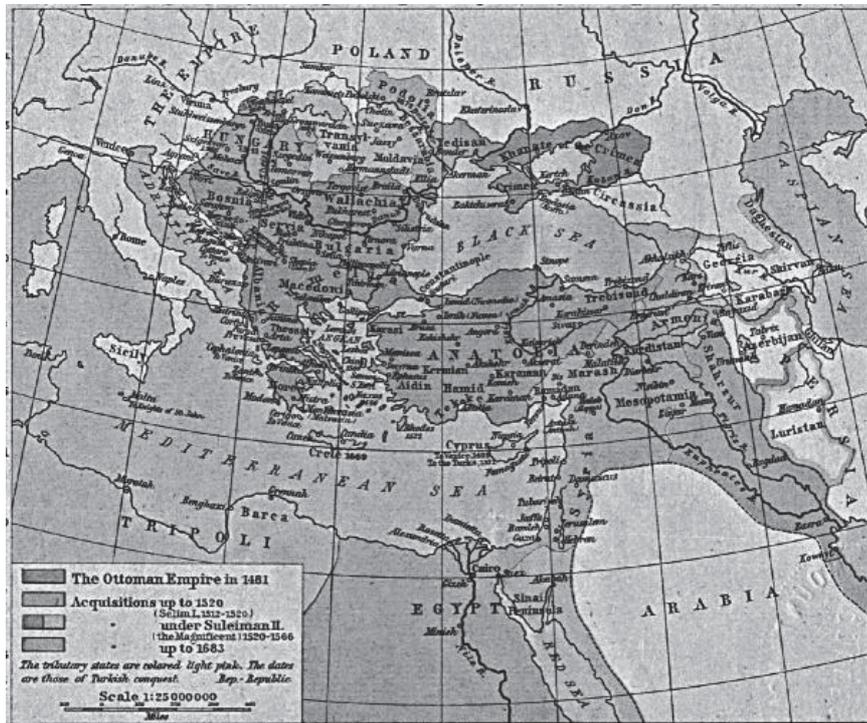
⁶²Saladin (en arabe *Sala al Din Yusuf al-Ayyubi*) fonda la dynastie ayyoubide. Il est né dans une famille kurde à Tikrit (aujourd'hui Iraq) sur le Tigre. Après une éducation militaire, Saladin défendit à trois reprises l'Égypte contre les croisés établis en Palestine. En 1169, il prit la succession de son oncle au poste de vizir au Caire. Après avoir relancé l'économie égyptienne il finit par abolir le califat fatimide en 1171. Il prit alors le pouvoir en Égypte sous le titre de sultan, même si de nombreux Seldjoukides refusèrent de servir sous les ordres d'un Kurde. Il restaura également le sunnisme en Égypte. À deux occasions, en 1171 et 1173, Saladin battit en retraite devant une invasion du royaume de Jérusalem. En juillet 1187, Saladin envahit le royaume de Jérusalem et anéantit l'armée croisée. Il s'empara de Jérusalem le 2 octobre 1187 après 88 ans de règne croisé. La troisième croisade reprit Acre et Saladin fut battu par le roi Richard Ier d'Angleterre en 1191. Un accord fut trouvé pour Jérusalem, elle resta musulmane mais ouverte aux pèlerins chrétiens. Peu après le départ de Richard, Saladin mourut en 1193 à Damas, où sa tombe est une attraction touristique majeure. D'après Dclick, événement historique, <http://dclick.ath.cx/histoire/26nov1.htm>

⁶³ Steven Runciman, *Histoire des croisades*, Tallandier, Paris, 2006

⁶⁴ Farouk Mardam-Bey et Elias Sanbar, "Etre Arabe", Actes Sud, Edition augmentée, 2005/2007

⁶⁵ Liberté du culte

diversification culturelle et culturelle.⁶⁶ Puisque les Ottomans ne leur contestaient ni leur diversité de religion, ni leur langue arabe (y compris les langues minoritaires et les dialectes locaux), les habitants du Moyen-Orient s'accommodèrent après tout fort bien de l'administration ottomane. Situation qui changea lorsque les Jeunes Turcs voulurent turquifier le Moyen-Orient et rencontrèrent un refus violent. Cette révolte fut aussi titillée par les puissances européennes qui attendaient la chute finale de l'empire ottoman pour se partager les restes.



No. 13 L'empire ottoman dans son ascension - <http://www.biblestudy.org/maps/ottoman-empire.html>

Les différentes cultures et religions étaient hautement codifiées et se distinguaient déjà par leurs vêtements. Dans les grandes villes, le vêtement « à l'européenne » fut introduit, pour les hommes, en 1829 et adopté, par une majorité de femmes, en 1860. Les minorités gardaient leurs particularités d'autant plus qu'elles vivaient loin de ce qui fut appelé au XIX^e «Constantinople⁶⁷». A cette époque, la plupart

⁶⁶ Farouk Mardam-Bey et Elias Sanbar, *op.cit.*,

⁶⁷ Le nom de « Constantinople » a été utilisé officiellement jusqu'en 1926. Les Ottomans appelaient la ville «Islambol » à partir de la victoire de Mehmet II sur Byzance en 1453, ce qui dans l'usage familial devient Istanbul, mais ils continuent d'utiliser « Konstantiniyye » dans les

des peintres sont issus de familles appartenant aux minorités chrétiennes (par exemple arméniennes) dans l'empire ottoman⁶⁸ et contribuaient ainsi largement à l'occidentalisation de la peinture ottomane. En 1530 les terres conquises par les ottomans totalisaient une population de plus ou moins 6,5 million dont 8% étaient chrétiens (c'est à dire 520 000 personnes), au XIX^e siècle ce pourcentage atteignit 18,7%, et en 1906 les minorités religieuses représentèrent 34% de la population totale. À Istanbul, 50% des habitants étaient non-musulmans, dont 40% des sujets ottomans et 10% d'étrangers.⁶⁹ Ceci ne voulait pas dire que les minorités jouissaient de la même estime que les véritables « fidèles ». Ussama Makdisi explique que d'être ottoman voulait dire que l'on « *monopolisait les métaphores de l'Islam et maintenait une distance et différence impériale entre le sultan et ses sujets.* »⁷⁰ La différence entre les vrais ottomans et les sujets inférieurs se faisait sur base de la religion, de l'ethnie et de la géographie. Les chrétiens étaient considérés comme infidèles mais tolérés, les juifs sépharades chassés d'Espagne avaient été plutôt bien accueillis et les deux minorités profitaient de nombre d'avantages au niveau de leur statut fiscal.⁷¹ D'autres minorités religieuses, par contre, comme les Yézidis, les Druzes et les Alaouites étaient considérées comme inférieures, hérétiques et potentiellement quérulentes ce qui leur valait des expéditions punitives ou, tout simplement, l'oubli. Les Arabes étaient respectés quand il s'agissait des frères Sunnites ; en général ils furent quand-même considérés comme des alliés peu fiables. Au Moyen-Orient la mixité religieuse est alors un fait. Le Moyen-Orient était surtout arabophone, multi-religieux et avait un côté européen très développé par son contact avec les marchands, les pèlerins chrétiens et les croisés. Evidemment, les interférences européennes donnaient à certains potentats locaux une plus grande influence et ils agissaient dans leur propre intérêt pour le pouvoir. Ainsi les Russes protégeaient les orthodoxes, les Français les catholiques et les Allemands les protestants. Le deuxième élément

correspondances diplomatiques, sur les monnaies et dans la plupart des documents officiels, ainsi que pour la poste. Le nom de « Stamboul » désignait un quartier de la ville.

⁶⁸ Dr. Ahmet Kamil Gören, *Minority, Levantine And Foreign Painters Who Depicted Eyüpsultan*, Eyüpsultan Symposiai - VIII : Selected articles, Istanbul, 2008

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ussama Makdisi, *Ottoman Orientalism*, The American historical review, Vol. 107, No. 3, juin 2002

⁷¹ Ibid.

identitaire de l'époque était le dialecte local. Les costumes ottomans étaient fortement codifiés et ne rendaient pas seulement l'origine de la personne visible au premier coup d'œil, mais aussi sa religion, son statut et souvent son métier, comme l'illustre l'exemple ci-dessous.



No. 14 Collection des costumes des différents groupes religieux et ethniques de l'empire ottoman, 1867, New York Public Library

Comme le dit Elias Sanbar, l'identité arabe est alors multiple : « être d'une ville, d'un village, d'une région, d'une terre syrienne, palestinienne, égyptienne ; être d'une religion, l'islam, le christianisme, le judaïsme et aussi de tel rite, de tel courant religieux ; être dans une langue mais aussi dans telle ou telle de ses variétés dialectales. »⁷² Il faut s'imaginer un tapis de taches différentes, qui représenteraient toutes les variétés des villages qui répondaient d'une religion ou d'une autre : vous trouverez des villages druzes dans le nord de la Galilée, le Liban et la Syrie, des villes alaouites en Syrie, au Liban et en Turquie, des villages coptes en Egypte, des villages samaritains en Judée, des villages ou quartiers de villes juifs en Syrie, parlant ladino, au Liban, en Iraq ; des communautés yézidi⁷³ en Iraq, en Syrie et Turquie, qui parlaient kurde ; des chrétiens melchites au Liban

⁷² Farouk Mardam-Bey et Elias Sanbar, *op. cit.* p.34

⁷³ « Longtemps entourée de mystère, l'origine du Yézidisme remonte, selon certains chercheurs, aux antiques cultes orientaux. Il s'agit cependant d'une religion syncrétiste, englobant des éléments juifs, chrétiens, musulmans, mais aussi zoroastriens. (...) Les Yézidis croient que le diable, s'étant repenti de ses péchés devant Dieu, a été pardonné et est devenu le chef des anges. Cette croyance leur a valu par erreur le qualificatif d' "adorateurs du diable". (...) Le Dieu (Zwade) yézidi ne correspond ni au Dieu tout puissant des juifs, ni au Dieu arbitraire et absolu des musulmans, ni à celui des chrétiens, clément et miséricordieux. Aujourd'hui les principaux foyers du yézidisme se trouvent à Sindjar en Irak, en Turquie, en Syrie, en Arménie et dans certaines régions d'Iran. C'est à Lalesh, devenu l'unique lieu de pèlerinage des yézidis, que se trouve le tombeau du Cheikh Hadi où sont conservés les originaux des deux livres saints du yézidisme, *Kitab-i-Jalwa* et *Mashafi-Ras*. » Arminé Johannes, Association Culturelle Arménienne de Marne-la-Vallée (France), cité d'après <http://www.acam-france.org/armenie/geographie-population/minorites.htm>

4. L'interaction des différents styles dans la région

A travers les différentes époques, les styles trahissent les influences extérieures.

Dans l'art omeyyade on reconnaît bien l'héritage antique et chrétien. Comme l'explique Afif Behansi⁷⁵ : « Ces magnifiques chefs-d'œuvre du passé témoignent de la pérennité de l'héritage artistique dans les régions gagnées par l'Islam. Mais cette pérennité ne signifie cependant nullement que l'artiste, devenu musulman, continua à s'inspirer des traditions artistiques de ses ancêtres païens. Il ne fait d'abord que perpétuer un art original dans un nouveau contexte religieux et civilisationnel. (...) Celles-ci étaient formées d'un amalgame de croyances zoroastriennes et chrétiennes. (...) Il s'ensuit que les peintres persans n'hésitaient pas à peindre les êtres animés.⁷⁶ » Sous les Omeyyades se construisent des monuments sacrés très importants, tels le Dôme du Rocher à Jérusalem (Al Quds, 691) et la Grande Mosquée de Damas (débutée en 705). Les mosaïques de la Grande Mosquée de Damas montrent une décoration démunie d'animaux ou d'humains. Le fond doré rappelle l'art byzantin, faisant allusion à la vie au paradis. L'arbre fruitier ressemble à « l'arbre de la vie » du palais de Hisham (Khirbat al-Mafjar) à Jéricho datant de la même période et qui montre lui aussi des gazelles et un lion. Le livre des animaux peint à Bagdad est similaire.



No. 16 Arbre de la vie, Khirbat al-Mafjar, (VIIIe) Jéricho



No. 17 Al-Jahiz (776-868), Le Livre Des Animaux, Bagdad De l'époque d'Abd El-Malik Ibn Marwan

Le palais est un lieu profane, alors que dans une mosquée l'interdit de la représentation figurative a dû être plus strictement observé. Ainsi on trouve aussi

75 Afif Behansi, L'art traditionnel islamique dans la perspective de l'avenir, Revue l'islam aujourd'hui N° 12-1415H/1994, ISESCO, Avenue des F.A.R., Hay Ryad, B.P. 2275, C.P. 10104 Rabat - Royaume du Maroc

76 Afif Behansi, Ibid.

des livres sur la création du monde avec des images animalières et des livres traitant de la médecine et qui montrent des humains. On trouve également des objets, non religieux, qui montrent des animaux et même des femmes (voir image no.18). Dans l'art prétendument islamique, on peut donc trouver les deux catégories artistiques fondamentales suivantes: l'art figuratif et l'art abstrait. Mais à l'opposé de l'art européen, l'art figuratif ne recherche pas souvent la ressemblance naturaliste. On peut y voir une suite de l'interprétation artistique byzantine qui a trouvé également une suite dans l'art copte et dans l'art des icônes comme on le trouve en Palestine. Avec les mots d' Afif Behansi⁷⁷ : « *L'artiste musulman se donne pour mission une représentation symbolique du réel, et non pas une reproduction fidèle des objets réels. De ces objets, en effet, il ne retient que ceux qui cadrent le mieux avec son œuvre d'art. En outre, bien que le but de l'art figuratif soit d'exprimer un contenu donné, l'artiste ne fait que suggérer, par des traits abstraits, les contours de son objet, et laisse au spectateur de son œuvre le choix d'interpréter celle-ci, selon son goût et ses désirs.* » Il y voit la même approche que dans l'art moderne européen, des impressionnistes aux surréalistes. Ce n'est donc pas (seulement) un interdit interprété plus ou moins strictement qui fait que les artistes d'un art véritablement islamique, donc qui veulent s'approcher d'une spiritualité précise dans leur œuvre, ne cherchent pas la ressemblance mimétique, ce n'est pas non plus, comme certains critiques l'avancent, le fait que l'art islamique n'aurait pas connu la Renaissance, donc le retour aux idéaux physiques antiques et à une image centrée sur l'homme et sa perception du monde. Justement, le monde islamique ancien avait encore la connaissance directe des bâtiments et statues de l'antiquité. La déformation, simplification ou stylisation de l'image de la nature tiendrait plutôt de la recherche de l'absolu et du divin. Afif Behansi affirme : « *Ces différences d'optique ne sont pas des marques d'infériorité. Elles dénotent plutôt la variété des conceptions artistiques. (...) Dans cette optique, le peintre qui dessine le réel, envisage celui-ci comme une œuvre où transparît*

⁷⁷ ibid

l'omnipotence divine. » Ceci est confirmé par Dominique Clévenot⁷⁸, qui compare la stylisation et l'absence de perspective dans la miniature perse, arabe et ottomane, avec un « voile », une distance entre l'œuvre créée par l'homme et la création divine. Uniquement la création de Dieu jette une ombre. Le refus d'utiliser la perspective, qui était connue, est donc d'ordre spirituel et lié à l'usage de l'œuvre et la période, plus ou moins stricte, de sa création. Nous allons voir l'importance que ces points vont avoir dans l'art contemporain.⁷⁹ Un très bel exemple est cette musicienne de l'époque fatimide d'Égypte, stylisée mais en même temps fortement individualisée et expressive. Pendant la conquête de l'Espagne par les troupes musulmanes et l'agrandissement de leur zone d'influence, d'autres écoles d'art virent le jour. La civilisation des Abbassides en Espagne présente un style qui fait allusion aux œuvres trouvées en Syrie et en Égypte. Les Fatimides, un mouvement chiite en Moyen-Orient, font preuve d'une recherche esthétique poussée dans leur façon de représenter les êtres humains (voir image no.18).



No. 18 Plat à la joueuse de rabâb, Égypte, XI^e siècle, céramique à décor de lustre métallique, Le Caire, musée d'art islamique inv. 14923

Pendant les croisades, l'art du Moyen-Orient est très proche de celui de l'art occidental. Dans les deux cultures on célèbre la civilisation courtoise.⁸⁰ Pendant deux siècles nous verrons un « métissage » artistique qui réunira les traditions

⁷⁸ Dominique Clévenot, *Une esthétique du voile, essai sur l'art arabo-islamique*, l'Harmattan, 2000

⁷⁹ Voir chapitre no. 5, « Le paysage et la terre perdue »

⁸⁰ Annette Hagedorn, *Art islamique*, Taschen, Köln, 2009

orientalo-islamique et occidentalo-chrétienne⁸¹. Pour le vase de gauche (image no.19), appelé « vase Barberini » (actuellement au Louvre, il faisait partie de la collection de la famille Barberini au XVII^e), il a été exécuté pour un prince ayyubide (arrière-petit-fils de Saladin) qui régnait à Alep. Le décor fait preuve d'une grande maîtrise de l'espace: des arabesques élégantes et des décors denses servant de toile de fond aux inscriptions et aux scènes figuratives. Parmi celles-ci figure une femme dans un palanquin.⁸²



No. 19 Vase au nom d'al-Malik al-Nâsir, Salâh al-Dîn Yûsuf ibn al-Malik al-'Azîz Damas ou Alep (Syrie) 1237 - 1260 Alliage de cuivre, martelé, repoussé, ciselé et incrusté d'argent



No. 20 Bougeoir 1248 – 1249 Iraq ou Syrie du nord Alliage de cuivre martelé, décor repoussé, et incrusté d'argent



No. 21 Bougeoir Venise, XIV siècle Laiton gravé avec rehaussements gravé d'argent

La photo du milieu (image no.20) montre un chandelier qui provient de la collection Goupil⁸³ et qui montre à la base du col la signature d'un artiste originaire de Mossoul (Iraq kurde), Dawud ibn Salama al-Mawsili. Le décor figuratif mêle une iconographie chrétienne (scènes de la vie du Christ, dont Sainte Anne avec Marie et enfant) et des scènes de chasse qui existent aussi dans le répertoire islamique. A droite (image no. 21), un bougeoir européen, probablement de Venise, montre des armoiries placées dans un écu en forme de « parchemin ». Elles sont entourées d'arabesques que l'on retrouve aussi dans des ouvrages venant de Mésopotamie, mais il se distingue comme œuvre européenne par la forme de sa base moins haute et l'épaule qui est moins large que la base.⁸⁴ Ces trois œuvres ont donc été créées à une même époque dans des endroits différents (Mossoul, Alep, Venise) mais montrent des éléments semblables et servent le même but. Nous avons donc au Moyen-Orient en même temps de l'art

⁸¹ Annette Hagedorn, Ibid.

⁸² D'après le texte du catalogue du Louvre

⁸³ Voir Remi Labrusse, *Islamophilies*, Somogy éditions d'art Paris, 2011, page 147

⁸⁴ Voir Stefano Carboni, *Venise et l'Orient : 828-1797*, Gallimard, Paris, 2006

« musulman » et de l'art « chrétien », qui rivalisent dans leur perfection avec l'art chrétien du Nord de l'Europe. Les œuvres du Moyen-Orient ont servi des notables dont un était clairement musulman, car on connaît son nom, alors que l'autre était probablement un des dignitaires chrétien-nestorien ou jacobite⁸⁵ de Mésopotamie, comme par exemple l'érudit Bar Hebraeus (Abul Faraj), primat de l'Église jacobite⁸⁶ de Mésopotamie, médecin, homme fortement estimé par les gouverneurs mongols du XIII^e siècle. Au Musée copte du Caire⁸⁷ on peut également voir trois bougeoirs de l'époque mamelouke (XIII^e), fabriqués, eux, par des artistes coptes locaux (image no.22).



No. 22 Trois bougeoirs, alliage cuivre, artistes coptes, période mamelouke, Musée copte du Caire (Photo : Robin Drake)

On en retient que l'art régional du Moyen-Orient ne faisait, au Moyen-Âge, pas de différence stylistique entre les religions. Les artistes musulmans et chrétiens travaillaient de manière similaire et les objets d'art étaient utilisés sans exception par tout le monde. On y trouve occasionnellement des allusions discrètes à la religion de l'artiste ou du commanditaire de l'œuvre, comme par exemple une croix, une scène biblique etc.

⁸⁵ « Nestorius a vécu entre 380 et 440 après J-C. (...)il fut Patriarche de Constantinople. Ses thèses affirmaient que deux personnes cohabitaient en la personne du Christ, l'une humaine, l'autre divine. Cette idée fut condamnée par le Concile d'Éphèse, en 431, à la suite duquel Nestorius fut démis de ses fonctions et exilé, et ses suivants persécutés. (...)» <http://aigueau.wordpress.com/2009/08/23/un-christianisme-asiatique-les-nestoriens/> Voir glossaire

⁸⁶ Secte nestorienne (Voir glossaire)

⁸⁷ Gawdat Gabra et Marianne Eaton-Krauss, *The illustrated guide to the Coptic Museum and the churches of old Cairo*, The American University of Cairo Press, Cairo 2007



No. 23 Crac des Chevaliers, Syrie



No. 24 Château Nemrud, Israël

Les cours à l'Est comme à l'Ouest montrent leur pouvoir par l'exposition de leurs richesses et de leurs œuvres d'art. Annette Hagedorn pense, « *que l'on peut presque parler d'un art politique.* ⁸⁸ » Dans les deux exemples d'architecture ci-dessus nous voyons à gauche le «Crac des Chevaliers» (Qal'at al-Hosn), situé près de Homs en Syrie. Il servit d'abord de garnison aux soldats kurdes en 1011 qui y étaient envoyés pour protéger l'intérieur de la Syrie des invasions venant de la côte méditerranéenne. Cette petite forteresse, alors nommée Hosn el-Akrad (Château des Kurdes), fut occupée par les croisés qui l'agrandirent et lui donnèrent son aspect imposant. L'Ordre des chevaliers hospitaliers en prit possession en 1180. La forteresse sera agrandie et améliorée à plusieurs reprises jusqu'en 1202. Saladin n'osa pas l'attaquer. Le château offrait alors des fortifications impressionnantes et des logements pour une puissante garnison de deux mille hommes. En 1271 le sultan mamelouk al-Zaher Baybars l'assiégea et les défenseurs capitulèrent.⁸⁹ A droite nous voyons une image du château fort Nemrod près du Mont Hermon dans le Golan occupé par Israël. De son nom arabe Qala'at Subeiba, il a été construit en 1228 par Al-Maliq al-'Aziz 'Othman, deuxième fils de Saladin et, à l'époque, sultan ayyubide de l'Égypte, pour bloquer le passage à l'armée de Frédéric II sur son chemin d'Acre à Damas. D'abord d'architecture simple, il fut conquis par Baybar, sultan mamelouk, vainqueur de la dynastie ayyubide et transformé en 1275 en une énorme bâtisse très sophistiquée et semblable au Crac des Chevaliers. Les chevaliers arabes ont dès lors adopté ce style d'architecture européen pour son pouvoir d'intimidation émanant des

⁸⁸ Annette Hagedorn, Ibid.

⁸⁹ D'après <http://berclo.net/indfr.html>

enceintes murales et des grandes tours. Dans d'autres expressions artistiques nous avons également des syncrétismes très visibles. La plupart des peintures conservées de cette époque proviennent également de Mésopotamie. Dans les petites principautés de Diyarbakir et les villes de Mossoul, Mardin etc., habitées aujourd'hui par les Kurdes, et les princes mongols, mamelouks, arméniens (ciliciens, voir carte image no.12) qui se relayent le pouvoir, sont tous des amateurs d'art.⁹⁰



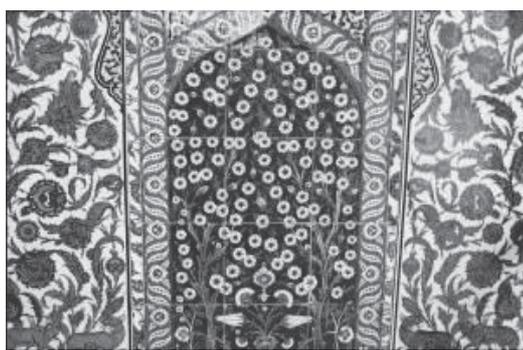
No. 25 Miniature mongole, Mossoul 1219 No.26 Enluminure mamelouk, Syrie, 1334 No.27 Enluminure arménienne, Cilicie, 1286

L'empire ottoman, fondé sur les restes de l'empire seldjoukide, conquiert la Mésopotamie, l'Egypte, et les provinces syriennes et palestiniennes, alors aux mains des mamelouks au temps de Selim I (au début du XVI^e siècle). Les sultans ottomans, très occupés par leurs conquêtes, sont toutefois aussi des mécènes des beaux-arts. S'ils n'ont pas le temps de s'en occuper eux-mêmes, ce sont leurs vizirs et autres conseillers qui s'en chargent. Les administrateurs ottomans viennent des quatre coins de l'empire pour des raisons de diplomatie interne. De par leur commerce régulier avec les marchands de Venise et d'autres principautés italiennes, les sultans et leur cour sont en contact étroit avec les artistes de la Renaissance. Le vaste creuset de cultures et de cultes de l'empire ottoman fut stimulant pour le développement de différentes expressions artistiques. Les premiers sultans avaient pour coutume d'épouser des femmes chrétiennes des royaumes et principautés d'Anatolie.⁹¹ Elles amenaient leur faïences et tapis, qui

⁹⁰ Annette Hagedorn, *ibid.*

⁹¹ J.M. Rogers, *Empire of the sultans, Ottoman art from the Khalili collection*, Art services international, Alexandria, Virginia, 2002

influencèrent ensuite les artisans de la cour impériale. C'est l'influence des maîtres persans et de leur savoir-faire qui est à la base de la renommée des céramistes ottomans d'Iznik et leur art des faïences au cours de ce XV^e siècle dans les cours de toute l'Europe. Jusqu'au premier quart du XVI^e, les artistes d'Iznik adoptent des motifs bleus, réalisés à l'aide de poudre de cobalt et inspirés des porcelaines chinoises de l'époque Ming. C'est d'ailleurs de ce goût pour la Chine que les faïences tiennent leur nom turc actuel : çini.⁹²



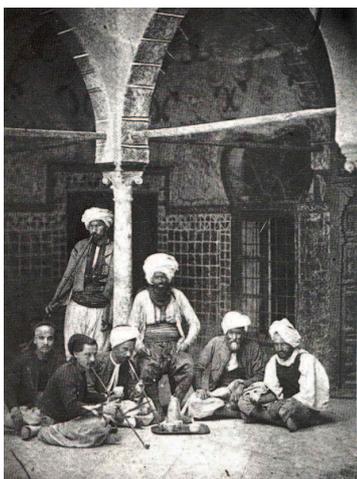
No. 28 Fayence, XVI^e, Topkapi Palace, Istanbul

Nous souhaitons également souligner l'intérêt de la cour de Mehmed II, au XV^e siècle, pour la littérature et les enluminures perses. Mais les goûts changent en même temps que les règnes. Orhan Pamuk raconte dans son livre *«Mon nom est rouge»*⁹³ un meurtre qui a lieu en 1591, pendant le règne de Mourad III, cent ans après Mehmed II. Dans un atelier de calligraphie et enluminures, on prépare un cadeau pour le Doge de Venise : dix feuillets d'un livre. Mais les artistes qui travaillent secrètement sur cette commande y introduisent un style nouveau, qui montre l'homme au centre de l'image et dans une perspective naturelle, aux lignes de fuite. Or ceci est à ce moment précis de l'histoire contraire à l'interdit islamique évoqué avant et qui est interprété de façon différente au cours des siècles. De l'époque de l'empire ottoman on connaît aussi les premières collections d'art qui, outre les faïences et enluminures, se composent de tissus et de tapis, de calligraphies du Coran, d'armes et d'ustensiles en métal. Dans les provinces de l'empire ottoman on sent l'influence culturelle des voisins puissants de l'empire safavide en Perse, des peuples tartares de la Russie actuelle et bien sûr de l'Europe. La culture locale coexista parmi les chrétiens des Balkans et

⁹² [Les belles d'Iznik](#), 15 février 2010, Publié dans *Uncategorized*, « Voir », wordpress.com

⁹³ Orhan Pamuk, *Rot ist mein Name*, Fischer, Frankfurt am Main, 2006

d'Arménie, parmi les familles de marchands puissants d'origine grecque ou juive d'Istanbul, parmi les juifs du Kurdistan, parmi les familles arabes palestiniennes chrétiennes et tous les autres. Leur culture s'enseignait dans le privé et on en débattait dans les cafés. En ce qui concerne les juifs de l'Empire ottoman, ils y vivaient bien mieux que sous les Byzantins⁹⁴.



No. 29 Café à Jérusalem 1858

Après la destruction du premier temple et l'exile des juifs capturés par Nabuchodonosor à Babylone, la révolte de Bar Kokhba et des Zélotes étaient à l'origine du deuxième exode des juifs de Palestine⁹⁵. Dans la région de la côte anatolienne, on a trouvé des vestiges d'habitations juives du IV^e siècle apr. J.-C. Des ruines de synagogue de 220 apr. J.-C ont été découvertes à Izmir également. Pour confirmer leur statut, on peut voir que l'empereur Auguste leur confirma leurs droits par écrit sur une colonne en bronze qu'on a trouvé à Ankara. Les chrétiens byzantins n'étaient pas aussi cléments avec la population juive. L'empereur Justinien I leur octroya une condition juridique spécifique qui régla également la pratique de la religion, les traductions de l'Ancien Testament à utiliser et interdit l'utilisation de l'hébreu pour la prière ainsi que le prosélytisme (la conversion de néophytes). Avec la conquête de l'Italie, du Sud de l'Espagne et de l'Afrique du Nord, la loi byzantine s'applique également dans ces foyers juifs importants. La propagande anti-juive déclenche des émeutes violentes en Syrie et Anatolie. Au VI^e siècle, les baptêmes forcés de juifs deviennent la loi et gagnent

⁹⁴ <http://www.projetaladin.org/holocaust/en/muslims-and-jews/muslims-and-jews-in-history/jews-in-the-ottoman-empire-and-turkey.html>

⁹⁵ http://www.akadem.org/medias/documents/4_diaspora.pdf

bientôt tout l'empire. Des persécutions ordonnées s'ensuivent ainsi que la création de ghettos. Des murs de séparation s'installent dans plusieurs villes. Ainsi les juifs de Bursa saluèrent l'arrivée des Ottomans, en 1324, comme sauveurs de l'oppression byzantine. Bientôt, l'empire ottoman devint le sanctuaire pour les juifs, persécutés partout ailleurs en Europe, en Hongrie, en France, en Sicile, en Bavière et en Grèce. Un grand nombre de juifs d'Espagne, expulsés par Isabelle I et Ferdinand II, suivent l'invitation de Bayazid II. Ils exportent leur langue « Ladino » et leur culture, préservée à ce jour à Istanbul. L'accueil des juifs par les sultans ottomans n'était probablement pas le fruit d'un élan humanitaire: pour eux, la communauté juive amenait des technologies occidentales, une main d'œuvre compétente, des érudits en sciences et des sujets autrement plus loyaux que la grande minorité chrétienne qui déstabilisait l'empire⁹⁶. Les juifs du Moyen-Orient qui avaient vécu sur place à travers l'occupation des chevaliers arabes et au royaume des Mamelouks, furent appelés *Musta'arabim*, c'est-à-dire qu'ils étaient intégrés dans la région et se comportaient comme la population arabe.⁹⁷ Partout ailleurs, les juifs sépharades d'Espagne rencontrèrent les restes des communautés juives ashkénazes qui avaient survécu à l'empire byzantin ou qui étaient venues du nord de l'Europe. Si au début les nouveaux arrivants s'organisent dans des communautés à part, ils se mélangeront au cours des siècles avec d'autres communautés juives. Toutefois, leurs échanges commerciaux se faisaient préférentiellement avec les communautés juives restées en Europe, comme par exemple à Venise. Ils contribuèrent ainsi à créer des commerces florissants, encouragés dans cette voie par les autorités ottomanes et eurent en contrepartie l'occasion d'accéder, dans les provinces de l'Empire, à des postes de confiance du gouvernement. Les liens familiaux entre les nouveaux arrivants au Moyen-Orient et leurs familles restées en Europe étaient à l'origine d'un important mouvement de pèlerinage vers les lieux saints. L'intérêt spécial pour ces lieux engendrait des liens particuliers, culturels. Au XVIII^e siècle, un comité de l'élite juive d'Istanbul devint responsable pour la Terre Sainte. Le comité était, dans un premier temps, chargé de collecter des dons au profit de la population juive de Palestine et devint

⁹⁶ Ester Juhasz (ed.), *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*, The Israel Museum, Jerusalem, 1990

⁹⁷ Juhasz, *ibid.*

par la suite le cadre administratif pour les juifs de la Terre Sainte. Les affrontements entre chrétiens et juifs au sein de l'empire ottoman empiraient au XIX^e siècle. Malgré leur statut similaire d'*al dhimma* (infidèle), les chrétiens se sentaient forts économiquement et chassèrent les juifs des postes à responsabilités. L'affaire des meurtres rituels de Damas, en 1840, illustre la dimension étatique que prenaient ces conflits régionaux. Suite à la disparition d'un prêtre chrétien à Damas on accusa les juifs de l'avoir tué et d'avoir utilisé son sang pour la cérémonie de Pessah. Le consul français, responsable pour des chrétiens de la ville croyait ces rumeurs et chargea le gouverneur musulman de la ville d'investiguer. On tortura un barbier juif jusqu'à l'obtention d'aveux, d'autres persécutions juives s'ensuivirent et il y eut de nombreux morts. Les pogroms envahissent bientôt tout le Moyen-Orient. Les gouvernements britannique et américain furent sollicités par les communautés juives d'Europe pour arrêter le carnage. Il fallut l'intervention d'un grand nombre de diplomates afin de mener une investigation indépendante. Le sultan dut finalement intervenir pour assurer le non-fondement des accusations et le gouvernement ottoman fit d'ailleurs de son mieux pour protéger les juifs de tels massacres⁹⁸. Les véritables coupables ne furent jamais trouvés. Vue l'augmentation de tels évènements l'Alliance israélite universelle fut fondée. En même temps, la crise économique dans l'Empire amena des tensions au sein de la communauté juive elle-même, à travers une lutte des classes et une réflexion sur les valeurs. A l'époque du *Tanzimat*, les juifs bénéficiaient, tout comme les chrétiens, de la possibilité d'acquérir pour la première fois la nationalité ottomane, ou de choisir la nationalité d'un état européen. Ainsi, l'influence de l'Occident et des Ashkénazes devint de plus en plus sensible au Moyen-Orient que les juifs modernes des capitales européennes considéraient comme arriéré. Ils construisirent des écoles et formèrent une nouvelle élite, en allant parfois à l'encontre des chefs religieux plus conservateurs⁹⁹. Les sultans ottomans se sentent menacés par cette technologie supérieure, ces écoles plus performantes, les découvertes scientifiques et les intellectuels plus prolifiques en Europe du XIX^e siècle - mais ils succombent aussi

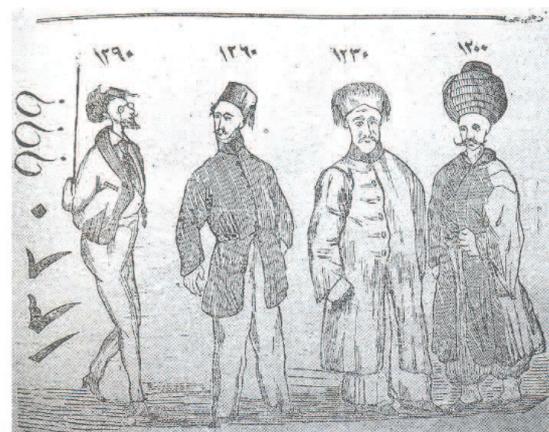
⁹⁸ Juhasz, *ibid.*

⁹⁹ Juhasz, *ibid.*

au charme du confort, de l'hygiène, de l'éducation, qui s'est développé depuis la révolution française et les encyclopédistes. Ils découvrent et admirent l'art et la culture occidentale. En adoptant les coutumes européennes militaires et vestimentaires et au niveau de la législation, ils espéraient résoudre les problèmes de l'empire déclinant. Déjà sous le règne de Selim III (1761-1808) on observe cette tendance vers des réformes intérieures. Sultan Mahmud II (sultan de 1808 à 1839) était un des réformateurs les plus importants. C'est lui qui introduit le fez (chapeau rouge conique aplati), la veste à l'européenne et les pantalons près du corps comme costume habituel masculin. Ainsi disparaissent les vêtements classiques et codifiés, qui montrent le rang et la religion de chaque individu. Nous verrons ci-après des exemples de vêtements codifiés et leur évolution après les réformes telles que vue par la presse satirique (Voir image no. 31). Mahmoud II va également remplacer le mobilier qui servait dans le cérémoniel ottoman par des meubles à l'européenne pour impressionner les ambassadeurs étrangers.



No. 30 Vêtements locaux d'époque ottomane



Hayal, n°23

No. 31 Caricatures de Mode XIX^e

http://www.ifea-istanbul.net/website_2/images/stories/pagespersos/noraseeni/Mode_presse_satirique.pdf

La peinture huile sur toile devient très en vogue. D'après Marika Sardar,¹⁰⁰ ces tableaux seront d'abord utilisés à des fins militaires: plusieurs officiers peignent des paysages de façon brillante pour reproduire fidèlement des détails topographiques et les techniques de guerre. Une des premières écoles à enseigner les nouvelles techniques picturales était l'école impériale des sciences militaires,

¹⁰⁰ Marika Sardar, Metropolitan Museum of Art
marika.sardar@metmuseum.org, http://www.metmuseum.org/toah/hd/otto_2/hd_otto_2.htm

ouverte en 1834. On demandait aux professeurs européens des arts de la guerre d'enseigner également la peinture mais bientôt les étudiants furent envoyés directement en Europe. Les changements esthétiques et techniques arrivent dans les provinces de l'empire ottoman par les institutions officielles. Le corps impérial d'architectes de la cour, fondé en 1520, préparait les dessins, achetait le matériel et tenait des livres témoin pour toute construction financée par l'empire. Dans les ateliers de tapis, céramique, métaux et textiles fondés par la cour impériale, les motifs étaient choisis à partir de dessins faits à Istanbul. Les gouverneurs de l'empire veillaient également à une certaine homogénéité stylistique. Toutefois, des emprunts au goût local seront toujours visibles, ainsi que le provincialisme qui sera proportionnel à la distance séparant la Métropole Istanbul des villes du Moyen-Orient. Au XIX^e siècle, lors des combats avec les Européens et les Arabes, les Ottomans vont perdre plusieurs provinces dont la Grèce qui se libéra en 1830. L'empire ottoman cesse d'exister à la suite de la Première Guerre mondiale. On analysera les causes politiques et la suite de façon détaillée dans les paragraphes suivants.

5. Le développement politique et les débuts de l'art contemporain au Moyen-Orient

Dans ce creuset de religions et cultes de l'empire ottoman de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, les actuels pays du Moyen-Orient ont connu leur moment de révoltes nationalistes comme leur moment panarabe. Toutefois, cette région a toujours été liée par les événements, différemment des pays européens et différemment aussi des pays de la péninsule arabe et de l'Iran. L'Égypte a surtout connu ses moments d'hégémonie régionale. A la tête d'un contingent d'Albanais pour combattre les Français sous Napoléon, le futur commandant des troupes de l'Empire ottoman, Muhammad Ali, deviendra en un temps record et de façon plus ou moins autoproclamée vice-roi. L'échec de l'Empire ottoman à déjouer ce semblant de coup d'état de velours montre bien que son déclin inévitable avait déjà commencé. Muhammad Ali gouverne de façon rudement efficace : il vainc les Mamelouks qui tenaient encore les rênes et étaient des grands propriétaires terriens, il instaure un monopole d'état au niveau de l'accès aux terres et aux

produits agricoles. Débarrassé des intermédiaires, tout le bénéfice revenait au gouvernement qui construit des entreprises pour traiter le coton, le jute, le sucre, la soie et la laine. Les ouvriers, agricoles et industriels, sont choisis à partir de leur quinzième année, et enrôlés de force. Des embargos protègent les produits textiles égyptiens des fabrications moins chères de l'industrie britannique. En plus, Ali se rapproche de la France en vue de creuser l'idée de la construction du canal de Suez, idée très dangereuse (et réalisée finalement trente-huit ans plus tard) car les Britanniques maintenaient la voie de terre pour arriver vers l'Inde et construisaient le réseau ferroviaire. C'est finalement son désir d'équilibrer les deux grands pouvoirs européens et son ambition de réunir les terres du Moyen-Orient sous sa tutelle qui causeront la perte de Muhammad Ali. Quand il envahit la Syrie et l'Anatolie en 1831 pour se venger du refus du Sultan d'Istanbul de la lui donner de son propre gré, les Anglais, qui lui reprochent son attirance vers la France, se rangent cette fois-ci du côté de la Sublime Porte et attaquent l'Égypte. Beyrouth est bombardée, Acre tombe entre les mains des Anglais et les Britanniques jettent l'ancre à Alexandrie. Ali doit accepter sa défaite et ne sauve que son titre héréditaire de Gouverneur d'Égypte ainsi que les terres conquises du Soudan.¹⁰¹ Ce sont ses héritiers qui continuent son travail mais n'arriveront plus jamais à un tel pouvoir régional en Égypte. La fin de la guerre de sécession aux États-Unis provoque la chute des prix du coton et le *Khédive* (vice-roi) d'Égypte accumule les dettes. Il commence à vendre des parts du canal et accepte que des puissances européennes se chargent de nombre de services gouvernementaux (antiquités, trains, taxes...). Son incompétence facilite l'arrivée de forces nationalistes et d'idées du renouveau arabe et musulman, la *Nahda*. Effectivement, l'élite égyptienne est maintenant fortement européanisée. La fin du XIX^e siècle pose des questions sur l'identité. Les intellectuels se partageaient entre ceux qui optaient pour une identité ottomane-musulmane (opposée à l'européanisation), une identité locale égyptienne ou une structure panarabe. Encore une fois dans l'histoire, c'est cette division qui permet aux Britanniques d'occuper l'Égypte. Pendant la Première Guerre mondiale, certains cercles égyptiens souhaitaient la victoire

¹⁰¹ http://www.mongabay.com/history/egypt/egypt-muhammad_ali,_1805-48.html#vOsKoc1qZehGqL7G.99

allemande alliée aux ottomans. Les Allemands jouaient justement la carte de l'unité du Moyen-Orient musulman pour fidéliser des partisans. Ils perdent, mais les Egyptiens se révoltent à la suite de la Première Guerre Mondiale contre la Grande Bretagne et en 1922 l'Égypte devient un royaume indépendant. Nadia Radwan décrit le développement culturel en Égypte comme suit : « *Durant les années vingt et trente, les villes du Caire et d'Alexandrie voient affluer en masse des immigrés provenant des quatre coins de l'Europe et du Moyen-Orient : Grecs, Italiens, Français, Arméniens, Syro-libanais, Polonais, Suisses (...) ces populations multiculturelles et multiconfessionnelles [dont évidemment beaucoup de Juifs, n.d.a.], donnent une véritable impulsion au développement du milieu culturel. Inversement, de nombreux artistes égyptiens bénéficiant de bourses d'études se rendent dans les capitales européennes telles que Rome ou Paris.* ».¹⁰²

L'Égypte des années 1930 à 1950, avant la révolution de Nasser, fut un pays très cosmopolite, offrant des possibilités d'expression à des artistes aussi bien masculins que féminins de toutes religions confondues. C'est le temps de l'émergence d'artistes égyptiens aussi sur les marchés internationaux. Le temps de Nasser est une ère que beaucoup d'Arabes se rappellent encore avec nostalgie, pour d'autres c'est plutôt le début d'une ère qui les fit reculer économiquement et socialement. Toutefois, son portrait se retrouve même dans les salons des familles palestiniennes. Son idée de panarabisme était perçue comme opposée au fondamentalisme islamique, bien qu'il ait lui-même sympathisé avec les Frères musulmans¹⁰³. Ce groupement politique fut fondé en 1928 par Hassan al Banna avec le but de réinstaurer le véritable Islam et de faire de la charia la base de la jurisprudence en Égypte. Il s'attaque aux courants laïques et aux représentants du mandat britannique de l'époque. Déjà en 1948 ce groupement va être interdit mais en 1950 le roi Farouk veille à son rétablissement. Pourtant les Frères musulmans le lui rendent mal car le putsch contre le roi Farouk, en 1952, était orchestré par eux-mêmes et par Nasser et Sadat, qui faisaient partie de cette organisation à l'époque. Mais la lutte pour le pouvoir provoque un schisme entre Nasser et les

¹⁰² Nadia Radwan, *Les arts visuels de l'Égypte moderne, méthodes de recherche et sources : l'exemple de Mahmûd Mukhtâr (1891-1934)*, Université de Genève Quaderns de la Mediterrània 15, 2011: 51-61

¹⁰³ Voir Glossaire

Frères musulmans qui vont tenter un attentat contre Nasser en 1954. Il réagit avec grande brutalité et en emprisonne plusieurs. Sadat tente de les instrumentaliser contre les communistes en 1971 et en libère plusieurs en lançant une grande offensive d'islamisation. A nouveau les Frères musulmans s'avèrent peu fiables et commettent des actes terroristes contre le gouvernement, contre les coptes et contre les touristes européens. Moubarak les diabolisera mais depuis sa chute ils sont en majorité. L'actuel Liban est une partie de la province romaine de Syrie ; on y trouve des montagnes et une mince bande de terre avec des ports importants qui donnent accès à la Méditerranée. On parle souvent de la « Montagne du Liban ». Devenu chrétien en 395, le Liban est pris par les cavaliers musulmans en 635. Les Druzes s'installent au XI^e siècle dans la partie sud. Les chrétiens maronites habitent alors la moitié nord. Les croisés établissent deux principautés chrétiennes sur les terres reconquises : le comté de Tripoli au nord et le royaume de Jérusalem au sud (avec Tyr, Beyrouth et Sidon). Les Mamelouks musulmans reprennent la province à la fin du XIII^e siècle, mais les Druzes et les chrétiens restent dans leurs montagnes. Après plusieurs affrontements religieux, les chiites dominèrent alors que les sunnites n'arrivèrent qu'avec la conquête ottomane en 1516. Au XVII^e siècle le prince druze Fakhr al-Dīn (1593 à 1633) unifie la Montagne libanaise. Il a acquis une certaine culture ayant passé une partie de sa vie en Toscane, à la cour des Médicis, s'y étant réfugié suite à une intervention ottomane, et entreprend à ouvrir le Liban aux technologies et mœurs européennes et il correspond avec le roi de France, Louis XIII. Il introduit la première machine d'imprimerie au Liban et encourage la peinture. Dans les ports du Liban, on parle surtout l'italien. Les structures administratives de Fakhr al Din deviennent formatives pour toute la montagne du Liban¹⁰⁴. Ce régime s'appellera émirat (*imâra*) dans l'histoire libanaise. Les titres *amîr*, *muqaddam*, *sheikh* en chef, et *sheikh* de village, dérivant des rangs militaires et administratifs des différentes chefs de famille deviennent héréditaires. L'émirat persista pendant l'époque ottomane et même après que Fakhr al Din ait été décapité par eux. Un code de conduite définit les droits et privilèges des familles et règle les questions de

¹⁰⁴ Engin Deniz Akarli, *The Long Peace - Ottoman Lebanon, 1861–1920*, University Of California Press, Berkeley · Los Angeles · Oxford, © 1993 The Regents Of The University Of California

mariage et d'héritage. La distribution du pouvoir ne dépendait pas tant du titre mais des ressources agricoles contrôlées par les différentes familles. L'administration ottomane, nominalement établie, laissait tout de même beaucoup d'autonomie aux chefs locaux, qui de par leur situation géographique isolée et le territoire accidenté arrivèrent à protéger les intérêts et l'autonomie des familles. Le pouvoir étant plus important que l'obédience religieuse, plusieurs chefs druzes se convertissent au christianisme d'obédience maronite alors que d'autres ne veulent pas entendre parler des émirs maronites. En citant Engin Deniz Arkali, « *Les coutumes locales et les accords oraux et écrits (...) [continuèrent] de manière à empêcher des révoltes majeures et des confrontations pour la possession de terres jusqu'au début du XIX^e siècle. Après cela, les combats intenses pour le pouvoir entre les muqâta'ajis [contribuables, selon la coutume ottomane, les chefs de familles n.d.a.] commencèrent (...). Les coutumes locales se perdaient, des accords furent réinterprétés (...). La commercialisation de la Montagne générait une tendance à la commercialisation de la terre érable et cela demandait un démêlage et une consolidation des droits sur la terre.*¹⁰⁵» Ce développement typique dans la transition vers l'économie du marché, dit Arkali, amenait aussi des changements sociaux sensibles. Les controverses entre Druzes et Maronites se soldent par une guerre civile sanglante à laquelle se rangent d'autres groupes et qui laissa le Liban avec une vendetta dont il aura du mal à se remettre. En soutenant leur cheptel respectif, les Autrichiens et les Russes se rangent chacun soit du côté des catholiques grecques (melchites) soit du côté des orthodoxes. Les Druzes appellent les Britanniques à l'aide, les Maronites (catholiques attachés au Vatican) font de même avec les Français. Leur intervention présage aussi la fin de l'influence ottomane dans la région. En 1842 les ambassadeurs français, britanniques, russes et autrichiens rencontrent le ministre ottoman des affaires étrangères et décident de couper le Liban en deux : en un territoire maronite et un territoire druze. Les régulations, révisées en 1850 et qui gouvernaient les deux parties du Liban sont la première structure bureaucratique de cette région. La politique ottomane de l'ouverture économique

¹⁰⁵Engin Deniz Akarli, Ibid.

vers l'Europe, avait déjà fait disparaître nombre d'artisans régionaux, surtout des musulmans, car les chrétiens faisaient commerce entre eux. Ainsi la jalousie entre chrétiens et musulmans s'enflamma aussi sur ce terrain. Les premiers à adopter l'art de la peinture sur toile sont les artistes d'origine maronite car grâce aux liens étroits entre l'église maronite et le Vatican, des toiles de maîtres furent amenées très tôt déjà au Liban. Ainsi nous trouvons des artistes peintres libanais, formés à Rome, au XVII^e siècle, alors que la première école de peinture ouvre déjà au XVIII^e au Liban. Les étudiants en peinture continuèrent pourtant de faire leurs études également en Europe. Une large partie de la société du début du XX^e siècle décida d'adopter un style de vie à l'européenne, soutenu par l'administration ottomane et par leurs contacts en Europe. À l'aube du nouveau millénaire un courant inverse se prépare également. Comme en Egypte, nous assistons à partir de la fin du XIX^e siècle à une véritable renaissance arabe moderne, à la fois politique, culturelle et religieuse. La modernité, à laquelle aspirent aussi bien l'empire ottoman déclinant que les élites culturelles des villes du Mashreq, est vue dans l'exemple de la société occidentale. Les sociétés du Moyen-Orient essayent de l'imiter avec plus ou moins de justesse. Par réaction à la version turque des sultans à Constantinople, qui détiennent le titre de calife, défenseur des fidèles certains penseurs arabes cherchent une réinvention identitaire du monde arabe et de la croyance musulmane. La *nahda* prône un retour aux sources de l'islam qui doit, au début, surtout permettre une réinterprétation de l'islam au regard de la modernité. Cette renaissance voit émerger une classe de personnes éduquées et modernes, ainsi que des écrivains. Évidemment, ce courant fut aussi récupéré par des intellectuels plus conservateurs, comme Mohammed Rachid Rida (né au Liban en 1865 et mort au Caire en 1935), un intellectuel syrien de tradition islamique réformiste (salafiste¹⁰⁶). Il s'est concentré sur la relative faiblesse des sociétés musulmanes vis-à-vis des sociétés occidentales et s'est interrogé sur le colonialisme. Il dénonçait les excès des soufis¹⁰⁷, très populaires chez les pauvres,

¹⁰⁶ Salafisme, du mot *salaf*, « prédécesseur » ou « ancêtre », rappelle les compagnons du prophète de l'islam Mohammed, donc ce terme désigne une interprétation de l'Islam qui se veut particulièrement proche des sources. Voir Glossaire.

¹⁰⁷ Soufisme: *Le soufisme est un courant ésotérique qui se caractérise par une forme de renoncement aux biens matériels et une volonté de recherche de l'extase. Voir Glossaire.*

la lenteur de réaction des *oulémas*¹⁰⁸ face aux changements dans le monde et le retard des sociétés musulmanes au niveau des sciences et de la technologie. C'est en Égypte qu'il fonda en 1899, la revue *Al-Manâr* (le phare). Après la révolution Jeunes-Turcs de 1908, il devient un fervent défenseur de l'identité musulmane, à vouloir rapprocher les points de vue des nationalistes arabes et des réformistes musulmans. Il souhaitait voir émerger une nation arabe islamique, avec le retour du califat en terre arabe du fait de la « trahison turque de l'Islam ». Il affirme que le seul modèle islamique pur est le modèle islamique arabe, et se déclare partisan d'un contre-califat arabe. Il s'inspire d'une secte minoritaire qui prend de l'ampleur autant dans le champ religieux que politique : après la prise de la Mecque (depuis plus de mille ans entre les mains des Hachémites) la famille Al Saoud¹⁰⁹, une famille bédouine qui doit sa fortune à la protection et au soutien de l'Angleterre, prend le pouvoir des Hachémites qui règnent aujourd'hui en Jordanie. Après la découverte du pétrole sur leur territoire acquis en 1938, la tribu d'Al Saoud devient le groupe le plus influent de la région. Les Saoudiens se sont alliés à leurs débuts, en 1739, à Muhammad Ibn 'Abd al Wahhâb, chef d'une secte musulmane relativement récente (les Wahhabites, voir Glossaire), qui défend un islam de base et interdit toute pratique magique et ésotérique tout comme la superstition et la vénération des saints et des lieux saints, pour prôner un puritanisme ultra-orthodoxe et une interprétation littérale du Coran. Les Wahhabites, qu'on appelle souvent aussi sommairement Salafistes (voir Glossaire), rejettent les pratiques et la spiritualité chi'ite ainsi que tout compromis avec la modernité sociale. Rida devient le défenseur de cette monarchie qui a instauré un nouvel État islamique dans lequel il voit un facteur d'espoir pour le monde musulman. Les Salafistes sont aujourd'hui considérés comme proche d'Al Qaeda¹¹⁰. Les Frères musulmans sont, quant à eux, comme le Hamas, relativement

http://www.unisson06.org/dossiers/religion/ecrits_spirituels/islam/soufisme.htm

¹⁰⁸ Ouléma: Théologien en Islam

¹⁰⁹ Sur le rôle des saoudiens au Moyen-Orient: Said K. Abourish, *The house of Saud*, Bloomsbury, London, 1994

¹¹⁰ En Syrie dans les combats de 2013, Dschabhat al-Nusra, la branche Al Qaida syrienne, combat avec l'argent saoudien et le support financier et militaire occidental (américain, français, britannique) et des combattants Tchéchènes contre la Hisbollah et des Kurdes qui se battent du côté des troupes de Bashar al Assad, qui ont le soutien financier et militaire russe et iranien.

modérés. Le renouveau arabe a donc deux courants qui continuent jusqu'à aujourd'hui : l'arabitude « islamique » et l'arabitude « laïque » qui cherche à imiter l'Europe et s'exprime souvent dans des langues européennes. La première œuvre littéraire écrite en français en 1874 est à l'origine du nationalisme arabe moderne et inséparable des luttes nationales contre l'occupation ottomane. C'est à Paris que sont publiées les revues d'opposition (*La Correspondance d'Orient*, 1908). La solidarité politique de la France avec les Libanais chrétiens, mais aussi avec les musulmans, hostiles au pouvoir ottoman, continue après la Première Guerre mondiale. En 1920, la Société des Nations décide de mettre le Liban sous mandat français. En 1943, le Liban acquiert l'indépendance dans un contexte de Deuxième Guerre mondiale avec des voisins plus qu'inquiétants. Dans les années vingt et trente, quelques jeunes journalistes comme Georges Naccache, Charles Ammoun et Charles Hélou développèrent la presse francophone.



No. 32 Khalil Gibran, Jésus fils de l'homme (esquisse), 1923

Un des écrivains et artistes libanais les plus connus en Europe et qui fut formé dans l'idée d'un renouveau de la civilisation arabe est Khalil Gibran (Gibran Khalil Gibran, 1883-1935, né dans une famille maronite à Bsharri, nord du Liban) alors que dans le monde arabe son succès est plutôt limité. Emigré avec sa famille en 1895 aux Etats-Unis, on lui trouve un talent pour le dessin et il a un certain succès dans la société de Boston. Il retournera au Liban entre 1898-1902 pour

<http://www.spiegel.de/politik/ausland/syrien-operation-nordsturm-gegen-rebellen-in-aleppo-a-906151.html>, 18 juin 2013

apprendre l'arabe correctement. De retour aux Etats-Unis il contribue à des articles dans un journal pour émigrés *Al-Mouhajer* (l'émigré) et commence à écrire en arabe. En 1908 il va étudier les beaux-arts à Paris, notamment en compagnie du sculpteur Rodin. Se rendant compte qu'il ne sera jamais qu'un amateur en art visuel, il se consacrera dorénavant surtout à ses écrits. C'est à cette époque qu'il entame son plus long livre en anglais « *Jésus, fils de l'homme* » qui ne sera publié qu'en 1927 (Image no. 32). Gibran est mentionné ici comme un des Libanais les plus connus de cette époque parce qu'il est, d'une certaine manière, exemplaire pour cette déchirure des intellectuels libanais, et arabes en général. Des intellectuels tiraillés entre la culture arabe, qu'ils veulent promouvoir mais à laquelle ils se heurtent à cause des interdits sociaux et leur attirance par la culture européenne qui les charme avec sa permissivité. Ce tiraillement persiste à ce sur la scène artistique de la région. L'Université américaine de Beyrouth joua un rôle décisif dans le mouvement nationaliste arabe des années cinquante. Le partage de la Palestine et l'exode des Palestiniens en fuite après l'occupation israélienne des villages arabes en 1948 jeta l'huile sur le feu. Georges Habache, chrétien palestinien, connu surtout pour ses détournements d'avions dans les années 1970, y était un des porte-paroles de l'époque en tant qu'étudiant en médecine. La défaite de l'Egypte en 1967 va annoncer la fin des espoirs que le monde arabe avait mis en Nasser. La nouvelle génération est en contact étroit avec le monde de l'art contemporain international et sa présence créatrice dans le pays est visible. Ayant fait leurs études au Liban, ils ont tendance à introduire des allusions à la situation actuelle sans pour autant vouloir exprimer une opinion politique. En même temps, les arts plastiques au Liban deviennent encore plus occidentalisés dans leur recherche esthétique. Ce refus de vouloir être classés sur base de leur religion d'origine est fermement ancré dans la conscience libanaise. Après la guerre civile en 1990, la nouvelle génération d'artistes libanais cherche à célébrer l'unité du pays et toute référence à une appartenance religieuse est honnie. Le groupe d'artistes qui se nomme « Heartland » travaille comme collectif dans l'anonymat personnel pour ne pas donner lieu à des interprétations liées aux origines religieuses des artistes¹¹¹. On crée des mémoriaux pour les victimes des

¹¹¹ Saeb Eigner, *L'art du Moyen-Orient*, Pour la version française : Editions du Toucan, 2010

différents partis combattants, mais en même temps, les arts plastiques au Liban deviennent encore plus occidentalisés dans leur recherche esthétique. Martine Chebli raconte : « *De manière anecdotique, il [Georges Corm, ancien ministre, n.d.a.] se souvient qu'à Paris on lui a demandé lors d'une exposition de peinture libanaise d'identifier les peintres chrétiens et les peintres musulmans et qu'il avait trouvé cela parfaitement absurde.* ¹¹² » Contrairement à ce qu'on pourrait croire, il y avait et il y a toujours une communauté juive au Liban, qui existe depuis près de 2000 ans sur ce territoire. C'est l'une des 18 communautés légalement reconnues par l'État libanais. De vingt mille en 1948, on est passé à une bonne centaine de juifs autour de Beyrouth. Ils ont émigré essentiellement vers la France, l'Amérique du Nord, le Brésil et, dans une moindre mesure, vers Israël à la suite des guerres civiles de 1958 et 1975, démontrant ainsi que les juifs du Liban s'y sentaient chez eux, intégrés, et ne voulaient pas quitter ce pays.

Au début du XX^e siècle, la Palestine avait cherché, comme beaucoup d'autres, son identité nationale dans un contexte d'euphorie panarabe antiturque. Le nationalisme arabe y était vu comme une amélioration des sociétés traditionnelles tribales, fondées sur une pratique stricte de l'islam. Les intellectuels palestiniens¹¹³ contribuent à ce débat qui se reflète dans l'émergence d'une peinture séculaire et d'une littérature plus réaliste. Leur désir est l'avènement de l'industrialisation et la réorganisation de l'économie. Il est évident qu'un tel développement n'a jamais pu s'épanouir en Palestine. L'immigration juive qui se répéta par vagues (*Aliyas*¹¹⁴) à des époques différentes, n'était pas encore vue comme une menace immédiate pour la culture palestinienne. La religion juive, bien que minoritaire, faisait toujours partie de la culture régionale y compris en

¹¹² Martine Chebli, *Le théâtre au Liban : Appartenances, interactions et financements*, Mémoire de recherche présenté sous la direction de Vincent Simoulin, Institut d'Etudes Politiques de Toulouse 2010

¹¹³ A noter particulièrement Khalil Sakakini, qui donna aussi son nom au centre culturel de Ramallah, et qui fut un des plus éminents écrivains et académiciens palestiniens modernistes. Ses journaux intimes sont une source d'éclaircissement de cette période pendant et après la première guerre mondiale. Adel Manna, *Between Jerusalem and Damascus/ The end of ottoman rule as seen by a Palestinian modernist* in: *Jerusalem Quarterly*, Fall&Winter 2005, pp 22-23

¹¹⁴ Alya, Alyah, Aliya ou Aliyah est un mot hébreu signifiant littéralement « ascension » ou « élévation spirituelle ». Ce terme désigne l'acte d'immigration en Israël par un Juif.

Palestine¹¹⁵. Les juifs qui arrivent au début du XX^e siècle étaient mus par une idée sioniste romantico-communiste¹¹⁶ plus que par leur zèle religieux, mais l'idée sioniste se transforme petit à petit en désir de posséder tout. C'est au cours des combats pour l'indépendance d'un état d'Israël contre les forces britanniques que se creuse le gouffre. Les forces paramilitaires juives s'attaquent à des villages arabes et des centaines de milliers d'arabes sont obligés de s'enfuir dans les pays voisins. La création de l'état d'Israël met un terme provisoire à un développement culturel palestinien indépendant, les intellectuels arabes restés au pays n'ayant plus la possibilité de se nourrir des courants internationaux, sauf par l'intermédiaire des écoles et des institutions juives. Les écoles ouvertes par les nouveaux occupants étaient au début interdites aux Arabes, dans un souci de préserver leur propre culture et leur propre religion. L'idée d'un état d'Israël partait du principe d'un état juif, où la culture arabe n'avait aucune place.¹¹⁷ Les intellectuels de cette époque ne trouvaient plus de sol propice pour se développer. De ce fait, le modernisme palestinien naissant, qui avait éclos après la fin de l'ère ottomane, a été brutalement arrêté et différents courants artistiques se sont développés dans les différents lieux de vie des Palestiniens déplacés. Les états arabes voisins font des efforts jugés médiocres pour alléger le sort des Palestiniens. Ils acceptent des réfugiés mais ne leur donnent pas de statut d'égalité avec leur propre population craignant un glissement du pouvoir, à moins que les réfugiés ne renoncent à leur identité. Au Liban, la plupart des métiers leur sont interdits et ils ne peuvent vivre qu'à l'intérieur des camps. L'OLP¹¹⁸ veut à tout prix que les Palestiniens exilés gardent leur statut de réfugié car abandonner ce

¹¹⁵ "Before the 20th century, most Jews in Palestine belonged to old Yishuv, or community, that had settled more for religious than for political reasons. There was little if any conflict between them and the Arab population. Tensions began after the first Zionist settlers arrived in the 1880's...when [they] purchased land from absentee Arab owners, leading to dispossession of the peasants who had cultivated it." Don Peretz, "The Arab-Israeli Dispute." *The indigenous Jews of Palestine also reacted negatively to Zionism. They did not see the need for a Jewish state in Palestine and did not want to exacerbate relations with the Arabs.*" John Quigley, "Palestine and Israel: A Challenge to Justice."

¹¹⁶ Susanne Drake (ed.), *Visions – 48 interviews from Israel and Palestine*, Tel Aviv, 2010

¹¹⁷ Kamal Boullata, *op. cit.*, p. 28. Evidemment, par la suite des arabes peuvent quand même fréquenter les écoles mais au prix d'un renoncement de toute revendication de leur culture propre et seulement en hébreu. Des écoles arabes sont ouvertes avec l'aide internationale et à partir d'un certain moment aussi avec l'argent israélien, mais elles sont rares et peu développées.

¹¹⁸ L'Organisation de libération de la Palestine = OLP, anglais : Palestine Liberation Organization, PLO

statut équivaldrait *de facto* à l'acceptation de l'implantation de l'état d'Israël dans la région. Le fait qu'il n'y a jamais eu une structure étatique portant le nom de Palestine rend le problème très épineux. Dans le nouvel état d'Israël, les Palestiniens s'arrangent tant bien que mal avec l'occupant, dans une tension désagréable entre deux identités en conflit permanent¹¹⁹ et se sentant socialement exclus par l'administration israélienne qui en a fait des citoyens de deuxième catégorie¹²⁰. Par ailleurs, ils sont soupçonnés de trahison par leurs frères en Cisjordanie, car ils jouissent quand même d'un certain nombre d'avantages (hôpitaux modernes, universités internationalement reconnues –où ils doivent parler hébreu - voyages sans visa en Europe etc.), par rapport aux personnes bloquées sans nationalité à Gaza ou dans les territoires occupés derrière le mur de séparation.¹²¹ Le prix qu'ils paient est l'acculturation, à défaut d'être accusés de constituer la cinquième colonne des Palestiniens de Cisjordanie et des camps de réfugiés : « *Le gouvernement israélien persiste à vouloir effacer toute trace de l'identité et de l'histoire palestinienne afin de la remplacer de force par l'identité et l'histoire israéliennes, avec tout ce que ça implique comme déformations dans les manuels scolaires. Ils poursuivent ces rapports de force par une politique de recrutement visant des étudiants arabes qui seraient, selon la politique israélienne, sans aucune identité ou repère arabo-palestinien mais qui seraient prêts à s'intégrer et à obéir exclusivement à l'autorité israélienne.*¹²² » Les palestiniens des territoires occupés en 1967 et ceux nés dans les camps de réfugiés en dehors de l'état d'Israël ont des problèmes qui sont surtout dû à la précarité, l'absence d'écoles et de stimulation. La première et deuxième *intifada* incita plusieurs Palestiniens qui vivaient à l'Ouest à revenir en Palestine (territoires occupés) et de travailler avec leurs collègues. Ils fondent des écoles et des institutions culturelles dans le but de créer un sentiment fort d'appartenance à une nation, même sans la reconnaissance internationale. Ils se chargent aussi à promouvoir les beaux-arts, considérés comme seul moyen de propagande par

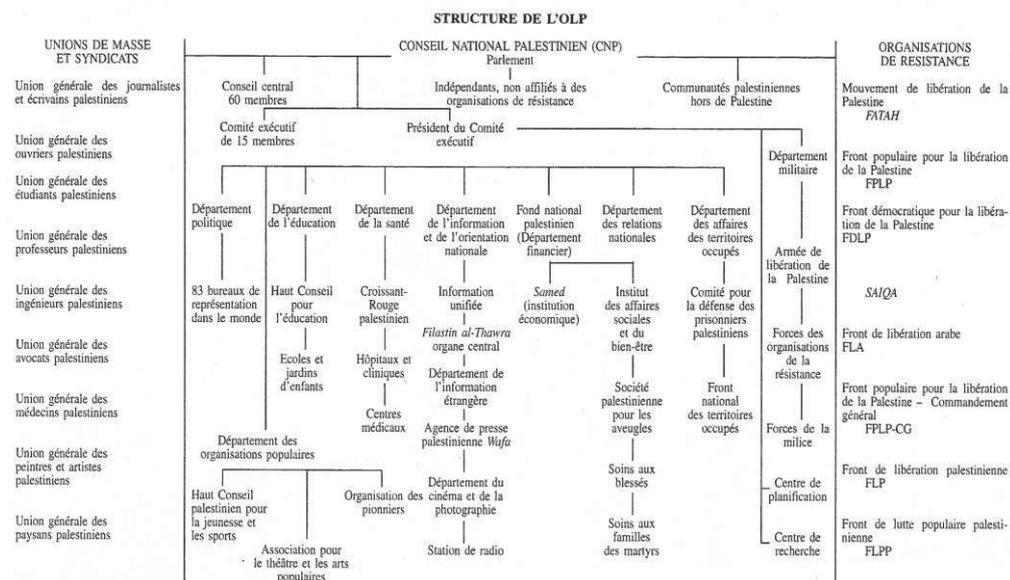
¹¹⁹ Boulatta, Ibid.

¹²⁰ Susanne Drake (ed.), *ibid.*

¹²¹ Drake, *ibid.*

¹²² Hassan Abdel-Halim, *Des consignes israéliennes aux écoles arabes pour interdire tout enseignement civique ou politique*, <http://www.ism-france.org/>

l'OLP. En ce qui concerne la Palestine, son statut de pays occupé et les conflits vécus depuis l'implantation de l'état d'Israël l'ont privée jusqu'à présent d'établir les marques d'une nation¹²³, c'est-à-dire les éléments qui servent de ciment à l'identité collective, comme les musées, les bibliothèques, les statues publiques etc. Le « Musée pour la Palestine », un vaste terrain à Bir Zeit de plus de 4 km² de surface veut montrer l'histoire de la Palestine à partir du début du XIX^e siècle et ouvrira ses portes probablement en automne 2014. Son but est de servir comme source d'information sur la Palestine et son histoire afin de toucher la diaspora. Kamal Boullata nous explique, que depuis « la catastrophe » (*naqba*), «... *le centre cosmopolite culturel, lieu du mouvement artistique dont Jérusalem abondait a été démoli cette année fatidique quand la ville fut séparée.*¹²⁴» La perpétuation de la mémoire collective fut jusqu'alors assuré par le biais de publications et de prononciations de l'OLP. Cette institution entre gouvernement provisoire et cellule révolutionnaire voulait réunir dans une même organisation les résistants dispersés et déclencher la lutte armée sur le modèle des guerres de libération algérienne et vietnamienne¹²⁵. Le tableau ci-après montre que la propagande y jouait un rôle excessivement important.



No. 33 Source: Association France-Palestine, <http://www.france-palestine.org/IMG/pdf/Olp-2.pdf>

¹²³ Voir chapitre "Terre promise, terre perdue"

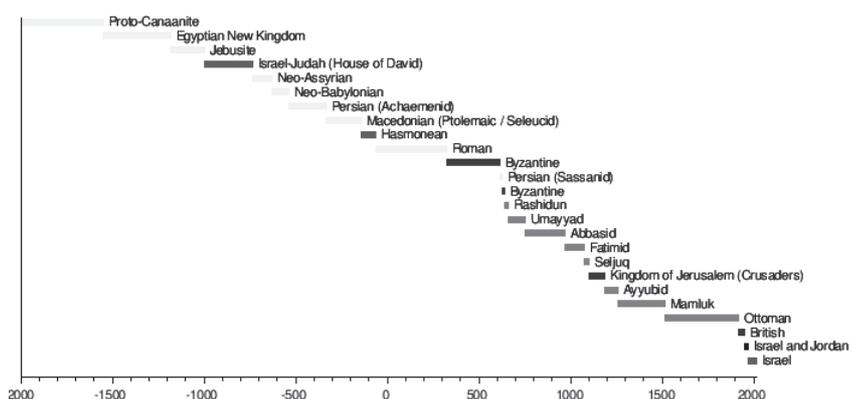
¹²⁴ Kamal Boullata, *Palestinian Art 1850-2005*, p. 28

¹²⁵ <http://www.palestine-diplo.com/spip.php?article8>

Le premier directeur du département d'éducation artistique, qui à ce moment là (1969) était installé à Beyrouth, fut Isma'il Shammout (1930-2006). Né dans un camp de réfugiés à Gaza (sous administration égyptienne) il a la chance de profiter d'une bourse pour étudier les beaux arts au Caire. Pour survivre, il travaille dans une agence publicitaire. En 1958, il part à Beyrouth où il travaille pour le département de publicité de l'UNRWA et ouvre plus tard sa propre entreprise de publicité. Avec le soutien de l'OLP, il fait voyager les œuvres des artistes de cette époque à travers le monde. Son œuvre, figurative et basée sur l'expérience de l'exode palestinien, la *naqba* de 1948, et le rêve du retour, devient formatrice pour la majorité des artistes palestiniens de la fin du XX^e siècle. Ses affiches réalisées pour l'OLP se trouvent dans quasiment tous les ménages palestiniens ainsi que dans les bureaux des palestinophiles internationaux. Pendant la première intifada entre 1987 et 1991 (conférence de Madrid) et alors que les expositions étaient devenues quelque chose de normal, d'accepté et d'apprécié dans la vie culturelle palestinienne en territoires occupés, les Israéliens commencèrent un processus d'intimidation et de répression destiné à dérouter une identité palestinienne naissante qu'ils voyaient comme une des sources de l'insurrection. Les nouvelles galeries furent fermées, des tableaux brûlés ou confisqués et les couleurs du drapeau palestinien (noir, rouge, vert, blanc) bannies. Après les accords d'Oslo et la création de l'administration palestinienne (PA), les artistes palestiniens de Cisjordanie et de Gaza furent enfin libres de voyager et de rencontrer d'autres artistes palestiniens à travers le monde. Des artistes palestiniens travaillant et vivant à l'Ouest, comme l'artiste internationalement acclamée Mona Hatoum¹²⁶, pouvaient - pour la première fois - exposer à Jérusalem et les artistes palestiniens avec passeport israélien pouvaient enfin voyager en Jordanie et en Egypte et y exposer leurs œuvres. Mais cette période prometteuse trouva sa fin précoce dans le début de la deuxième intifada en 2000. Les première et deuxième intifada incitèrent plusieurs artistes vivant à l'Ouest à revenir en Palestine et à y travailler avec leurs collègues. Ainsi des artistes palestiniens, basés aux Etats-Unis ou en Europe viennent enseigner à la International Art Academy à Ramallah, fondée en 2006 avec le soutien financier

¹²⁶ Voir chapitre: "L'espace féminine"

du gouvernement norvégien. La Palestine, la violence et la dépossession restent leurs thèmes de prédilection. Ces efforts sont vus d'un très mauvais œil par l'Etat d'Israël qui craint un relent de nationalisme palestinien, de fierté et d'espoir de changement pourrait à nouveau susciter des soulèvements et des attentats. Soixante-cinq ans après la déclaration de la création de l'état d'Israël, les habitants du pays ne se sentent toujours pas en sécurité. La violence du conflit entre Palestiniens et Israéliens est perceptible dans tous les aspects de la vie quotidienne¹²⁷, même si elle a été plus ou moins contenue pendant les dernières années de par la présence militaire israélienne. Les Palestiniens se sentent dépossédés de leurs territoires et victimes d'une réprobation totale au niveau international et les Israéliens pensent avoir le droit moral d'habiter cette terre promise par l'ONU et par Dieu en personne.



No. 34 Occupation de Jérusalem depuis l'antiquité

Historiquement on constate une présence juive dans cette région depuis l'occupation romaine, mais cette présence semblait fort réduite avant la création de l'état d'Israël et les juifs n'y avaient plus eu le pouvoir depuis deux-mille ans avant la fondation de l'état d'Israël. Néanmoins, cette présence ininterrompue constitua une preuve importante pour la légitimation de la fondation de l'Etat d'Israël en 1948 : « Or, s'il est une constante dans la profusion d'écrits consacrés à l'histoire du conflit israélo-palestinien, c'est bien l'effacement de l'existence continue au cours des siècles de la communauté constituée sur le territoire palestinien par la minorité juive locale. Présence reconnue et soutenue dès l'invasion musulmane au VII^e siècle - spécialement s'agissant de la Ville Sainte de

¹²⁷ Susanne Drake (ed.), *Visions – 48 interviews in Israel and Palestine*, Tel Aviv, 2010

Jérusalem - par le Calife Omar d'abord et par Saladin ensuite. Enracinement dont la légitimité est soulignée aux yeux des Musulmans par l'usage ottoman, perpétué jusqu'au milieu du XIX^e siècle, de confier solennellement au Grand-Rabbin séfarade de Jérusalem les clefs de la cité lors de la mort du Sultan. Et, tout comme les autres composants de la société locale, cette collectivité autochtone s'est enrichie continuellement au fil du temps d'apports démographiques étrangers. ¹²⁸» Les *Musta'arabim*, juifs arabophones, évoqués plus haut, sont restés en Terre Sainte, alors que de nombreux juifs vivaient en Egypte, Syrie, Iraq, au Yémen et en Ethiopie. Ceux-là sont appelés les *Mizrahim*. Ils poursuivaient des rites cultuels différents des Ashkénazes ; les juifs d'Ethiopie se réfèrent par exemple à l'époque de la reine de Saba. Leurs rites étaient aussi différents de ceux des Sépharades, venus d'Europe du Nord et du Sud et d'Afrique du Nord. Culturellement, les Mizrahim adoptaient la culture de la majorité dans leur pays d'accueil et ils parlaient la langue. Ils étaient, en général, appréciés et intégrés. Ils vivaient quelquefois loin des centres spirituels du Judaïsme : « *Il n'est donc pas étonnant que les quelques voyageurs juifs intrépides qui ont visité le Kurdistan trouvaient les juifs locaux généralement d'un niveau spirituel pauvre. Les voyageurs furent impressionnés par l'utilisation de l'araméen comme langue de conversation, mais furent choqués par le manque de connaissances de leur hôtes sur le Judaïsme et la loi judaïque.* ¹²⁹» D'autres communautés par contre, comme celle de Bagdad, furent longtemps le centre de la sagesse et de l'érudition juive. L'exode des Mizrahim commence à la fin du XIX^e siècle et atteint son apogée à la création de l'état d'Israël. Il trouve son origine, comme pour les pogroms en Syrie, dans la montée du nationalisme arabe, qui espère à la fin de l'Empire ottoman pouvoir promouvoir un Islam plus exclusif. Une autre raison de l'exode des Mizrahim est le développement du sionisme qui pousse certains juifs à s'installer en Israël pour suivre un idéal tout d'abord politique puis de plus en plus religieux. La crise mondiale économique du début du XX^e siècle frappe aussi les

¹²⁸ Nathan Weinstock, *Renaissance d'une nation -Les Juifs de Palestine, de l'Antiquité à l'apparition du mouvement sioniste*, Collection clair et net, Edition Bord de l'eau, Lormont, 2012, <http://www.editionsbdl.com/renaissance-d-une-nation.html>

¹²⁹ Ora Shwartz-Be'eri, *The Jews of Kurdistan -Daily life, Customs, Arts and Crafts*, The Israel Museum, Jerusalem, 2000

communautés juives du Moyen-Orient. Le jeune état d'Israël est vu comme une terre promise sur laquelle chaque juif, pourra préparer un avenir meilleur pour ses enfants, à condition de travailler dur. Les juifs venus d'Europe voient ces quasi-arabes d'un mauvais œil. Ils les trouvent incultes, grossiers et leur réservent des travaux manuels. Ces juifs sont parqués sous des tentes bancales, puis dans des zones urbaines de développement, où certains, comme par exemple les Ethiopiens, vivent encore dans des conditions peu agréables. Ce racisme qui marque les premières années de l'état d'Israël jusqu'aujourd'hui est dénoncé par plusieurs écrivains qu'ils soient juifs¹³⁰ ou palestiniens et beaucoup d'ONG locales s'occupent de ce problème. L'Israël d'aujourd'hui est divisé en groupuscules différents et en minorités religieuses, en cultures traditionnelles ou contemporaines, en croyants et agnostiques, en faucons et colombes, dont le nombre et l'importance sociale n'est pas toujours reflétée par leur influence politique¹³¹. L'art contemporain israélien a suivi les mouvements occidentaux. Les artistes qui arrivaient avec les *Aliyahs* du début du XX^e siècle venaient pour la plupart d'Europe, les *Mizrahim*, en provenance d'Iraq, du Yémen etc. se sont rajoutés plus tard. La « Bezalel School of Arts and Crafts » a été créée en 1906 par le sculpteur Boris Schatz et nommée d'après l'architecte biblique du tabernacle, Bezalel ben Uri. Sous l'empire ottoman, Schatz voulait établir un centre dédié à la culture et à l'artisanat dans les parties juives de Jérusalem. Dès le début, tous les efforts étaient mis dans la création d'un style reconnaissable et juif. Le projet a été sponsorisé par de riches sionistes établis en Allemagne. Pendant la Première Guerre mondiale, l'école fut détruite puis reconstruite ; elle ferma en 1932 mais rouvra ses portes quand les Juifs, réfugiés de l'Allemagne nazie, arrivèrent en Palestine. Sous l'égide du directeur Dan Hoffner, elle fut modernisée, privilégiant le stylisme. Elle sert actuellement encore de tremplin à bon nombre d'artistes contemporains et accepte aujourd'hui également des élèves chrétiens et musulmans. En 1973, une rébellion des professeurs de l'académie se solda par leur démission. Ils voulaient remplacer la sculpture classique par l'art

¹³⁰ Nurit Peled-Elhanan, *Palestine in Israeli School Books: Ideology and Propaganda in Education*, I.B. Tauris, London, 2012

¹³¹ Drake, *ibid.*

conceptuel. Malgré l'échec de leur initiative, leur esprit influença les étudiants et le curriculum de l'académie démontra bien l'ardeur des artistes israéliens. Depuis les années 1950, deux courants majeurs se manifestent dans l'art contemporain : l'esthétique universelle du groupe « Horizon » et l'expression des questions locales et historiques, des artistes imprégnés d'un réalisme socialiste (le groupe des dix). « Horizon » fut inspiré de l'expressionnisme et du cubisme, par Soutine et Chagall, puis créa progressivement un art plus abstrait. De l'autre côté, les artistes réalistes dépeignaient les camps de transit, la vie du *Kibboutz* et la vie citadine. Ils étaient influencés par les artistes mexicains (Diego Rivera etc.) et italiens (Renato Guttuso etc.) et par le *Guernica* de Picasso. Ils critiquaient les artistes d'« Horizon » d'être égocentriques et de limiter leur art exclusivement à un jeu avec la forme¹³².



No. 35 Joseph Zaritzky, *Le peintre et son modèle*, 1949

Les artistes israéliens sont bien représentés dans les expositions internationales. Que ce soit à Venise, Londres ou New York, l'art israélien se vend plutôt bien et fait preuve d'une grande richesse de thèmes et de techniques. Une des raisons de ce succès réside dans les structures bien établies des galeries et des marchands. La

¹³² Barry Rubin, *Israel - An Introduction*, Yale University Press, London, 2012

plupart des israélien détient deux passeports et a gardé des attaches en-dehors du pays. Ils n'ont pas besoin de visa pour voyager en Europe ni, pour beaucoup d'entre eux, pour les Etats-Unis. Souvent, après avoir terminé leurs études à Bezalel, ils poursuivent leurs études en Occident et décident parfois d'y rester. Au contraire, on trouve aussi beaucoup d'artistes juifs qui décident après leurs études aux États-Unis de venir s'installer en Israël. Les deux mouvements amènent un brassage de styles et de discours et sont très enrichissants pour l'art israélien. Des maisons de vente aux enchères comme Sotheby's et Montefiori viennent régulièrement chercher des œuvres à Tel Aviv pour les vendre dans le monde entier. Tel Aviv est spécialisée dans l'art séculaire alors que Jérusalem se spécialise en galeries de Judaïca. Les thèmes de la religion et de l'histoire juive sont très prisés par les artistes et représentent un marché important pour ces œuvres. La mémoire de la Shoah occupe et concentre les recherches artistiques, souvent de façon abstraite pour des besoins cathartiques¹³³. La deuxième Intifada a incité bon nombre de jeunes artistes israéliens à se pencher sur le thème de l'occupation des territoires palestiniens. Le service militaire obligatoire pour tous les jeunes juifs (trois ans pour les hommes et deux pour les femmes) est perçu comme un passage douloureux et violent vers l'accession au monde adulte. Les Druzes et les Bédouins peuvent eux-aussi faire leur service militaire en Israël, alors qu'il est interdit aux Palestiniens israéliens ce qui leur vaut de nombreux désavantages sociaux. Israël a des musées didactiques, aussi bien à Jérusalem qu'à Tel Aviv, avec des œuvres bien choisies et bien présentées. On y trouve évidemment des artistes d'origine juive mais aussi des artistes arabes israéliens comme Sharif Waked¹³⁴. Même s'il n'y a pas de mélange dans la société, le monde des arts israéliens prouve un intérêt certain pour l'«autre», pour sa culture qui est aussi proche de la culture des immigrés *sépharades* et *mizrahim*, et pour cet espace qu'on est forcé de partager. Alors que les jeunes artistes cherchent des ponts entre leurs sociétés et trouvent des similitudes dans leurs cultures, les institutions des arts ne voient cette approche pas toujours d'un bon œil: la galerie

¹³³ Jessica Kraft, *Contemporary Art in Israel - Confronting local politics-on an international stage*, http://www.myjewishlearning.com/culture/2/Art/Israeli_Art/Contemporary_Art.shtml.

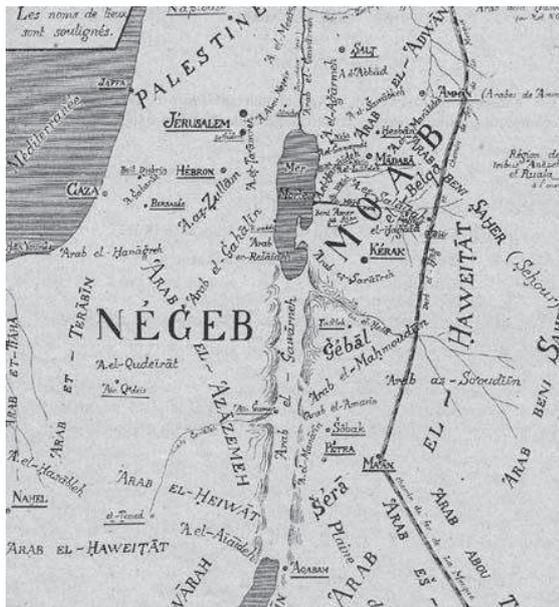
¹³⁴ Voir chapitres: Le verbe, Les messagers

Hagar à Tel Aviv, fondée en 2001 par le commissaire d'exposition Tal Ben Zvi et l'artiste Tsibi Geva dans la partie arabe de la ville (à Jaffa), a organisé seize expositions au cours de ses trois années d'existence dont dix étaient consacrées à des artistes arabes israéliens. Toutefois, Tal Ben Zvi nous a dit¹³⁵ que l'exposition « Fresh paint¹³⁶ » qui ouvre ses portes chaque année à Tel Aviv pour faire découvrir les jeunes artistes les plus prometteurs avait tout simplement « oublié » en 2011 d'inclure des artistes arabes israéliens; état de choses remarqué « trop tard » pour pouvoir y remédier. La galerie Hagar a dû fermer en 2003 faute de subsides.

La Jordanie compte aujourd'hui à peu près soixante-quinze pour cent de Palestiniens. Les origines du pays restent peu explorées, même si la Bible mentionne de nombreux royaumes cananéens et sémites localisés en Jordanie, leur existence et l'étendue de leurs terres n'ont pu être corroborées par l'archéologie. Au temps romain, elle faisait partie de la Palestine. Une des ses civilisations très connues civilisation des Nabatéens qui nous laissa de beaux monuments comme Petra. La Palestine transjordanienne est majoritairement chrétienne au début de l'empire byzantin, mais se convertit à l'Islam en 636 et s'arabise. La Jordanie actuelle est une des héritières directes des cultures arabe et bédouine du désert. Le territoire de la Jordanie a été gouverné à tour de rôle par des différents califats, les Rashidun, les Omeyyades et les Abbassides puis les Mongols et les Mamelouks. Pendant l'empire ottoman, la Jordanie était surtout peuplé de Bédouins et Palestiniens transjordaniens (Voir image no. 36).

¹³⁵ Tal Ben Zvi dans sa conversation avec S. Drake en avril 2011

¹³⁶ <http://www.freshpaint.co.il/en/art-fair/awards/promising-award>



No. 36 Tribus bédouins au XIX siècle

Pendant la Première Guerre mondiale, alors que l'Empire ottoman est sur le déclin et les Jeunes-turcs perdent le soutien des peuples arabes, les alliés européens fomentent déjà un plan pour le partage des territoires arabes au Moyen-Orient. Ils veulent mettre à profit la *Nahda*, mouvement arabe nationaliste soutenu par les arabes musulmans et les arabes chrétiens et monter les tribus du Moyen-Orient contre les Turcs. Thomas Edward Lawrence (image no. 37), né à Tremadoc (Pays de Galles) en 1888, jeune archéologue parlant l'arabe se porte volontaire et est affecté à l'état major britannique du Caire en 1916. Lawrence est chargé d'analyser certains rapports secrets de l'Empire ottoman et est envoyé en mission pour rencontrer les chefs des tribus arabes en vue de monter une révolte concertée avec les Anglais. Il traverse la Transjordanie pour rencontrer les chefs du soulèvement bédouin et trouver une personne charismatique pour mener la révolte. Il rencontre Fayçal, fils de l'émir de la Mecque, de la tribu des Hachémites. Malgré d'importantes rivalités entre tribus, de substantielles sommes d'argent arrivent à convaincre les autres chefs de tribus à s'organiser en une seule armée. En plus de l'argent, les anglais amènent des armes, des provisions et l'équipement militaire.



No. 37 T.E. Lawrence près de Jidda, 1917

Véritable orientaliste et romantique, Lawrence s'identifie personnellement avec la cause arabe et motive les troupes de se rassembler au *Wadi Rum* près d'Aqaba. A Aqaba, les ottomans dirigent leurs canons vers la mer pensant que les Anglais attaqueront par voie maritime. Or le danger vient du désert. Le 12 juin 1917, au matin, les arabes prennent Aqaba. Un drapeau commémore aujourd'hui encore cette victoire et la libération de la péninsule arabe des ottomans. On y garde un souvenir ému de Lawrence et ce malgré sa trahison finale. Fayçal se met sous le commandement du Général Allenby. La Palestine se révolte et le général Allenby entre dans Jérusalem. Le 1^{er} octobre 1918, les troupes britanniques et les troupes arabes pénètrent dans Damas. Mais la joie n'est que de courte durée car le plan Sykes-Picot de 1916 prévoit déjà le partage du Moyen-Orient en un mandat britannique et un mandat français (voir image no. 38) et puis à la fin de la Deuxième Guerre mondiale la Palestine sera scindée à son tour. Ce n'est qu'à partir de 1921 que le foyer national juif exclut les territoires à l'est du Jourdain, donc la Jordanie actuelle. Abdallah, un autre fils du chérif Hussein, devient émir de Transjordanie en 1921 alors que l'Arabie tombe entre les mains de la maison Saoud. La Jordanie est dotée d'une Constitution en 1928 et constitue un Parlement.



No. 38 Plan de la zone du mandat britannique en 1921, source : http://www.israel-palestina.info/arab-israeli_conflict.html

Le mandat britannique se termine le 22 mai 1946. En 1949, le roi Abdallah annexe la Cisjordanie et Jérusalem-Est. Le 3 avril 1949, il signe un accord d'armistice avec Israël. Les réfugiés palestiniens commencent à arriver en Transjordanie faisant augmenter sa population de 50 %. La Cisjordanie (désignant toute la région sous contrôle transjordanien, située entre les lignes de démarcation de 1949 et l'ouest du Jourdain) est annexée immédiatement. En 1950, le pays prend le nom de *Royaume Hachémite de Jordanie*, le sunnisme devient religion d'état, car l'arbre généalogique de la famille royale remonte jusqu'au prophète lui-même. Ces valeurs prévalent encore aujourd'hui. Le roi, descendant du Prophète, a des pouvoirs étendus et le parlement lui est totalement soumis. Tous les habitants ont droit à un passeport jordanien, ce qui explique pourquoi la plupart des Palestiniens de Cisjordanie, y compris nombre d'habitants de Jérusalem Est sont aujourd'hui encore officiellement citoyens de la Jordanie. Le 20 juillet 1951, le roi Abdallah est assassiné à Jérusalem. Son fils prend le pouvoir pendant un an seulement avant d'être contraint à d'abdiquer en faveur de son fils Hussein. Hussein restera longtemps au pouvoir jusqu'à sa mort en 1999. Sous le règne d'Hussein la Jordanie signe un pacte de défense mutuelle avec l'Égypte et entre dans le conflit de juin 1967 contre Israël, aux côtés de la Syrie, de l'Égypte et de l'Irak. À l'issue de la guerre des Six Jours, Israël occupe Jérusalem-Est et le territoire de la Cisjordanie ; la Jordanie accueille une nouvelle vague de déplacés. En Jordanie les Palestiniens sont assimilés peu à peu aux Jordaniens. Ils sont majoritaires dans le secteur hôtelier, touristique et dans le secteur du transport. Ils

occupent des postes influents dans les académies, ils sont architectes et médecins. La reine Rania de Jordanie est Palestinienne. Toutefois, cela ne veut pas dire que la relation entre bédouins (aujourd'hui majoritairement sédentarisés) et Palestiniens à l'intérieur de la Jordanie est facile. On se rappelle le fameux «Septembre Noir», ce conflit déclenché le 12 septembre 1970, lorsque le roi Hussein de Jordanie attaqua les *fedayins*¹³⁷ de l'OLP de Yassir Arafat, suite à plusieurs tentatives palestiniennes de renverser Hussein. Il y a eu des milliers de morts civils palestiniens et des milliers d'autres immigrèrent en Europe et aux Etats-Unis. Arafat et l'OLP furent contraints à quitter la Jordanie pour le Liban. La Jordanie est un pays religieusement et politiquement conservateur mais très lié aux Etats Unis. On y veille à ce que les étrangers résidents sur sa terre aient des conditions de vie modernes – même si on trouve beaucoup de femmes voilées à Amman et dans d'autres villes. La vie des bédouins à la campagne est plutôt primitive et on y est encore confronté à un problème important de mutilation génitale féminine¹³⁸. La pauvreté est fort présente mis à part pour quelques fortunés qui ont pu étudier à l'étranger et mènent une vie confortable à Amman. Aujourd'hui, le roi Abdallah II souhaite progressivement réformer le pays, mais le « printemps arabe » a occasionné déjà plusieurs manifestations de citoyens qui voudraient faire avancer les choses plus rapidement. Ces événements n'ont été que très peu divulgués car la presse y est encore totalement contrôlée. La bourgeoisie jordanienne, y compris les Palestiniens précités sait qu'elle a plus à perdre qu'à gagner d'un changement de pouvoir. C'est pour cela que les académies, galeries et musées de Jordanie, qui comptent parmi les mieux documentés et organisés de la région, ne sont pas des nids de rébellion ou de revendication politique. Les dix pour cent de chrétiens arabes qui sont moins visibles dans le tissu social que les coptes en Egypte, ne subissent en général pas de sévices. L'art contemporain jordanien jouit du support de galeries en pleine expansion et d'une classe bourgeoise fortunée et formée dans les universités internationales qui a les moyens et le goût d'acheter. Toutefois, il existe en même temps une autocensure douce mais indéniable d'artistes qui savent pertinemment

¹³⁷ Fédayins : partisans

¹³⁸ Voir : http://www.bbc.co.uk/ethics/femalecircumcision/femalecirc_1.shtml

bien que tout ne peut pas se dire au royaume des hachémites et que toute critique trop directe ou trop virulente de la situation politique, de la religion ou de la famille royale sera impitoyablement sanctionnée. Ahmad Canaan, un artiste palestinien qui essaye de vendre sans grand succès en Jordanie, disait avec amertume : « *Les Jordaniens choisissent les tableaux qu'ils achètent en fonction du décor intérieur de leur maison. Ils ne doivent surtout pas être trop politiques.* »¹³⁹ Cette censure artistique existe évidemment aussi en Syrie. Pendant le Mandat français, après la chute de l'empire ottoman, il n'y avait pas encore de structure d'enseignement pour les beaux-arts. Les quelques artistes de cette époque-là dont on se rappelle comme p.ex. Tawfik Tarik (1875-1940) et Said Tahsin (1904-1985) ont suivi leur formation au sein de l'armée ottomane.¹⁴⁰ Après la chute de l'empire, ils ont pu faire un métier de leur art en acceptant des commissions pour portraits et paysages. Les Français introduisaient l'enseignement de l'art et de l'histoire de l'art dans le curriculum des écoles nouvellement ouvertes à tous. Une génération d'enseignants fut recrutée au sein de la population syrienne, les premiers à faire de leur art un métier. Dans l'art contemporain, tout semble possible en Syrie, on peut mentionner des dizaines de noms d'artistes remarquables de tout horizon religieux. Est-ce que cela veut dire que l'on jouissait avant la guerre civile qui fait rage aujourd'hui de la liberté de la religion et d'expression en Syrie ? Les événements du « printemps arabe » nous prouvent bien que non. Si la société syrienne est majoritairement musulmane sunnite, on y trouve des minorités importantes comme les alaouites et les chrétiens, qui y sont plus nombreux qu'au Liban¹⁴¹. Ces deux religions sont surreprésentées au sein des institutions, de l'armée et de l'éducation. L'islamisation de la société est cependant évidente à l'en juger, par exemple, de l'évolution du port du voile qui, nous avons pu nous en rendre compte lors de nos missions sur place, est en nette progression depuis ces dix dernières années. La

¹³⁹ Entretien avec Ahmad Canaan du 15 novembre 2010 avec S. Drake, traduit de l'anglais par S. Drake.

¹⁴⁰ Voir: Afif Behansi, *Consultation collective sur les problèmes contemporains des arts arabes dans leur relation socio-culturelle avec le monde arabe*, UNESCO, Hammamet 1974 et Anneka Lenssen, Massachusetts Institute of Technology, *The Shape of the Support: Painting in Syria's Twentieth Century*. Townhouse Gallery, Cairo, October 2010, <http://speakmemory.org/uploads/ArchiveMapSyria.pdf>

¹⁴¹ <http://www.senat.fr/ga/ga76/ga761.html>

minorité alaouite a pris le pouvoir dans les années 1960 avec le soutien de l'Europe (surtout l'état français) convaincue qu'il valait mieux un gouvernement dirigé par une minorité religieuse, qu'une majorité susceptible de rallier des partis de même sensibilité religieuse dans d'autres pays de la région. La religion devient alors une affaire strictement privée, toute ostentation étant défendue. «*Dans la pratique, l'État s'est efforcé, d'une part, de contenir l'expression politique de l'islamisme dans un cadre strict et, d'autre part, de laisser une grande liberté d'organisation aux communautés chrétiennes.*»¹⁴²», dit une source officielle française. En ce qui concerne les artistes, Dr Yohai Sela s'exprime très clairement : «*Dans la Syrie non-religieuse on peut montrer presque tout – autant que l'objet exposé n'offense pas directement le public. Pour garantir cette loi, il existe un nombre de règles qui gèrent le comportement public selon les critères de valeurs d'une société traditionnelle. Il y a donc un éventail de règles définies qui aident à trouver l'équilibre entre l'approche non-religieuse du gouvernement et la société qui est majoritairement religieuse, suivant la force religieuse qui existe en Syrie d'une façon ou d'une autre, il en résulte que le gouvernement doit trouver un compromis entre ces deux courants opposés.*»¹⁴³

De toute façon, la liberté n'a plus cours lorsqu'on n'accepte pas l'identité syrienne comme elle est prescrite par le gouvernement et n'existe plus dès lors qu'on ne veut pas s'assimiler. Revendiquer sa propre culture, être en opposition avec la caste gouvernante, ainsi que toute remise en question, menait tout droit en prison. Les artistes syriens ont chacun trouvé qui son immigration intérieure, qui son compromis avec les dirigeants, qui son échappatoire international. Pour certains groupes ce fut plus difficile que pour d'autres, ainsi les chrétiens n'ont été que peu opprimés et les athées étaient acceptés, ce fut par contre difficile quand on affichait une forte religiosité sunnite ou quand on faisait partie d'une « ethnicité » à part, comme les Kurdes. Qui sont donc ces Kurdes, répartis sur quatre états¹⁴⁴ (voir image no. 39) qui en Syrie sont privés de la nationalité syrienne et interdits

¹⁴² Le site web du sénat, Ibid.

¹⁴³ Yohai Sela, *Sarah Shamma – A Portrait of a Syrian woman painter*, The Mideast forum, <http://the-mef.blogspot.com/2007/10/sarah-shamma-portrait-of-syrian-woman.html>

¹⁴⁴ Turquie, Iraq, Iran et Syrie

d'emplois publics ¹⁴⁵? Nous citons ici un travail de recherche fait à l'Université du Québec ¹⁴⁶: « (...) le kurde n'est apparenté ni à l'arabe ni au turc. Avec les Arabes, les Perses et les Arméniens, les Kurdes constituent l'un des peuples les plus anciens de la région. Le pays qu'ils habitent est appelé le Kurdistan. (...) Cette région de 530 000 km² s'étend sur le nord-ouest de l'Iran, le nord-est de l'Irak et l'est de la Turquie, au sud du mont Ararat. » Les Kurdes sont connus en Europe, surtout en Suède, en Belgique et en Allemagne, parce qu'une majorité des leurs y a demandé l'asile politique. L'image européenne des Kurdes est donc influencée par l'impact de ces immigrés dans les sociétés d'accueil ainsi que par les légendes qui courent sur cette région montagneuse et reculée. On décrit souvent les Kurdes comme étant des membres d'une secte perçue comme obscure et énigmatique. Pourtant, en matière de religion, les sunnites sont les plus nombreux, mais il y a des communautés chrétiennes (nestoriens, jacobites, assyriens, arméniens), des alévites, des chiites, des yézidi et des juifs. A cause des Yézidis presque tous les sunnites ont dû quitter la Turquie, alors qu'ils subsistent en Arménie.¹⁴⁷ Les Kurdes parlent une langue ancienne indo-iraniennne et différents dialectes, dont les plus connus sont le *kurmanji* et le *sorani*¹⁴⁸. Dans quelques parties très reculées on parle encore araméen à ce jour. Or les dialectes kurdes sont en train de se perdre car les enfants ne les parlent plus et à cause d'une politique d'assimilation sans exception instaurée par le gouvernement turc. Mais au Kurdistan d'Iraq, l'arabe a remplacé le kurde au niveau de la langue parlée et l'identité kurde a été féroceement anéantie par Saddam Hussein. En Iraq aussi le kurde ne se parle plus qu'en secret. Des efforts ont été faits pour véhiculer une image positive et civilisée des Kurdes afin de contrebalancer l'image sauvage et indomptable de l'imagerie orientaliste basée notamment sur les combats entre Kurdes et armées de pays gouvernants : « *Plus encore, nous pouvons parler de l'émergence d'une doctrine nationaliste consensuelle, presque familiale, élaborée*

¹⁴⁵ Jacques Leclerc, « Syrie, L'aménagement linguistique dans le monde », Québec, TLFQ, Université Laval, Canada, Dernière mise à jour: 18 janv. 2012, <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/asi/syrie.htm>

¹⁴⁶ Leclerc, *ibid.*

¹⁴⁷ Arminé Johannes, Association Culturelle Arménienne de Marne-la-Vallée (France), cité d'après <http://www.acam-france.org/armenie/geographie-population/minorites.htm>

¹⁴⁸ Ora Shwartz-Be'eri, *The Jews of Kurdistan*, The Israel Museum, Jerusalem, 2000

par des intellectuels kurdes et des kurdologues français entre les années 1930 et 1940 à partir de certains présupposés communs dont la supériorité de l'Occident sur l'Orient. »¹⁴⁹



No. 39 Les territoires habités par les Kurdes, par Jacques Leclerc

Les relations entre juifs et Kurdes ne datent pas d'aujourd'hui (voir image no. 40). Déjà après la conquête assyrienne du royaume d'Israël au VIII^e siècle apr. J.-C. les juifs se sont installés dans les territoires kurdes. Au 1^{er} siècle apr. J.-C. la famille qui gouvernait la province d'Arbil a été convertie au Judaïsme. Selon les mémoires de Benjamin de Tudela et de Pethahiah de Ratisbonne, deux moines voyageurs du XII^e siècle, il y avait plus que cent villes juives et une population substantielle à leur époque.¹⁵⁰ Beaucoup de Kurdes ont fait carrière dans l'administration des états majoritaires qui se trouvaient sur leur sol – chez les seldjoukides, comme Saladin, comme la famille Barzani en Iraq, etc. Ils ont connu des écrivains célèbres, des penseurs comme Saïd Nursi, des philosophes, ont participé aux réflexions de la *Nahda*, beaucoup de Kurdes étaient réputés pour leur musique et leur chant etc. Leur rôle dans les massacres des Arméniens 1915 est contesté. A ce qu'il paraît¹⁵¹, les Kurdes musulmans participèrent aux massacres alors que les Kurdes alévites et les Kurdes chrétiens essayaient de les sauver– parfois en forçant les femmes au mariage. Les Kurdes sont aujourd'hui partagés entre plusieurs états, surtout la Turquie, l'Irak, l'Iran et la Syrie, mais

¹⁴⁹ Jordi Tejel-Gorgas. Amêdî, Kurdistan :sandrine_alexie@yahoo.fr

¹⁵⁰ www.saradistribution.com

¹⁵¹ http://www.herodote.net/24_avril_1915-evenement-19150424.php,

<http://www.azadnewsagency.com/nuce/le-genocide-armenien-et-les-kurdes/>

aussi l'Arménie, la Géorgie, l'Azerbaïdjan, le Turkménistan, la Kirghizie et le Kazakhstan. Leur nombre varie selon les sources, mais on estime¹⁵² que vingt-cinq millions de Kurdes vivent sur le sol de leur Kurdistan ancestral, séparé par quatre frontières. Depuis le début des violences en 2011, une grande partie des plus de huit cent mille Kurdes en Syrie ont quitté le territoire, souvent pour fuir en Irak, où environ quatre millions vivent dans la région du Kurdistan, soit 18 % de la population du pays. D'autres sont partis sur la frontière avec la Turquie, où on compte quelques quinze millions de Kurdes (24 % de la population du pays). Il en reste plus ou moins six millions en Iran (18 %) et cent-quinze mille neuf-cent disséminés en Arménie (voir image no. 41), en Géorgie, en Azerbaïdjan, au Turkménistan, en Kirghizie et au Kazakhstan. On estime que près d'un million de Kurdes sont réfugiés en Europe. Les Kurdes sont intéressants pour notre travail de recherche, car ils ont joué un rôle important dans l'histoire de la région, mais aussi parce qu'on trouve chez eux un syncrétisme religieux et artistique assez marqué. Selon leur pays d'origine, les Kurdes avaient plus ou moins accès aux écoles des arts, qu'ils fréquentaient qui à Bagdad, qui à Istanbul, qui à Damas, qui à Téhéran. Pour bien comprendre la complexité des références culturelles, voici une description par un Kurde : « *Rappelons que la majorité des Yézidis aujourd'hui est kurde, mais qu'il subsiste deux tribus arabes yézidies au Kurdistan d'Irak et en Syrie et que l'origine arabe syrienne des fondateurs de la tariqat 'adawiyya implantée à Sindjar induit forcément un apport arabe à l'origine de la communauté.*

¹⁵² Leclerc, *ibid.*



No. 40 Juive kurde, photo approximativement 1900



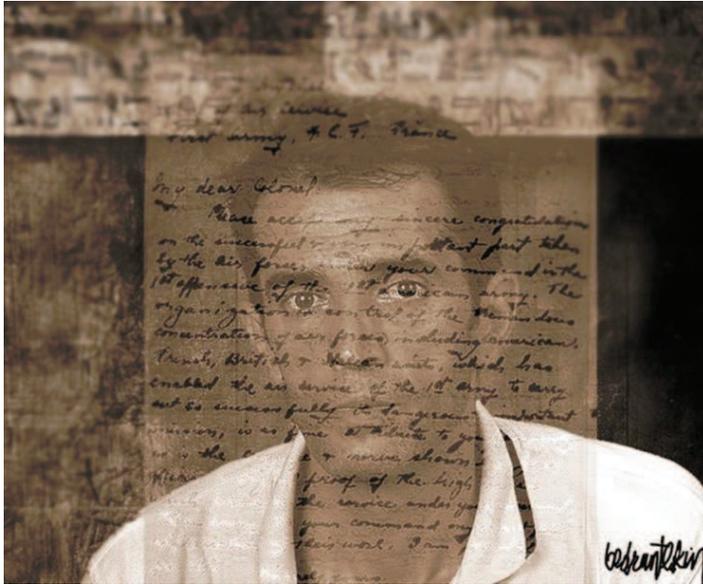
No. 41 Femmes kurdes yezidies en Arménie - Source :

saradistribution

*Cependant la langue liturgique est le kurde, comme pour la religion très apparentée des Yarsan ou Ahl-e-Haqq, alors que la langue rituelle des Alévis (à qui on les compare souvent) est le turc. Aujourd'hui, en Géorgie et en Arménie, en raison du sentiment anti-musulman croissant, les Yézidis sont incités à ne plus se déclarer "kurdes" mais yézidis alors que hormis la religion, rien dans l'ethnie et la langue ne les distingue des autres kurmandjis.*¹⁵³» Les Kurdes, toutes religions confondues, se trouvent donc souvent en exil. Les artistes que nous allons vous décrire par la suite auront vécu leurs années formatives « chez eux » dans la région, même si à l'âge mature ils ont choisi d'immigrer. Les Kurdes d'Iraq ont pu renouer avec leur culture après la chute de Saddam Hussein. Les Kurdes de Turquie ont souvent trouvé le chemin d'Istanbul, qui compte actuellement plus de Kurdes que leur capitale régionale, Diyarbakir. L'Anatolie du Sud-est est une région qui a été délaissée par l'administration turque en raison de son caractère autonomiste et des violences incessantes. Ceux qui veulent revendiquer leur « kurditude » tout en poursuivant le chemin professionnel d'artiste visuel, peu reconnu dans cette société tribale et conservatrice, n'ont pas choisi la facilité. L'œuvre suivante, par Bedran Tekin, artiste photographe de Diyarbakir, témoigne de ce passé mouvementé et de l'hybridité des cultures au Moyen-Orient. Il y

¹⁵³ <http://kurdistannameh.pagesperso-orange.fr/culture/yezidicadre.htm>

juxtapose différentes calligraphies, des graffitis, une lettre en anglais datant de la période du mandat britannique, avec le visage d'un jeune homme qui nous met au défi d'essayer de le définir.



No. 42 Bedran Tekin, *Sans titre*, de la série *Imagination spirituelle*, 2007

Cette œuvre d'art annonce déjà un thème particulièrement approfondi de notre recherche, qui est celui des traditions visuelles mélangés, appelées souvent « créolismes », selon le terme d'Édouard Glissant : « *La créolisation est imprévisible: on ne peut pas calculer les résultats. C'est la différence, selon moi, entre d'une part, le métissage et d'autre part, la transculture. On peut aborder la transculturation par le concept, mais on ne peut aborder la créolisation que par l'imaginaire. Or, je crois que le concept, à l'heure actuelle, doit être fécondé par l'imaginaire.* »¹⁵⁴

¹⁵⁴ Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues : entretien avec Édouard Glissant », *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, 1992, p. 11-22. URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035877ar> DOI: 10.7202/035877ar

Chapitre 1: Les messagers

Les conflits perdurant au Moyen-Orient, qu'il s'agisse des guerres des états arabes avec Israël, de la guerre civile libanaise, de la guerre d'Iraq et d'Iran, des conflits en Turquie avec les Kurdes, de l'annihilation de villages entiers kurdes en Iraq sous Saddam Hussein, l'occupation de la Cisjordanie et tant d'autres, ont donné lieu au développement d'un art contemporain qui est plus politisé qu'ailleurs. C'est justement cet art là qui a fait connaître l'art contemporain du Moyen-Orient à un nombre plus important de spectateurs après la Deuxième Guerre mondiale. Nous allons voir dans ce chapitre comment l'art est devenu messenger d'expression politique. Nous allons voir le fil tendu sur lequel marchent des artistes : art engagé, prise de position dans une réalité individuelle, teinté d'histoire et de critique sociale ou propagande ? Il y a un grand nombre d'artistes engagés, qui ont la volonté de prendre position avec leurs œuvres et d'entrer de cette façon-là dans un débat. Chaque œuvre d'art relève bien entendu sa part du vécu de l'artiste, sa psychologie et ses traumatismes ainsi que sa culture d'origine. La question dans ce chapitre est comment, et à quels fins, les artistes mettent leur sensibilité au profit d'un message politique et si ce message politique sert des intérêts qui peuvent être nationalistes, ou communautaires, ou même des intérêts de tierce-parties qui cherchent à prendre de l'influence dans la région. Ici le rôle des immigrés, vivant en diaspora au sein des cultures occidentales et revendiquant une voix par rapport à leur pays d'origine, va être particulièrement important. Nous allons aussi regarder le message, parfois téméraire, parfois timide, des artistes autochtones travaillant sous l'oppression et leur combat de survie, aussi bien pécuniairement dans un monde des marchés de l'art, peu enclin à faire de la charité et tout simplement en essayant de ne pas se faire torturer ou tuer. Au Moyen-Orient, comme ailleurs, les limites entre l'art propagandiste, l'art critique et l'art décoratif se brouillent et se mêlent souvent. Pourtant, on peut identifier des artistes pour lesquels la vocation d'être messenger pour une cause est la motivation première. Nous partageons le point de vue d'Evelyne Toussaint : « *Heureusement indifférents aux accusations qui leur sont faites d'esthétiser la catastrophe ou d'être instrumentalisés par l'institution ou le marché, peu sensibles à des jugements qui se révèlent souvent comme autant de témoignages de*

*méconnaissance, de distraction, d'emballlements rhétoriques, ou de volonté d'emprise, de nombreux artistes se moquent de l'injonction qui les contraindrait à dissocier œuvre esthétique et œuvre critique.*¹⁵⁵» Nous allons évaluer à quel point l'œuvre engagé, qui se réfère à un lieu et une époque précise, est hybride et porteuse d'une nouvelle culture « créole». Le terme de la culture « créole » pour désigner un processus et non pas un lieu précis (les Antilles) a été utilisé d'abord par Edouard Glissant qui a comparé les syncrétismes du monde littéraire à la « créolisation » en réponse au concept de «négritude » de Léopold Sedar Senghor. Glissant reprend l'image de Gilles Deleuze et Félix Guattari¹⁵⁶ du rhizome qui s'oppose à l'enracinement, statique, avec des racines nombreuses qui créent des nouvelles plantes qui vivront en réseau. Glissant prévoyait déjà une dissolution de l'identification personnelle à partir d'une culture : «*La créolisation est un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être. Ce que je reprochais à la négritude, c'était de définir l'être: l'être nègre... Je crois qu'il n'y a plus d'«être».*¹⁵⁷» Cette image est très intéressante au niveau de la révolution digitale mais il reste, comme dans le terme du « métissage » un côté péjoratif, rappelant le temps des colonisations et qui dévalorise le processus d'adaptation à de nouvelles réalités. Le terme utilisé en Allemagne et dans les pays anglophones « *bastardisation* » (Bastardisierung) de l'art, porte le même opprobre. Nous préférons parler de styles enchevêtrés, dont on peut distinguer les origines mais qui, en se combinant, deviennent quelque chose de nouveau, et nous parlerons de syncrétismes, d'éléments différents mais qui font parti d'un tout, uni.

¹⁵⁵ Évelyne Toussaint, *La Fonction critique de l'art, Dynamiques et ambiguïtés*, La lettre volée, Pau, 2009

¹⁵⁶ Voir page 377, Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1980

¹⁵⁷ Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues : entretien avec Édouard Glissant », *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, 1992, p. 11-22, URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035877ar>

a. Territoires, identité et diaspora

Différentes études ont récemment été consacrées à la question du déplacement de la culture et de sa survie en diaspora. Michel Bruneau¹⁵⁸ écrit¹⁵⁹ : « *La mémoire collective est une composante essentielle de l'identité en diaspora, face au danger de dilution et d'assimilation dans les sociétés d'accueil ou d'installation. Pour l'éviter ou le contourner, la diaspora, qui existe à travers ses communautés et ses familles, met en place une stratégie de conservation et de transmission de cette mémoire d'une génération à l'autre.* » Denise Helly¹⁶⁰ met en garde : « *Toute forme d'exode ou d'exil ne conduit pas obligatoirement à la constitution d'une diaspora, en tout cas pas immédiatement. Ainsi, la migration économique ne crée pas nécessairement une diaspora. Il faut qu'avec le temps se maintienne un sentiment d'appartenance, une identité, par une décision consciente et même en vertu d'un certain acharnement.*¹⁶¹ » Cette notion d'acharnement, ce *lien imaginaire*¹⁶² doit se matérialiser à l'aide de *marqueurs territoriaux*¹⁶³ ou des nouveaux *micro-territoires*¹⁶⁴ – avec le danger que celles-ci deviennent ghetto. Cette mémoire d'un lieu de plus en plus éloigné dans le temps, qui aura tendance à être mystifié, porte alors l'idéologie nationaliste d'un groupe culturel dont le territoire d'origine a désormais disparu : le développement politique dans le pays, les développements culturels quotidiens, les modes qui se renouvellent, le changeront forcément. Le micro-territoire peut se comprendre aussi bien par un concept immatériel que par un lieu existant. Ainsi nous avons pu constater¹⁶⁵ que la mémoire collective d'évènements du passé lointain, par exemple pour les Rom issus de l'Europe de

¹⁵⁸ Michel Bruneau, Géographe spécialiste de l'Asie du Sud-Est et des diasporas, directeur de recherche émérite au CNRS, appartient à l'UMR Europe, européenité, européanisation de l'université de Bordeaux. Il travaille dans une perspective interdisciplinaire sur les phénomènes de diasporas et de transnationalisme, notamment à partir de l'exemple de la diaspora grecque.

¹⁵⁹ Michel Bruneau, « Territoires, lieux et identité en diaspora », *Grande Europe*, n° 28 – janvier 2011, <http://www.diploweb.com/Territoires-lieux-et-identite-en.html>

¹⁶⁰ Denise Helly, Professeur titulaire à l'Institut national de recherche scientifique-UCS

¹⁶¹ Denise Helly, « Diaspora : un enjeu politique, un symbole, un concept ? » *Espace populations sociétés* » [En ligne], 2006/1 | 2006, mis en ligne le 01 avril 2008, consulté le 09 mai 2013. URL : <http://eps.revues.org/index960.html>

¹⁶² Bruneau, *ibid.*

¹⁶³ Bruneau, *ibid.*

¹⁶⁴ Bruneau, *ibid.*

¹⁶⁵ Susanne Drake et Alexandra Bitusikova: *Majority, Minority, Liberty?* IFIAS, Institute for international assistance and solidarity, www.ifias.eu, 2001

l'Est, tend à accentuer le sentiment de devoir protéger l'honneur des filles d'autant plus que le groupe se trouve éloigné de sa terre natale. Ainsi aussi, les Yézidis, groupe religieux aux rites très anciens issu de la région kurde, actuellement implantés en Allemagne, sont souvent impliqués dans les meurtres dits « d'honneur » afin de préserver leur besoin de pureté de la culture qui ne permet en aucun cas les mariages et liaisons hors communauté religieuse. Un autre exemple se trouve dans les coutumes vestimentaires qui restent plus traditionnelles dans les communautés arabes de diaspora en Occident, où le port du voile est plus fréquent que dans les mêmes couches sociales dans le pays d'origine. Le langage lui aussi évolue différemment dans les groupes de diaspora que dans le pays d'origine, certains mots y devenant démodés mais survivant dans le pays d'adoption, comme par exemple au Québec. La mémoire collective joue un rôle prépondérant dans la création de ce micro-territoire, pourtant, elle est le plus souvent basée sur une tradition orale et des images oniriques, plus rarement sur des textes originaux, car la fuite ou le nomadisme forcé ne permettent que rarement d'emporter des bibliothèques. Les raisons pour lesquelles un groupe choisit de s'exiler ne sont pas nécessairement déterminantes, que ce soit pour des raisons politiques, des catastrophes naturelles, à cause de famines ou tout simplement en vue d'un avenir matériellement plus stable. Denise Helly en parle comme suit: « *Hormis certains cas extrêmes, les motifs d'origine politique ou économique sont souvent mêlés ou concomitants.* ¹⁶⁶ » Le point important est que la diaspora, voulue ou forcée, soit prolongée à travers plusieurs générations et qu'il n'y a pas d'assimilation totale au pays d'adoption. Qu'elle soit secrète ou ouverte (les Yézidis comptent en Allemagne parmi les immigrés kurdes les mieux adaptés économiquement et linguistiquement. Il y a mystification, voire même « invention » des origines et une acceptation tacite d'appartenir à un groupe « à part », ainsi que la conviction intime que le groupe en question a des valeurs spécifiques qui méritent d'être sauvegardées à travers l'histoire. D'où l'importance de rituels réguliers qui célèbrent les origines : « *La mémoire des lieux est un élément clé de la mémoire collective d'une diaspora qui cherche à représenter ou reproduire son espace*

¹⁶⁶ Helly, *ibid.*

d'origine pour conserver un lien solide avec lui. Au sein de ces différents lieux de mémoire et dans les différents rituels et cérémonies qui s'y déroulent périodiquement, un support essentiel à la transmission de cette mémoire collective est constitué par (...) la matérialisation sous diverses formes d'une iconographie communautaire (...) qui permet l'ancrage d'une société diasporique qui vit sur des territoires d'accueil. »¹⁶⁷ Selon cette définition, c'est ici que réside la différence entre le concept de diaspora et celui d'exil : la diaspora est forcément collective, peut-être volontaire et revendicatrice d'un retour, alors que l'exil est une expérience personnelle, isolée, et subie. La diaspora maintient donc des lieux d'expression culturelle, décentrés, et se pourvoit de moyens économiques et culturels pour maintenir un réseau souvent multinational de liens entre les foyers qui se réclament des mêmes origines. Elle est parfois perçue comme une menace à l'intérieur de la société d'accueil ; on parle à l'occasion de « cinquième colonne ¹⁶⁸ » : « Cette perception des membres des diasporas comme d'éléments nationaux peu sûrs est renforcée par leur rôle dans la vie politique et économique de leurs régions d'origine »¹⁶⁹. L'exilé par contre, sauf exception, n'est pas menaçant, sa vie n'est qu'attente de retour ou de libération ; car l'exil peut même avoir lieu à l'intérieur de la culture même dont on perçoit l'oppression de soi et la perte de ses valeurs. Mourad Barghouti, poète palestinien, écrit : « Je ne vis pas dans un endroit. Je vis dans un temps, dans les composants de mon psychisme, dans une sensibilité unique à moi. ¹⁷⁰ » L'exil, le pas conscient qui mène hors de la communauté d'origine, ne conduit pas forcément à la diaspora, il peut aussi se conclure dans un repli sur soi (parfois en ne bougeant même pas du territoire, dans l'exil intérieur) ou alors dans une dissolution de l'identité d'origine dans la culture d'adoption. Si l'exil est un refus de se conformer à un vécu imposé, la diaspora serait le désir de maintenir un vécu traditionnel et souvent mythique. Nous allons voir comment les artistes se rangent du côté de l'exil (intérieur ou extérieur) ou du côté de la diaspora.

¹⁶⁷ Helly, *ibid.*

¹⁶⁸ Helly, *ibid.*

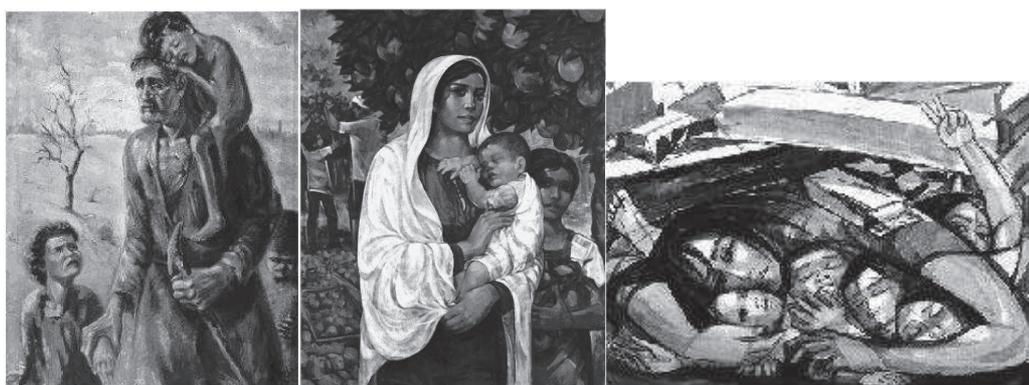
¹⁶⁹ Helly, *ibid.*

¹⁷⁰ Charlotte Banks, *Steve Sabella : In exile*, Nafas Art magazine, juillet 2010

b. Symboles hybrides

Dans les pays du Moyen-Orient l'art politiquement engagé ne fait son apparition qu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, seule exception faite de la caricature de la presse satirique et des statues publiques érigées par les dirigeants dans un but d'affirmation nationale et autocrate. L'art engagé, de propagande, débute en Palestine après la création de l'état d'Israël et se reprend depuis aussi ailleurs. Isma'el Shammout (1930-2006), né à Lydda, puis réfugié à Gaza, a fait ses études d'art au Caire et à Rome. Il travailla pour l'OLP¹⁷¹ à Beyrouth, fonda l'union des artistes palestiniens et est le premier à écrire une étude exhaustive sur l'art palestinien. Sur l'initiative de ALECSO (Arab League Education, Culture and Science Organisation) il entreprend des recherches mais il publie finalement en 1985, sans leur collaboration, *Al-Fann Al Tashkili fi Filastin (Art in Palestine)* au Koweït. Son livre, qui n'est pas traduit en anglais, est intéressant pour le répertoire d'images. Le style de Shammout et de nombreux artistes de la diaspora de cette époque se reconnaît par ses symboles hybrides qui empruntent autant à l'iconographie chrétienne classique qu'au réalisme socialiste, et à l'expressionnisme allemand de Käthe Kollwitz. Cette utilisation de figures de saints, de la Vierge, de veuves et d'orphelins a pour but d'agir favorablement sur l'opinion publique internationale en liant la catastrophe palestinienne visuellement à des récits bibliques et l'art engagé occidental afin de rallier les Palestiniens chrétiens immigrés dans les pays occidentaux. Toutefois, l'iconographie hybride veut et doit aussi fortifier l'attachement à l'Union Soviétique, qui prenait le parti palestinien alors que l'Occident défendait Israël. Puis, il y a l'influence de l'école israélienne de réalisme social, inspirée par des artistes mexicains et italiens et qui influença les artistes palestiniens vivant en Israël. Les trois œuvres suivantes sont typiques pour ce mélange de styles : *Ou va-t-on ? Notre Dame des orangers* et *Tel-al-zater* (images no.43, 44, 45) mêlent une iconographie typiquement chrétienne à des scènes de la vie palestinienne avec un rappel aussi du réalisme socialiste et l'expressionnisme.

¹⁷¹ Organisation pour la libération de la Palestine, en anglais PLO



Ismail Shammout: No. 43 *Où va-t-on?*, No. 44 *Notre Dames des orangers*, No. 45 *Tel-al-zater*

Parlant à présent du sculpteur Abed Abdi, né en 1942 à Haïfa, une ville qui a gardé jusqu'à aujourd'hui les vestiges de son caractère de ville marchande et de culture arabe. Au début de la *naqba*, sa mère fuit avec les enfants alors que le père reste. Abed connut donc pour un temps la vie de réfugié. La famille se réunit en 1951. Il grandit ensuite en Israël et devient membre du Parti Communiste. Il intègre la société israélienne des sculpteurs et peintres et continue ses études à Dresde, en Allemagne de l'Est où il eût comme professeur, entre autres, Léa Grundig, une communiste juive et élève de Käthe Kollwitz.¹⁷² L'esthétique de la statue publique continue à se servir des artistes expressionnistes, art déco et cubistes dans les années 1970. Le *Monument aux victimes* (image no.46), un travail israélo-palestinien de 1978 exposé à Sakhnin et exécuté conjointement par Abed Abdi et Gershon Knispel, montre aussi des réminiscences formelles de *Guernica*. La construction des monuments aux morts est un des signes forts dans le cadre de la construction d'un récit national. Aucun endroit ne se prête mieux pour asseoir fermement le concept de qui sommes «nous», et qui sont «les autres». Pour les Palestiniens d'Israël, ce monument constitue une étape très importante dans leur prise de conscience collective, c'est la première fois qu'on rappelle le sacrifice des Palestiniens dans la sphère publique de l'état d'Israël. Après les deux intifadas, un tel monument qui appelle ouvertement à la coexistence n'aurait pu voir le jour. Les deux artistes, autant l'Arabe Abed Abdi et le Juif allemand Gershon Knispel, partagent les mêmes vues politiques : la

¹⁷² <http://abedabdi.com/index.php/en/reviews/147-abed-abdi-an-essential-episode-in-the-history-of-israeli-art>

Smadar Sheffi, Gallery, "Haaretz", 08/10/2010

conscience sociale, la compassion avec les Palestiniens, le communisme, comme l'illustrent les œuvres de Knispel, *Le bureau de chômage* (1956, image no. 48), *Jeune femme dans une tente de bédouins* (1977, image no. 49), et de Abdi *Les prisonniers* (1981, image no. 47). Knispel écrit : « Avec mon ami et collègue *Abed Abdi* j'ai érigé ce monument pour chasser ' le mauvais esprit ' et laisser des traces de malfaisance, vol, meurtre et dépossession pour les générations futures qui trouvent difficile à croire que cela s'est réellement passé ainsi. (...) Trente trois ans ont passé et nous restons isolés mais nous restons fidèles à nous-mêmes et il n'y a pas de substitut à ça ! »¹⁷³ Knispel immigra plus tard au Brésil¹⁷⁴ et eut pour amis des artistes comme Oscar Niemeyer, Gianfrancesco Guarnieri, Haroldo de Campos, Mário Schenberg. Abdi vit toujours à Haïfa. Ses œuvres sont également exposées en Israël, dans le cadre d'expositions « mixtes » qui incluent la minorité arabe, alors qu'il reste une figure de proue de l'art de la résistance palestinienne.



No. 46 Abed Abedi et Gershon Knispel, *Monument aux victimes*, 1978
prisonniers, 1981



No. 47 Abed Abdi, *Les*

Comme on le voit, et comme le fait remarquer Tamir Sorek¹⁷⁵, cette opportunité pour les arts publics, qui se présente après les violences de 1967 témoigne du sécularisme affiché de la communauté palestinienne de l'époque et elle a (selon lui) disparu depuis lors. De plus, ce monument ne montre aucun des symboles nationaux palestiniens et ne fait pas référence à un passé palestinien. Il

¹⁷³ "Gershon Knispel: We Were As Dreamers", du livre: *Abed Abdi, 50 Years of Creativity*, Haifa, April 2010

¹⁷⁴ En 1995, voir: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3005200022.htm>

¹⁷⁵ Tamir Sorek, *Memory and Identity: The Land Day Monument*
<http://plaza.ufl.edu/tsorek/articles/Landday.pdf>

commémore la souffrance d'une façon générale et devient seulement ainsi recevable dans le contexte de l'état d'Israël.



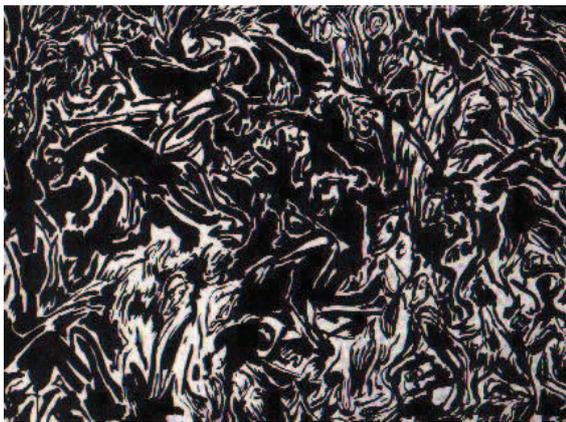
No. 48 Gershon Knispel, *Le bureau de chômage*, 1956



No. 49 G. Knispel, *Jeune femme dans une tente de bédouins*, 1977

C'est ce «souffle» d'opportunité que les artistes kurdes ont toujours attendu mais leur situation fractionnée (géographiquement, politiquement et linguistiquement) ne leur permit pas de position ciblée ni face à un public international ni face à une communauté autochtone. Or une telle opportunité a semblé se présenter lors de la campagne d'*Anfal* (en arabe : proie) de 1988. L'opération Anfal est le nom codé pour le massacre (avec du gaz Sarin, Tabun et moutarde) perpétré, sous Saddam Hussein, envers la population kurde en Iraq du Nord entre 1988 et 1989 . La population kurde d'Iraq avait soutenu l'Iran pendant la Première Guerre du Golfe et espéré gagner plus d'indépendance. L'attaque fit autour de cinq-mille morts et dix-mille blessés graves. Elle a traumatisé les Kurdes et inspiré le travail d'artistes pendant des générations. Osman Ahmed, né en 1962 à Suleymania, a fréquenté l'Institut d'Art du Kurdistan Iraquien jusqu'en 1985. Il y devint professeur des arts. Témoin des massacres de Mars 1988, il fuit et réussit à gagner la Grande Bretagne. Il y vit depuis et travaille quasi exclusivement la question du génocide (Image no.50). Son travail a évolué en passant d'une forme expressionniste à une plus grande abstraction par la recherche de symboles simples et universellement compréhensibles afin d'évoquer la destruction massive et la dictature. Le même thème, traité de façon différente, se retrouve chez Riza Topal, qui est né trente ans plus tôt à Hulmani, un village près de Dersim (appelé Tunceli par les Turcs). Il suit une éducation d'instituteur en même temps qu'il travaille dans un atelier de peinture. À partir de 1953 il présente ses premières expositions, entre autres au séminaire des instituteurs à Ankara. Il demande un poste dans la région kurde

reculée après ses études. Il continue de faire des expositions en province et à Ankara jusqu'à finalement obtenir une bourse pour aller étudier en Allemagne en 1968. Dersim fut le théâtre d'opérations militaires brutales contre les Kurdes en 1937 que même le gouvernement turc qualifie aujourd'hui de massacre¹⁷⁶. Topal réagit alors très touché par les massacres de Halabcha (Image no. 51) et d'autres villages d'Iraq du Nord. En 1988 son style, influencé par le réalisme social et le symbolisme, est très proche de l'art du Moyen-Orient à la même époque, par exemple en Israël/Palestine. Le travail d'Osman Ahmed de 2010 montre, quant à lui, des influences occidentales de l' « action painting ». Mis à part les vingt années qui séparent ces deux œuvres, les deux artistes travaillaient aussi pour des publics différents : Ahmed travaille dans le cadre d'un doctorat pour un monde académique et les galeries de Londres, alors que Topal veut augmenter la sympathie pour les Kurdes en Allemagne et renforcer l'esprit de la diaspora dans un moment précis de leur combat.



No. 50 Osman Ahmed, *Anfal*, autour de 2010 (pas de date précise)



No. 51 Riza Topal, *Halabcha*, 1990

Ses œuvres se veulent ambassadrices de « kurditude » et servent une idée d'identité nationale. L'identité nationale est une idée transcendante qui unit les hommes par des liens abstraits qui se réfèrent à des images servant des fins propagandistes. C'est une construction européenne dans le but de créer un contexte communautaire pour mieux pouvoir gouverner ; elle ne vient pas d'un besoin des peuples mais d'un besoin des gouvernants pour légitimer leur pouvoir. Ce besoin coïncide avec l'époque des lumières, explique aussi Anne-Marie Thiesse : «*Les premiers exemples ne sont pas antérieurs au XVIIIe siècle : pas de*

¹⁷⁶ <http://www.aga-online.org/news/detail.php?newsId=430>

nation au sens moderne, c'est-à-dire politique avant cette date ¹⁷⁷». A cette époque surgit le doute quant au règne de droit divin. Ce doute allait de paire avec la perte de conviction que la société trouvait son fondement dans la loi divine en général. Avec les mots de Pierre-Henri Tavoillot : « *Alors que, dans le schéma théologique, qui est encore celui de Descartes ou de Spinoza, l'absolu divin est un universel donné au départ par rapport à quoi le fini humain est relatif, dans la pensée éclairée, c'est la finitude qui est à l'origine et au fondement, l'absolu devenant une simple représentation du fini. Le fini devient absolu et le divin devient relatif.*¹⁷⁸ » Le roi absolu qui s'appuie sur la grâce divine est remplacé par la république qui a besoin d'une légitimation quant à son étendue et ses sujets. La république devient alors nation, avec des caractéristiques définies qui la différencient d'autres nations. Depuis les années 1980, cette interprétation du nationalisme, qu'on appelle constructiviste, a été avancée par des auteurs comme Benedict Anderson et Mario Lepsius. Anderson publia en 1983 « *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* ». Selon lui aussi, l'idée de la nation ne sera pas essentiellement une constante anthropologique mais une société imaginaire qui est construite activement par des personnes ou des groupes en utilisant la propagande pour arriver à une certaine structure sociale. Le nationalisme créa donc la nation et non pas l'inverse. Certains auteurs contestent le côté novateur de ce concept et rappellent que Ernest Renan et Max Weber auraient déjà démontré que dans l'idée de la nation il y a la volonté active des nationalistes. Au Moyen-Orient, cette théorie fait son apparition à peu près au même temps dans des cercles intellectuels séparatistes, formés à l'Occident, mais ne se concrétisera qu'avec retard, à la fin de l'Empire ottoman et après les mandats britanniques et français. Elle sera d'ailleurs toujours confrontée à des idées panarabes ou panislamiques et le concept nationaliste reste jusqu'aujourd'hui contesté, surtout par ce que les frontières des nouveaux états nations ont été décidées par les anciens colonisateurs. Pour les Kurdes, la chute de l'Empire ottoman est leur première chance d'accéder à l'état de nation mais les

¹⁷⁷ Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales*, Editions le Seuil, 1999

¹⁷⁸ Pierre-Henri Tavoillot, « L'idée d'universalité », *Lumières !*, Texte en ligne <http://expositions.bnf.fr/lumieres/expo/salle1/index.htm>, consulté le 30/12/2013

pouvoirs européens en décident autrement. Ils se retrouvent dispersés à travers quatre nations nouvellement construites : la Syrie, l'Iraq, l'Iran et la Turquie. Leurs efforts d'unification et d'autonomie échouent partout et sont brutalement refoulés. Avec des images qui rappellent une vie bucolique et des coutumes particulières (voir image no. 52 qui montre un berceau suspendu typique) Topal sert l'imagerie nationale d'un état Kurde ou au moins d'une large autonomie pour la région. La culture kurde est alors totalement prohibée en Turquie, on parle des « Turcs de montagne » pour ne pas les nommer. L'usage de leur langue, de leurs symboles nationaux et de leurs chansons, est interdit et puni sévèrement. Le PKK, le parti travailliste kurde, qui suit une idéologie marxiste, poursuit une politique de propagande en Occident, visant à susciter l'intérêt des médias pour la problématique kurde. Les témoignages des opérations contre les Kurdes en Turquie et surtout en Iraq sous Saddam Hussein changent l'image des Kurdes véhiculée par les médias. Dans une Europe politisée par une polarité de guerre froide, des supporteurs venant des partis progressistes en Allemagne, Suède, Belgique, France et Suisse, prennent position en faveur des Kurdes. Voilà que se présente pour un bref moment cette fameuse opportunité pour les kurdes étant donné que la Turquie est sous pression pour accéder au statut de membre de l'Union Européenne et l'Iraq en conflit avec les Etats Unis.



No. 52 Riza Topal, titre, année, inconnus



No. 53 Riza Topal, titre, année, inconnus

La chute du Mur et la deuxième guerre du Golfe (1990) reléguèrent les Kurdes à nouveau au deuxième plan des médias. Les sympathies brièvement éveillées furent refroidies par la prise spectaculaire du chef des Kurdes turcs, Abdallah Öcalan, tenu partiellement responsable de la longue et cruelle guerre civile en

Turquie où la position kurde ne fut pas toujours irréprochable. On parlait de la pression exercée sur des jeunes pour rejoindre la guérilla dans la montagne et de marchés de la drogue en Europe tenus par une structure mafieuse kurde pour approvisionner les *Peshmerga*¹⁷⁹ d'armes. Mais ce qui fut finalement fatal à l'image kurde dans le monde était leur incompatibilité intérieure. Différentes fractions luttèrent amèrement et brutalement pour le pouvoir interne dans chaque état et il n'y avait aucun respect mutuel entre les Kurdes d'Iraq, ceux de Turquie et ceux de Syrie.. Il n'y a jamais eu de véritable mouvement pan-kurde, chaque fraction régionale cherchant à se valoriser indépendamment. Faute d'une OLP avec une stricte politique de propagande¹⁸⁰, un art engagé kurde était destiné à rester une entreprise individuelle. Pour ne pas se faire emprisonner moralement par une fraction kurde ou l'autre, les artistes refusent de participer à des expositions en Occident : seul le soutien d'une des organisations kurdes de la diaspora les aide à y parvenir en les forçant inévitablement d'être inféodés aux buts politiques de cette organisation. Ainsi Bedran Tekin de Diyarbakir¹⁸¹, né en 1978, avait la possibilité depuis plusieurs années d'exposer à Stockholm, mais il en a été dissuadé par le lien qu'entretenait l'organisation en charge de son visa, des frais de voyage et de l'expédition de ses tableaux, avec certains partis militants. Sa première exposition en Occident eut finalement lieu en 2007 dans les bureaux de l'IFIAS¹⁸² à Bruxelles, mais il ne put y participer lui-même à cause de problèmes de visa. Tekin, qui vient d'une famille d'artistes, a commencé ses études d'art à la Dicle Université de Diyarbakir. Il, expose à Istanbul et Ankara puis à Izmir, une démarche pas évidente pour un jeune artiste spécialisé dans la photographie de personnes, et qui vient du sud-est extrême de la Turquie. Il reçoit des prix d'excellence pour son travail qui laisse la place à l'inconscient, tout en étant de grande qualité technique. Se voulant non-partisan, ses œuvres expriment

¹⁷⁹ combattants

¹⁸⁰ Voir introduction

¹⁸¹ Mario Gongolsky, *Sprung nach Europa*, <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/sprung-nach-europa>

¹⁸² Institute for international assistance and solidarity (IFIAS) association belge sans but lucratif. Fondée en 1997 par Gerd Greune et Susanne Drake, l'association commença en 1999 à exposer des artistes des pays où elle conduisait des projets de droits de l'homme. En tout, une vingtaine d'expositions d'art contemporain eut lieu en 12 ans, entre autres de Belarussie, du Kosovo, du Kurdistan, de Roumanie, d'Ouzbékistan etc.

malgré tout le vécu de son pays d'origine. Il dit : « *Mon art vient du fait que je laisse la place à mon subconscient, il n'y a pas de concept, je me laisse aller au fil de l'inspiration.*¹⁸³ » Son subconscient est indubitablement kurde. Il refuse catégoriquement de faire de l'art politique, mais il est certainement engagé. Il nous rappelle le texte de Georges Didi-Huberman sur « *La survivance des lucioles* » qui explique que « *Les lucioles [qui représentent les contre-pouvoirs qui n'ont pas autant de visibilité que les images médiatisées de ceux qui gouvernent par la manipulation, n.d.a.] n'ont disparu qu'à la vue de ceux qui ne sont plus à la bonne place pour les voir émettre leurs signaux lumineux*¹⁸⁴ », pour autant que ces signaux soient véridiques et purs. Le pessimisme dans la culture est permis, mais il doit mener à l'action positive. Les images de Tekin, comme le montrent les deux exemples de la série *Samedi 9 Juin 2012* (Images no. 54), sont certainement pures et plein d'amour. Il travaille aujourd'hui comme professeur de photographie à l'Université de Gazi à Ankara.



No. 54 (deux images) Bedran Tekin, Samedi 9 juin 2012

Au fil des années, par contre, la plupart des artistes palestiniens se sont aussi engagés et organisés pour créer des centres artistiques à Gaza et en Cisjordanie (y compris Jérusalem-Est). Les plus importants protagonistes des années 1980 furent Vera Tamari, Suleyman Mansour and Tayseer Barakat. Dans l'iconographie palestinienne apparaissent maintenant les symboles et métaphores de la Palestine occupée et du Palestinien opprimé. La distribution des images sur des supports de propagande (calendriers, posters, livres etc.) et dans les livres d'école (à partir de

¹⁸³ Mario Gongolsky, *ibid.*

¹⁸⁴ <http://www.franceculture.fr/oeuvre-survivance-des-lucioles-de-georges-didi-huberman.html>, consulté le 30/12/2013

1994, après les accords d'Oslo) en fait un moyen d'identification fort, aussi bien pour les autochtones que pour la diaspora à travers le monde.



No. 55 Suleyman Mansour, No. 56 Atlas Farnese, II^e siècle a.D. No.57 Carte de Tarot de Marseille No.58 Sigalit Landau, *Le porteur du fardeau*, 1973
Le pays, 2002

Le tableau de Suleyman Mansour du « *Porteur du fardeau* » de 1973 (Image no. 55), acheté par Muammar al Ghaddafi lors d'une vente aux enchères et qui brûla dans son palais quand celui-ci fut attaqué par les Américains¹⁸⁵, a lui aussi été imprimé dans un manuel scolaire. C'est un des tableaux les plus connus de la région et certainement un tableau à vocation et à dimension politique. Mansour utilise une iconographie très ancienne. Son *Porteur du fardeau* est l'archétype qui se retrouve dans la figure mythologique d'Atlas (image no. 56), comme dans l'iconographie hautement symbolique du Tarot de Marseille (image no. 57), source d'images dont les origines ne sont pas connues mais que d'aucuns¹⁸⁶ veulent trouver au Moyen-Orient. Traditionnellement cette carte du « Mat » ne porte pas de numéro et est souvent appelée le « Fou ». Sans se préoccuper de son état lamentable, de ses vêtements déchirés, il suit son chemin, poursuivi par un chat qui le griffe et porte sur ses épaules toutes ses possessions qui tiennent dans un seul ballot. Il tient du sage comme il tient du fou. Il ressemble aussi au juif errant, qui ne peut pas mourir. L'Atlas est, quant à lui, dans la mythologie grecque un titan de la première génération, un fils d'Ouranos. Il est dépeint comme un être naïf et crédule qui se laisse imposer de porter la Terre alors qu'il aurait pu s'en débarrasser. Le « *Porteur du fardeau* » tient de ces deux sources

¹⁸⁵ Suleyman Mansour dans sa conversation avec Khaled Abu Akr à Ramallah, qui posait des questions pour S. Drake en mai 2013

¹⁸⁶ Leo Ary Mayer, Mamluk playing cards (avec cinq planches), BULLETIN DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE, BIFAO 38 (1939), p. 113-118, <http://www.ifao.egnet.net/bifao/38/>

iconographiques – c’est un être délabré, vieux, visiblement pauvre, en haillons, qui déambule dans un espace inhospitalier et qui porte sur ses épaules l’image de la vieille ville de Jérusalem, reconnaissable à l’effigie du Dôme du Rocher situé au milieu. Mansour reprend le côté humble des vêtements déchirés du « Mat » et le côté titanesque des avant-bras exagérément musclés et du cou puissant de l’ «Atlas». Les deux figures sont des perdants, des naïfs, mais ils persévèrent. Ils portent le monde et la sagesse. Le message politique est celui de ne pas flancher. Il s’adresse autant aux Palestiniens restés au pays qu’à ceux partis en diaspora. Tous sont porteurs d’un monde. L’homme qui porte comme fardeau tout Jérusalem, son histoire, la religion musulmane symbolisée par le Dôme du Rocher, porte aussi sa perte, sa peine, c’est un migrant sans chaussures déambulant dans un lieu vide. Son espace est contenu dans cette bulle de souvenirs qu’il porte comme Atlas porte le ciel et les astres. L’unité contient en elle-même aussi la totalité des autres unités, comme chaque cellule comporte l’information génétique totale. Le message sert donc à resserrer les liens entre les deux groupes et à se rappeler leurs origines anciennes et vénérables. En même temps, le tableau exprime la compassion, la fierté et la persévérance. Ce même thème a été repris, dans une approche plus pessimiste, par l’artiste israélienne Sigalit Landau en 2002 (Image no.58). Née en 1969 à Jérusalem, elle passa ses premières années aux Etats Unis et en Angleterre avant de s’installer à nouveau en Israël. Elle étudie à l’école Bezalel¹⁸⁷, tout comme Suleyman Mansour, mais trente ans plus tard. Elle décrit son enfance: «*J’ai grandi bilingue, multiculturelle, sur une montagne qui surplombait le désert de Judée, avec la Jordanie à l’horizon et la partie nord de la mer Morte.*»¹⁸⁸ Ses premières installations traitent du nomadisme et de l’espace, puis pour son exposition au Musée d’Israël à Jérusalem, elle thématise cette ville, «*une place surchargée de trous, de sacré et des couches beaucoup moins sacrées, de débris mentaux...une histoire de revendications, construite et détruite par les empires.*»¹⁸⁹ Sigalit Landau joue avec les langues et les mots comme elle joue avec les iconographies.

¹⁸⁷ Voir introduction

¹⁸⁸ <http://www.sigalitlandau.com/page/about.php>

¹⁸⁹ Ibid.

Pour *Le pays* (2002) elle reprend la figure du juif éternel, du Mat, du nomade étranger avec son fardeau pour le dévêtir de sa peau et de sa chair jusqu'à ce qu'il ressemble aux insoutenables statues plastifiées de corps humains de Gunther von Hagens. Mis à nu, le déambulateur dans « *Le pays* » porte des fruits qui ressemblent à s'y méprendre à des pierres, tellement leur aspect est peu attrayant. Le travail est vain, la faim ne sera pas assouvie. L'être poursuit sa route sans but, sans issue. Message terrible de la condition humaine. Landau montre qu'elle n'est pas indifférente vis à vis de la politique de son pays et son message reste toujours celui du désastre dans son installation *La Solution sans fin* (2005) : le sucre filé avale la tête de mouton, la *Solution sans fin* est celle du recyclage, on trouve des gravures (ressemblant à des pattes d'oiseau mais aussi à l'écriture sumérienne) de paon (symbole de l'éternité) sur un œuf qui ne veut pas éclore. *Solution sans fin* – quel jeu de mot terrible avec la solution finale des Nazis, qu'elle mélange à tant d'autres images archétypiques et mythologiques issues du symbolisme du Moyen-Orient. Elle disposa de tout l'espace du pavillon israélien à la Biennale de Venise de 2011. Evelyne Toussaint dit à son propos : « *Sur un mode qui n'est ni didactique, ni prophétique, loin d'une parole d'autorité comme d'un acte de propagande, Sigalit Landau aborde ces problématiques ayant trait au monde réel en se défendant de tout militantisme, de toute affirmation « pour ou contre quelque chose », de tout slogan, de toute généralisation, tout en utilisant « sa liberté de façon généreuse*¹⁹⁰ ». Son œuvre s'inscrit dans une démarche de jeunes intellectuels israéliens qui, tout en se frottant à leur état juif, à leur histoire familiale de survivants de la Shoah, à leur expérience de l'armée inévitable, au racisme entre ashkénazes et mizrahims, à la violence du quotidien dans les rues de la ville sainte pour tous, persistent à se considérer comme des enfants de cette terre et de cette culture du Moyen-Orient. L'art engagé en Israël a fait autant de chemin que celui de Palestine, on pourrait même dire que les deux évoluent parallèlement et se réfèrent l'un à l'autre. Cette évolution simultanée se voit dans l'œuvre « *La fiancée de la nation* » de Suleyman Mansour (1976) qui dépeint la victime d'une intervention militaire israélienne en Cisjordanie. Cette œuvre rejette

¹⁹⁰Evelyne Toussaint, *Le pavillon israélien de Sigalit Landau à Venise 2011 – les territoires du possible*, 2013

encore en bloc toute responsabilité palestinienne dans ce conflit et crée l'icône d'un peuple martyr. Elle est peinte quatre ans après l'attentat des Jeux Olympiques de Munich et sert à justifier toute éventuelle riposte palestinienne à l'agression israélienne. La femme de ce tableau (image no. 59) porte des vêtements occidentaux et n'est pas voilée, ce qui nous permet de situer l'œuvre à l'époque laïciste de la lutte palestinienne, avant que la religion ne devienne une partie incontournable de l'identité nationale. Mais sa robe rappelle aussi les uniformes des écoles chrétiennes qui sont depuis toujours très nombreuses en Cisjordanie. Elle interpelle l'Occident pour rappeler que cette terre avec ses hommes, dans laquelle ils avaient pris une responsabilité autrefois, ils ne peuvent pas la lâcher maintenant.



No. 59 Suleyman Mansour, *La fiancée de la nation*, 1976



No. 60 Pamela Levy, *Soldat mort*, 1983

Quelques années plus tard, en 1983, suite à la guerre du Liban, *Le soldat mort* de Pamela Levy (Image no. 60) interpelle de la même manière le spectateur et suscite la compassion face à la souffrance individuelle et à la fin de la guerre. Levy, une américaine qui immigra en Israël en 1976 après avoir épousé un Israélien et s'être convertie au judaïsme, fut inspirée par le travail de Georgia O'Keefe et de Judy Chicago. Pamela Levy a reçu plusieurs prix internationaux et israéliens. Les sujets des œuvres de Levy sont souvent désespérés et incapables, voire acculés dans des situations sans issue. Dans *Palestina, naissance d'une nation* de 1988 (Image no. 61), une fille nue essaye de s'échapper d'une bande de jeunes garçons ; sa position évoque un envol, «comme une version cauchemardesque de la 'Liberté

qui guide le peuple'' de Delacroix »¹⁹¹. Pamela Levy a expliqué dans une interview comment elle choisissait ses modèles qu'elle photographiait souvent d'abord dans la rue: «*Je m'identifie avec les gens simples, ni trop beaux, ni trop riches, ni trop bien portants. Je photographie des gens de tout âge, taille et forme*¹⁹² ». La juxtaposition étrange entre les figures et leur environnement crée la tension dans les œuvres de Pamela Levy, un sentiment de malaise, accentué davantage par le titre.¹⁹³ On a essayé d'interpréter son travail comme une forme de symbolisme thérapeutique postmoderne, sans divulguer les raisons de cette thérapie présumée. Lévy n'a jamais voulu répondre à la question si elle avait été abusée en tant qu'enfant mais Galia Yahav a avancé des idées par rapport au féminisme de Levy et à sa façon de rendre visible les affres de la violence: «*Personne n'a reconnu que Lévy a excellé à peindre la culture du viol.*»¹⁹⁴ Ce viol, cette violence, elle la rend encore plus interpellant en donnant un titre à connotation politique. Le sujet du tableau ne s'appelle pas Sarah, Marie ou Hagar – elle s'appelle *Palestina*, et il s'agit bien d'une allégorie, car elle est «*la naissance d'une nation* ». Cette naissance réside dans la perpétuation d'un viol. Dans le tableau de 1983 du *Soldat mort*, Lévy fait référence non pas à une photo prise mais aux images télévisées déferlant à l'époque. La mort entre dans tous les salons en Israël, mais elle est détachée de la réalité, il n'y a pas d'arrière-plan, aucun endroit réel. Le soldat regarde avec des yeux vides le néant. Il n'est ni héroïque ni fier, plutôt banal et abandonné. Le message politique n'est pas celui de Mansour, pour qui la fille (*La fiancée*) est tombée pour que la Palestine vive. Ce soldat est tombé et mort, sans n'avoir accompli aucun acte, ses mains sont liées derrière sa tête. Aucune lumière du ciel n'adoucit la scène. Comme Pamela Levy, d'autres artistes israéliens juifs s'articulent face à la question palestinienne.

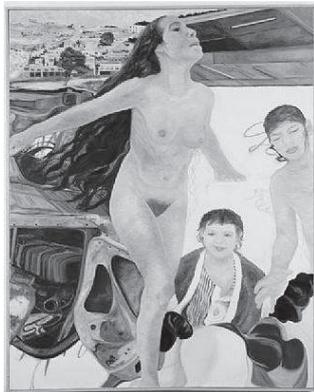
¹⁹¹ Galia Yahav, *Peeling back the layers - In the din of criticism about artist Pamela Levy's work, no one said her paintings broke taboos about discussing sexual violence and pedophilia.* <http://www.haaretz.com/misc/iphone-article/peeling-back-the-layers-1.475146>, Published 02:53 05.11.12, consulté 2/1/2014

¹⁹² Galia Yahav, *ibid.*

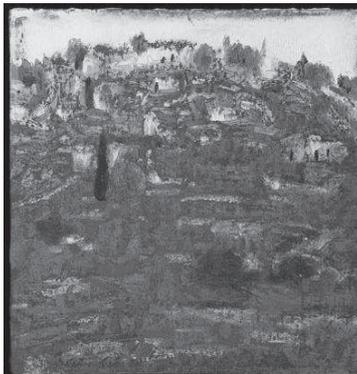
¹⁹³ Tal Dekel, *Quilting the Soul in a Multicultural World: The Art of Pamela Levy*, Mutar, Tel Aviv, 2010

¹⁹⁴ Galia Yahav, *Peeling back the layers - In the din of criticism about artist Pamela Levy's work, no one said her paintings broke taboos about discussing sexual violence and pedophilia.* <http://www.haaretz.com/misc/iphone-article/peeling-back-the-layers-1.475146>, Published 02:53 05.11.12, consulté 2/1/2014

Larry Abramson est né en 1954 en Afrique du Sud, il arrive en Israël en 1961 avec ses parents. Déjà en tant qu'étudiant il signe une pétition d'objecteurs de conscience critiquant le rejet par Israël de l'initiative de paix du Président Nasser d'Égypte. Après des études en Europe, il retourne en Israël et devient professeur à l'école Bezalel. Sa série *Tsouva* (image no. 62) qu'il créa entre 1993 et 1994 contient trente huit œuvres huile sur toile, trente huit épreuves de lithographie, qui ont toutes pour thème des vues des environs du kibboutz Tsouva et des nature mortes. Ce même kibboutz Tsouva fut peint vingt ans avant par le peintre Joseph Zaritski (Image no. 63), qui peignit seulement le kibboutz, sans ébauche des ruines du village arabe du même nom qui s'était trouvé sur place avant 1948. Abramson, lui, peint la vue du site avec les ruines des maisons palestiniennes. Il critique alors le point de vue israélien qui voulait effacer la mémoire du lieu. Aujourd'hui, le thème palestinien revient plus affirmé que jamais au sein des grandes manifestations d'art contemporain. *Autrement occupé (Otherwise occupied)* était le titre à double sens de l'exposition palestinienne à la 55^e Biennale de Venise en 2013, avec Bashir Makhoul (né en 1963) et Aissa Deebi (né en 1969). Les deux artistes sont nés en Galilée, enfants arabes dans l'état d'Israël et se considèrent toujours comme palestiniens, mais ont choisi de quitter Israël et de vivre, pour Makhoul, en Angleterre, pour Deebi, aux États-Unis. Comme beaucoup, ils sont dans la recherche continue de l'imaginer leur nation à distance¹⁹⁵.



No. 61 Pamela Levy, *Palestina, Birth of a Nation*, 1988, courtesy of Ally Rosenfeld and Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., Tel Aviv



No. 62 Larry Abramson, *Tsouva*, 1993



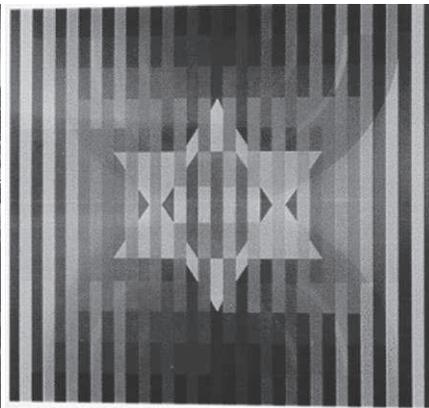
No. 63 Joseph Zaritski, *Tsouva*, 1974

¹⁹⁵ <http://www.bashirmakhoul.co.uk/exhibitions.html>

Dans l'art israélien, des courants différents coexistent à travers plusieurs générations. Face à cette interprétation de l'identité palestinienne et le sort de ce pays non-reconnu qui montre la Palestine en position de vulnérabilité, nous trouvons aussi un grand nombre d'œuvres israéliennes qui célèbrent l'identité nationale juive-israélienne. Cet art, qui est souvent mentionné comme de la « *judaïca* », se réfère principalement à la vie traditionnelle juive dans les « *shtetl* » d'Europe de l'Est, avec comme thèmes les costumes et coutumes, le rappel de la Shoah, ou alors référence y est faite à la symbolique de l'état d'Israël et des scènes bibliques. Son but est le rappeler les symboles du judaïsme, la diaspora juive, les souffrances du peuple juif et le nouveau monde crée dans l'état d'Israël (Voir image no.64). Un grand précurseur est Marc Chagall avec son réalisme symbolique. Servant d'inspiration au-delà des générations, nous rencontrons encore des artistes qui travaillent dans son style. Comme les œuvres de Isma'el Shammout, elles servent les grandes communautés de diaspora de rappel à l'unité, à l'appartenance commune et à la différence avec d'autres religions et cultures..



No. 64 Yosel Bergner, *Mariage juif*, autour de 1960



No. 65 Yaacov Agam, *de la série FOI*, 1997

Des artistes abstraits expriment leur foi et leurs opinions et se mettent au service d'une idée de la nation. Yaacov Agam, né Jacob Gipstein à Rishon le Zion en 1928 dans une famille très croyante a étudié à partir de 1946 à l'école Bezalel avec Mordecai Ardon et à partir de 1951 à Paris à l'Atelier d'Art Abstrait et à l'Académie de la Grande Chaumière. Les influences de Kandinsky et du Bauhaus sont bien visibles dans son œuvre. Il est un des premiers artistes à introduire le spectateur dans une œuvre interactive qui se transforme à son contact. Ses

tableaux tridimensionnels et ses statues aux effets d'optique et de trompe-l'œil sont très connus et étudient les relations entre l'art et la technologie (Image no. 65).



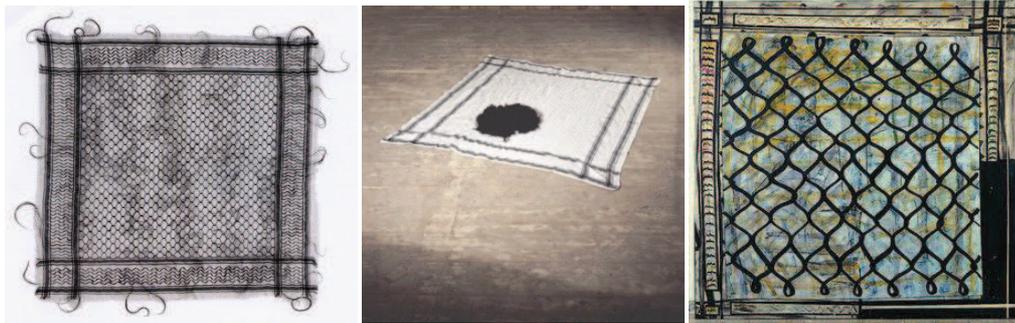
No. 66 Tayseer Barakat, *Untitled*, 1996, bois brûlé et huile sur toile



No. 67 Larry Abramson, *Rayons XXIII*, 1992, acrylique

Beaucoup d'artistes des années 1980 et 1990 travaillent dans un but d'expérimentation individuelle, à la recherche d'un contenu et d'un sens de spiritualité juïvaïque en utilisant une grande variété de matériaux et de techniques (voir image no. 67) et en y incluant des éléments locaux et universels comme p.ex. les lettres de l'alphabet hébraïque. Ils cherchent à évoquer les sentiments humains de peur et de tension. Cette même tendance se trouve aussi du côté palestinien. Suleyman Mansour a encore été le premier à introduire des matériaux naturels dans son travail afin de symboliser la terre et ses fruits, mais aussi pour ne pas être forcé d'acheter du matériel en Israël, seul pourvoyeur de pigments et de toiles. D'autres artistes, comme Vera Tamari et Tayseer Barakat (image no.66), se servent également de ce symbolisme. Mansour dit : *« L'importance de l'art, pour les palestiniens, est quelque part unique, parce que l'art nous a aidé et nous aide encore à faire renaître l'identité de la Palestine. (...) De créer des symboles pour l'identité palestinienne à travers l'art. (...) Des paysages avec des oliviers ont une grande importance pour moi, ils représentent la terre qu'Israël dévore morceau par morceau. (...) Ce travail-ci montre la carte de la Palestine et j'ai mis de la boue à l'intérieur et je l'ai laissée sécher et elle a rétréci en séchant tout en gardant la forme de la Palestine. Ceci est ma métaphore pour la situation ici où*

*l'idée de la Palestine rétrécit dans la tête des gens et qu'elle commence à être craquelée.»*¹⁹⁶ Suleyman Mansour et Sigalit Landau représentent deux générations différentes d'artistes dans leur manière d'examiner le développement esthétique du message politique, mais aussi dans l'approche différente d'appréhender l'histoire entre 1976 et 2011. Pour le Suleyman Mansour de 1976 il est inconcevable d'envoyer un message aux Palestiniens qui les inciterait à s'ouvrir culturellement à des réseaux et racines nouvelles, plus larges, alors que cela est tout à fait naturel pour Sigalit Landau, avec son bagage cosmopolite et sa possibilité de choisir son camp. Toutefois, il est fréquent que les artistes palestiniens vivant en Israël, à l'étranger ou dans la Cisjordanie, trouvent des métaphores très semblables à celles utilisées par leurs collègues israéliens.



No. 68 Mona Hatoum, *Keffiyeh*, 1993-1999
série , 2010

No. 69 Khalil Rabah, *Tattoo*, 1997

No. 70 Tsibi Geva, *Keffiyeh*

Un symbole très puissant utilisé aussi bien par les Palestiniens que par les Israéliens juifs est le *keffiyeh*. Mona Hatoum, Palestinienne née à Beyrouth en 1952¹⁹⁷, prend le carré blanc en coton avec ses deux lignes noires extérieures et reconstruit le dessin typique de losanges entrecroisés avec de longues mèches de cheveux féminins (image no. 68). Deux éléments créent ici le malaise du spectateur, premièrement, le *keffiyeh* est un vêtement typiquement masculin et on lui a donné ici un aspect féminisé et, deuxièmement, les cheveux humains qui deviennent part du vêtement confèrent un aspect cannibalesque de trophée et fétichiste, d'emprisonnement aussi. Hatoum ressuscite avec cette œuvre d'anciens

¹⁹⁶ Cracked and Shrinking Maps: An Interview with Palestinian Artist Suleyman Mansour, <http://aaron.resist.ca/cracked-and-shrinking-maps-an-interview-with-palestinian-artist-suleiman-mansour>

¹⁹⁷ Voir chapitre : l'espace féminin

mythes et légendes ainsi que des angoisses enfouies dans la mémoire collective. Entre Pénélope qui tisse sa toile en attendant le retour d'Ulysse, la tunique de Nessus qui servit à tuer Héraclès et les chemises talismaniques¹⁹⁸, les liens inquiétants entre le vêtement, le tissage et la magie sont multiples. Le *keffiyeh* de Hatoum est promesse autant que menace et sème des doutes et craintes par rapport au développement de la Palestine. Khalil Rabah, né à Jérusalem en 1961, entreprend le chemin inverse dans « *Tattoo* » (1997). Il ne brode pas un nouveau *keffiyeh* mais enlève les fils noirs qu'il pose ensuite en tas au milieu du coton blanc (image no. 69). Cette déconstruction d'un motif qui semble venir de la représentation d'anciens filets de pêche en Mésopotamie antique¹⁹⁹, est une métaphore pour l'aliénation des Palestiniens et de leurs structures anciennes pour un fort sentiment de dépossession, d'humiliation et de déplacement spatial. Après avoir fait ses études au Texas et ayant enseigné à l'école Bezalel entre 1997-2000, Rabah vit et travaille à Ramallah. Ce parcours lui a enseigné le déchirement quotidien entre les différentes réalités palestiniennes ainsi que l'interconnexion de leurs vécus et l'absence physique des hommes qui vont travailler en Israël à défaut de trouver du travail en Palestine. Nombreux sont ceux qui « font le mur » et qui demandent des permis de passage en Israël, rencontrant l'opprobre mêlé de jalousie de ceux qui ne passent pas de l'« autre côté ». Ce travail chez l'opposant, vécu comme une collaboration à l'occupation de la Cisjordanie, amène la perte de valeurs traditionnelles, symbolisés par les fils, qui illustrent toute la problématique entre exil, diaspora et occupation.

Tsibi Geva (né 1951 au Kibboutz Ein Shemer) vit et travaille à Tel Aviv et à New York. Lui aussi a connu ce sentiment de ne pas appartenir à l'endroit d'où on vient: «*Dans ma jeunesse, on déménageait souvent entre appartements et aussi entre pays et je n'ai jamais senti que je faisais partie de ma ville natale de Beer Sheva non plus. Ma mère nous amenait voir des musées en Europe assez souvent. J'ai toujours dessiné et peint et je suivais tous les cours d'art possibles.. Quand j'ai donc commencé mes études à l'école Bezalel, je m'attendais à m'y sentir comme chez moi, mais il s'est avéré que mes connaissances en histoire de l'art*

¹⁹⁸ Voir chapitre: le verbe

¹⁹⁹ Wafa Jadallah, *Weaving Meaning, Untangling Trauma*, Curatorial Essay

s'arrêtaient quelque part au XIX^e siècle. On me parlait de Beuys et de Malevitch et je n'avais aucune idée qui c'était.²⁰⁰» Geva étudie principalement à travers des livres d'art et se tourne vers le thème de l'autorité et du territoire. Ses œuvres ont comme thème l'identité traditionnelle arabe, pas uniquement palestinienne, mais une « arabitude », un sentiment d'appartenance culturelle au-delà de la langue et de la religion, qui peut même inclure des juifs arabes sépharades et mizrahim. Ce thème s'exprime dans la décoration des objets quotidiens, comme les carrelages, les *keffiyehs*²⁰¹ et les jeux de backgammon (Image no. 70).²⁰² Ici nous sommes face à l'interprétation d'un seul symbole (le *keffiyeh*) dans un seul contexte (l'occupation de la Palestine) mais par trois personnes avec trois vécus fondamentalement différents : la femme née de parents palestiniens, Mona Hatoum, qui vit en diaspora, l'homme palestinien qui déambule entre les identités et réalités d'Israël et de la Cisjordanie, et l'homme israélien qui est un étranger chez lui. David Shapiro dit à propos de Geva: « *Ceux qui pensent que la foi est quelque chose de fade doivent lire les véritables ancêtres de Geva – Nachman, le Hassid tourmenté, Benjamin, le maître masochiste de l'aura, et ces épistolaires Scholem, Schapiro, Barnett Newman. Quand je vois ce travail, je note son syncrétisme rare, le pluralisme stylistique fait de contradictions - un NUMEN TREMENDUM*²⁰³, couché dans le vocabulaire d'un visionnaire modeste qui cherche toujours le zéro rhétorique. »²⁰⁴ Le conflit entre le vécu personnel et l'universalité du sentiment de la déchirure intérieure et extérieure, entre la réalité matérielle et l'abstraction est présent chez les Palestiniens tout comme chez les Israéliens immigrés en *Erez Israël* : ils manquent d'un sentiment concret d'appartenance et d'identité, car l'identité nationale artificiellement construite ne les satisfait pas émotionnellement. Jadallah l'exprime ainsi : « *Chaque artiste utilise le vêtement pour transmettre le traumatisme collectif du corps – qui est en crise et*

²⁰⁰ Shira Glezerman, *The Birthday of the Infanta*, Catalog text from the solo show The Birthday of the Infanta, March-May 2011, Shay Arye Gallery, Tel Aviv. <http://shiraglezerman.com/en/the-birthday-of-the-infanta-catalog-text-2/>

²⁰¹ Ruth Eglash, *Heads up! It's the new 'Israeli keffiyeh'*, The Jerusalem Post, 29/01/2010, <http://www.jpost.com/Israel/Heads-up-Its-the-new-Israeli-keffiyeh>

²⁰² <http://www.tsibigeva.com/default.asp?PageID=132>

²⁰³ Numen tremendum (lat.): formidable puissance

²⁰⁴ David Shapiro, *Tsibi Geva: Centripetal, Centrifugal Forces*, <http://www.tsibigeva.com/default.asp?PageID=137>

détresse.»²⁰⁵ En regardant l'art engagé contemporain d'artistes palestiniens, d'artistes israéliens juifs et des artistes kurdes, on peut se rendre compte que la recherche artistique transcende aisément les frontières historiques, politiques, philosophiques et linguistiques pour aboutir à un message humaniste qui s'adresse à nous tous et à tous les conflits.

c. Message pour le monde



No. 71 M. Al Hawajri, *Esprit et parfum*, 2007
Photo: www.labiennale.org



No. 72 Emily Jacir, *Embrace*, 2004
Le mur dans la tête, 2007



No. 73 Ahmad Canaan

Alors que les styles et formes sont aussi variés que possible, les artistes palestiniens continuent à chercher des métaphores pour leur pays et son histoire. Voici trois exemples : de Gaza, de la diaspora américaine et de Galilée. Muhammad Al Hawajri exprime avec *Esprit et parfum* une mémoire ancienne de cultures passées, assyriennes, cananéennes, mais dont les traces perdurent jusqu'aujourd'hui. Il a utilisé des épices et pigments naturels pour le dessin à l'encre de Chine (image no.71). Emily Jacir a créé une bande mouvante kafkaïenne, faisant penser aux tapis de bagages des aéroports, mais cette bande-ci ne va nulle part et tournera éternellement sur elle-même ; son mouvement est dépourvu de sens (image no.72). Cette œuvre est peut être un peu à l'image d'elle-même qui tourne continuellement entre les Etats-Unis et Ramallah, sans pouvoir se libérer de cette identité palestinienne mais n'étant visiblement pas non plus capable de la vivre pleinement en y prenant racine. Cette œuvre représente aussi le sort des Palestiniens, qui voudraient partir mais que l'administration israélienne

²⁰⁵ Wafa Jadallah, *Weaving Meaning, Untangling Trauma*, Curatorial Essay

coince dans un cercle vicieux de formalités et de disputes sans fin, leur interdisant de quitter le territoire, Gaza où Ramallah, et qui continueront ainsi à tourner en rond dans leur prison à ciel ouvert. Ahmad Canaan, qui vit dans le Nord d'Israël dans un village arabe, ne voit le mur que quand il s'approche de la Cisjordanie ; il n'a cependant pas besoin de quitter la maison pour sentir ce mur. Il est incrusté dans la tête des gens (image no.73), dans leur mémoire et dans leur corps, étant donné qu'ils savent qu'ils ne peuvent pas aller facilement voir leur famille et leurs amis dans les territoires occupés, qu'ils ne peuvent pas aller en Jordanie ou en Égypte sans visa, ayant un passeport israélien tout en ressentant à chaque moment qu'ils n'appartiennent pas vraiment à ce pays.

Y a-t-il un art contemporain en Palestine qui ne soit pas chargé de messages politiques plus ou moins subtiles ? À l'Académie des Arts de Ramallah²⁰⁶, les étudiants se sont réunis en 2011 pour discuter de leur rôle dans la société et dans le monde des arts. Ils se plaignent de devoir maîtriser l'anglais pour pouvoir pleinement profiter de l'enseignement et à cause des intervenants internationaux et de l'obligation d'expliquer leurs œuvres pour un marché international. Un des participants témoigne : *«J'ai un grand problème avec la suprématie blanche qui s'exprime ici. C'est un complexe d'infériorité. Prenez le tableau de Suleiman Mansour, « Le porteur du fardeau ». Il a voyagé dans le monde entier et n'avait pas besoin d'anglais pour ce faire. L'art n'a pas besoin d'une langue pour aboutir à une expression approfondie. Par ailleurs, je ne devrais pas être forcé d'expliquer et de contextualiser mon œuvre. Elle parle par elle-même.»²⁰⁷* Pourtant, les étudiants d'art sont conscients qu'ils doivent parler de leur art pour le promouvoir – et en anglais, car ils ne peuvent pas exister sans le contexte extérieur et sans rapports avec le marché international de l'art. Ce marché les force dans une case précise. Ils reconnaissent que leur valeur marchande tient aussi bien de l'orientalisme (aujourd'hui une forme de romantisme nostalgique) que du capitalisme et des rapports postcoloniaux entre artistes du Moyen-Orient et

²⁰⁶ International Academy of Art Palestine, une institution spécialisée dans l'éducation supérieure des arts visuels, financée majoritairement par des sponsors européens. Le directeur est Dr. Tina Sherwell, une Palestinienne. <http://www.artacademy.ps/>

²⁰⁷ Oraib Toukan, Transcrit de l'Académie des beaux arts Palestine, réunion "Events Called Schools"

International Academy of Art Palestine, Ramallah, November 28, 2011

marchés de l'art. C'est un fait qu'ils doivent accepter. Le problème de leur responsabilité d'artiste est ailleurs : peuvent-ils faire un art *palestinien* qui ne soit pas politique ? Un des participants dit : «*Même si nous parlions d'amour, il serait défini par la politique. A la fin, tout ce qui nous préoccupe inconsciemment devient part de notre art. Les pavés sur lesquels je marche sont politiques, cette institution est politique ou fait tout au moins partie d'une politique particulière. Quand tout est politique, mon sujet devient évidemment politique.*»²⁰⁸ Jawad Al Mahli est né dans le camp de réfugiés de Shuafat, en Jérusalem-Est, à quelques centaines de mètres d'un check point. La vexation quotidienne de devoir traverser cette barrière pour le moindre déplacement, que ce soit à l'école, au marché etc. régit son enfance. Jeune, il commence à poser des questions sur cette situation intenable de vivre dans un camp, apparemment temporairement, mais sans aucune perspective de pouvoir le quitter un jour. Est-ce que la vie dans un camp rend les gens différents ? Ont-ils une autre mentalité ? Il commença à dessiner tout autour de lui, puis devint peintre, photographe et artiste vidéo. Au début il refusa d'exposer la vie de ses voisins publiquement et de profiter ainsi indirectement de leur sort²⁰⁹. Puis il accepta en se disant que c'est sa seule façon de contribuer au changement, en leur donnant une valeur, une place dans le monde, une articulation. Dans sa vidéo «*La Station d'essence*» (2009) il montre un gîte préfabriqué, en tôle ondulée, qui ressemble à un conteneur et abrite une pompe à essence. Les heures, les jours, les mois passent. Les gens du camp de réfugiés viennent, se servent à cette pompe, parlent avec les propriétaires ou gestionnaires, s'en vont, reviennent, le tout dans un tout périmètre extrêmement restreint. Le temps court. La scène reste la même, la vie des gens et la vue sur la pompe ne change pas (image no.74). Est-ce de la politique? Très certainement, tout comme les «*Mangeurs de pommes de terre*» (1885) de Vincent Van Gogh le furent à leur époque. A travers son travail, Al Mahli pose aussi la question de savoir si la seule réponse possible aux humiliations de l'occupation et à l'enfermement des camps est la persévérance dans la demande du statut de réfugié. Statut qu'il faut garder à

²⁰⁸ Transcript from the International Academy of Art Palestine, by Oraib Toukan, (Events Called Schools)

International Academy of Art Palestine, Ramallah, November 28, 2011

²⁰⁹ Dr. Tina Sherwell, son épouse, dans sa conversation avec S. Drake, à Ramallah, Mai 2011

tout prix, car chaque assouplissement de cette position revient à dire qu'on accepte l'occupation des lieux d'origine et est vu comme de la haute trahison. Dans les débats toujours interrompus pour un accord de paix entre Palestiniens et Israéliens, le droit au retour est une demande clé. Pour bénéficier d'un éventuel droit au retour on ne doit pas accepter de nouveau statut, on doit rester réfugié. Doit-on vraiment sacrifier la vie individuelle de tant de générations pour ne pas trahir une position ?



No. 74 Jawad Al Mahli, *La pompe à essence*, vidéo-still, 2009

Là où Jawad Al Mahli montre la mélancolie de la vie des camps de réfugiés derrière les barbelés, son contemporain Sharif Waked se sert de l'ironie et du sarcasme. Waked tourne à l'absurde cette immoralité des check points que les palestiniens doivent franchir plusieurs fois par jour en inventant des vêtements qui permettent aux soldats israéliens de faire subir des fouilles corporelles aux Palestiniens sans devoir se dévêtir. Sa vidéo « *Chic Point* » (2005) montre tels des défilés de mode, des Palestiniens qui défilent avec des vêtements sur lesquels sont dessinés des ouvertures aux « endroits stratégiques » afin de pouvoir éventuellement y cacher des armes ou des explosifs. Cette déambulation de beaux jeunes mannequins est entrecoupée de véritables passeurs de check-points qui, résignés, doivent se déshabiller devant les soldats israéliens dans des positions humiliantes. Avec cette œuvre (image no.75), Waked critique aussi cette

résignation et veut inciter les Palestiniens à faire preuve de plus d'ingénuité à combattre l'occupation par l'esprit, l'humour et l'ironie des armes non-violentes.



No. 75 Sharif Waked, *Chic point*, 2005 (video-still)

Souligner une situation intolérable, tourner en dérision un comportement insoutenable, trouver des métaphores pour un état dictatorial : autant d'occasions pour les artistes du Moyen-Orient de faire passer un message au monde. L'artiste syrien Tammam Azzam nous met devant un défi : « *Je voudrais comprendre, comment, d'un côté, le monde entier peut s'intéresser à l'art et, de l'autre côté, deux-cent personnes sont tuées tous les jours en Syrie. Goya a créé une œuvre pour immortaliser la mort de centaines de citoyens espagnols innocents le 3 mai 1808. La Syrie vit un 3 mai tous les jours et personne n'y met fin.* ²¹⁰ » Goya n'est qu'un artiste parmi d'autres dont Azzam s'est servi pour transformer digitalement les photos de réfugiés, de murs criblés de balles et de bâtiments détruits à Damas, il a aussi eu recours aux œuvres de Paul Gauguin, de Henri Matisse, de Gustav Klimt etc., détourné ainsi de nombreuses et œuvres de leur place bien au chaud dans les musées en Europe. Il l'appelle *Musée de Syrie* (image no. 76). Ses œuvres habituelles sont des combinaisons de matériaux différents, comme des aiguilles, de la corde et des objets trouvés. Son but est de recréer les idées par des objets ordinaires et de combiner des éléments hybrides pour arriver à une nouvelle réalité.

²¹⁰ Katherine Brooks , 'The Kiss' In Syria: Artist Tammam Azzam Goes Viral With His Take On Gustav Klimt's Artwork (PHOTOS), The Huffington Post , http://www.huffingtonpost.com/2013/02/05/syrian-artist-tamma-azzam-gustav-klimt-the-kiss_n_2616685.html#slide=more278693



No. 76 Tammam Azzam, *Musée de Syrie* (série de photos travaillées avec Photoshop), 2013

L'art, pour lui, doit être capable de composer avec des expressions diverses et d'emprunter à tous les styles et formes. Le travail avec les medias digitaux lui permet d'assembler tout, tout de suite et sans limites. Ses œuvres récentes qui ont toutes pour thème les violences en Syrie utilisent des cartes du territoire avec des figurines d'échec et d'autres symboles. Né à Damas en 1980, Azzam vit et travaille à Dubaï. Pour les artistes restés au pays, la création d'œuvres critiques n'est pas une sinécure depuis fort longtemps. Ahmad Mouallah, né en 1958, a fait ses études à la Faculté des beaux-arts de Damas puis à l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD) de Paris, avant d'enseigner à la Faculté des beaux-arts de Damas (1989-1996). C'est un artiste prolifique, figure polémique du monde de l'art, juge et partie de l'enseignement en Syrie mais aussi de la politique institutionnelle locale et du circuit marchand du Levant au Golfe. Il est également un critique d'art reconnu. Il dit par rapport à ses prédécesseurs peintres : *« Après la Libération [1946], le Ministère de la Culture a joué un rôle important dans l'envoi de nombreux jeunes syriens à l'étranger. Ils sont revenus avec un large spectre d'expériences et d'idées nouvelles. Ils sont toutefois restés attachés à la culture d'où ils venaient ; le Réalisme socialiste d'Europe de l'Est ou encore les symboles en rapport avec la lutte pour la libération de la Palestine ou du Vietnam selon les sympathies idéologiques et militantes des uns et des autres. Ceux qui étaient en France et qui en sont revenus ont ramené avec eux le Surréalisme et bientôt il y eut en Syrie des poètes et des peintres surréalistes ... Et puis il y a ceux qui sont passés à l'Ouest pour ne jamais revenir, comme Marwan Khassab Bashi ; ce sont leurs catalogues qui font régulièrement le trajet du retour. En*

même temps, certains cherchaient une voie d'expression exclusivement personnelle comme Fateh Al-Mouddarres.²¹¹» (Voir image no. 77)



No. 77 Fateh Al Mouddarres, Mariage dans les montagnes du Kalamoon, 1977

Les peintures d'Ahmad Mouallah sont le résultat de sa lutte critique avec la vie, l'homme et l'environnement social et politique dans lequel il se situe. Il travaille de façon rapide, sans esquisses préliminaires et crée ses scénarios avec des personnages qu'il invente sur le champ. Il applique la peinture à l'aide de bouts de plastique, de bois, de carton, d'un couteau, etc. Ses tableaux sont figuratifs ou abstraits, souvent calligraphiés, mais tous font entrer le spectateur dans un univers sombre, inquiétant et kafkaïen²¹². On assiste à des situations tirées apparemment de longues histoires épiques, entourées de rituels incompréhensibles. Tel par exemple le loup qui présente la tête de mouton aux autres moutons – s'agirait-il d'une analogie politique, d'un épisode d'une histoire ancienne? (Voir image no. 78) L'espace vide crée un lien avec l'univers, l'instant avant la création, les personnages pourraient venir de la période de la renaissance italienne... Mouallah dit de lui-même (en parlant de lui à la troisième personne): « *C'est blanc et c'est noir, c'est bon et c'est mauvais, l'un pénètre l'autre et voyage entre le sacré et le païen, le nu et le couvert, l'exposé et le caché, un nihilisme personnel et la consécration au bien publique, nous ne pouvons comprendre son œuvre que si*

²¹¹ www.LaSyrie.net, *Bilan et perspective de la politique culturelle syrienne avec Ahmad Moualla*, 28 juillet 2009

²¹² About Mouallah-By Mouallah,
<http://www.ahmadmoualla.com/viewpage.php?idField=48&location=&tp=&pn=9&so=DESC&lang=en>

nous comprenons cette fragmentation (...) Ahmad a déconstruit le monde pour le reconstruire, un rêveur permanent d'un autre monde, libéré des conditions de l'injustice et de l'oppression qui est levée par ce qu'elle est documentée et où les lois injustes sont abolies.²¹³» Son processus artistique mélange les images de l'Est et de l'Ouest, loin de tout raisonnement intellectuel et des références académiques. La calligraphie devient couronne d'épines sur un parchemin aux allures de Saint Suaire – ou alors est-ce un palimpseste, qui cache un message encore plus ancien ? (Voir image no. 79)



No. 78 Ahmad Mouallah, *Sans titre* (de la série *Cendres grises*), 2011

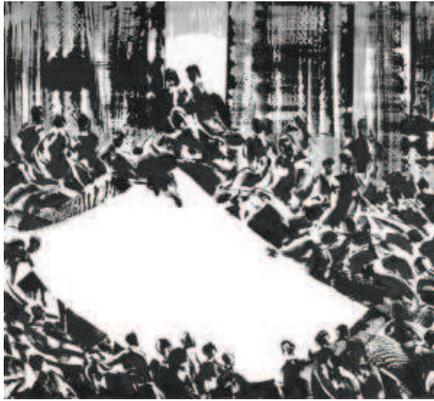


No. 79 *Sans titre* 2010

C'est ainsi qu'il travaille depuis 1990, avec depuis peu une prédilection grandissante pour le noir et blanc. La calligraphie est également de plus en plus importante dans son œuvre. Il dit de sa peinture qu'elle n'est « *ni occidentale, ni orientale, mais qu'elle correspond à une perspective personnelle* »²¹⁴. Le noir et blanc est utilisé pour contraster, pour un effet de clarté et de simplicité aux yeux du spectateur, qui ne se perd dès lors pas dans l'appréciation des couleurs.. Toutefois, ses œuvres évoquent ainsi les photographies aux contrastes accentués en noir et blanc des premières années de l'indépendance syrienne (voir images nos. 80 et 81).

²¹³ About Mouallah-By Mouallah,
<http://www.ahmadmoualla.com/viewpage.php?idField=48&location=&tp=&pn=9&so=DESC&lang=en>

²¹⁴ Anne Wallace Thompson, *Shadows and dust*, CANVAS, Summer edition, July/August 2011, traduit par S. Drake



No. 80 Ahmad Mouallah, *La lettre*, 2000



No. 81 Photographie de marche protestataire, *Le Livre de la Syrie*

Cette négociation entre les extrêmes mais aussi entre des facettes qui s'appellent les unes les autres est une condition de survie en dictature. Mais elle est aussi la preuve que les choses ne sont pas si simples en Syrie, que tout n'est justement pas blanc et noir et que les violences actuelles n'ont pas de solution facile, ni de l'intérieur ni de l'extérieur, comme le souhaiterait Tammam Azzam. Un des artistes syriens les plus prisés, Sabhan Adam, né en 1972 et connu en Occident par ses « portraits » provocateurs et acides, également appréciés par la famille Assad, se trouve littéralement entre le marteau et l'enclume. Ses œuvres montrent des personnages au faciès hideux, mais portant des vêtements somptueux, munis de dorures et parfois de caractères calligraphiés qui donnent un caractère sacré au tableau (voir images nos. 82 et 83). Ses portraits peuvent être interprétés comme une critique subtile de l'establishment syrien, mais aussi de façon plus neutre, plus métaphorique. Comme il est un des artistes syriens les plus connus (il a été présenté à la Biennale de Venise en 2011) les deux camps opposés ont désiré son support public, qu'il a refusé de donner.²¹⁵ Il soupire : « *Personne n'est heureux avec moi maintenant. Les médias veulent faire de moi une voix pour l'opposition et les personnages au pouvoir veulent m'avoir de leur côté. Mais je suis neutre. Pour moi, tout le monde a fait des fautes. La Syrie a été détruite du fait d'avoir choisi le communautarisme.* »²¹⁶ Aux critiques qui disent que c'est la responsabilité de l'artiste de réagir aux événements courants il rétorque que dans

²¹⁵ Aryn Baker, *The Art of War: Syria's Artists Find Pain and Fame on the Front Lines*, TIME, Février 2013, <http://world.time.com/2013/02/13/the-art-of-war-syrias-artists-find-pain-and-fame-on-the-frontlines/#ixzz2TML0yepw>

²¹⁶ Baker, *ibid.*

ses œuvres il avait prévu cette catastrophe depuis des décennies. Aujourd’hui il ne peut plus peindre. Son atelier est devenu inaccessible à cause des violences et il se sent incapable de travailler ailleurs.



No. 82 Sabhan Adam, *Le troisième œil*, 2012



No. 83 Sabhan Adam, *Sans titre*, (date ?)

D’autres artistes prolifèrent en ces temps de crise. Khalil Younes, un jeune artiste syrien qui a récemment participé à une exposition à Amsterdam à la fondation Prince Claus ²¹⁷ est devenu un illustrateur connu des violences quotidiennes en Syrie. Sans vouloir profiter du désastre, comme il le précise ²¹⁸, il donne son interprétation des événements avec l’accord des victimes des violences. Son dessin pour le trentième anniversaire du massacre de Hama perpétré en 1981, est d’une grande brutalité visuelle tout en étant peu explicite en ce qui concerne l’épisode historique. Il montre un torse féminin nu dont les mamelons sont coupés et ont mal cicatrisé. Tout baigne dans une couleur d’un rouge vif (voir image no. 84). L’histoire de Hama avait été justifiée par le gouvernement comme nécessaire pour endiguer le danger des Frères musulmans. Tout le monde était cependant convaincu que cette justification était un mensonge et que Hama (ville connue pour ses roues hydrauliques anciennes, donneuses d’eau, source de vie) avait été punie pour avoir hébergé des esprits libres et rebelles. Aujourd’hui, on en parle,

²¹⁷ Malu Halasa (ed.), Publication 'Culture in Defiance, Continuing traditions of Satire, Art and the struggle for freedom in Syria', Fondation Prince Claus, Amsterdam 2012

²¹⁸ Halasa, *ibid.*

pour la première fois librement et les gens font le lien entre la mort de protestataires paisibles à Alep et ceux de Hama. Pour Younes, sa série “*Révolution 2011*” est encore inachevée. Articuler les émotions de ceux qui n’ont pas les moyens de le faire, trouver des métaphores qui traduisent leur vécu ; c’est ainsi que Younes essaie d’endiguer la violence, alors qu’il se sent impuissant par ailleurs. Un artiste peut-il changer le cours du monde ?



No. 84 Khalil Younes, *Hama 30*, 2011

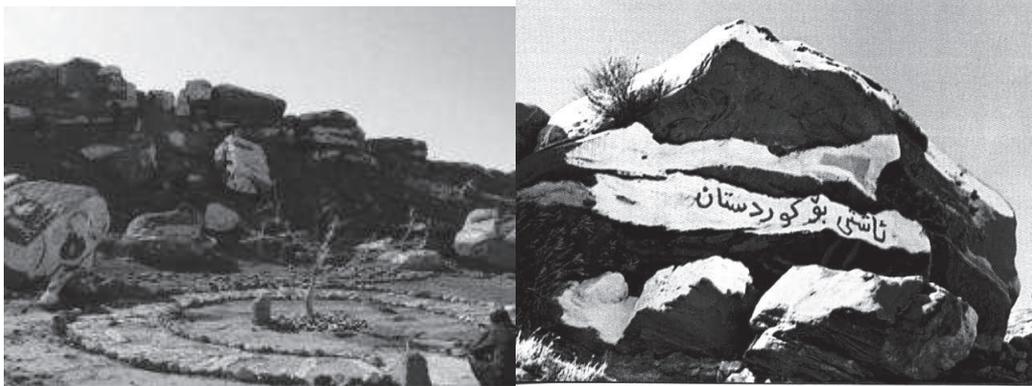
Ismail Khayat en est convaincu. Né en 1944 à Khanaken, habitant actuellement à Suleymania dans le nord de l’Iraq, il a enseigné les arts pendant vingt-quatre ans et est souvent appelé par ses confrères le « grand-père » de l’art contemporain au Kurdistan iraquien. Il a aussi été pendant un temps le ministre d’art et de culture au Kurdistan iraquien. Depuis 1965 il est membre de l’Association iraquienne des artistes et depuis 1970 il fait aussi partie de l’Union des artistes iraqiens. Dans son travail il a toujours essayé d’influencer positivement la société. Il dit : « *Bien sûr que l’art peut changer les choses (...) les artistes ont le devoir d’essayer de rendre le monde meilleur.* » Ses installations qui avaient pour thème la nécessité de faire la paix dans la région ont été très remarquées. A la fin des années 1990, le Kurdistan iraquien était sorti de plusieurs années de guerre civile. Khayat essaya de trouver des sponsors financiers et politiques pour son grand projet de message de paix. Finalement il y aboutit avec sa « *Montagne peinte* » œuvre commencée en 2000 et depuis fréquemment restaurée. « Sa » montage se trouve à l’endroit des

pires brutalités commises des deux côtés. Khayat décora le flanc de montagne de pierres éparses, de bois sec, d'objets trouvés comme .ex. de carcasses d'obus, en les couvrant de symboles de paix en couleurs vives. Il y installa des cercles de pierres et d'objets et y planta une pancarte stipulant que « *Cet endroit n'est pas destiné à la violence mais aux pique-niques !* »²¹⁹ Malheureusement personne ne pouvait filmer le processus de réalisation qui était aussi important que le résultat et dont la région iraquienne du Kurdistan est très fière et quia été documenté par des cartes postales éditées par le Ministère de la culture (Voir images 85 et 86). Khayat réussit même à faire venir les chefs des partis adverses du PUK et du PDK pour participer à un acte symbolique pour la paix. Il leur a fait enterrer des pierres sur lesquelles il avait écrit, en kurde, les mots « combats », « peine », « mort », « colère ». Aussi peu probable que cela puisse paraître, cet acte symbolique mit fin au dialogue de sourds et déclencha une véritable discussion entre les partis ennemis.²²⁰ Symbolisme hybride, ici encore, car si Khayat utilise des emblèmes internationaux de la paix, comme la colombe, la branche d'olivier etc., il y introduit des gestes qui sont d'une tout autre culture et époque. Cet acte artistique fut connu partout dans la région, tout comme les proclamations d'Ismail Khayat : « *Le message de l'art est un message humaniste et la paix est un vieux rêve de l'humanité. C'est pourquoi l'art essaie toujours d'abolir les frontières.* »²²¹ Khayat fut par la suite invité à Washington au Middle East Institute en 2001 pour parler de cette rencontre dans le cadre de la réunion « How Art Can be used to Bring Peace » et un séminaire sur « Civil Life in Iraqi Kurdistan ». Il voyage actuellement plus qu'avant et partage son message de non-violence lors de réunions alternatives, artistiques internationales, comme ors du colloque « Save your planet » organisé par Tellus Art de Suède et qui eut lieu à Goa en 2013.

²¹⁹ <http://benhodson.squarespace.com/journal/2011/5/21/primary-research-interview-with-artist-ismail-khayat.html>

²²⁰ Hodson, *ibid.*

²²¹ <http://www.kurdbun.de/khayat/kuenstler.html>



No. 85 et 86 Ismail Khayat, Montagne peinte, 2000 (détails)

d. Nul n'est prophète dans son pays

Si le message d'Ismail Khayat semble avoir touché ses destinataires, d'autres pays font la sourde oreille à leurs « prophètes ». Au Liban, Marwan Rechmaoui essaye, comme d'autres, d'enquêter sur les problèmes de la ville de Beyrouth, martyrisée par une guerre civile autant que par la reconstruction et la réaffectation qui s'en suivirent²²². Il réalise une grande carte en caoutchouc épais qui reproduit fidèlement les différents quartiers et rues de la ville de Beyrouth (voir image no. 87). Il tente ainsi de remettre en question la répartition des différents quartiers et des habitants et interroge ainsi l'agencement de l'espace, son lien avec l'histoire et la culture. La ville est une énigme : alors que de grandes parties ont été détruites, les repères religieux et culturels restent dans la tête des gens qui y retournent et continuent à respecter des frontières désormais obsolètes. Né en 1964, Marwan Rechmaoui a étudié aux Etats-Unis et vit actuellement à Beyrouth. Zena Assi, née en 1974, a étudié à ALBA²²³ ; son travail a souvent été comparé à celui de Gustav Klimt ou d'Egon Schiele. Mais ses « portraits²²⁴ » de la ville nous rappellent aussi Jean Dubuffet par la coloration et Friedensreich Hundertwasser par l'agencement des toiles et sa fascination de l'urbanisme. (Voir image no. 88) Zena Assi explique sa passion : « *Pendant que nous bâtissons notre environnement, avec ses régulations, demandes, compromis, nous finissons par nous trouver nous même façonnés par cette structure que nous avons construite, adaptés à ses dimensions... quoi qu'il en soit, je crois que l'être humain a une*

²²² Voir chapitre: La rencontre de la religion et de l'art dans la rue

²²³ Académie libanaise des Beaux-Arts

²²⁴ Zena Assi, *Cityphilia*, <http://artofthemideast.com/artists/lebanese/zena-assi/>

certaine dette à payer à la ville dans laquelle il vit... un pacte ancien qui les lie tous les deux, un contrat tacite stipulant que chacun va honorer sa promesse le jour ou l'autre en aura besoin. »²²⁵ Pour Assi, qui est restée à Beyrouth tant pendant la guerre civile que lors des conflits avec Israël, l'infamie réside dans les non-dits, le camouflage des faits, le mensonge profond des survivants quant à leur rôle véritable dans le conflit. C'est ce refus d'accepter sa culpabilité, qu'elle dénonce : « *L'horreur, ce n'est pas la guerre, c'est la vie stagnante entre deux conflits, la routine, la résignation.* »²²⁶



No. 87 Marwan Rechmaoui, *Beyrouth caoutchouc*, 2004-2006



No. 88 Zena Assi, *Ma ville*, 2011

D'autres artistes sont encore plus radicaux dans leur refus de prendre part au retablisement des structures culturelles de la bonne société libanaise. Né en 1967, l'artiste conceptuel Walid Raad (ou Ra'ad) interroge l'histoire tourmentée de son pays d'origine, collectant, modifiant et créant des photographies, des textes et des vidéos. La vérité d'un document, son utilisation, son trucage, son oubli, sont des aspects qu'il examine et entretient. Il veut troubler la conception du spectateur pour questionner en profondeur la construction de l'Histoire, qui est construite par ceux qui écrivent les livres d'histoire. (Voir image no. 89) Les omissions, les non-dits sont tout aussi importants que les soi-disant faits. En 1999, il devient fondateur de l'« *Atlas Group* », une organisation fictive qui produit, conserve et étudie des documents de l'histoire contemporaine du Liban. Walid Raad vit à Beyrouth et à New York, où il est professeur à l'école d'art Cooper Union de New

²²⁵ <http://artofthemideast.com/artists/lebanese/zena-assi/>

²²⁶ Thierry Savatier, Zena Assi ou la passion de Beyrouth, <http://savatier.blog.lemonde.fr/2012/10/05/liban-2012-46-zena-assi-ou-la-passion-de-beyrouth/>

York. Il est un des artistes les plus célèbres du Liban : il a eu des rétrospectives en 2006 à Berlin, en 2010 à Londres et à Paris. Il a participé à la Documenta 11 en 2002, à la Biennale de Venise en 2003, et il a reçu plusieurs prix internationaux. Pourtant il refuse les expositions dans les galeries d'art commerciales. Walid Raad est dans la situation confortable de pouvoir financer la plupart des activités de l'« Atlas Group » (image no. 89) grâce à ses rentrées financières en tant que professeur ; le groupe reçoit par ailleurs aussi des subsides communautaires. Raad précise, que parler d'un contexte commercial est complexe: « *Je trouve difficile de comprendre le gouffre entre le monde de l'art institutionnel et commercial.* ²²⁷ » S'il est vrai qu'il n'expose pas dans des galeries commerciales, il a quand même vendu ses vidéos, il a été rémunéré pour son intervention lors de conférences, pour ses livres, articles de journaux, etc. Mais on ressent chez lui le recul devant l'effet décontextualisant de montrer son œuvre, qui critique la commercialisation de la mémoire, dans un endroit commercial et de voir la valeur de son œuvre dépendre des chiffres de vente.²²⁸ Ce n'est peut être pas étonnant de constater qu'une grande partie des participations de Walid Raad à des manifestations d'art est d'un apport théorique et a notamment comme thème la problématique de l'archive et du document, thème qui suscite actuellement de grands débats.



Nr. 89 Operator #17/The Atlas Group, *I Only Wish That I Could Weep*, 1999-2002, color video.

²²⁷ Alan Gilbert, Walid Ra'ad, BOMB 81/Fall 2002, ART, <http://bombsite.com/issues/81/articles/2504>

²²⁸ Gilbert, *ibid.*

Oraib Toukan se pose, elle aussi, des questions sur les vérités historiques du Moyen-Orient. Il s'agit d'une jeune artiste jordanienne qui réalise des photographies, des vidéos et des installations. Du fait du contenu sociopolitique de sa démarche et de la qualité de son œuvre, elle a reçu des prix régionaux et a pu bénéficier de différentes résidences artistiques. Elle participa à la Biennale Euro-méditerranéenne de Tunis et la à Biennale Valencia/Sao Paulo en 2007. Elle a travaillé à l'académie d'art de Ramallah et a été chargée de différents programmes d'art en Jordanie.



No. 90 Oraib Toukan, *Souviens-moi de me rappeler d'oublier*, 2006

No. 91 « *Le nouveau Moyen-Orient* », 2007

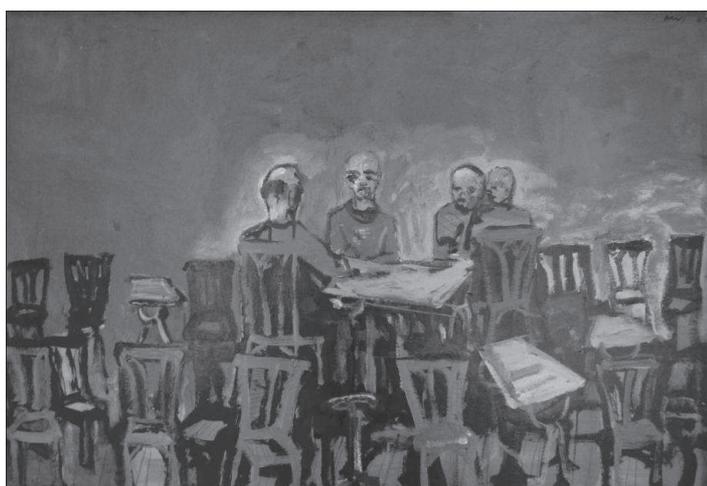
Oraib Toukan est née aux Etats Unis, en 1977, mais elle a grandi à Amman. « *Souviens-moi de me rappeler d'oublier* » (également le titre de plusieurs chansons pop) est une vidéo qui montre la mémoire du Moyen-Orient comme une histoire qu'il vaut mieux oublier, car elle ne sera jamais transmise fidèlement (voir image no. 90). De même, les frontières et la forme des pays semblent tracées arbitrairement. La valeur qu'on donne à une culture, une histoire, une nation, est ici arbitraire. Oraib Toukan a eu l'idée de vendre les pays du Moyen-Orient aux enchères pour une durée de cent ans. Elle inventa et créa un nombre de documents fictifs, copiés du monde économique, y compris un sigle de marketing, un catalogue, etc. Dans un de ses autres projets elle utilisa les cartes topographiques, en découpa les pays sans autre identification que leur seule forme, et les aimanta pour permettre de les bouger sur un mur magnétique (voir image no. 91). On constate une grande ressemblance formelle avec « *Beyrouth caoutchouc* » présenté plus haut, mais le contenu de « *Le Nouveau Moyen-Orient* » (2007) est différent. L'artiste utilise le langage « *des principes économiques*

*néolibéraux*²²⁹ », dit Marion Guilmot, et révèle ainsi le cynisme et l'égoïsme colonial de l'Occident, qui intervient où et quand il veut, soutient des dictateurs pour ensuite les laisser tomber, décide de vendre ou non des armes, spéculé contre les monnaies locales et s'approprie en plus de tout ça le droit de détenir la vérité journalistique sur l'Histoire. Nous allons à présent analyser l'œuvre d'un autre artiste, Hani Alqam, jordanien, de souche palestinienne, né en 1977 dans le camp de réfugiés Al Nasser. Son travail est profondément inspiré par son entourage et son expérience quotidienne dans la ville d'Amman. Surtout connu comme peintre et dessinateur, il travaille actuellement surtout comme commissaire d'expositions en Grande Bretagne et en Jordanie. Il soutient ainsi d'autres artistes locaux et donne également des cours de peinture et de dessin à la Jordan National Gallery of Fine Arts. Pour son cycle du « *Café de la Ligue Arabe* » (Image no. 92) il a passé pendant six ans plusieurs nuits par semaine dans cet endroit qui pour lui, comme il dit, révèle comme aucun autre : « ... *la crudité sans pitié et en même temps la fragilité qui laisse tout le monde sans masques (...) des groupes d'hommes sont accoudés sur leur tables comme un vol de merles, qui varient seulement en taille et forme. Il y a une amitié inexprimée pendant que les hommes jouent, ne levant qu'occasionnellement leurs yeux des cartes. Leurs corps ne bougent que rarement, presque comme des statues. Un bruit sourd remplit la pièce qui me rassure alors que j'essaye de capturer l'instant d'un corps qui se penche, d'une chaise vide qui se trouve abandonné dans l'espace*²³⁰ ». Alqam est un artiste jordanien contemporain très atypique. Son intérêt pour les visages et les corps ordinaires a donné lieu à nombre de projets, comme sa série de portraits grotesques et de personnes tronquées, symbole de l'incapacité des Jordaniens à ressentir les problèmes sociaux et à procéder à des changements. Une autre série de portraits imaginaires aux coups de pincesaux gras et violents marque sa frustration de l'acceptation passive des Jordaniens de la situation économique, sociale et politique ; cette série s'appelle : « *De derrière le voile* » (Image no. 93) et se réfère donc aussi directement aux préceptes de la religion. Elève de l'artiste

²²⁹ Marion Guilmot, *Oraib Toukan, Equity is in the Circle, 2007- 2009*
<http://nadour.org/fr/artists/oraib-toukan/>

²³⁰ Hani Alqam, *The Arab League Café*, cité d'après
http://www.daratalfunun.org/main/activit/curentl/hani_alqam/1.htm

de souche syrienne, Marwan Khassab Bashi, qui enseigne aujourd'hui à Berlin et qui l'a beaucoup influencé, il détient aussi un diplôme du centre d'enseignement des arts de Jordanie (obtenu en 1996). Il a choisi de rester à Amman, qu'il définit comme sa source vitale et l'espace qui détermine son travail.



No. 92 Hani Alqam, *Café du centre ville*, 2007



No. 93 *De derrière un voile*, 2007

Suite aux soulèvements populaires depuis 2011, la ville d'aujourd'hui est aussi synonyme de fragmentation et de désorientation. L'Égyptien Ahmed Kassem, né en 1984, peint sa ville comme un gigantesque jeu de l'oie (image no. 95), dont les étapes pour les pauvres pions sont liées au prix du pain, à la corruption des fonctionnaires, à la désinformation par la télévision, aux conflits entre religion et pouvoir. Avec beaucoup d'humour noir, l'artiste attire le spectateur dans son univers où il va devoir essayer de comprendre tous les symboles – pour un étranger à la vie égyptienne il s'agit-là d'un exercice de déchiffrement difficile (voir image no.94). L'art prend clairement parti politiquement, devient acteur dans un monde qui change. D'autres jeunes artistes ont réagi aux événements de 2011 sur la Place Tahrir. Leur œuvres ont été enthousiastiquement acceptées par les galeries en vue, toujours affamés de développements nouveaux.²³¹

²³¹ Nous avons vu d'excellentes expositions dans des conditions bancales ainsi que des expositions académiques dans des palais. Mais des lieux comme Safarkhan, Townhouse, Mashrabia suivent de près les nouveaux développements.



No. 94 Ahmed Kassem, *Ordre chaotique*, 2012
Photos : Safarkhan Galerie

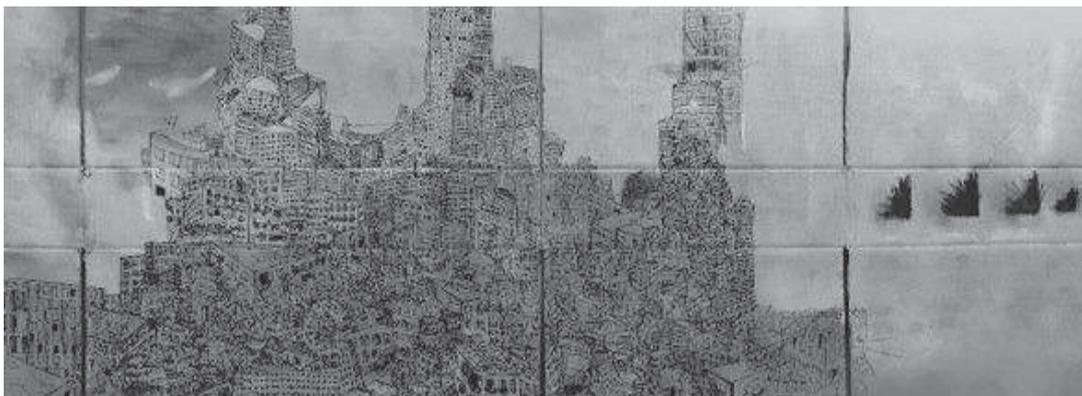


No. 95 *Jeu de l'oie*, 2011

Ali Abdel Mohsen, né en 1984, est tout d'abord un journaliste qui travaille en anglais pour le journal "Egypt Independent" du Shourouk Publishing House. Cette combinaison d'art et de journalisme le comble car son intérêt pour la politique y a trouvé son homologue dans l'expression picturale. Sa deuxième exposition a eu lieu en 2012, pendant que nous étions au Caire. Il fut exposé à la Mashrabia Gallery, située à deux rues de la Place Tahrir et spécialisée dans les jeunes artistes en vogue, mais pas encore commercialisés. Sherwat Shafei nous disait²³² : « Ces jeunes artistes qui sortent maintenant sont bourrés de talent. Ils n'ont pas pu s'exprimer avant, trop inquiets, trop inexpérimentés, mais les incidents de 2011 ont libéré beaucoup d'énergie. Tous ne vont pas rester mais certains vont s'établir aussi à l'étranger. » Abdel Mohsen travaille sur des cartons usés et tordus en utilisant de l'encre de couleur (voir image 96). Ses personnages, bizarres et inhumains, asexués, leurs têtes entièrement enveloppées de turbans, rappellent des momies, qui déambulent dans une ville détruite. Ils sont inquiétants, mais ont des gestes familiers. L'agression est partout, les pierres volent, les foules sont menaçantes. Le chaos de la ville-Moloch, la nature a déclaré forfait : quel incident apocalyptique a eu lieu ici ? Petit à petit on s'aperçoit que quelques-unes des formes humanoïdes sont en fait de gigantesques mains. Claudia Mende pense, que « des références évidentes à la société égyptienne et à son combat pour trouver un chemin pour un futur viable sont

²³² Sherwat Shafei, propriétaire de la galerie Safarkhan dans sa conversation avec S. Drake en février 2012

visibles dans plusieurs images. ²³³» Va-t-il y avoir de véritables changements dans la société égyptienne ? Des changements qui donnent plus de place à l'individu, aux femmes, des changements qui aboutissent à une véritable démocratie et à davantage de respect ? « *Les processus mentaux persistent longtemps et nous n'avons ni les ressources ni la volonté de les dépasser.* » s'inquiète Abdel Mohsen.²³⁴



No. 96 Ali Abdel Mohsen, Sans titre, 2011

Chant Avédissian, quant à lui, est né au Caire en 1951 en tant que fils de réfugiés arméniens et il a étudié les arts à Montréal et à Paris. Après son retour au Caire il mélange les inspirations techniques et stylistiques de ses voyages à ses racines arméno-égyptiennes et crée des œuvres non dénuées d'ironie, dans lesquelles il mêle délibérément des symboles occidentaux aux icônes égyptiennes et arabes. Il utilise aussi bien le dessin, la peinture et le textile pour ses techniques de collage. En superposant et additionnant diverses images, Avédissian réussit à considérer simultanément les différentes influences du colonialisme, du début du nationalisme arabe et de l'éveil de l'esprit de consommation moderne. Avec une prédilection pour l'époque nassérienne, Avédissian reprend des images fétiches que l'on retrouve également dans l'imaginaire occidental c.à.d. les voitures, les stars de cinéma etc. L'artiste caricature l'orientalisme, la suprématie blanche et la fascination de la technologie. Mais son œuvre, apparemment historisante, pose des questions d'une actualité brûlante : entre l'Européen, perçu à la fois comme un contaminateur et comme un sauveur, l'autochtone est qualifié, quant à lui, comme

²³³ Claudia Mende, *The Egyptian Artist Ali Abdel Mohsen - The Natural Pessimist*, © Qantara.de 2013, <http://en.qantara.de/The-Natural-Pessimist/20680c527/index.html>

²³⁴ Mende, *ibid.*

quelqu'un de rétrograde et en même temps quelqu'un d'authentique. La situation actuelle ressemble à celle post-ottomane : Quelles seront les lignes directrices du futur, quelles valeurs seront adoptées par le peuple ? Quelle sera la véritable identité de l'Égypte ? Les images du passé glorifié, que ce soit à travers Oum Kalthoum (voir image no. 97) ou les joies dominicales des bourgeois moyens lors de leur pique-nique (image no. 98), rappellent avec tendresse et ironie ce à quoi les Egyptiens ont cru : qu'il y avait un chemin qui offrirait à l'Égypte les joies des technologies et du savoir, tout en gardant son « arabitude ». Avédissian a une préférence pour des matériaux et l'héritage technique artisanal local. Il applique souvent des pigments locaux à l'aide de gomme arabique sur de vieux cartons recouverts de coton. Ainsi son œuvre devient délibérément éphémère, reproductible et facile à transporter ; il s'agit d'un processus qui peut théoriquement être répété à l'infini et qui se moque des concepts théoriques classiques d'originalité et d'individualisme²³⁵. Ce processus fait référence à Andy Warhol dont on trouve aussi esthétiquement nombre de rappels dans plusieurs œuvres.



No. 97 Chant Avédissian, *La nation arabe*, 2007 No. 98 Chant Avédissian, *Le pique-nique (Famille du Fayoum)*, 2000

e. Conclusion

Dans une région qui n'a jamais encore valorisé l'individualisme²³⁶, les messages parmi les artistes sont souvent plus seuls qu'ailleurs. Nous voyons clairement ici la différence entre les artistes qui servent des intérêts collectifs et ceux qui élèvent

²³⁵ Voir aussi Walter Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1939

²³⁶ Individualisme – théorie selon laquelle les droits individuels sont plus importants que les droits collectifs. Exemple : les droits de chaque femme individuelle sont plus importants que les droits collectifs d'un groupe religieux sur le corps de cette femme.

leur voix de prophète. Toutefois, à l'heure actuelle, nous ne trouvons plus de réponses artistiques aux grandes questions de la société, nous ne trouvons que des questions et des mises en garde. L'identité nationale n'a apparemment pas réussi à réunir les habitants des états nations du Moyen-Orient. Les peuples du Moyen-Orient n'ont pas adopté et intériorisé les frontières arbitrairement tracées à la suite des mandats britanniques et français, et fonctionnent toujours selon les plus anciennes interdépendances linguistiques et culturelles datant de l'Empire ottoman. Ils ont d'une certaine manière « sauté l'étape » de l'état nation, ou n'en ont vécu qu'un épisode très court, car ils se sont retrouvés presque aussitôt après la création de leurs états dans un monde globalisé où les valeurs de l'espace se structurent selon des besoins internationaux (pétrole) et non autour de valeurs intérieures nationales. On peut même dire que la création de leurs états (et le choix de leurs dirigeants) fut déjà soumise aux intérêts internationaux et ne répondait que partiellement à des aspirations de clans locaux. Leurs sociétés ont alors dû faire une transition quasi immédiate entre la colonisation et la postmodernité. La colonisation était porteuse de coutumes et de valeurs étrangères²³⁷, même si au cours de la plus longue période, ottomane, cette interférence allait aussi dans l'autre sens, c'est-à-dire que le Moyen-Orient a aussi enrichi culturellement et religieusement l'empire ottoman, et influence même encore aujourd'hui la société turque actuelle. Les valeurs nationalistes auxquelles croyaient encore les peuples européens au milieu du XIX^e siècle ont perdu leur crédibilité après les deux Guerres Mondiales. Les nations européennes ont abandonné le nationalisme pur et dur à partir du début des années 1950 et pour former progressivement l'Union Européenne (même si cette union est loin d'être totalement consommée). Il arrive alors que les deux rives de la Méditerranée se retrouvent déphasées : au Nord, les peuples restructurent leurs sociétés autour d'idéaux d'union, de pacifisme et de laïcité, prônant surtout le respect des droits individuels, ce qui ne les empêche pas de faire valoir leurs intérêts économiques et territoriaux aux dépens de leurs anciennes colonies. Au Sud, par contre, les dirigeants mis en place à la fin de la colonisation cherchent à maintenir une structure surannée autocratique et dirigiste,

²³⁷ Voir introduction

se basant sur des communautés claniques et des appartenances religieuses, qu'ils montent les unes contre les autres. Ces clans religieux ont essayé d'utiliser le sentiment d'infériorité qui avait déjà engendré la *nahda* du XIX^e siècle, pour manipuler les foules contre l'Occident, tout en essayant d'introduire graduellement des technologies modernes. Cette forme de gouvernement, qui à partir de la fin du XX^e siècle devenait complètement intenable avec l'apparition de la révolution digitale et l'accès immédiat aux informations même à partir des camps bédouins les plus reculés, a fait son temps. On ne peut pas avoir la téléphonie mobile et pas de démocratie, en tout cas pas pour longtemps, du moins nous l'espérons. Que les artistes contemporains suivent ce grand saut est évident : plus encore que d'autres vecteurs sociaux, ils ressentent les mouvements de l'intérieur et portent par leurs métaphores visuelles le poids du passé tout comme les aspirations vers le futur. L'art du Moyen-Orient n'a donc joué le rôle de propagande nationaliste dans un cadre très restreint, employé par des artistes proches du gouvernement (ou ce qui en tenait lieu) mais peu présent dans le monde de l'art international. Israël et la Palestine font cas à part ici. Nous voyons dans le passé, auprès des deux entités, l'utilisation de l'art comme vecteur de propagande pour justifier une séparation somme toute anhistorique. Aujourd'hui l'art contemporain palestinien et israélien est à plusieurs égards complémentaire et se développe parallèlement ; les Palestiniens remettent en question leur propre façon de réagir tout comme certains Israéliens critiquent l'occupation des territoires palestiniens. Les artistes contemporains du Moyen-Orient se préoccupent aujourd'hui, comme depuis 1950, de questions qui touchent les habitants de la région entière (développement des villes, destruction de la nature, manque d'éducation, exclusion et violence) et notamment aussi parce que les événements politiques n'ont cessé de se faire affronter différents pays de la région. Ils thématisent les frontières arbitraires et les influences extérieures diverses. Plusieurs artistes mettent l'influence territoriale des intérêts internationaux au défi. La séparation de la Palestine et l'implantation de l'état d'Israël sont au centre des troubles mais ce n'est pas le seul vecteur de conflits dans la région. Le rôle d'une diaspora active a donné de la visibilité aux problèmes palestiniens. Les artistes israéliens reconnaissent la problématique et ne

cherchent pas la faute d'un côté seulement. La question kurde n'est pas réglée et va demander l'attention internationale, dans un monde qui est tellement interconnecté et interdépendant, même dans les endroits les plus reculés et relayés historiquement à la périphérie. Par ailleurs, nous voyons surtout l'affrontement de certaines communautés religieuses et d'esprits libéraux, dont les artistes contemporains font majoritairement partie, hormis ceux qui se réclament expressément d'artistes religieux. « Esprits libéraux » ne s'entend, dans ces cas-ci, pas dans le sens conféré au mot « libéral » en politique²³⁸. Cela ne veut pas dire qu'ils ne se préoccupent pas des questions religieuses, d'héritages culturels et de la problématique de la spiritualité en général, mais qu'ils sont défenseurs d'une structure étatique basée sur la religion, et qu'ils ne désirent pas non plus un retour aux dictatures militaires. Cet antagonisme se trouve à travers tous les pays de la région et se reflète dans les œuvres des artistes contemporains qu'ils se considèrent ou non comme des messagers.

²³⁸ Libéralisme: Le libéralisme affirme la liberté comme principe politique suprême ainsi que son corollaire de responsabilité individuelle, et revendique la limitation du pouvoir du souverain. Le libéralisme économique veut donner tout pouvoir aux marchés et à l'équilibre entre demande et offre. On reproche au libéralisme son côté darwinien du droit du plus fort et son manque d'intérêt pour les plus faibles dans la société.

Chapitre 2: La rencontre de la religion et de l'art dans les rues du Moyen-Orient

La victoire des partis fondamentalistes islamiques lors des premières élections libres, depuis la chute de quelques dictatures et les émeutes qui s'en suivirent, n'ont pas amélioré l'image de la région dans les médias européens. Presque trois ans après son début il est encore difficile d'évaluer les retombées du « printemps arabe ». Notre image de ce monde « moyen-oriental » est façonnée de différentes préconceptions, liées à l'idée que nous nous faisons de l'interaction des religions et à fortiori de l'influence de l'Islam sur la société. La question que nous souhaitons poser ici est, si l'identité majoritairement islamique du Moyen-Orient se retrouve dans les rues des grandes villes, si les changements dans la société se reflètent déjà dans l'aspect des rues. La sculpture publique a un rôle éducatif pour le peuple et reflète l'attitude des dirigeants face aux valeurs et à l'identité commune. La rue est aussi une place de discussion et d'échange, elle est l'agora, plus que jamais aujourd'hui en temps de révolte. Nous allons dès lors observer les différents domaines de l'expression visuelle dans la rue, c'est-à-dire l'expression planifiée et éducative des sculptures qui y sont placées par les politiciens et autres gestionnaires des villes, (évidemment sans passer par le suffrage populaire), quelques bâtiments publics «phares», tout comme l'œuvre spontanée et ludique des artistes graffiti et d'autres personnes privées utilisant la rue pour leurs manifestations. Nous allons analyser à quel point ces œuvres expriment une conviction religieuse ou sont réglementées par celle-ci. Nous allons montrer quelques monuments des villes de la péninsule arabe pour montrer la différence. La mixité des religions au Moyen-Orient ne fait pas de doute. Selon quelques chiffres actuels, la communauté chrétienne la plus nombreuse se trouve en Égypte (neuf à dix millions, plus ou moins 10%, pour la plupart des Coptes), suivie de la Syrie (plus ou moins six millions, également 10%, de diverses confessions), puis du Liban (autour de deux millions, mais qui représentent plus que 30 %, de diverses confessions) et de la Palestine/Israël (ensemble à peu près 200.000 personnes, pour la plupart des Arabes, mais aussi des Russes immigrés avec leurs conjoints juifs). La Jordanie compte quelque 400.000 personnes chrétiennes de

quatre confessions différentes. Les Kurdes, qui sont une entité culturelle et non pas religieuse, comptent pour 9 % en Syrie, la plupart étant des Sunnites, mais il y a également des Yézidis, ainsi que quelques Chrétiens et Alaouites. Les Druzes, une communauté religieuse shiite, sont 700.000 en Syrie, 200.000 au Liban, 100.000 en Israël et 20.000 en Jordanie. Les Arméniens au Liban sont de l'ordre de 250.000, en Syrie 190.000, moins de 7.000 en Égypte (comparé à 40.000 dans les années 1950), mais leur influence en Égypte dans les domaines culturels a été considérable²³⁹. Les Arabes en Israël (sans compter évidemment la Cisjordanie et Gaza), chrétiens et musulmans confondus, représentent un cinquième de la population. Nous allons voir si cette mixité trouve son expression dans l'urbanisme, les monuments publics et les expressions spontanés et éphémères de l'art des rues, graffiti et autres.

a. La période ottomane

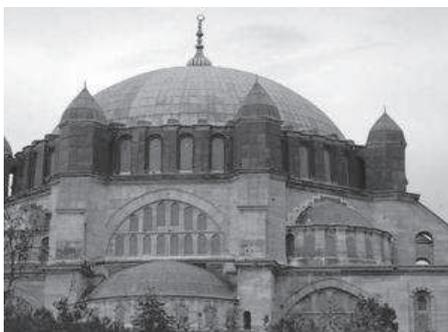
Historiquement, le Moyen-Orient a été géré pendant de longs siècles par l'Empire ottoman.²⁴⁰ Au cours de la période ottomane, les bâtiments publics et les œuvres destinées à la place publique sont approuvés et commandités par la cour d'Istanbul. Istanbul décrétrait aussi sur les vêtements et au fil du temps préconise des vêtements de plus en plus à la mode européenne. Le style des meubles s'europeanise également. Mais, dans les provinces de l'Empire ottoman on sent aussi l'influence culturelle des voisins puissants de l'empire safavide en Perse et des peuples tartares de la Russie actuelle. La culture locale coexistait parmi les chrétiens des Balkans et d'Arménie, les familles des puissants marchands d'origine grecque ou juive d'Istanbul, les juifs du Kurdistan, les familles arabes palestiniennes, chrétiennes et bien d'autres. Leur culture s'enseignait dans le privé et on en débattait dans les cafés. Les changements esthétiques dans la rue sont donc largement influencés par Istanbul, tout en gardant leur coloris local. Le corps impérial d'architectes de la cour, fondé en 1520, préparait les dessins, achetait le matériel et tenait des livres témoin pour toute construction financée par l'empire.

²³⁹ Ayman Zohry, Ph.D., *Armenians in Egypt*, American University in Cairo, email: azohry@aucegypt.edu

Tours, France - 18-23 July 2005

²⁴⁰ Voir introduction

Les gouverneurs de l'empire veillaient également à une certaine homogénéité stylistique. L'architecte le plus connu de l'époque classique est Sinan²⁴¹ (Mimar Koca Sinan, le « Grand architecte Sinan ». Né dans la province d'Anatolie, en 1489, il meurt à Istanbul en 1588. Ses parents, d'origine grecque ou arménienne, chrétiens, vivent alors à Agirnas près de Kayseri, jusqu'au moment de son apprentissage chez les maîtres charpentiers où il est placé à sa conscription. A vingt-deux ans, Sinan entre chez les Janissaires (troupes régulières) comme ingénieur militaire. Pendant le temps passé chez les militaires il voyage beaucoup et voit presque tout l'empire : Bagdad, Damas, la Perse et l'Égypte. Les monuments anciens et ruines antiques l'influencent fortement. A l'âge de cinquante ans, il devient le chef des architectes royaux à Istanbul.²⁴² Pendant sa carrière, Sinan construit des centaines de bâtiments, ponts, mosquées, palais, tombaux, hôpitaux, écoles etc. Au Moyen-Orient, nous trouvons par exemple la Qanuni Sultan Suleiman Moque à Damas construite par Sinan²⁴³ et qui comprend aussi bien un hammam qu'une cuisine de soupe populaire et une école coranique. Très impressionnant était aussi la Husrev Pasha Mosquée à Alep. Il est également responsable de la rénovation du Dôme du Rocher à Jérusalem. Pour les mosquées, Sinan se base sur la structure de Ste. Sophie (Hagia Sophia) à Istanbul avec son dôme central d'apparence légère, emplie de lumière. La plupart des mosquées font partie d'un complexe comme celle à Damas et incluent également des écoles, auberges, bains etc. Sinan est donc un chaînon extrêmement important entre l'art byzantin et l'art islamique (voir images nos. 99 et 100).



No. 99 Sinan, Mosquée de Sélimiye, Edirne, 1567-75



No. 100 Sinan, Pont sur la Drina, Bosnie, 1571-78

²⁴¹ Dennis Sharp, *The Illustrated Encyclopedia of Architects and Architecture*, New York, Quatro Publishing, 1991, p141-142.

²⁴² Voir <http://www.turkishculture.org/architecture-403.htm>

²⁴³ Rihawi, Abdul Qader, *Arabic Islamic Architecture in Syria*. Damascus, 1979: Ministry of Culture and National Heritage, 239-247.

Au XVIII^e siècle, les rapports étroits entre les cours européennes et la Sublime porte²⁴⁴ entraînent aussi un transfert du goût de la décoration baroque et rococo vers le Bosphore. L'architecture des mosquées n'est pas touchée par ces idées européennes nouvelles.²⁴⁵ Toutefois, des emprunts au goût local restent le fil conducteur au Moyen-Orient. Le legs culturel de l'Empire ottoman est ainsi fortement influencé par le goût et la technique occidentale ainsi que par la tutelle britannique et française qui prend la relève à la fin de la Première Guerre mondiale.

b. Images d'Orient(s)

Ce n'est donc pas étonnant, si à première vue déjà, l'image urbaine du Moyen-Orient diffère de celle de la Péninsule Arabe. Voici trois images de villes contemporaines, Doha (Qatar), Damas (Syrie) et Alexandrie (Égypte) où des statues sont érigées sur des places publiques (image no. 101).



No. 101 Vues de Doha (monument des deux épées), Damas (Place Merjeh), et Alexandrie (Théâtre)

La première statue, érigée par l'état du Qatar, est celle de deux épées croisées au-dessus de l'avenue Grand Hamad. C'est un quartier nouveau dans une ville qui n'a vu ses fondements qu'en 1850. Faisant partie de l'Empire ottoman, les habitants étaient des bédouins et des plongeurs de perles. Pendant le mandat britannique, en 1916, Doha devient la capitale du protectorat de Qatar. Les exploitations pétrolières démarrées à partir de la fin de la Deuxième Guerre sont à la base du développement du Qatar et présentes dans l'urbanisme de la ville de Doha. L'avenue Grand Hamad abrite des banques, des magasins et des

²⁴⁴ La cour ottomane d'Istanbul, pour différencier du sultan personnellement

²⁴⁵ Voir: Prof. Dr. Günsel Renda, *The Ottoman empire and Europe: a cultural encounter*, FSTS, Manchester, 2006,

http://www.muslimheritage.com/uploads/The_Ottoman_Empire_and_Europe1.pdf

restaurants. La rue partage la ville en deux et se dirige vers la corniche. Le symbolisme des épées²⁴⁶ est très connu à travers le monde arabophone. Un monument très semblable a été construit par Saddam Hussein à l'issue de la guerre avec l'Iran, pour commémorer les soldats tombés au combat. Dans la photo du milieu, nous voyons la place Merjeh à Damas. Cette place occupait la partie centrale de la ville au cours de la première partie du XX^e siècle. Juste à côté de la vieille ville, elle se trouvait autrefois à la jonction entre le quartier colonial et les banlieues populaires. Les ottomans la transformèrent, en 1890, en centre administratif. Merjeh devient aussi une place populaire grâce au nombre de cinémas²⁴⁷ situés dans ses alentours. Dans son centre nous voyons une colonnade en bronze érigée par le sultan Abdülhamid II (1842-1918) pour commémorer l'ouverture du premier télégraphe au Moyen-Orient, la ligne entre Damas et Médine. Elle est couronnée par une réplique de la mosquée Yildiz d'Istanbul. Sur la base de la colonnade l'inscription est en turc ottoman, écrite en lettres arabes car ce n'est que Kemal Atatürk qui introduira l'alphabet latin en Turquie. L'artiste du monument, l'architecte Raimondo Tommaso D'Aronco, passa seize ans au service Abdülhamid II. Il introduit l'art nouveau à Istanbul et le mêla à des éléments de style oriental. La troisième photo montre le théâtre Saïd Darwich à Alexandrie. Construit en 1921 par l'architecte français Georges Parcq qui a aussi

²⁴⁶ « L'épée ou le sabre (*sayful-islam*) symbolise également l'Islam, que ce soit le sabre d'Alî ou celui de Mohammed. Les Frères musulmans, par exemple, en font usage. » Jean Moncelon, *Islam, une approche symbolique*, D'ORIENT ET D'OCCIDENT, 1998, <http://www.moncelon.com/Symbolique.html>



Héraldique de la maison Sa'ud, Emblème des frères musulmans, Emblème du Hamas

²⁴⁷ Pendant nos nombreuses visites en Syrie entre 2006-2010, nous avons constaté que les cinémas ont à peu près disparu à Damas. Il y a un cinéma, dit « familial » qui montre des mélodrames et des comédies américaines. Si non, il y a de nombreux cinémas pour hommes, interdits aux femmes et aux mineurs, qui montrent des films d'action et des films allant de l'érotisme léger au porno. Les femmes regardent des DVDs à la maison. Ceci correspond aux observations faits en Palestine, où le cinéma jouait un rôle culturel jusqu'à la première intifada, pour ensuite disparaître des coutumes. Des efforts pour réintroduire la visite commune d'hommes et de femmes au cinéma n'ont pas été couronnés de succès, par exemple à Naplouse, où un nouveau complexe de cinéma d'art et d'essai avait été construit avec le soutien, entre autres, d'ONG françaises.

construit nombre de bâtiments publics au Caire et y introduira l'art nouveau ; il a inspiré son dessin de l'opéra de Vienne et du théâtre de l'Odéon à Paris. Le théâtre portait autrefois le nom de Mohammed Ali, qui est toujours inscrit sur sa façade, mais s'appelle actuellement Saïd Darwich comme hommage à un des grands créateurs de la musique arabe populaire. La statue créée en 1903 par Denys Pierre Puech montre Nubar Pasha (1825-1899), le premier Premier Ministre d'Égypte. Elle a été inaugurée en juin 1904 et ne fut transportée que bien plus tard dans la cour du théâtre. Ce sont les horloges publiques, très visibles, qui ont une place de choix dans le décor des villes ; elles font partie aussi bien de l'architecture traditionnelle au Moyen-Orient, comme l'attestent ces images de Damas et de Beyrouth que de l'architecture des villes arabes, comme ici de la Mecque (image no. 102).



No. 102 Horloge à Damas (dans la cour de la mosquée des Omeyyades), à Beyrouth, à Damas (contemporaine) et à La Mecque (achevée en 2011)

Mohammed Ali, vice-roi d'Égypte, offrit à la France au début de 1830 les deux obélisques érigés devant le temple de Louxor, en échange d'une horloge en cuivre qui orne aujourd'hui la citadelle du Caire, mais qui, apparemment, ne fonctionna jamais, ayant été probablement endommagée lors de la livraison. La Mecque se vante d'avoir construit la plus grosse et plus haute horloge en date, inaugurée seulement en 2011. Elle est six fois plus grande que le Big Ben, à qui elle ressemble d'ailleurs furieusement, et mesure 601m de hauteur. Ce goût des horloges s'explique, outre leur but tout à fait pratique, aussi par le désir qu'avaient les potentats de la région à embrasser tous les développements technologiques et philosophiques venant de l'Occident. La Mecque ne rentre historiquement pas dans cette classification, mais il est quand même intéressant de constater que l'Arabie Saoudite ait ressentie le besoin de construire ce monument-là aujourd'hui, comme pour se donner une image de traditionalisme à l'ère des smart-phones.

c. Le culte du monument public

Le XIX^e siècle est celui des statues publiques. Partout en Europe, elles sont érigées sur toutes les places pour rappeler les «grands personnages» ; l'histoire se présente en eux, et elle se manifeste à travers les régents et héros. Le but est la manipulation émotionnelle: *« Dans le monument se matérialise la pratique culturelle universelle qui se base sur un besoin apparemment fondamental pour l'homme, nonobstant l'utilisation idéologique et politique implicite, de ne pas viser la raison qui partage, mais la totalité intuitive. »*²⁴⁸ C'est sur cette base de pensée que nous devons également analyser les débuts du culte des monuments au Moyen-Orient. A cette époque du début du XX^e le monument change de rôle, il n'est plus seulement commémoratif, mais affirmatif, tout à fait dans l'esprit des utopies réalisables, il veut rallier le peuple dans un espoir commun d'amélioration de la société²⁴⁹ et du maintien d'une communauté imaginaire.²⁵⁰ Les événements historiques deviennent des annonces de développements futurs, dans une suite droite et logique. Le droit à la définition de cette logique appartient bien sûr à celui qui a le pouvoir. Dans son esthétique, il peut être décrit comme suit : *« Il s'agit surtout d'un monument architectural ou plastique qui se présente formellement et idéalement élevé : formellement parce qu'il se trouve sur un socle et sur un emplacement choisi dans l'espace ou le paysage et il se présente dans son style, ses matériaux et mesures comme un monument « hors norme » [Überkunstwerk] ; idéalement, parce qu'il se réfère uniquement à des personnalités supérieures, des événements, idées ou institutions de la société, de la politique ou de la culture. »*²⁵¹. Le monument est donc un rappel de l'histoire du pouvoir car seulement les puissants étaient capables de transmettre leur image et leur interprétation de l'histoire à la postérité. Cette affirmation de pouvoir est

²⁴⁸ Carsten Ruhl (Hg.), *Mythos Monument - Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945*, Bielefeld, 2011, S.13-14, traduction S. Drake

²⁴⁹ Voir: Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, (1903), in: A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Berlin 1995, S. 144-194.

²⁵⁰ Voir : Savarese Éric, B. Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. In: *Politix*. Vol. 9, N°36. Quatrième trimestre 1996. pp. 198-202 et Thomas Gräfe *Nationalismusforschung - Drei neue Darstellungen*, www. Suite 101.de, 2009 et Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales - Europe XVII-XX siècle*, Editions du Seuil, Paris, 1999

²⁵¹ Bothner, Roland, *Auguste Rodin, Die Bürger von Calais: eine Kunst-Monographie*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main, Leipzig, 1993, traduction S. Drake.

domptée par l'image représentée et reçoit *l'aura de l'artistique*.²⁵² Au début du XX^e siècle, les statues sur les places publiques du Caire, de Beyrouth et de Damas sont créées par des artistes européens ou des artistes locaux formés en Europe, pour célébrer, à la manière européenne, les rois et autres personnalités de l'histoire locale et la « culture » dans le sens européen du terme. On n'y fait pas allusion à la religion ou au style local, même lorsqu'il s'agit de glorifier les héros nationaux.



No. 103 Statue de Yusuf Al-Azmah (artiste introuvable)

La statue de Yusuf Al-Azmah (image no.103), inaugurée en 1950, représente le ministre syrien de la défense sous Prince Faisal de 1918 à 1920. Il a conduit la dernière bataille désespérée des forces syriennes contre l'armée française à Khan Maysalun. Il est toujours très populaire dans les milieux nationalistes et fut décoré d'une écharpe en 2012 pour publiquement montrer le « soutien » de la population à Bashar al Assad. De l'autre côté, les forces révoltées contre le régime publient les photos de profanations de statues du père de Bashar al Assad, Hafez, dans les lieux qu'ils ont conquis (image no.104). Cette destruction *in loci* rappelle les iconoclastes byzantins du VIII^e siècle.²⁵³ L'acte de destruction de l'image remplace l'acte de meurtre et de vengeance à l'encontre de celui qui est représenté. Que les images influencent notre perception autant que les événements, qu'elles façonnent notre vérité que nous croyons connaître, est aussi

²⁵² Carsten Ruhl (Hg.), *Mythos Monument - Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945*, Bielefeld, 2011

²⁵³ Voir chapitre : L'espace féminin

l'objet d'études de Prof. Bredekamp à Berlin²⁵⁴ où il décrit la fascination de l'image et la peur qu'elle puisse inspirer également.



No. 104 Hafez al Assad avec chaussure (ultime insulte), région Idlib, Statue de Hafez tombé à Raqqah, Photo : Reuters
Photo : AFP

d. Nationalisme et gigantisme

Mahmoud Mokhtar, 1891 – 1934, était le premier sculpteur égyptien qui chercha le renouveau de l'art égyptien ancien et qui, politiquement proche du parti libéral Wafd²⁵⁵, créa les sculptures du Premier Ministre Saad Zaghloul Pasha (1857-1927) au Caire et en Alexandrie. Il avait étudié à Paris et introduit un style qui mêla une iconographie de l'ancienne Égypte avec une esthétique qui s'apparente à l'art déco et au réalisme socialiste mais qui fut aussi utilisé par les nationalistes en Europe. Le monumentalisme de ces statues peut même s'apparenter à la sculpture fasciste, car il sert,²⁵⁶ à la : « *glorification des paysans, des héros, du parti, de l'armée, du courage, de la beauté du travail et de la joie de l'ouvrier.* »²⁵⁷ Pourtant, son contenu est aussi émancipatoire. « *Le réveil de l'Égypte* » de 1928 montre un sphinx flanqué d'une femme paysanne qui, de sa main gauche, enlève son voile (voir image no.105). Libération du pays et libération de la femme, refus

²⁵⁴ Horst Bredekamp: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Suhrkamp Verlag, Berlin, 2010

²⁵⁵ Le Wafd est un des partis nationalistes égyptiens qui combattit le mandat britannique et lutta pour la démocratie et qui fut démantelé par Nasser en 1952. Il revint à la prudente ouverture de Sadat au pluralisme des partis. Historiquement proches des élites du business et des coptes, il perdra leur soutien car il entra dans une courte alliance avec les frères musulmans et les élites se tournèrent vers d'autres partis libéraux et les coptes furent déçus. Il participa aussi à la révolution de 2011 mais avec peu de succès. Son plus grand problème est son manqué de cohérence. Voir: <http://egyptelections.carnegieendowment.org/2011/09/20/al-wafd-delegation-party>.

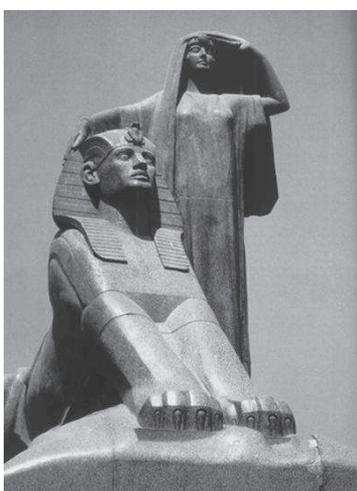
²⁵⁶ Voir: Jean-Michel Palmier, De l'expressionnisme au nazisme; les arts et la contre-révolution en Allemagne 1914 -1933. Article paru dans « Éléments pour une analyse du fascisme / 1 ».

Intervention lors du

Séminaire de M-A. Macciocchi- Paris VIII -- Vincennes 1974 -1975. UGE Éditions -- Collection 10-18 -- 1976

²⁵⁷ Ibid.

de l'ignorance et de l'obscurantisme, vont de pair. Actuellement il serait encore plus difficile d'imaginer une telle œuvre publique véhiculant ce même message.²⁵⁸ Les temps de Nasser et Sadat ont laissé peu de traces en matière de sculpture publique ; ces années ont été marquées par des conflits violents avec Israël, un dirigisme étatique et une forte influence de l'Union Soviétique. Nasser se fit le plus impressionnant monument avec le barrage qui porte son nom, et reste par ailleurs lié à la crise du canal de Suez, autre monument à l'indépendance et la décolonisation. Pendant l'ère Moubarak, la culture continue de stagner, devenant l'air de jeu des artistes qui se partagent la grâce des dirigeants. La statue de quatre mètres de haut que Sayed Abdou Selim (né 1952) fit du prix Nobel Naguib Mahfouz (image no. 106), située à Gizeh et inaugurée par Moubarak en 2003, est toujours dans un même esprit monumentaliste célébrant le pouvoir de l'Etat. Pendant la révolution de 2011, un pansement lui fut ajouté à l'œil droit, pour rappeler les blessures infligées aux manifestants par le gaz lacrymogène utilisé par la police.



No. 105 Mahmoud Mokhtar, *Le réveil de l'Égypte*, 1928



No. 106 Sayed Abdou Selim, *Naguib Mahfouz*, 2003

L'influence soviétique est aussi très présente en Syrie (voir image no. 107). La République Arabe Syrienne fut déclarée en 1946. Après des années de déchirements entre les différents fractions au sein du parti Ba'ath, Hafez al Assad prend le pouvoir en 1971, avec le soutien de la France qui estime qu'un gouvernement minoritaire alaouite est préférable à un gouvernement tenu par une majorité de Sunnites. Hafez Al Assad se rapprochera de l'Union soviétique et la

²⁵⁸ Voir: Jerusalem Diary: Cairo views, http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/8592699.stm

Russie continua cette relation privilégiée manifestée également par un grand nombre d'échanges culturels et de boursiers syriens en Russie. La création artistique de monuments publics continua alors à véhiculer des valeurs nationalistes et de glorification du dictateur. A Hama, qui fut le lieu d'une agitation des Frères musulmans et de leurs sympathisants en 1982, vingt-cinq mille personnes furent tués dans la riposte du dictateur. Après avoir brutalement écrasé les insurgés, Hafez Al Assad fit ériger une statue monumentale, dix fois taille nature, en bronze. Les yeux perçants, son chapelet de perles à la main, il regarde la ville. Le 10 juin 2011, cette statue fut jetée à terre et remplacée par un âne.²⁵⁹



No. 107 Yaser al-Hamoud (né en 1963), mosaïque Hafez al Assad, créé à la fin des années quatre-vingt

Hafez sera suivi à sa mort, en 2000, de son fils Bashar. Au début de son règne, Bashar Al Assad semble vouloir introduire plus de liberté et d'ouverture. Le « Printemps de Damas », en 2001, permet une plus grande liberté de la parole aux intellectuels. Bashar ouvre le pays vers l'Ouest et autorise pour la première fois les téléphones mobiles. En 2004, il ouvre l'Opéra de Damas, un lieu gigantesque dédié à la famille Assad (le nom officiel de l'Opéra est Dar El Assad, maison des Assad) et qui avait déjà été planifié par son père Hafez, qui n'arriva pas à le terminer. Une construction somptueuse qui arbore trois salles: de mille cinq cents, sept cents places et trois cents places chacune, et qui est d'un point de vue technique ultramoderne. Situé sur la place Omeyyade, l'Opéra est entouré de jardins soignés et de statues en marbres, résultats des symposiums annuels de sculpture contemporaine. Les spectacles y sont gratuits, mais sur invitation

²⁵⁹ July 20, 2011, page A1, The New York Times: *Scarred Syria City, a Vision Of a Life Free From Dictators.*

seulement. Bashar et son épouse Asma se plaisaient dès leur début de couple présidentiel dans le rôle de mécènes et d'amateurs d'art. En 2008, Asma Al Assad, a été en visite en France. Elle est accueillie par la ministre de la Culture et de la Communication, ainsi que par les présidents et directeur général de l'Institut du Monde Arabe à Paris, où Asma Al Assad a inauguré une œuvre du sculpteur syrien Mustafa Ali. Le bas relief, de trente-six mètres carrés, est à présent scellé dans le sol de la terrasse de l'Institut.²⁶⁰ En 2008, le « Printemps de Damas » était terminé depuis six ans et le président avait à maintes fois montré sa détermination de ne pas faire entrer des libertés publiques en Syrie. Cette détermination découlait, en partie d'une réaction contre l'administration Bush, qui le classait parmi les régimes du Mal et en partie des événements au Liban et du danger, toujours imminent, d'être détrôné par ses propres collaborateurs au parti Ba'ath. Bashar Al Assad n'avait pas seulement repris les quelques libertés accordés en 2001 mais il était devenu encore moins prévisible et donc encore plus dangereux que son père. Le sculpteur Mustafa Ali fait parti des artistes proches de la famille Assad. Selon ses propres dires, il a un accès direct au Président Bashar, qu'il rencontre régulièrement.²⁶¹ Déjà en 2004 il acheta une vieille maison Damascène et la transforma en galerie et espace culturel. Son but est de changer l'image de la Syrie internationalement. Pour arriver à cela, Ali, qui a commencé dans un style proche de Giacometti met tout son talent au service du régime. Il a maintenant trouvé son propre langage symbolique en faisant apparaître des cages et masques, critique subtile de l'oppression. Toutefois, ce criticisme ne fait pas peur au régime, au contraire, comme l'explique Miriam Cooke²⁶², il est invité et promu par le régime lui-même. Mustafa Ali a été choisi pour un grand nombre de sculptures y compris pour le palais présidentiel et donne de la Syrie une image ouverte et moderne en échange d'une vie plaisante et en sécurité. Les influences islamiques sont bannies et honnies dans l'art public. Ceci s'explique par la mixité

²⁶⁰ Institut du monde Arabe, Communiqué de presse, 12 juillet 2008, *Madame Asma El Assad*

²⁶¹ Voir: http://openhandsinitiative.org/artExchange/artExchange_MustafaAli.html

²⁶² Miriam Cooke, qui veut s'écrire miriam cooke, est professeur d'études islamiques à l'Université de Duke. Dans son livre *Dissident Syria: Making Oppositional Arts Official*, Duke University Press, 2007: 65, elle explique comment le régime des Al Assad s'est co-opté le soutien d'artistes de renommée.

qui est officiellement la politique de l'état ainsi que par la crainte d'une guerre civile comme au Liban et la crainte d'une prise de pouvoir par les Frères musulmans, sponsorisés par l'Arabie Saoudite et plus tard par l'Iran ; malgré le fait que les Frères soient des sunnites, l'Iran s'en sert pour créer de la discorde avec les régime Ba'ath.



No. 108 Quatre représentations de Saladin : de gauche à droite Damas, Jérusalem, Kerek, Le Caire

e. Le grand héros du Moyen-Orient

Même un des grands héros de tout le Moyen-Orient, le vainqueur des Croisées chrétiens, Saladin²⁶³, est représenté de manière très européenne dans la plupart des statues qui lui sont dédiées. Ainsi, la statue de Saladin à Damas, créée par Abdallah al-Sayed²⁶⁴ (né 1939), financée par la mairie et érigée pour son 800^{ème} anniversaire en 1993 près de sa tombe, à coté de la Grande Mosquée des Omeyyades, montre le vainqueur des Croisés dans un style historisant, une pose, et des vêtements identiques à ceux utilisés dans les images européennes du XIX^e. À côté de Saladin se trouve un soldat à pied et un soufi²⁶⁵. Derrière le cheval, deux chevaliers croisés sont agenouillés. Selon l'artiste, Saladin ne représente pas seulement le combattant isolé, mais tout le peuple musulman qui se soulève contre les Francs. Le soufi représente la religion du peuple, le soldat à pied le peuple simple uni avec son héros sous la bannière de l'Islam.²⁶⁶ Cette statue thématise certes la religion mais elle n'est pas de style islamique et est née dans un contexte de libération des envahisseurs et. Une seule autre statue contemporaine de Saladin

²⁶³ Saladin (en arabe *Sala al Din Yusuf al-Ayyubi*) chevalier arabe, fonda la dynastie ayyoubide. Voir note no. 60

²⁶⁴ D'ailleurs le professeur de la jeune artiste druze Randa Maddah, voir : Haaretz online 01.01.09, <http://www.haaretz.com/general/guts-of-polyester-1.267263>

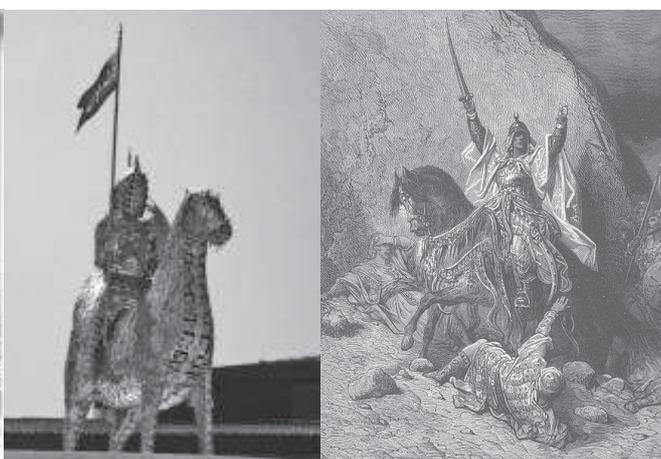
²⁶⁵ Soufisme, (m.), doctrine ésotérique de l'Islam, abandon et soumission à Dieu et à ses commandements, souvent accompagné de techniques de méditation et de transe (danse) voir glossaire.

²⁶⁶ Le drapeau du prophète, « la bannière de l'Islam arbore le vert et le blanc qui, plus est, sont les couleurs de prédilection en Islam », <http://www.islam-fraternet.com/maj-0598/hygien.htm>

montre une iconographie différente des statues historisantes de Damas, Le Caire, Kerek en Jordanie et Jérusalem (voir image no. 108), qui sont en effet analogues à la gravure de Gustave Doré ci-dessous (image no. 110). Cette statue étonnante se trouve à Tamra, un petit village arabe dans le nord de Galilée. La statue de presque quatre mètres de haut montre une figure humanoïde stylisée, sur un cheval trapu et puissant. Elle porte un drapeau dans une main et un bouclier dans l'autre et est couverte d'écailles métalliques, tout comme le cheval. Cette couverture métallique fait bien sûr penser aux harnais des chevaliers du Moyen Âge, mais puisqu'elle couvre tout de la tête aux pieds, et même le cheval entier, elle rend la sculpture aussi totalement futuriste, inhumaine et fantastique (image no. 109).



No. 109 Ahmad Canaan, Salahad'din, 2006



No. 110 Gustave Doré, Saladin victorieux, 1877

À regarder les écailles de plus près on peut distinguer des centaines de formes d'un cavalier sur son cheval, identiques à la statue, coupées dans la tôle galvanisée. Il s'agit du thème principal de Ahmad Canaan, né en 1965, qui a souvent évoqué Salahad'din (Saladin) dans ses œuvres. Pour lui, comme pour la plupart des Palestiniens, Saladin revêt le rôle du sauveteur, celui qui libéra la Palestine des Européens et qui sauva la culture arabe. Le chevalier symbolise aussi bien le regret des temps où un Arabe se devait d'être à cheval, et avec cela le regret qu'il n'y ait pas d'armée de chevaliers, avec des cavaliers aussi nombrables que les copies de la forme originale qui deviennent abstraction dans cette idée de révolte. On pense aux armées de fourmis, les intelligences collectives des bancs de poissons ou des essaims d'abeilles. Dans l'œuvre de Canaan, le chevalier peut

aussi se confondre avec le paysan qui travaille la terre : « *Le chevalier et le paysan ont des connotations collectives, mais ils ont aussi leur symbolisme individuel, pour moi seul,* » explique Canaan, « *ils représentent pour moi aussi l'amant dévoué*²⁶⁷ ». Le cheval fait aussi référence à Mohammed, comme en témoigne les titres de certaines œuvres similaires. Tout en admettant et chérissant ses racines culturelles multiples au Moyen-Orient, Canaan se voit dans une tradition islamique éclairée, mais se garde bien, dans un entourage hostile aux œuvres figuratives, de donner un visage à son chevalier. En effet, comme sa petite ville se montre de plus en plus musulman fondamentaliste face à l'adversité d'un état majoritairement juif qui ne se préoccupe pas des besoins culturels d'un cinquième de sa population, le métier d'artiste n'est pas sans risque. La statue de Saladin a été achetée par un particulier qui la garde dans son jardin.

f. La question de l'acceptation

Les quelques galeries et fondations pour l'art contemporain ont beaucoup de mal à conserver leurs acquisitions faites grâce à des sponsors qui sont souvent des associations de bienfaisance. L'art contemporain urbain n'est pas respecté. Deux exemples l'illustrent tristement : d'un côté les œuvres de l'artiste Ahmed Canaan dont le style se réfère souvent aux cultures présentes dans la région avant l'arrivée du judaïsme, c'est-à-dire la culture dite « cananéenne ». Les statues qu'il crée dans ce contexte évoquent le panthéon des ancêtres des Assyriens ou figurent des déesses pour la plupart pourvues d'ailes (voir image no. 111).



No. 111 Ahmad Canaan, trois statues

²⁶⁷ Ahmad Canaan, Interview avec S. Drake le 7 janvier 2011, traduit de l'anglais par S. Drake

Pour les citoyens de Tamra cela est source de scandale. Une de ses statues, gracieusement offerte par l'artiste à la mairie et exposée sur une place publique est vandalisée en 2006 et brûlée, car contraire aux préceptes de l'Islam. Depuis il travaille principalement le fer. Ses statues se trouvent par exemple sur des places prestigieuses à Haïfa et à Jérusalem, achetées par la commune respective pour rendre un certain prestige aux Arabes minoritaires de leurs villes dans un programme d'inclusion sociale. Pour donner un autre exemple, le village Kaukab Abu al Hija, en Galilée, avait reçu des fonds dans le cadre des accords d'Oslo pour installer un jardin de statues réalisées par des artistes israéliens et arabes célèbres, comme Sharif Waked et Suleiman Mansour (voir images no. 112 et 113), afin de célébrer ainsi la convivialité et le respect des différentes religions. Quinze ans plus tard, l'herbe a recouvert les installations, les visiteurs internationaux font défaut et les habitants du village ne se sentent pas concernés par les œuvres. Effectivement, la population arabe musulmane d'Israël et de Cisjordanie vit repliée sur elle-même dans un autisme grandissant. A défaut d'une politique sociale pertinente à l'égard de la population arabe et par manque d'une éducation laïque et libérale, des organisations comme le Hamas soutiennent les œuvres charitables et trouvent donc de plus en plus d'adhérents.



No. 112 Sherif Waked, *The Trapped Pigeon*, 1995
À l'arrière, le village de Kaukab Abu el-Hija



No. 113 Suleiman Mansour, *Kaukab*, 1995

Toutefois, ce manque d'intérêt pour l'art public se retrouve également au Liban, où les problèmes sont pourtant bien différents. En 2011, la première rétrospective complète et significative depuis 1974 a eu lieu pour une des plus grandes artistes du Pays, Saloua Raouda Choucair²⁶⁸. Née à Beyrouth en 1916, elle fit ses études

²⁶⁸ Voir: <http://artsbeirut.wordpress.com/2011/10/01/saloua-raouda-choucair-ou-quand-lart-a-une-ame/>;

dans le cadre d'un programme pour inclure les femmes dans la modernisation de la société arabe. Elle développa son langage artistique à partir des écritures soufi²⁶⁹ et les principes scientifiques car elle pensait que cette combinaison était la plus adaptée au monde moderne. Entre 1948-1951 elle travailla à l'Ecole des Arts de Paris, à la grande chaumière et dans l'atelier de Fernand Léger et participa à la création de L'Atelier de l'Art Abstrait (avec Edgar Pillet et Jean Dewasne). Elle retourna à Beyrouth en 1951 où elle exhiba de façon régulière et avec succès. Chaque année elle participa au Salon de Mai de Paris. A partir de 1977 elle enseigna la sculpture à l'Université Libanaise et l'Université Américaine de Beyrouth. Ses sculptures monumentales sont internationalement acclamées et se trouvent dans des collections prestigieuses (voir image no. 116). Mais au Liban, elle tombe dans l'oubli. En 2002 sa fille documenta son travail dans un catalogue raisonné. Plusieurs galeries de Beyrouth ont organisé des expositions plus modestes, mais toutes ces galeries ont fermé depuis. Ce n'est pas à cause de l'artiste mais il s'agit-là du résultat des conditions d'un marché perpétuellement perturbé par les événements politiques et le manque d'intérêt populaire. Manque d'intérêt qui peut tourner à la destruction : une sculpture publique (image no. 114) de Choucair fut vandalisée en 1982 et disparaissait par la suite, seulement quelques mois après son inauguration pompeuse par les représentants de l'état Libanais qui la présentaient comme le symbole de l'union et la solidarité entre les fractions peu avant encore combattants. Cet événement parmi d'autres qui mettent en question la politique culturelle du Liban engendrât une nouvelle œuvre d'art (image no. 115), par Kirsten Scheid²⁷⁰, *The Mysterious Sculpture and its Missing Fixity* (2011), dans la forme d'une installation qui réunit une copie de la sculpture de Choucair en bloc de mousse polystyrène accompagnée par des articles de journaux de l'époque et une documentation vidéo. Bien que d'autres œuvres de

http://www.onefineart.com/en/artists/saloua_raouda_choucair/page3.shtml; Kaelen Wilson-Goldie, *7 decades of Saloua Raouda Choucair*, *The Daily Star*, Beyrouth, 4 Oct. 2011, <http://www.dailystar.com.lb/Culture/Art/2011/Oct-04/150363-7-decades-of-saloua-raouda-choucair.aspx#axzz1yDo3BTnh>; Kaelen Wilson-Goldie, *The Remains Of The Day*, *Frieze Magazine*, Jan-Feb. 2012, <http://www.frieze.com/issue/article/remains-of-the-day/>;

²⁶⁹ Voir Glossaire

²⁷⁰ Professeur d'anthropologie, voir: Kirsten Scheid, *Painters, Picture-makers, and Lebanon: Ambiguous Identities in an Unsettled State*, Princeton University, 2005, et: <http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/DueToUnforeseenEvents>

Choucair fussent acquis par l'entreprise immobilière SOLIDERE, elles ne connurent pas une destinée bien meilleure et se trouvent à l'heure actuelle abandonnées dans des terrains vagues. D'autres événements perturbent: un corps sans vie est trouvé dans l'installation de Ziad Abillama²⁷¹ *San Balech* en 1992. Une statue de Tony Chakar²⁷² est détruite dans la dernière nuit d'exposition d'un projet artistique publique en 1995. Les galeries essaient en vain d'expliquer et produisent des textes pour comprendre l'art contemporain. Les conceptions sont trop multiples, voir conflictuelles ; les gens sont bien trop perturbés.



No. 114 Saloua Raouda Choucair, Bronze, 1985-87
Lignes droites, Grés,
haut: 150 cm, 1965



No. 115 Kirsten Scheid,
The Mysterious Sculpture and its Missing Fixity, installation, 2011



No. 116 Saloua Raouda Choucair, *Rapture of Revelation*,



Les religions, qui sont les boucs émissaires dans le conflit perdurant au Liban, monopolisent l'imagination. «Traditionnel», «européen», «arabe», «universel», «ottoman», «moderne», «islamique», «nationaliste», et «individuel» sont les différents catégories d'art évoquées faute de mieux pour designer des projets visant à transformer la société. En d'autres mots : « *Comment évoquer une guerre interrompue par une loi d'amnistie générale qui a relégué dans l'inconscient individuel et collectif ce qui va prendre la forme de traumatismes enfouis, profonds, indicibles?* ²⁷³ » L'art produit existe simultanément dans différentes de ces conceptions et ne peut être réduit à aucune.

²⁷¹ Ziad Abillama est né au Liban en 1969. Il a étudié à la Rhode Island School of Design et Amherst College, USA. Selon l'artiste, il a vécu une deuxième naissance aux Etats-Unis pendant la guerre du Golfe 1991, et puis retourna au Liban où il vit et travaille maintenant.

http://www.thefutureofapromise.com/index.php/artists/statement/ziad_abillama#

²⁷² Architecte, artiste, écrivain et professeur d'architecture de l'Académie Libanaise des Beaux Arts (ALBE), né en 1968

²⁷³ Ghada Sayegh, *La figure de l'archive dans l'oeuvre de Lamia Joreige*,

http://www.lamiajoreige.com/admin/uploads/Ghada_Sayegh-Figure_de_l_archive.pdf

g. La Postmodernité

L'identité postmoderne se base sur la fin des récits utopistes. Les métarécits ne pouvaient plus servir après les horreurs de la Première et Seconde Guerre mondiale et l'échec d'idéaux comme le communisme ou le féminisme. Toutefois, cet échec des récits utopistes marquait aussi la libération de la pensée communautaire identitaire au profit d'une plus grande individualité. Nous étions devenus libres de choisir notre identité subjective parmi toutes les idéologies offertes et de faire les mélanges qui nous convenaient. Nos petits récits personnels remplaçaient les métarécits des religions et idéologies.²⁷⁴ Le sujet retrouvait son rôle de maître, à l'encontre du subconscient qui semblait nous manipuler à notre insu. Mais, comme l'expliquait Lyotard²⁷⁵, cette « condition postmoderne » n'était pas accessible à la conscience ; elle est extérieure à notre individu et prouve son existence par les résultats qu'elle donne inconsciemment. Le sujet, la personne, se croyant libre des idéologies, crée son propre mythe sur lui-même, mais ne réalise pas qu'il prouve justement avec ce refus du métarécit l'influence de celui-ci. Ainsi, le fait que les églises chrétiennes en Europe continuaient à se vider de façon dramatique depuis les années 1980²⁷⁶ au profit d'une spiritualité plus « à la carte » incluant des pratiques asiatiques ou préférant le « New Age » ou le fondamentalisme des églises évangéliques venant des Etats-Unis, cela ne signifiait absolument pas que les Européens s'étaient ouverts à des religions comme l'Islam via l'arrivée de travailleurs immigrés mais ils continuaient à se référer à l'Occident chrétien pour se délimiter des nouveaux venus. Ainsi aussi le refus de l'administration libanaise d'admettre les schismes existants entre les fractions politiques se référant à des récits religieux différents, a donné lieu à une architecture publique et à une politique urbanistique particulièrement détachées de

²⁷⁴ Klaus Jürgen Bruder, *La condition postmoderne - est-ce qu'elle est passée? Eine Zeitdiagnose*, cité d'après <http://www.foucault.de/macht.htm>

²⁷⁵ Lyotard, J.-F. (1979): *La condition postmoderne*, Paris (Éditions de Minuit [all.: das postmoderne Wissen. Graz/Wien (Hermann Böhlau Nachf.) 1986]

²⁷⁶ Dr. Alexander Dieter Myhsok, Dr. Irme Stetter Karp, Dr. Wolfgang Wieland, *Gotteskrise*, „Im Heute glauben – Dem Geheimnis des Lebens auf der Spur“, Stuttgarter Hefte, Bildungswerk der Diözese Rottenburg-Stuttgart e.V., 1995; voir aussi: Frank Bösch, *Umbrüche in die Gegenwart-Globale Ereignisse und Krisenreaktionen um 1979*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 9 (2012), H. 1, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Boesch-1-2012>

la réalité vécue par la population.²⁷⁷ Avec les années 1990, on peut voir au Liban une grande vague d'activité architecturale pour faire disparaître les cicatrices de presque vingt ans de guerre civile. Au lieu de la tendance des années 1970 et 1980 à développer un vocabulaire architectural qui exprime les spécificités locales et historiques, on donne préférence à une architecture internationale et déconstructiviste. Ceci est d'ailleurs vrai pour d'autres pays du Moyen-Orient, comme l'Égypte qui se complaisait dans une hybridité de styles déchainée suivant la politique des « portes ouvertes » de l'administration Moubarak, qui dura tout de même du 14 octobre 1981, jour de son élection à la présidence de la République jusqu'à sa démission contrainte, le 11 février 2011. Avant la chute du régime de Hosni Moubarak la ville du Caire fut livrée aux spéculateurs et entrepreneurs, la vente des terrains dans la grande banlieue suivait un rythme effréné, sans vue d'ensemble, ni stratégie autre que celle de distribuer les meilleures localisations aux groupes proches du régime, des pratiques dénoncées par la presse en 2011.²⁷⁸ La reconstruction du centre ville de Beyrouth fut menée par l'entreprise SOLIDERE dans le but officiel de recréer un espace urbain permettant un accès aisé aux piétons, la conservation des bâtiments anciens tant que c'est possible, une utilisation mixte de l'espace et une unité visuelle au niveau de la taille des bâtiments. Mais ce développement se fait à travers un secteur privé en plein essor libéral, cherchant l'interaction avec les dynamismes du marché.



No. 117 Rue Maarad, Beyrouth,



No. 118 La Cour Suprême, Le Caire, architecte Ahmed Mito

²⁷⁷ Sarah Rogers « L'art de l'après-guerre à Beyrouth », *La pensée de midi 1/2007* (N° 20), p. 115-123. URL : www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2007-1-page-115.htm

²⁷⁸ Pierre-Arnaud Barthel , « Repenser les « villes nouvelles » du Caire : défis pour mettre fin à un développement non durable », *Égypte/Monde arabe, Troisième série, Développement durable au Caire : une provocation?*, [En ligne], mis en ligne le 01 septembre 2012. URL : <http://ema.revues.org/index2990.html>. Consulté le 05 juillet 2012.

Le résultat, à Beyrouth comme au Caire, est un historicisme avec des accents de *Disneyland*²⁷⁹, qui ne reflète pas les véritables bases culturelles des différents quartiers et de leurs habitants traditionnels. Si au Caire cela se traduit par un mélange des époques et des styles, qui parfois est véritablement hybride, mais peuvent frôler le grotesque (voir image no. 118)²⁸⁰, ceci mena à une architecture passe-partout au Liban (voir image no. 117), qui pourtant est toujours déchiré par la mixité de sa population. La nouvelle génération d'artistes libanais cherchait à célébrer l'unité du pays et toute référence à une appartenance religieuse fut bannie. On créa des mémoriaux pour les victimes des différents partis au combat, comme le monument à Rafik Hariri, mais parallèlement les arts plastiques devinrent davantage occidentalisés dans leur recherche esthétique. Selon l'ancien ministre Georges Corm²⁸¹: « *le référent religieux prédomine dans beaucoup trop d'analyses sur le Proche Orient et (...) la convivialité au Liban transcende largement les communautés et les religions.* » Il explique que, « *bien que la culture transcende les religions, elle peut évidemment aussi être un enjeu géopolitique* ». Corm nomme par exemple l'Arabie Saoudite comme sponsor de certaines actions culturelles.²⁸² » Il semblerait,²⁸³ que pendant quelques années seulement, des statues purement esthétiques, vides de toute teneur politique, cérémonielle et de tout mémorial ont été financées et installées par le privé à Beyrouth. Ces nouveaux monuments subissent déjà les signes de l'érosion par le temps et l'usage. Le monument pour Hariri, qui fut tué par une bombe en 2005 avec vingt-deux autres personnes, a été construit sur le lieu du massacre et dévoilé

²⁷⁹ Rami Daher, *Global Capital, Urban Regeneration, and Heritage Conservation in the Levant*, In: "The Middle East Institute Viewpoints: Architecture and Urbanization in the Middle East". John Calabrese (ed.). Amman, 2009, www.medeasti.org. pp: 22-26

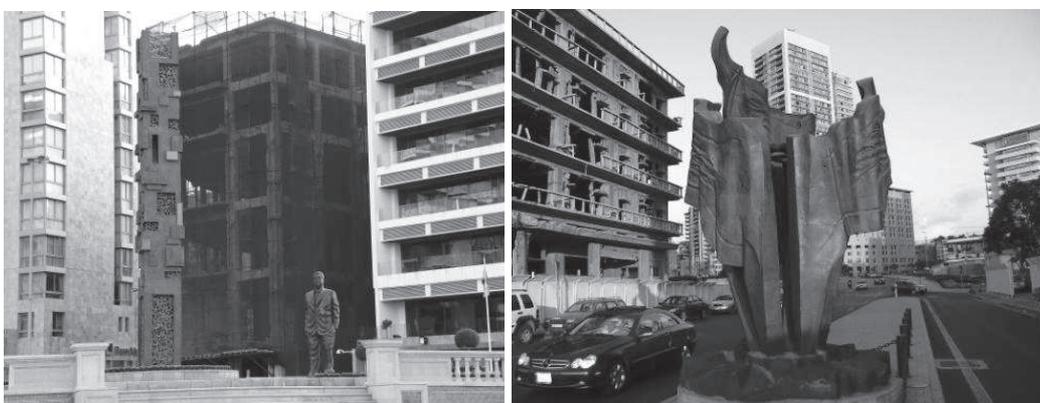
²⁸⁰ Voir aussi : Mercédès Volait, *Architectes et architectures de l'Égypte moderne. 1830-1950. Genèse et essor d'une expertise locale*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005

²⁸¹ « Georges Corm, juriste, économiste et historien, spécialiste mondialement reconnu du Moyen-Orient et de la Méditerranée. Ancien ministre des Finances de la république libanaise (1998–2000), il est l'auteur de nombreux ouvrages consacrés à l'histoire du Proche-Orient. Il a fondé, en 1985, le Cabinet Georges Corm et a réalisé de nombreuses missions de consultant auprès d'organismes internationaux et de banques centrales. » <http://phenixblanc.net/2012/05/22/le-proche-orient-un-paysage-eclate-sur-le-chemin-de-lunite/>

²⁸² Martine Chebli, *Le théâtre au Liban : Appartenances, interactions et financements*, Mémoire de recherche présenté sous la direction de Vincent Simoulin, Institut d'Etudes Politiques de Toulouse 2010

²⁸³ Rima Barakat, *Abstract Sculpture Cropping up in Beirut's Public Spaces*, Al Jadid, Beyrouth, Vol. 15, no. 60 (2009) traduction Susanne Drake

en 2008 ; il est très certainement à l'image de la politique libanaise. Le fait qu'il fut construit avec une pierre naturelle venant de Syrie a un tant soit peu chauffé les esprits à Beyrouth. La famille Hariri, qui a des liens étroits avec la famille royale saoudienne (Hariri avait la double nationalité libano-saoudienne), paya pour le monument alors que l'emplacement fut gracieusement mis à disposition par l'état. La statue en bronze par le sculpteur arménien Mkrtych Mazmanian²⁸⁴, se trouve dans une réplique du jardin privé de l'ancien Premier ministre assassiné, à côté d'une stèle plus monumentale, faite par Anachar Basbous²⁸⁵, ornée des vers de l'hymne nationale libanaise (image no. 119) en calligraphie.



No. 119 Trois Monuments de Rafik Hariri, Photo: © <http://www.mountainsotravelphotos.com/Lebanon/Best/index.html>

A côté, près de l'hôtel St. Georges, dévasté dans l'explosion, se trouve une troisième statue qui commémore l'événement. Chaque jour à l'heure de l'attentat, un carillon de cloches d'églises tinte pendant cinq minutes, mêlé à l'appel à la prière des mosquées et une flamme jaillit du flambeau. Rafik Hariri, l'entrepreneur, multimilliardaire et politicien sunnite rusé, est devenu un martyr auquel est dévolu aussi une mosquée ; il est enterré sur le square des martyrs à Beyrouth. Selon Lucia Volk, le message devenait: « *Il est mort pour la coexistence chrétienne-musulmane. Il a été coopté. L'art réécrit l'histoire.* »²⁸⁶

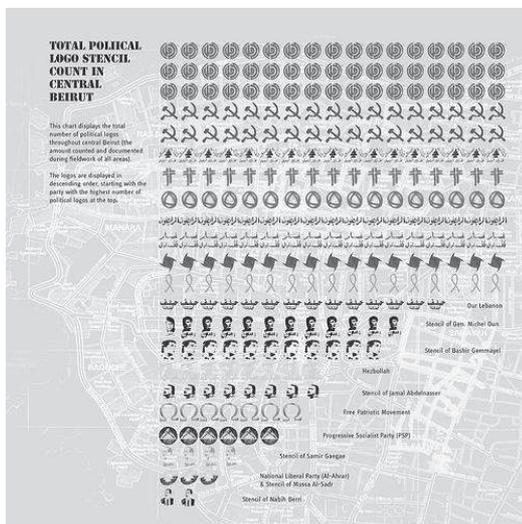
Dans la rue, malgré les efforts des administrations pour gommer les références religieuses, les habitants des villes du Moyen-Orient, dont l'âge moyen est de 21,8

²⁸⁴ Mkrtych Mazmanian, né dans les années quarante en Arménie, où il étudia, vint au Liban dans les années 1990

²⁸⁵ Anachar Basbous est né en 1969 à Rachana, un village réputé pour sa sculpture publique. Il a étudié à Beirut; puis continua à Paris à l' ENSAAMA (Ecole Nationale Supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art)

²⁸⁶ Lucia Volk, *Martyrs' Memorials in Modern Lebanon: Representing the National via the Ethno-Religious*, Department of Anthropology, San Francisco State University

ans²⁸⁷, s'expriment partout en images colorées et en « tags » qui démarquent les territoires. Dans son livre « *Marking Beyrouth* » Tala Saleh raconte que depuis toujours les murs de Beyrouth étaient recouverts de tags et de logos à caractère politique. Toutes les milices de guerre ont en effet marqué leur territoire avec le logo de leur parti et leurs slogans, travaillés majoritairement au pochoir. Ce marquage de territoire est à la base de la culture des graffitis: « *Les événements de mai 2008, qui ont vu milices sunnites et chiïtes s'affronter au cœur même de Beyrouth, ont abouti à un accord ordonnant le retrait de tous les signes politiques visibles dans les rues de la capitale. Et d'autres formes de graffitis, plus artistiques, ont pu se répandre dans la ville.* »²⁸⁸



No. 120 Les tags des clans politiques à Beyrouth, ©Tala Saleh, *Marking Beirut*, 2010

Aussi effectif que des „check-points“ les tags des différentes fractions politiques interdisaient l'entrée des zones tenues par les rivaux (image no. 120). Aujourd'hui, cette tendance s'estompe, car les rôles des partis politiques sont devenus moins définis, leur but plus incertain et il prévaut un désir de stabilité. Les images graffiti sont devenues plus fantaisistes et imaginatives que des simples tags, parfois poétiques elles traduisent un désir de vivre en paix.²⁸⁹ Pour l'instant, les artistes graffiti ont encore beaucoup de liberté au Liban. La police ne les arrête

²⁸⁷ Dominique Tabutin et Bruno Schoumaker « *La démographie du monde arabe et du Moyen-Orient des années 1950 aux années 2000* », Population 5/2005 (Vol. 60), p. 611-724. URL : www.cairn.info/revue-population-2005-5-page-611.htm. DOI : 10.3917/popu.505.0611.

²⁸⁸ Joseph Brakhya, architecte et éditeur de l'ouvrage *Marking Beirut, a city revealed through its graffiti* de Tala Saleh in « *Beyrouth à travers ses murs* » (Carla Hénoud), L'Orient le Jour, 14/01/2010

²⁸⁹ Pascal Zoghbi, *Arabic Graffiti*, From here to fame publishing, Berlin, 2011

pas de façon systématique et les ignore la plupart du temps, même si légalement le fait d'apposer des tags et autres graffiti constitue une violation de la loi. Il est vrai aussi que les artistes se conforment à un code intérieur d'éthique, de ne pas détériorer l'espace privé, de dessiner de préférence sur des murs abandonnés, et de toujours respecter les graffitis des autres. Les temps changent comme le raconte l'artiste Semaan Khawam, qui fut plusieurs fois arrêté pour ses graffiti: « *Mon cas n'est qu'un exemple parmi tant d'autres des atteintes à la liberté d'expression quotidiennes au Liban. Le nombre important de journaux et de médias que nous avons n'est qu'un leurre. La liberté d'expression est un mythe que nous exportons mais les interdits existent et se rapportent toujours à trois grands tabous : la politique, la religion et le sexe. L'origine de ces interdits est toujours confessionnelle. (...) Ce communautarisme mine notre société. Il est aujourd'hui interdit de parler de l'armée, des révolutions arabes, du président de la République, du Hezbollah, etc. au risque de heurter la susceptibilité de telle ou telle communauté. Il faut que les gens comprennent que rien n'est sacré et que l'on doit avoir le droit de tout critiquer. Mais cela ne peut se faire que dans un État séculier.* »²⁹⁰

En Syrie, pays en pleine révolte en 2012, les graffiti servaient à rallier les protestataires et à leur rappeler les causes de leur émoi et de leur engagement. Mais la plupart se contentent d'écrire des mots comme «démocratie» et «liberté». C'est d'ailleurs un slogan écrit à la hâte sur les murs de Dara'a (image no. 121), dans le sud, qui est à l'origine de la révolution; des jeunes étudiants, qui furent par la suite arrêtés et torturés, avaient écrit: « *le peuple veut changer de régime ! (Alshaab yurid isqat alnizam)* ».²⁹¹ Depuis, la révolte et la contre-révolte se manifestent aussi par les slogans sur les murs des villes de Syrie. On voit partout les taches noires des graffitis des protestataires couvertes par les supporters du gouvernement. Le succès des graffiti en Syrie commença avec un

²⁹⁰ Sarra Grira, journaliste à France 24, *Un artiste libanais risque trois mois de prison pour des graffitis de soldats*, 5 avril 2012, <http://observers.france24.com/node/467056>

²⁹¹ Anny Shaw and Gareth Harris, *Arab protesters put their art on the streets. Artists have used the walls of Cairo, Damascus and Tripoli to document the uprisings*, News, Issue 231, January 2012, Published online: 30 December 2011 traduction Susanne Drake

court-métrage appelé « Le graffeur »²⁹². C'est l'histoire d'un tagueur qui a lancé une campagne de graffiti pour lutter contre la pollution. Pour le punir, les autorités l'enferment dans une cellule toute blanche, avec des bombes de peinture. Mais tout ce qu'il peint est aussitôt recouvert de peinture blanche. Le titre du film est devenu une référence, dit Rana Jarbou : « *Si tu ne connais pas « Le graffeur », tu ne connais rien à la révolution syrienne. Il y a un graffeur dans chaque ville syrienne maintenant. Les jeunes savent que leurs graffiti seront immédiatement effacés, alors ils les immortalisent sur You-Tube.* »²⁹³ Plusieurs graffeurs ont été arrêtés et torturés depuis. Leurs origines religieuses ne sont pas à l'origine des arrestations, même s'il y a certainement des sunnites parmi eux, et qu'ils font de temps en temps aussi allusion à des symboles religieux: mais la Syrie luttait en ces temps-là encore pour le droit à la parole, même si d'autres intérêts de pouvoir étaient déjà en train de récupérer ces mouvements et y sont parvenus depuis lors.



No. 121 Graffiti à Dara'a

Dans les rues de Palestine, que ce soit en Cisjordanie ou à Gaza, on trouve aussi beaucoup d'affiches pour les *shaheed* (martyrs) dans la lutte contre l'occupation. Cela a été source d'inspiration pour Mohammad Al Hawajiri, artiste de Gaza, qui dresse des portraits hyperréalistes mettant l'art et la religion dans la rue (image no. 122): « *Ceci est un projet d'art qui illumine les portraits de nos martyrs tombés dans le conflit et qui sont couramment exposés dans les places publiques des*

²⁹² Rima Marrouch , « La guerre des graffiti en Syrie », *Le monde arabe en révolution(s)*, 13 mars 2012, <http://monde-arabe.artetv.rima-marrouch-la-guerre-des-graffiti-en-syrie/>

²⁹³ Rima Marrouch , *ibid.*

*villes palestiniennes et dans les camps de réfugiés, dans des endroits surélevés. Ils ont une influence primordiale dans nos sociétés car ils montrent notre révérence à ces martyrs et glorifient leurs actes. Dans ce projet, je montre de nouvelles images de martyrs palestiniens, encore vivants, dans une forme nouvelle et créative qui ne parle pas de mort et de dissolution.*²⁹⁴» Il y a là une critique sous-jacente du culte de la mort dans la glorification des victimes des deux *intifadas* et de l'occupation israélienne. Rien que le terme de *martyre* a une connotation religieuse et rend ce thème intouchable. L'artiste crée une distance critique et montre l'absurdité de cette glorification à travers une technique hyperréaliste et des couleurs brillantes, l'absence d'armes et de symboles de lutte. L'ironie est visible pour celui qui sait voir, pourtant ce ne seront pas les habitants de Ramallah ou Gaza qui vont le comprendre mais plutôt les spectateurs européens.



No. 122 Mohamed Al Hawajri, Shaheed, 2009, (deux photos, © de l'artiste), Photo d'une rue de Bethléem, (Photo de l'auteur),

Le Hamas à Gaza ne se préoccupe pas d'édifier des monuments, ce n'est pas dans son programme qui cible plutôt la charité et le don à Dieu. Mais ils fournissent de la peinture et des bombes de laque aux artistes graffiti (image no.123). On trouve les « stencils » de la Ka'aba et les symboles des fractions politiques, des images de martyrs, de figures de la lutte contre l'occupation, des slogans politiques, les maisons sont décorées pour fêter le retour d'un habitant pieux ayant fait le voyage à la Mecque...si les autorités palestiniennes sont les supporteurs du graffiti à Gaza

²⁹⁴ Catalogue de l'exposition Jeunes artistes 2011, Birzeit, traduction de S. Drake

comme en Cisjordanie, les Israéliens montrent un refus clair et net et un jeu dangereux de chat et souris a fait des victimes du côté des graffeurs palestiniens.



No. 123 Graffiti à Gaza, représentant Sheikh Jassin Photo © Mia Gröndaal



Graffiti à Gaza, © Mia Gröndaal



Graffiti à Gaza, ©Abir Kopty

Dans les villes palestiniennes de Cisjordanie, le « mur » qu’Israël appelle la barrière de séparation et les Palestiniens le mur de l’apartheid, constitue un support idéal pour peindre la colère. Comme sur le mur de Berlin, un côté a seulement pu être décoré ; le côté des Palestiniens. Mais à proximité des check points, les jeunes tagueurs prennent des risques et certains ont souffert de ripostes israéliennes. Plusieurs artistes du monde entier se sont joints à eux pour contribuer à un message collectif de refus de ce mur de séparation. Il y a même des cours de calligraphie financés pour les jeunes tagueurs afin de rendre hommage à la langue arabe et aux textes sacrés qui se mêlent à des iconographies plus européennes, révélant ainsi les commanditaires de ces œuvres et leur appartenance politique. Souvent sponsorisé par des œuvres charitables d’organisations non-gouvernementales européennes, le « mur » de huit mètres de haut est devenu une bande dessinée géante. Il est de bon ton pour les artistes graffiti en vogue, comme Banksy par exemple, de montrer leur solidarité avec les Palestiniens en décorant un pan de mur. On trouve des images dans le style d’artistes célèbres, palestiniens, comme celles de Naji al-Ali, dont on voit le personnage « *Handala* » à plusieurs endroits ; ou de style européen à la Munch, ou à la Leonard de Vinci (revu par Suleiman Mansour) ; des portraits de héros de la résistance, comme Arafat ou Barghouti ; des mots et phrases célèbres (« Ich bin ein Berliner... ») ; on y lit des appels à la violence et des appels à la non-violence. Tout ceci forme un espace visuel qui a le mérite incontestable d’être coloré, pluraliste et divertissant, surtout

quand on doit attendre plusieurs heures avant de passer le check point pour retourner en Israël après une visite en territoire palestinien. Ce côté coloré du mur est beaucoup moins intimidant que le côté israélien avec ses panneaux de béton brut et un no-mans-land de dix mètres entouré de barbelés. On y constate aussi un effort de la communauté internationale de faire croire aux Palestiniens, mais aussi à eux-mêmes, que cette décoration sert des propos politiques autant qu'esthétiques. Toutes ces belles phrases expliquant que cet art contribue, telle une «*expérience de la jeunesse révolutionnaire au renforcement de la société civile et du procès démocratique*»²⁹⁵ ne précisent pas «*comment des humains qui étaient 'endormis' peuvent faire l'expérience d'une existence dans un monde certes globalisé, mais investi de pouvoirs inégaux.*»²⁹⁶ Cette même idée est rendue par Kirsten Scheid dans un texte récent qui fait l'éloge des artistes du soi-disant «*printemps arabe*».²⁹⁷ Elle argumente, avec justesse, que cet investissement humanitaire occidental dans l'art de la rue minimise et limite une véritable participation d'une population exclue et victime dans la politique globale. C'est une sorte d'onguent pour soigner une amputation. Le soi-disant «*printemps arabe*» ne constitue pas le premier sursaut de la population arabe. Même si les événements en Libye, en Égypte, en Tunisie et en Syrie ont, dans un premier temps, enflammé l'imagination des jeunes de Ramallah et de Gaza, ils sont trop réalistes pour ne pas voir la différence qu'il y a entre chasser un dictateur autochtone (qui vient de perdre tout soutien des grandes puissances internationales), et se retrouver face à une occupation dont le monde entier dément les origines dont lui-même est responsable. Ce réalisme n'en fait pas des «*narcoleptiques*»²⁹⁸. Comme l'explique le coordinateur de la campagne «*Arrêtez le Mur !*», Jamal Jomaa, la décoration du mur du côté palestinien amène un autre problème incontestable : «*Concernant le mur de séparation j'ai toujours dit – ne le décorez pas, n'en faites pas quelque chose de beau à regarder.*

²⁹⁵ Kirsten Scheid, *On Arabs and the Art Awakening: Warnings from a Narcoleptic Population*, 31 août 2012, http://www.jadaliyya.com/pages/index/7149/on-arabs-and-the-art-awakening_warnings-from-a-nar

²⁹⁶ Scheid, *ibid.* traduction de S. Drake

²⁹⁷ Nama Khalil, *Art and the Arab Awakening*, *Foreign Policy in Focus*, 2 août 2012, http://www.fpiif.org/articles/art_and_the_arab_awakening

²⁹⁸ Scheid, *ibid.*

Il doit rester gris et moche, un symbole de la laideur et du racisme de l'occupation.²⁹⁹»



No. 124 Graffiti sur le mur de séparation à Qalandia, Palestine,
<http://www.flickr.com/photos/54853721@N03/5082337448/>

Et en Israël? A partir du début du XX^e siècle les villes israéliennes ont été conçues afin d'écraser l'héritage arabe préexistant à défaut de se l'approprier. Les centres anciens des villes actuelles sont d'architecture arabe. Les nouvelles villes ont été construites par des architectes du Bauhaus (4000 bâtiments rien qu'à Tel Aviv, voir image no.125), inspirés et réalisés par les grands architectes de l'Art Déco des Etats-Unis, et évidemment par Le Corbusier.



No. 125 Immeuble de style Bauhaus à Tel Aviv (Photographer: Amit Geron) No. 126 Tel Aviv Museum of Art by Preston Scott Cohen, Inc.

Les plans des villes étaient réalisés par des urbanistes et visionnaires qui voulaient créer la nouvelle patrie pour les Juifs. Il y a de larges allés, des fontaines (image no.127), des hôpitaux, des parcs, des musées (image no.126). Des tagueurs palestiniens s'expriment aussi dans les villes israéliennes (image no.128). Moitié menace, moitié intrépidité, ces stencils sont surtout la preuve d'une existence arabe parmi cette majorité hébraïque, tout comme le montre la tour de l'horloge de la vieille ville de Jaffa (image no.129). Jérusalem a maintenant un tram (construit à l'aide d'un consortium français) qui traverse les airs sur un pont

²⁹⁹ <http://observers.france24.com/content/20091021-stop-decorating-wall-shame-israel-palestine-seperation-graffiti>

rappelant la harpe du roi David (image no.130) – et une ligne terrestre qui suit la séparation de la ville Ouest (israélienne) et de la ville Est (arabe) en suivant la frontière verte. Dans les villes israéliennes, on trouve également les péchés architecturaux contemporains des tours d'immeubles, des centres commerciaux, de la spéculation éhontée (cf. l'affaire autour de l'ancien président Omer) mais on ne trouve en aucun cas de l'ostentation religieuse dans l'architecture. Même la grande Synagogue de Jérusalem est modeste, belle, spirituelle. Le judaïsme ne connaît ni de carillon de cloches ni de chant du muezzin. Ce que l'on trouve, par contre, sont les colonies, véritables forteresses juives en Cisjordanie avec leur architecture intimidante, leurs tours de garde, leurs barbelés et leurs fenêtres telles des failles. On trouve aussi partout des illuminations en forme de *menora* et des drapeaux.



En Égypte, la rue continue d'être lieu de rencontre après la révolution. L'art urbain y est devenu plus spontané et participatif. Les graffiti du Caire reflètent les événements quasiment en temps réel. Sous la menace de voir les œuvres effacées et les artistes arrêtés par les forces militaires et les Frères musulmans³⁰⁰, certains endroits, comme les murs autour de la place Tahrir sont, depuis les jours d'espoir en janvier 2011, devenus des sortes de journaux muraux. Reste à voir comment cet art public se développera suite à la victoire des partis islamiques aux premières élections post-révolution suite à la remise en place de l'état d'urgence par les militaires. Les jeunes artistes graffiti critiquent modérément³⁰¹ les arrestations par les islamistes (image no.131) de femmes ayant participé à la révolution - ils n'attaquent cependant pas de front la religion comme cause de l'obscurantisme qui persiste dans tant de têtes en Égypte.

³⁰⁰ http://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/09/24/les-effaceurs-des-rues-du-caire_1764076_3212.html

³⁰¹ Pour les images: <http://suzeeinthecity.wordpress.com/>



No. 131 Graffiti au Caire février 2012

h. Conclusion

Historiquement, l'art public du Moyen-Orient était voué au culte des présidents et des rois, aux hommes célèbres et aux événements historiques. L'Islam sunnite, pourtant majoritaire, n'était pas thématiqué, de crainte d'une prise de pouvoir des fondamentalistes et d'une guerre civile. Ce laïcisme forcé a ostracisé de grandes parties de la société et ne constitue plus une vision pour l'avenir. Le communautarisme religieux, basé sur l'idée de ne pas représenter une religion aux dépens des autres, a perdu sa crédibilité lors de la guerre civile libanaise et lors de la création de l'état d'Israël et du destin réservé aux Palestiniens. La péninsule arabe et l'Iran se sont développés de façon différente et avec des influences venues d'ailleurs, hybrides elles aussi mais dépourvu de ce lien très fort avec un Occident voisin considéré comme colonisateur mais également comme miroir. Le Moyen-Orient a depuis lors souffert d'une perte totale de repères moraux et de toute vision sociale. L'aspect des rues, influencé pendant des siècles par la multitude des religions et l'admiration de l'Europe, est clairement entrain de changer. L'urbanisme des deux dernières décennies a été imprégné du libéralisme économique et du postmodernisme. Les œuvres publiques, que ce soient les bâtiments ou les statues, étaient réalisées par des artistes proches des familles gouvernantes. Aujourd'hui, les premières statues de présidents tombent ; les œuvres figuratives sont vandalisées et les œuvres abstraites ne trouvent pas d'écho positif. Ce qui devient évident quand on regarde les rues du Moyen-Orient, c'est que l'apport nationaliste pour des Etats distincts a été bref et se borne à l'idolâtrie de chefs d'état et de quelques héros locaux. Très peu de symboles nationaux ont été créés et se sont ancrés dans une conscience collective. Evidemment Israël est ici la grande exception. Si la religion n'est pas visible dans l'architecture, la nation est omniprésente. Dans les pays arabes, l'écrasante majorité de symboles

collectifs se réfèrent à des idées et icônes populaires (comme Saladin, Oum Kalthoum etc.) qui transcendent les frontières arbitrairement tracées à la fin de la Première et Deuxième Guerre mondiale. Ils sont liés à l'arabitude mais non à l'Islam – avec le cas un peu à part de l'Égypte qui arbore son passé pharaonique comme une origine à part, et les Coptes, qui ne se considèrent pas comme Arabes. L'art déco et l'art des pays soviétiques ont laissé leurs traces dans un certain gigantisme. L'art abstrait n'y a sa place que s'il se réfère à une esthétique connue, et autochtone, comme la calligraphie arabe, l'arabesque, le moucharabieh etc. L'art cubiste, informel, Bauhaus... etc. n'a pas trouvé beaucoup d'écho au Moyen-Orient, sauf en Israël. Dans les rues du Moyen-Orient de 2014, l'Islam est plus présent que dans le passé, soit dans les photos des *shaheeds*, soit dans le nombre croissant de femmes voilées et dans les nouveaux édifices de culte, financés majoritairement par l'Arabie Saoudite, qui veut gagner en influence dans la région. Il y a certainement ici un groupe en expansion, moins visible dans le passé à cause de la politique de l'état qui, dans une société traditionnellement mixte, relayait l'ostentation religieuse au second plan. Il y a également une diminution des minorités chrétiennes en Égypte, en Syrie et en Palestine et on ne trouve, pour ainsi dire, pas de nouveaux bâtiments religieux chrétiens, alors que les mosquées grandissent même dans les petits villages. En Israël, le nombre de personnes orthodoxes qui affichent leur croyance par des règles vestimentaires strictes est très visible, surtout à Jérusalem. En Israël, les personnalités importantes (Herzl, Ben Gourion...) sont aussi très bien représentées à travers des statues et des bâtiments. Dans les pays arabes, le culte des chefs d'état et autres dictateurs persiste malgré le renouveau religieux musulman. Nombre de groupes considèrent un tel culte comme seul garant contre une guerre civile des fractions religieuses. Les Sunnites veulent enfin accéder à plus de visibilité. Toutefois, les fondamentalistes islamiques restent eux aussi minoritaires. Actuellement leurs partis ont du succès à cause du manque de politique sociale, à cause des inégalités, de la corruption, du népotisme et de la brutalité des régimes. Le Wahabisme, les Salafistes, ne sont pas traditionnellement ancrés au Moyen-Orient, plus souvent tourné vers un Islam soufi, mystique, poétique et populaire. Mais la jeunesse sur la place Tahrir, à Homs et à Beyrouth, tout comme à Ramallah, n'a pas seulement

besoin de pain ; sans pour autant pouvoir résoudre leur sentiment d'exclusion face aux événements régis majoritairement par les pouvoirs internationaux, le graffiti est omniprésent et témoigne de leur soif de liberté et de communiquer sans censure ainsi que de leur désir de poésie et de transcendance du quotidien. Leur recours aux moyens de communication en réseau les met en contact direct avec la jeunesse d'autres pays. Cet échange pousse à espérer qu'ils ne s'isoleront pas du reste du monde pour sombrer dans l'obscurantisme.

Chapitre 3 : Le verbe

Nous avons vu dans l'introduction que l'utilisation de la calligraphie arabe joue un rôle important dans l'art traditionnel du Moyen-Orient. Nous y avons expliqué que cette importance est liée au rôle identitaire de la langue arabe et non pas uniquement à la religion musulmane (même si un tel succès pour cette langue ne peut s'envisager sans les conquêtes religieuses du VII^e-X^e siècle). Nous approfondirons dans ce chapitre l'analyse de la symbolique liée à la calligraphie contemporaine et de l'écriture comme moyen de style et comme démarche esthétique. C'est au Moyen-Orient qu'apparut l'écriture, issue de la schématisation et de l'abstraction de pictogrammes. Cette dualité entre image et abstraction, entre représentation et symbole, se comprend et s'interprète de façon différente. Les messages véhiculés par l'image peuvent différer du message exprimé par l'écrit ; l'artiste le plus connu de ce genre d'expression étant Magritte avec sa « *Trahison de l'image* » (image no.133). John Berger écrit: « *Le regard vient avant le mot. L'enfant regarde et reconnaît avant de savoir parler.* »³⁰² Dans notre civilisation occidentale, savoir lire est un phénomène récent. C'est pour ça que dans nos églises les légendes de la bible étaient peintes et que nous avons conçu des vitraux pour les cathédrales. Pourtant, notre religion chrétienne est une religion du « livre », tout comme la religion juive et musulmane, où le nombre de croyants capables de lire les mots saints était d'ailleurs tout aussi restreint. Interpréter le mot écrit était donc réservé à une « caste » particulière, qui en fit évidemment un instrument de pouvoir. Pour l'illettré, le mot écrit revêtait un caractère non pas seulement sacré mais mystérieux, magique. L'Évangile de St Jean commence par la phrase « *Au début était le verbe* », « *verbe* » étant une traduction du grec « *logos* », qui se traduit aussi par *Idée, Pensée, Importance, Raison*³⁰³ - pour ne nommer que quelques traductions possibles. La traduction de *logos* par *verbe* correspond à une volonté politique de l'église de l'époque à justifier la trinité et le caractère divin de Jésus. Les mots peuvent être aussi traitres

³⁰² John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London, 1972, traduction S. Drake

³⁰³ « *Parole, propos, discours, mot, parler, rendre compte, question, bruit, chose dite, enseignement, renommée, s'entretenir, adresser, déclaration, un livre, proposition, affaire, motif, exhortation, se plaindre, prédication, langage...* » <http://www.enseignemoi.com/bible/strong-biblique-grec-logos-3056.html>

que les images. La belle calligraphie arabe classique fascine le spectateur occidental par sa précision, sa minutie et la ressemblance des lettres et des arabesques. L'enluminure de textes sacrés et profanes se retrouve aussi dans le christianisme, comme le montrent les enluminures les plus anciennes connues des coptes d'Égypte (image no.132).



No. 132 Inscriptions coptes et arabes dans une église du Vieux Caire No. 133 René Magritte, *La trahison de l'image*, 1929

Les manuscrits coptes, principalement sous forme de *codici*³⁰⁴ et non pas de rouleaux, sont peut être les plus anciens témoins de reliure, car on trouve des exemplaires datant de la fin du III^e siècle. La langue copte a disparu après la conquête musulmane au profit de l'arabe ; c'est ainsi que certains manuscrits d'apparat désormais écrits en copte ont été annotés d'arabe. Dans certains de ces manuscrits les deux langues se côtoient, alors que d'autres sont exclusivement rédigés en arabe, avec de temps en temps quelques mots ou paragraphes en copte lorsqu'il s'agit de liturgie. Les plus anciens textes connus de la thora et du talmud ne comportaient pas d'images figuratives. Les parchemins sacrés hébraïques furent écrits par des scribes hautement qualifiés qui devaient copier le texte considéré comme révélation divine avec une précision totale, sans fioriture ni embellissement. Selon la croyance, un seul point manquant ou une seule lettre manquante provoquerait la fin du monde. Le plus ancien parchemin complet d'une torah en hébreu date du XII^e siècle³⁰⁵. Il fut trouvé dans la bibliothèque de l'Université de Bologne (image no.134), où il avait été mal étiqueté pendant des siècles. Il existe bien entendu des versions ultérieures décorées (voir image

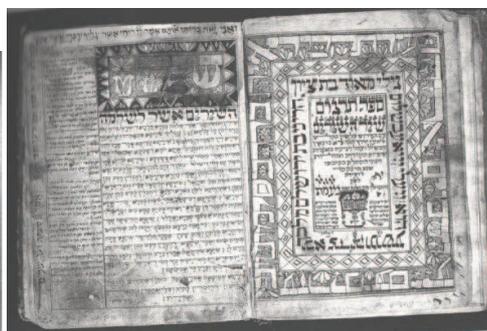
³⁰⁴ Livres reliés

³⁰⁵ <http://jssnews.com/2013/05/29/un-sefer-torah-de-850-decouvert-le-plus-vieux-jamais-decouvert-jusqua-present/>

no.135), ainsi que des textes profanes (contrats de mariage etc.) qui sont calligraphiés et comportent images et arabesques.



No. 134 Tora de Bologne, XII^e siècle



No. 135 Cantique des cantiques, Kurdistan iraquien, 1804

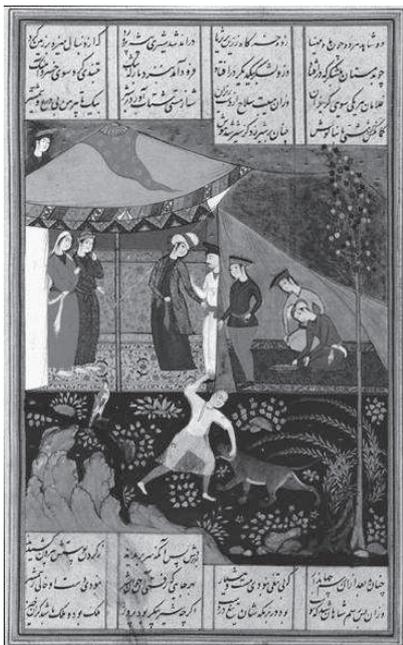
On trouve au Moyen-Orient, à côté des manuscrits coptes chrétiens grand nombre de manuscrits calligraphiés en arménien, datant du XIII^e siècle et originaires de Cilicie. Cet art de la calligraphie chrétienne (voir image no.136) a été perpétué par les moines et moniales des cloîtres du Moyen-Âge. Ces calligraphies étaient de grande beauté mais parfois leur lisibilité était sacrifiée au profit du décoratif. Cet art a ensuite migré vers l'Europe et y a aussi gagné les cours royales au Moyen-Âge.



No. 136 Deux manuscrits coptes, un manuscrit arménien

Traditionnellement la calligraphie classique arabe islamique se retrouve dans les inscriptions ornant l'intérieur et - plus rarement - l'extérieur des mosquées. Souvent les carrelages « Iznik », le bois ou la pierre sont pourvus de mots parfois rehaussés de peinture. La calligraphie classique reprend majoritairement le Coran, les noms des saints musulmans et des incantations religieuses, mais aussi le nom de sultans et d'autres bâtisseurs. Les manuscrits, peu importe leur origine, avaient

notamment de par leur rareté un statut important, que ce soit pour les califes, les princes mongoles ou dans l'Empire ottoman. Ces manuscrits de collection pour potentats et chef religieux étaient, soit, écrits en latin, hébreu, arabe ou en calligraphie turque ottomane (en lettres arabes³⁰⁶) comme l'indique le premier catalogue compilé de la bibliothèque impériale réalisé par Hugo Blotius (1534-1608)³⁰⁷. On y trouve même des documents en allemand. Evidemment les manuscrits ottomans servaient tout d'abord à transmettre un savoir administratif, religieux³⁰⁸, militaire et scientifique, mais représentent aussi des œuvres de mysticisme soufique³⁰⁹, de poésie (Image no.137) et de fiction comme les «Mille et une nuits». de tout temps vécu comme un acte de magie. Au Moyen-Orient, la calligraphie arabe et hébraïque a également servi ce but-là.³¹⁰



No. 137 Abd ol-Djabbâr Esfahâni, *Les Cinq Poèmes de Nezâmi*, Miniature perse 1619-1624, conservé à la Bibliothèque de France

³⁰⁶ C'est Kemal Atatürk qui introduit l'alphabet latin pour écrire la langue turque moderne en 1928 au lieu des lettres arabes.

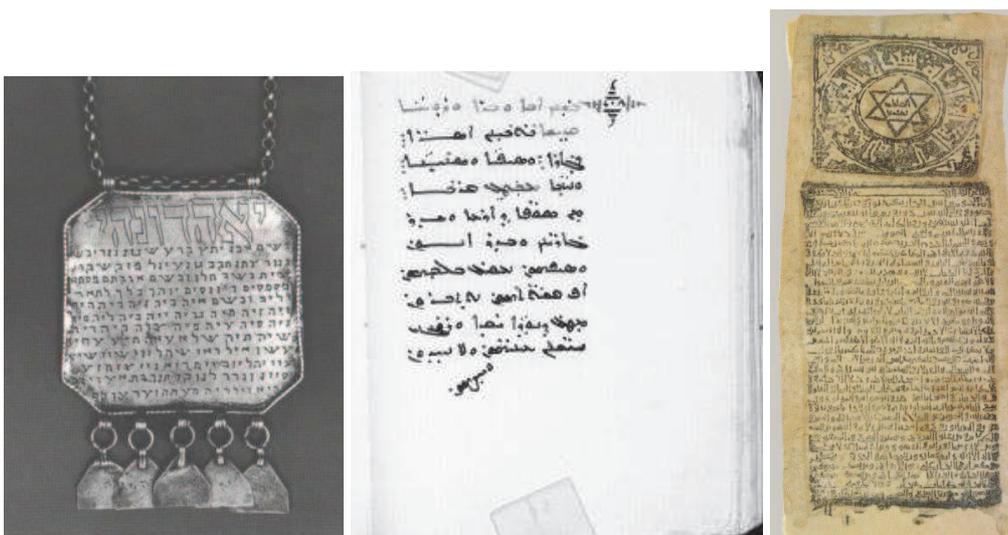
³⁰⁷ Voir J.M. Rogers, *Empire of the sultans, Ottoman art from the Khalili Collection*, Art Services international, Alexandria, Virginia, 2002, p. 18

³⁰⁸ Un décret impérial de 1715/16 interdisait de vendre des « livres fins » à des commerçants étrangers et d'exporter des livres en dehors de l'empire, de peur de ne plus pouvoir enseigner le savoir religieux. Les livres en calligraphie étaient alors fort prisés en Europe pour les bibliothèques et collections. Voir J.M. Rogers, op. cit.

³⁰⁹ Le soufisme est un courant mystique de l'Islam qui apparaît au 8^e/9^e siècle. Voir glossaire.

³¹⁰ Voir : Frembgen, Jürgen W. (ed.), *Die Aura des Alif, Schriftkunst im Islam*, Catalogue de l'exposition au Staatliches Museum für Völkerkunde München, 2010/2011

Les scribes étaient largement respectés et reconnus, leur apprentissage était long, leurs écoles réputées, leur style était individuel et parfois très innovateur et original. Leurs œuvres étaient richement décorées, peintes, illustrées par les très fameuses miniatures, et pourvues de somptueuses couvertures et d'étuis en bois et en cuir. Parfois, la calligraphie devenait si compliquée qu'elle en perdait presque sa lisibilité. Le mot devenait icône, on en connaissait le sens et il était porteur de bonheur et de bénédiction.³¹¹ L'utilisation magique du verbe écrit précède l'apparition de la calligraphie arabe, que ce soit dans le Judaïsme ou dans l'Égypte antique. Elle est aussi connue dans le christianisme (image no.138), que ce soit en Occident ou en Orient, alors que la magie est formellement interdite dans les trois religions monothéistes. On trouve déjà des incantations magiques assyriennes gravées sur les tablettes et le geste de graver des signes abstraits, reconnaissables et compréhensibles par d'autres a été



No. 138 Amulettes: (de gauche à droite) Amulette de femme juive, Kurdistan iraquien, Amulette chrétienne syriaque de protection contre les armes, Diyarbakir, Amulette égyptienne

La peinture de tableaux sur toile dans un but d'expression personnelle et le recours à la calligraphie sont des expressions artistiques plus récentes et sont résultant du contact avec l'Europe. Les installations artistiques prennent de plus en plus d'importance dans l'art au Moyen-Orient mais font encore exception. Les artistes qui ont recours aux installations comme moyen d'expression s'adressent

³¹¹ Günther, Hartmut; Ludwig, Otto (ed.), *Schrift und Schriftlichkeit/ Writing and its use, Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung. An Interdisciplinary Handbook of International Research*, de Gruyter, Berlin/ New York, 1996

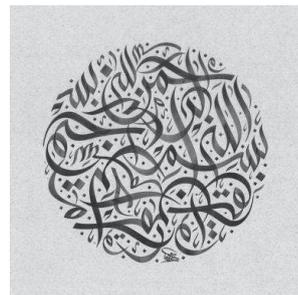
clairement à un public international et à des lieux d'exposition en Occident. Certains historiens d'art arabe, y compris Wijdan Ali³¹², constatent une crise voire même une dégénérescence de l'art arabe.³¹³ Les artistes contemporains arabes utiliseraient alors la calligraphie pour affirmer leurs origines musulmanes, se différencier des artistes internationaux, pensant y retrouver des archétypes et une authenticité. Tous les pays arabophones regorgent effectivement d'artistes qui utilisent de belles calligraphies de style classique ou contemporain, pour illustrer poèmes, pensées philosophiques soufis, sourates du Coran etc. (images no.139, 140 et 141). La calligraphie n'est jamais passée de mode, s'en extasie en 1983, Ahmed Mohammed Issa, cet historien d'art égyptien, « *la calligraphie est 'l'art des arts islamiques'* »³¹⁴. Toutefois, nous pensons que cette conclusion est trop réductrice dans la mesure où on pourrait dire pareil des calligraphies chinoise ou japonaise, qui sont tellement significatives pour le taoïsme ou le shintoïsme.



No. 139 Hassan Massoudy



No. 140 Mouneer al-Shaarani



No. 141 Wissam Shawkat

Puis, il nous semble difficile de voir dans la calligraphie arabe un art exclusivement islamique, en tout cas au Moyen-Orient. Certes, on peut trouver un certain côté ostentatoire dans l'utilisation de la calligraphie ; une affirmation d'arabitude et de religiosité musulmane, mais bien des fois elle sert aussi des buts bien différents. Le côté hybride des cultures de cette région, sa proximité culturelle avec la Grèce antique, sa longue période chrétienne, l'influence des Vénitiens et d'autres cultures européennes au cours des siècles, ont provoqué un

³¹² Dont on parlera plus loin

³¹³ Monia Abdallah, « Polysynthèse d'une caractérisation entre « objet d'art » et « objet de civilisation » », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, Consulté le 06 juin 2012. URL : <http://actesbranly.revues.org/229>

³¹⁴ Ibid.

développement artistique qui s'exprime aussi dans l'art de la calligraphie contemporaine. Les exemples ci-dessous en sont la preuve. L'art et l'écriture ont été liés de tout temps. Le poème visuel existait déjà dans la Grèce antique. Au XX^e siècle, plusieurs courants artistiques ont eu recours à ce lien³¹⁵: de dadaïsme, le futurisme, le suprématisme, Bauhaus, les lettristes, le « *Action Painting* », l'« *Art autre* » défini par Michel Tapié³¹⁶ et dernièrement, les graffiti utilisent eux-aussi les lettres comme moyen d'expression. Ils lient le rythme de l'écriture à une danse gestuelle, jouent avec le sens, les sons et les sentiments évoqués. Une particularité de l'art calligraphié est le rapport entre style et identité. Dans la calligraphie traditionnelle, marquée par des règles élaborées de taille et de mesures, l'apport du calligraphe et de sa personnalité est infime, qu'il soit arabe, ottoman ou moine chrétien. L'individu disparaissait derrière le verbe qui était sacré. Les artistes contemporains, même ceux qui se réclament de tradition islamique, ne cherchent que très rarement cette fusion entre artiste-artisan et message. Leur but est, au contraire, d'arriver à une interprétation individuelle et une visualisation personnelle. Ceci montre une tendance bien occidentale d'introspection, de narcissisme et d'identification du « moi ». L'écriture manuelle est aussi communication avec soi. La lettre est signe, lié au monde conscient, aux pensées, aux normes et conventions mais la lettre est aussi symbole et vecteur de l'irrationnel, des émotions, de l'inconscient. La « jolie écriture » est aussi liée à l'image que l'on veut donner de soi-même, elle sert à cacher et faire oublier les côtés plus obscurs de la personnalité.³¹⁷ Nous allons ici donner des exemples de différentes tendances, en nous limitant aux artistes qui utilisent la calligraphie

³¹⁵ Urs Honegger, *Wort und Bild in der visuellen Poesie des 20. Jahrhunderts*, Juni 2002, Lizenziatsarbeit

der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, <http://www.netzliteratur.net/honegger.htm>

³¹⁶ Michel Tapié (1909-1987), critique, qui fit comprendre l'art, découvrait des talents et fut conseiller de nombreux galeristes influents de l'après-guerre. Un petit neveu de Toulouse-Lautrec, il était également peintre, sculpteur et musicien, mais c'est en tant que théoricien de l'art qu'il s'est démarqué, notamment avec la découverte et la promotion de l'art informel, que Tapié a analysé dans son recueil « *Un Art Autre* » de 1952.

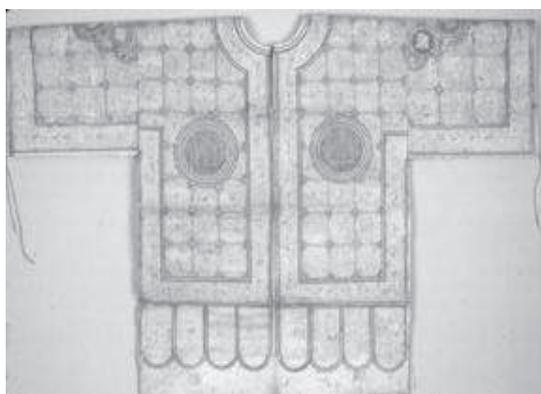
<http://fr.blouinartinfo.com/news/story/778269/chez-christies-hommage-a-tapie-linventeur-dun-art-autre-avec>

³¹⁷ Voir: Bericht über den II. Internationalen Kongress für schriftliche Kommunikation, Milano 21./22. Oktober 2006, http://www.sgg-graphologie.ch/pdf/publikationen/bericht_congr_milano06.pdf

comme technique d'expression contemporaine et non pas comme reproduction de textes³¹⁸.

a. La chemise talismanique, toujours d'usage en 2014

Les chemises talismaniques étaient très connues dans le monde islamique. Elles existent même de nos jours encore dans d'autres religions et cultures, comme par exemple en Thaïlande, où elles seraient aussi utilisées par l'armée (image no.143): *« Ces chemises de protection sont à porter à même la peau, sous un vêtement ordinaire, pour protéger leur porteur contre les accidents, armes blanches et les balles. Ce type de protection a fait ses preuves lors de divers conflits, les soldats des forces spéciales thaïlandaises reçoivent effectivement des lots de ces chemises à porter sous ou A LA PLACE des gilets pare-balles! Il faut éviter qu'une femme ne la touche et il convient de répéter au moins trois fois la prière des refuges au moment de l'enfiler et de la retirer. Dans certains cas une prière d'activation spécifique est à réciter également. »³¹⁹*



No. 142 Chemise talismanique en provenance d'Inde du Nord XV^e ou XVI^e siècle (Photo © 2000 Virginia Museum of Fine Arts)

payant5.php



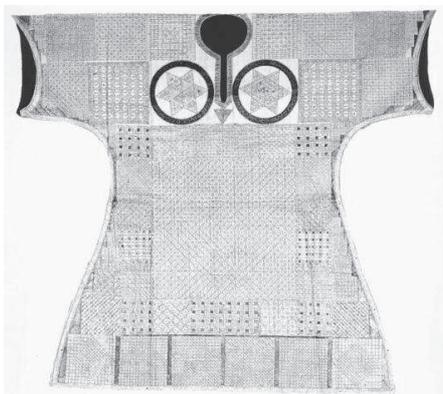
No. 143 Chemise d'invulnérabilité Pairot Panthasom, âge inconnu. Prix : 59 €
Photo : [http://magiedubouddha.com/p_thai-](http://magiedubouddha.com/p_thai-payant5.php)

Le texte entier du Coran est inscrit sur cette chemise talisman (image no.142) en provenance d'Inde du Nord et datant du XV^e ou XVI^e siècle. Au musée de Topkapi on retrouve l'autre chemise talismanique, couverte de prières, formules magiques, chiffres porte-bonheur et des différents noms attribués à Dieu. Elle date du XVI^e siècle et fut cousue pour un futur sultan afin de le protéger des balles

³¹⁸ Voir introduction et <http://calligraphyislamic.com/index.html>

³¹⁹ La Magie du Bouddha, http://magiedubouddha.com/p_thai-payant5.php Accentuation dans le texte original

ennemies au cours des combats. Il était d'usage chez les dignitaires ottomans et leurs enfants de porter (image no.144), en cas de maladie et à titre prophylactique, des gilets et des bonnets coupés dans des reliques provenant des tentures de la Ka'aba ou du mausolée du prophète Mohammad à Médine. Leur confection doit respecter des règles précises. La chemise portée à même la peau est coupée dans un tissu fin et calligraphié à l'aide de couleurs spéciales. Le tissu, le texte calligraphié, la date précise de fabrication, pour son importance astrologique, mais aussi le nombre de lettres calligraphiées et leur répartition entrent dans le plan d'une telle chemise. *« Initiée par les premiers alchimistes, puis par les Frères de la pureté, philosophes pythagoriciens et néo-platoniciens du 10^{ème} siècle, la valeur numérique des lettres est devenue l'objet d'une véritable science, jusqu'à aboutir à la formation d'une confrérie mystique lettriste, 'La Houroufia'. Le pouvoir ottoman tentera sa liquidation dès le 16^{ème} siècle craignant ses pouvoirs surnaturels, ses prétentions politiques et son syncrétisme religieux associant judaïsme, chrétienté et Islam. »³²⁰*



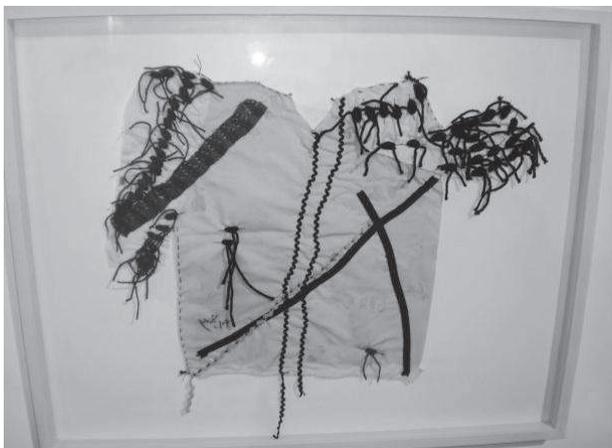
No. 144 Chemise talismanique de Sehzade Selim 1564-1565. Museum Topkapi (Istanbul).
Copyright Martina a Martin Hřibovi ©
2006.

Le recours à des tissus calligraphiés pour leur pouvoir de protection magique remonte donc à très longtemps. Lors des fouilles archéologiques à Qus'eir al-Qadīm en Égypte (sur la côte de la Mer Rouge) on a trouvé autour de 7.000 pièces de textile de la période ayyubide (XI^e au XIII^e siècle). Certaines de ces pièces étaient décorées de calligraphie dont certaines à l'encre.³²¹ Leur taille et les

³²⁰ Nicolas Fauqué, <http://imagesdetunisie.com/detail/2930-sacre31.html>

³²¹ Blue, Lucy Katherine., Cooper, John, Whitewright, Julian and Thomas, Ross. (eds.) (2009) *Connected Hinterlands: Proceedings of Red Sea Project IV held at the University of Southampton*

messages contenus dans l'écriture laissent penser qu'il s'agit là aussi de vêtements talismaniques, peut-être des chemises via lesquelles on demande le soutien du prophète et des saints contre les maladies. Toutefois, on trouve encore de ces vêtements talismaniques de nos jours. Nous avons rencontré l'artiste Buthinya Abu Melhem dans une exposition à Jaffa, près de Tel Aviv. Née en Galilée, Israël, dans un village arabe en 1961, elle a commencé sa carrière comme institutrice. Elle expose son art seulement depuis 1994, mais a connu une renommée immédiate et a fait plusieurs expositions à l'étranger. Musulmane pratiquante, Melhem travaille chez elle, après avoir étudié l'art dans la galerie locale d'Umm el Fahem et continue son métier d'institutrice au jardin d'enfants de son village.



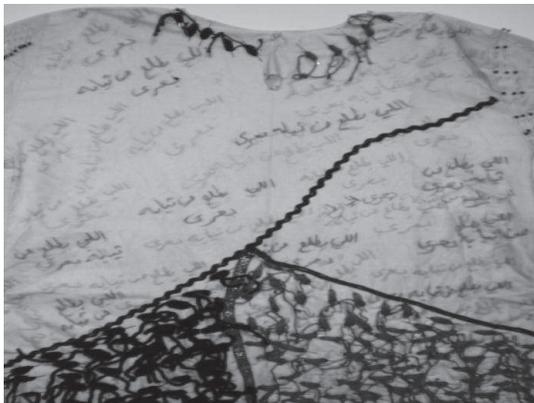
No. 145 Buthinya Abu Melhem, *Sans titre*, technique mixte, 2009

Ses œuvres consistent en des assemblages de morceaux de tissus, tissés main par l'artiste et montés en forme de vêtement, partiellement rebrodés et superficiellement tenus par des fils de laine, fixés avec de la cire, ce qui leur donne un aspect figé (image no.145). Les fils de laine vont jusqu'à évoquer des cheveux arrachés. Certains de ces vêtements - importables - sont surpiqués d'aiguilles (voir image no.148), leur conférant ainsi une menace de blessure. Celui qui connaît les habits du dimanche des femmes palestiniennes (voir image no.146), comprend tout de suite qu'on parle ici de déchirement et d'aliénation au sens propre comme figuré ; et on ressent un désastre physique.



No. 146 Vêtement palestinien

L'écriture joue un rôle important dans les œuvres de Buthinya Abu Melhem. Elle recopie souvent des proverbes anciens sur ses robes (voir image no.147), ajoutant ainsi la sagesse ancienne au désespoir et déchirement contemporain dans cette société majoritairement israélienne qui ne laisse pas beaucoup d'espace à l'épanouissement d'une culture arabe. Le spectateur doit se rapprocher de ces œuvres pour pouvoir déchiffrer les phrases écrites à la main, l'écriture s'estompant ou se superposant par endroits. Certaines parties sont aussi couvertes de broderie. L'ensemble donne l'impression d'une chemise taillée dans un tissu très ancien, sur lequel on a écrit à maintes reprises et qui porte donc en lui-même une longue histoire (image no.147).



No. 147 B. A. Melhem, *Sans titre*, (détail), technique mixte, 2009



No. 148 B. A. Melhem "sans titre" (détail), technique mixte, 2009

D'autres artistes contemporains ont aussi repris ce symbole de la chemise talismanique pour leur art. Siah Aramajani, né en 1939, a étudié la calligraphie à Téhéran avant d'émigrer aux Etats-Unis où il deviendra surtout connu pour ses sculptures et monuments. Entre 1958 et 1964 il produira une série d'œuvres utilisant la calligraphie, couvrant des surfaces entières de vers poétiques en langue perse pour exprimer son criticisme social. La *chemise* (*Shirt*) produite en 1958 est recouverte d'idées politiques fortement dangereuses à l'époque, et censée protéger

celui qui la porte des effets de ses pensées hérétiques qui partent dans tous les sens sur le vêtement (image no.149).



No. 149 Siah Aramajani, chemise, 1958

Buthinya Abu Melhem se base donc sur une tradition séculaire d'utilisation magique de l'écriture sur le tissu, et plus particulièrement sur les chemises talisman, pour conjurer le sort de la femme palestinienne en Israël, tiraillé entre ses obligations sociales, politiques, religieuses et son manque d'espace d'action dans une civilisation où elle vit à la marge de la société majoritaire. Sa vie plutôt recluse est déterminée par des règles anciennes, qui se superposent tels les traits d'écriture sur le tissu. C'est un travail intime, une action cachée, sur un objet qui *per se* n'est pas destiné à être exposé alors qu'elle expose aussi à l'international. Elle reste toutefois totalement en accord avec les règles de sa société car ce sont aussi ces règles-là qui protègent les Palestiniens de l'oubli de leur culture, de la disparition de leur langue et de leur religion en territoire israélien. Les artistes palestiniennes ne sont pas les seules à avoir choisi comme thème la vie des femmes et leur manqué de participation dans la société. D'autres femmes artistes, comme les femmes juives orthodoxes, veulent également sortir de leur invisibilité culturelle. Freinées dans leur élan créateur par leur rôle traditionnel d'épouse et de mère, et de leur rôle de pourvoyeuse de fonds financiers de la famille pour (leur mari se consacrant uniquement à l'étude de textes sacrés) les femmes orthodoxes pénètrent le monde des arts avec des œuvres provenant directement de leur expérience psychique et physique. Elles captent le spectateur par l'expression vivante de choses inanimées en ayant recours aux seuls moyens de communication du beau qui leur étaient ouverts dans le passé : la broderie, la dentelle et les vêtements, car l'art représentationnel fut honni dans leur culture.

Leurs œuvres, comme celles de Carol Hamoy et Andi Arnovitz (images nos.150 et 151), renferment souvent des bouts de textes sacrés qui définissent la vie des femmes. En recouvrant les vêtements d'interdits, elles donnent une voix à celles qui doivent se taire à la synagogue.³²²



No. 150 Carol Hamoy, *Vêtement de deuil*



No. 151 Andi Arnovitz, *Manteau de l'Agunah*

b. L'écriture trompe-l'œil

L'écriture sert à transmettre un message. Mais selon la théorie de la communication³²³, notre compréhension d'un message est aussi conditionnée par des aspects relationnels. C'est ainsi que nous pouvons parfois entendre un message d'une « autre oreille » ou le voir d'un « autre œil » et en tirer les mauvaises conclusions. Chaque message véhicule simultanément plusieurs informations, c'est-à-dire l'information spécifique (le message proprement dit), la révélation de soi (ce qu'on exprime sur soi-même), le niveau relationnel (sa position vis-à-vis de l'interlocuteur) et l'appel (ce qu'on veut inciter l'autre à faire), mais aussi l'utilisation spécifique de langage dans un groupe par exemple etc.. On peut aussi utiliser des mots existants pour créer des non-sens, la dérision,

³²² Voir aussi le chapitre: L'espace féminin

³²³ Friedemann Schulz von Thun, *Miteinander reden 1 – Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation*, Rowohlt, Reinbek 1981, traduction prise sur: http://www.svehk.ch/IMG/pdf/Bulletin_Nr6_2008.pdf

le grotesque (voir image no.153). L'écriture est aussi porteuse d'émotion, par son style, sa taille et par le registre linguistique employé : « *On sait combien la place du mot dans l'espace de la page aura été, depuis longtemps, une préoccupation dont on a déjà des témoignages au Moyen-Âge. De Rabelais à Laurence Sterne, l'idée que la page est un terrain visuel sur lequel la position du mot, les rythmes de la phrase dans leur aspect graphique, influencent pour beaucoup le sens à donner, moins effet esthétique (même s'il l'atteint) que nécessité dans l'expression.* ³²⁴ » Nous connaissons bien sûr également la propagande basée tout autant sur le visuel que sur le message écrit, employée par les Nazis (image no.152) et dans la « yellow press » de nos jours.



No. 152 Page de garde du journal antisémite « Der Stürmer » 1936

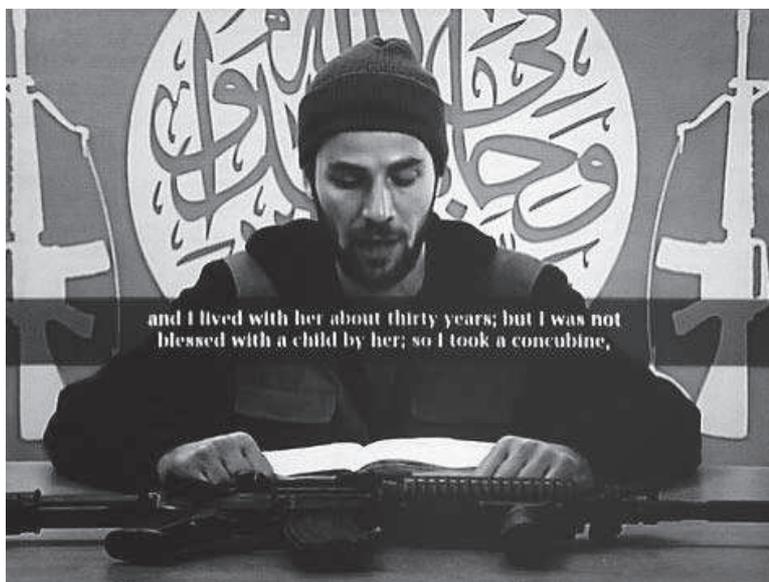


No. 153 Manifeste Dada du 12 janvier 1921

Le style et l'esthétique de l'écriture sont, tout comme le message oral de par son intonation et ses inflexions utilisés pour influencer l'interlocuteur, voire même l'induire en erreur. Cette influence devient plus complexe encore quand la langue et la calligraphie employées nous sont étrangères. Comment comprendre un message écrit dans une langue qu'on ne parle pas ? L'artiste arabe israélien, Sharif Waked, né en 1964, travaille au moyen de vidéos et d'installations. Ses œuvres se distinguent par leur humour et la dérision faite de la situation des Palestiniens en Israël. Dans son œuvre *To be continued (à suivre)* il met en scène un acteur palestinien connu, Saleh Bakri, qui pose devant une calligraphie en arabe sur fond vert entourée de deux fusils. Il lit un texte en arabe, un fusil posé devant lui sur une table. Dans notre compréhension de cette œuvre, l'homme en question est un futur terroriste d'attentat suicide qui lit sa dernière déclaration, la justification de son acte, source de joie et de fierté pour sa famille. Ceci est le message que nous croyons voir, que nous croyons comprendre à cause d'exemples

³²⁴ <http://sorel.vefblog.net/36.html>

visuels similaires qui sont passés dans les médias. Waked utilise ici différentes idées reçues et des concepts superficiellement connus pour véhiculer son message sur la politique, le pouvoir et la vie de tous les jours. Tout d'abord, les apparences sont trompeuses. Ce que nous prenons pour l'image d'un futur terroriste d'attentat-suicide ne correspond en réalité pas du tout à ce à quoi l'artiste veut faire allusion. La calligraphie au fond de la prise de vue est décisive pour notre compréhension de l'œuvre ; seule la couleur verte (couleur liée à l'Islam), la combinaison du texte et du fusil posé sur la table nous donnent l'impression de comprendre de quoi il s'agit. Mais toute cette mise en scène n'aura été qu'un superbe trompe-l'œil car, en réalité, le terroriste présumé lit des extraits des *Mille et une nuits*.



No. 154 Sharef Waked, *A suivre* (video still), 2009

En règle générale les vidéos des terroristes sont diffusées après leur mort (voir image no.157). Or, cette vidéo diffusée en boucle veut nous faire croire qu'elle est diffusée en direct (elle dure quarante-deux minutes) et que le futur suicidé vit encore. Toute la mise en scène vise à mener le spectateur sur de fausses pistes ; les fusils semblent menaçants. A titre de comparaison (image no. 155) vous trouverez ci-dessous quelques images de vraies vidéos de reconnaissance d'attentats; les terroristes « martyrisés », filmés avant leur acte, y posent *a posteriori* devant des images filmées de leur acte-terroriste (ici des avions), alors que dans l'œuvre de Waked notre acteur vit encore, il n'a pas encore commis

l'acte que l'on ne peut donc pas montrer. Chez Waked, aucune référence n'est par ailleurs faite à une organisation qui aurait soutenu, initié ou subventionné l'acte.



No. 155 Images des vidéos des “martyrs”- pilotes des attentats du 9 septembre 2001: à gauche: Ahmed Alhaznawi (avril 2002); à droite: Abdulaziz Alomari (septembre 2002)

La calligraphie, dans la forme d'un médaillon (voir image no.156) est traditionnellement utilisée pour décorer une mosquée et porte habituellement le nom de Dieu, du Prophète ou d'un Calife. Waked y a recours dans le style Tughra, et le texte déclare : «*Et de suivre Allah est le véritable Djihad*».³²⁵ Sur l'image no. 159, les deux fusils en blanc sur fond vert, situés à droite et à gauche du médaillon rappellent le sigle des Brigades d'al Aqsa, qui revendiquent souvent les attentats en Cisjordanie.



No. 156 Médaillon traditionnel ottoman XIX^e, carton bleu-gris



No. 157 Poster de „martyres“ cisjordanien commandité par les brigades d'al Aqsa, Photo prise à Bethléem 2007

Du point de vue de l'iconographie, la disposition dans la vidéo de Waked s'apparente le plus à l'affiche (cf. image no.158) montrant la femme la plus âgée,

³²⁵ Traduction: Khaled Abu Akr, journaliste, Ramallah

à ce jour, ayant commis un attentat suicide. Nous y retrouvons la même couleur verte avec calligraphie en arrière-plan et le motif du fusil.



No. 158 Poster de la plus vieille « martyre » du moment, Fatma Omar An-Anajar, Aqsa qui a fait un attentat suicide à Gaza, 2006. Sur son front, le bandana donne le nom des brigades Al Qassam. Derrière elle sur la bannière verte un slogan du Hamas. Photo : Alexandra Boulat / VII



No. 159 Sigle des Brigades Al

Waked suggère avec le médaillon calligraphié, le recours à la couleur verte, les deux fusils sur fond vert et le fusil posé devant lui sur la table, que son acteur fait partie d'une organisation de guérilla musulmane qui est toutefois fictive. Quel est le but de ce présumé terroriste ? Est-ce que Waked veut nous faire croire que son terroriste sera sauvé de la mort en utilisant le stratagème de Shéhérazade, car son histoire ne finit jamais? Pense-t-il que les temps changeront tant qu'il lira et que donc son acte finira par devenir inutile ? Est-ce que ça signifie que son geste ne reflète pas une croyance profonde et le désir ardent d'aller au paradis mais qu'il sert des objectifs plus pragmatiques ? Ce lien quasiment automatique entre terrorisme et Islam est un lien fait en Occident. En réalité, des attentats-suicides et d'autres actes terroristes ont aussi été commis et revendiqués par d'autres groupes désespérés. Citons comme exemple Jamal Sati, ce communiste libanais qui s'est fait exploser près des quartiers généraux de l'armée israélienne. Notons surtout qu'aucun «martyr» n'agit en individuel. Le «martyr» fait partie d'un groupe de «martyrs», sa vie individuelle disparaît au profit du collectif.³²⁶ Parfois, les familles des suicidés reçoivent un dédommagement financier de la part du

³²⁶ Elias Khoury and Rabih Mroué, *Three Posters: A Performance/Video* by Elias Khoury and Rabih Mroué in *TDR: The Drama Review* 50:3 (T191) Fall 2006, pp 183. Voir aussi: Tony Chakar, *Tamass: Contemporary Arab Representations [Beirut Lebanon]*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; 2002.

commanditaire. De tels dédommagements financiers représentent un intérêt plus important que la promesse de vierges au paradis pour de jeunes hommes qui vivent avec leur famille en Cisjordanie dans une situation de précarité et de pauvreté sans espoir de changement. Ce sont les commanditaires qui produisent les affiches de commémoration sur lesquelles des versets coraniques peuvent figurer. Le verset choisi par Waked est cependant trompeur. Le mot Djihad veut littéralement dire «faire un effort». C'est dans les médias occidentaux que cet effort est identifié au combat armé (par allusion au *Djihad islamique*, groupe armé du Hamas) alors qu'en théologie islamique ce mot n'a pas forcément de connotation violente. Il est intéressant de noter par ailleurs qu'en langue arabe, le terme terrorisme n'existe pas³²⁷. Le mot terreur se réfère à un objet et non pas à une action. Nous sommes alors en plein dans le « *différend* » évoqué par Lyotard³²⁸, qui implique la volonté du pouvoir, de nier d'autres discours possibles et le malentendu fondamental entre la parole émise et la parole reçue. Cette « *terreur théorique* » est la véritable source des conflits entre les hommes. Waked nous met sur la piste en nous donnant la clé des mots, clé que nous ne comprenons, hélas, pas du tout, comme il le sait pertinemment bien. Il nous propose un verset coranique, message de paix, qui appelle à suivre les commandements et de vivre dans la spiritualité plutôt que dans le monde, ainsi que la lecture des *Mille et une nuits*, qui est par définition chargé de notre imagerie orientaliste. Ces deux écrits induisent mythes et fantasmes chez le spectateur occidental et israélien et nous montrent le miroir de notre propre esthétique, et morale ; ce sommes-nous, qui croyons voir un terroriste alors qu'il ne s'agit que d'un acteur qui lit une histoire. Ce malentendu mène aux prophéties qui se vérifient par elles-mêmes. Nous nous créons notre propre réalité et notre propre terreur. Dans un monde *post-utopique* (postmoderne) de l'art, Rancière³²⁹ décrit les œuvres qui jouent avec la dérision et le double-jeu : « *La seule*

³²⁷ March 16, 2011 · 20:19 *Body As Weapon: The Mediated Body of the Suicide Bomber*
<http://mashrabiyya.wordpress.com/2011/03/16/body-as-weapon-the-mediated-body-of-the-suicide-bomber/>

³²⁸ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 81; “*The sublime and the avant-garde*,” in *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Blackwell: Cambridge, MA, 1989), p. 207.

³²⁹ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004

subversion restante est alors de jouer sur cette indécidabilité, de suspendre, dans une société fonctionnant à la consommation accélérée des signes, le sens des protocoles de lecture des signes ». Cette œuvre ne peut exister que parce que nous, occidentaux et israéliens en sommes les spectateurs. Dans une société purement arabe et musulmane, cette œuvre n'aurait aucun sens et ne serait pas comprise, parce qu'un Arabe comprendra l'arabe. Nous y voyons des signes que nous avons mal compris dès le début, des signes qui pour nous représentent autre chose que pour un spectateur Arabe.³³⁰ Le verbe, dans sa forme sacrée en sourates du Coran ou dans sa forme profane de compte de fiction, joue un rôle de trompe l'œil à différents niveaux. Son message écrit et figuré n'est pas celui que le spectateur occidental croit comprendre. Waked, artiste appartenant à la minorité arabe d'Israël, vit dans une non-communication permanente avec la société majoritaire ; il a étudié la philosophie et l'art à Haïfa, et il en joue avec maîtrise.

c. Le verbe venu du fond des temps

Signes, symboles et calligraphie se mêlent également pour donner un message qui nous paraît clair et politique dans l'œuvre d'Abd el Wahab Morsy. Né au Caire en 1931, Morsy n'a pas pu connaître Paul Klee personnellement lors du voyage de quatre semaines que celui-ci entreprit en Égypte en 1928 sur les traces de ses ancêtres présumés. Nous sommes cependant pratiquement sûrs que Morsy ait vu les œuvres de Klee lors de ses études d'art à la faculté du Caire où il sera diplômé en 1957. Quoi qu'il en soit de l'influence de Klee sur Morsy, ces deux artistes se sont nourris à la même source et ont abouti à des résultats similaires. Comme Klee, Morsy expérimenta avec des matières diverses : il a inventé une technique particulière, à base de sable et de chaux et s'est distingué par ses motifs historiques. La rugosité qui émerge de ses tableaux provient des matériaux qui évoquent les murs d'un ancien temple. L'harmonie de ses œuvres qui, par le recours à des couleurs terre comme le marron, le jaune, l'orange et le rouge, nous facilite l'accès à l'univers de cet artiste. Lui-même se voit isolé dans sa recherche : « *Ma devise est d'être soi-même, insiste-t-il. Je porte en moi le*

³³⁰ Shlomit Shaked, *Sharif Waked*, Posted on SunAug2011 in Exhibitions
<http://umelfahemgallery.org/?p=4916>

*patrimoine, mais mon travail émane de mon moi profond. Je pense que le fait qu'il ne corresponde pas à un modèle existant ou à un référent réel fait son originalité*³³¹». Dans son œuvre « *L'héritage culturel* » (1974) il réunit des symboles qui nous posent a priori problème (image no.160). Sur un fond foncé se trouve un rectangle irrégulier de couleur ocre, décoré de spirales brunes pourvues de signes et de symboles. En bas à droite le rectangle semble onduler. Le symbole prédominant sur les spirales est l'œil de Horus, aujourd'hui encore présent dans tout le Moyen-Orient et qui est censé conjurer le «mauvais œil». On y voit aussi une tête de pharaon stylisée, des triangles qui symbolisent les vagues du Nil et de l'eau en général (le *She*), le soleil, la croix soleil, la mandorle, symbole de la pureté (dont l'analogie avec la forme du vagin est probablement justifiée), et plusieurs bandes tressées. Parmi tous ces symboles on ne retrouve cependant pas les symboles traditionnels chrétiens, musulmans ou juifs, ni d'hiéroglyphes. Au milieu des spirales se trouvent des signes calligraphiés, non pas en lettres de l'alphabet arabe mais plutôt de l'alphabet nubien (le *wa* et le *ha*)³³². Le vieux nubien ressemble au vieux copte, qui est lui-même dérivé de l'égyptien pharaonique des hiéroglyphes.

³³¹ Kabil, Dina, *La nostalgie à l'œuvre*,
<http://hebdo.ahram.org.eg/arab/ahram/2000/2/16/ARTS2.HTM>

³³² Pour les lettres de l'alphabet Nubien : <http://www.napata.org/Napata/language.html>



No. 160 Abd el Wahab Morsy, *L'héritage culturel*, 1974

Quand on recherche l'origine des symboles, on se rend compte que la plupart des symboles ressemblent plutôt aux signes astrologiques et alchimistes qu'aux symboles chrétiens ou musulmans. La ligne croisée ou tressée se retrouve également en sorcellerie et pour décorer des textes en nubien (image no.161).



No. 161 Porte copte, 2 symboles alchimistes, médaillon, lettres coptes, œil d'Horus, écriture nubienne ancienne

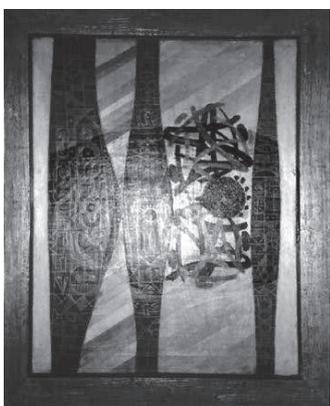
Nous sommes ici en présence d'une des plus anciennes cultures du monde et l'héritage culturel que Morsy évoque n'est pas celui des pharaons, des coptes ou des musulmans mais un héritage bien plus enfui dans l'histoire : celui des racines africaines, noires, de nos sociétés Méditerranéennes, le pays mythique de Kouch, qu'on retrace cinq mille ans en arrière. Le fond noir évoque les origines qui se perdent dans la nuit des temps, et la page de cette civilisation vient d'être tournée, car le bord droit en bas est déjà relevé. Les frontières de la Nubie se sont longtemps déplacées et ses conflits avec l'Égypte étaient légendaires. L'Égypte

convoitait cette région riche en or, en ivoire et en esclaves. Dès l'Ancien Empire, nous trouvons des stèles-frontières pour marquer les limites du territoire et des forts pour défendre les frontières. Dans un premier temps les Nubiens sont des mercenaires au service des pharaons, ou alors leurs redoutables adversaires puis ils deviennent maîtres à la cour et fondent la dynastie des pharaons noirs (VIII-VII^e siècle avant l'ère chrétienne). Les Nubiens sont ensuite christianisés au VI^e siècle puis islamisés un millénaire plus tard³³³. Au XIX^e siècle l'Égypte reconquiert de nouveau les territoires de la Nubie. Le Mahdi, une sorte de messie autoproclamé, provoque un soulèvement dans la région en 1882 et conquiert Khartoum mais connaît la défaite par les troupes britanniques partant d'Égypte en 1889. En 1955 un référendum décide que la région ne fera pas partie de l'Égypte et le Soudan devient indépendant en 1956. Les Nubiens se trouvent ainsi partagés entre l'Égypte et le Soudan. En 1960 le gouvernement Nasser commence la construction du barrage d'Assouan, financé en partie par l'Union Soviétique ; il remplace un barrage plus ancien mais beaucoup moins important. Le nouveau lac d'Assouan, qui est créé par ce barrage va engloutir tout le territoire nubien en Égypte. Plus que cent mille Nubiens doivent quitter le «pays d'en haut» pour s'installer à l'aval de la première cataracte du Nil. La construction est terminée en 1971 et en 1974 Morsy peint son œuvre «*l'Héritage culturel*». Loin d'être une célébration de l'Égypte antique, ce tableau thématise dès lors la destruction de ses racines africaines. Nous pensons donc que Svein Engelstad³³⁴ a omis cet aspect nubien qui ne se retrouve pas seulement chez Morsy mais aussi chez Tahia Hallim, Inji Efflatoun et d'autres artistes de l'époque de Nasser qui furent en opposition avec le nationalisme égypto-centrique et qui voulaient rappeler cette minorité en Égypte dont on a longtemps nié et oublié l'influence culturelle dans la région. Engelstad écrit à propos de l'œuvre «*Calligraphie*» (1975) : «*Abdel Wahab Morsi (né 1931) évoque la religion et plus particulièrement l'Islam dans son tableau 'Calligraphie' de 1975. (...). Le but de la calligraphie n'est pas*

³³³ Voir : <http://www.vigilancesoudan.org/content/royaumes-chr%C3%A9tiens-de-nubie> Les Nubiens auraient connu un âge d'or après avoir vigoureusement repoussé les cavaliers islamiques venant d'Égypte.

³³⁴ Engelstad, Svein, *Islamic aspects in Modern Egyptian Art*, Lecture given at Georg Brandes Skolen, Københavns Universitet, 10th February 2005.

d'être lu, mais elle forme une composante décorative dans le tableau. Il a tout de même un contenu historique, religieux et culturel clair. Morsy, qui est un des pionniers des peintres contemporains, met l'accent sur l'art pictural pharaonique ainsi que sur des inspirations visibles du présent. » Pourtant l'iconographie stylisée et la coloration de ce tableau rappellent plutôt l'Afrique que l'Égypte classique et les lettres sont similaires à celles dans «*L'Héritage culturel*», donc nubiennes et non pas arabes, ni pharaoniques. Dans ce cas-ci, le verbe n'est pas décoratif mais il est message, il doit être lu. L'Islam n'est pas concerné cette fois-ci, les symboles nous ramènent à des croyances bien plus anciennes.



No. 162 Abd el Wahab Morsy, *Calligraphie*, 1975



No. 163 Paul Klee, *Avec l'Aigle*, 1918

Morsy se place encore dans la même lignée que Klee de par l'abstraction des formes et l'utilisation de la feuille d'or et de couleurs vives, rappelant une fois de plus ses sources dites «primitives» (voir images no.162 et 163). Habermas disait de Klee que ce soi-disant «primitivisme» le menait à la transcendance spirituelle («*Durchgeistigung durch Primitivität*³³⁵»). Toutefois, on ne doit pas prêter à Morsy le désir de réutiliser des concepts occidentaux. Les analogies avec Klee sont, on le répète, dues à une même lumière et une démarche similaire, non pas à une théorie réchauffée. Dina Kabil le défend d'anachronisme : « *Cubisme ? Et pourquoi le lier à une tendance occidentale ? Disons plutôt qu'il est influencé par la géométrie très méticuleuse des sculptures pharaoniques, et que ses coloris chauds, voire fauves, sont ceux de la vie nubienne.* »³³⁶ L'individualiste Morsy nous met en face de tableaux qui semblent simples de premier abord mais qui

³³⁵ Jürgen Habermas, Carl Djerassi, *Invitation au Discours*, Stanford 2007, http://video.vizhole.com/home-entertainment-artists/paul_klee

³³⁶ Kabil, Dina, *ibid.*

regorgent de savoir et d'expérience. Ce n'est pas pour rien qu'il a travaillé pendant dix-huit ans pour le Conseil Supérieur des Antiquités à Assouan. Chaque peinture évoque une multitude de significations, et l'un de ses secrets magiques est l'ambiguïté. « *Je fais en sorte que mon travail n'explicite pas tous ses secrets d'un seul coup, mais à force d'observer et de redécouvrir l'œuvre, elle cède petit à petit* ³³⁷ ». L'art, comme la religion, est une expression de et un dialogue sur l'expérience. Il met en marche des sensations. Comme l'exprimait Paul Klee : « *L'art ne montre pas ce qui est visible mais l'art rend visible.* »³³⁸ Morsy a représenté son pays en maintes occasions pour des biennales et autres expositions internationales, et l'histoire, qu'il y raconte, trouve sa complexité dans l'utilisation de cette calligraphie mystérieuse.

d. Le verbe compris dans toutes les langues

Pour un musulman croyant, la calligraphie est un art sacré car Dieu l'utilisa pour parler au Prophète. Mais elle devint aussi très vite utilitaire, car elle servait à transporter les mots et les lois des vainqueurs de la conquête islamique dans les nouvelles contrées prosélytes. Les documents administratifs utilisaient, tout comme les textes sacrés, les belles lettres. Cet art calligraphié arabe n'a jamais passé de mode dans le monde musulman et il devient dorénavant aussi très populaire dans l'art contemporain européen. L'artiste égyptien Ahmed Moustafa a retenu l'attention par ses œuvres qui traduisent les messages du Coran calligraphiés en arabe. Né en Alexandrie en 1943, il a suivi des études à la Faculté des Arts et d'Architecture (département pictural) de l'Université d'Alexandrie. A partir de 1974 il continue ses études à Londres avec un Masters en Graphisme et le British Council lui propose une bourse pour une thèse de doctorat sur la fondation scientifique des lettres arabes. Il fut acclamé en Grande Bretagne et participa à de nombreuses expositions internationales. On lui offre une chaire en art et design islamique au centre des études islamiques d'Oxford. Elisabeth II, reine d'Angleterre, commandite une de ses œuvres comme cadeau officiel pour le cinquantenaire de la république du Pakistan. Ses œuvres sont

³³⁷ Kabil, Dina, *ibid.*

³³⁸ Paul Klee: *Schöpferische Konfession*, 1920, cité de: <http://www.nrw-museum.de/klee-paul.html>

exposées au British Museum et ses dessins servent de modèle pour fabriquer des tapis d'Aubusson, voir par exemple ses « *Chevaux gambadant* » (image no.164). Ahmed Moustafa fut le premier artiste musulman à être exposé au Vatican. Le succès de ses calligraphies de chevaux en Europe et dans le monde s'explique par le symbolisme partagé. Que ce soit les Celtes ou les Chinois, le cheval joue un rôle important dans de nombreux mythes et légendes ; il représente en général la force, l'indépendance, la grâce et la liberté. Dans la littérature arabe préislamique, le poète Umro al Qaise évoque le bruit rythmique de ses sabots. C'est ce poème qui servira d'inspiration aux tableaux de Moustafa³³⁹.



No. 164 Ahmed Moustafa, *Chevaux gambadant*, 1993, Huile et aquarelle sur papier fait main



No. 165 Saed al Nahry, *Cheval*

Mais il fait aussi allusion à une origine plus religieuse de cette iconographie : « *Les chevaux, de tous les animaux, ont le plus de signification(...) L'historien Shaykh Yaqoubi aurait raconté que Dieu, après la création d'Adam, lui aurait demandé de choisir un animal qui serait son meilleur compagnon. Adam choisit le cheval. Dieu lui dit, tu as choisi la gloire pour toi et tes enfants.* »³⁴⁰ Les images zoomorphes en calligraphie ont une racine ancienne. On les trouve également

³³⁹ Myriam Francois-Cerrah meets Ahmed Moustafa, EMEL Muslim lifestyle, Juin 2011, http://www.emel.com/article?id=86&a_id=2400 (traduction S. Drake)

³⁴⁰ Ibid.

dans l'écriture chinoise ou latine. L'enluminure de textes sacrés a de tout temps été sollicitée par les artistes de toutes les cultures. Dans le tableau de Saed al Nahry (image no. 165) comme dans la calligraphie ottomane du XVII^e siècle plus haut dans ce texte (image no. 166), les lettres arabes utilisées sont un support pour un texte religieux et leur dessin ne sert qu'à embellir le texte sacré. Toutefois, ici nous sommes en présence d'un stade ultérieur de la calligraphie. Dans les œuvres d'Ahmad Moustafa, la calligraphie n'est pas forcément destinée à être lue. Elle est donc compréhensive par tous, qu'on soit non-arabophone d'origine chrétienne ou Arabe musulman. Ahmad Moustafa découvrit ses racines musulmanes et la calligraphie pendant son séjour en Angleterre. Il dit : « *Notre destin est mystérieux, c'est en Angleterre que je découvris pour la première fois le problème de l'art islamique à cause d'une question que l'on ne m'aurait jamais posée en Égypte : si cela est ton travail, et ceci est ton identité en tant qu'Égyptien, Arabe et Musulman, où est-ce qu'on le voit dans ton travail ?*³⁴¹ » Cette question et la réalisation que son travail de peintre, jusqu'alors influencé par l'histoire de l'art occidental (il dit : « *Malheureusement, pas seulement tous les pays du tiers monde mais aussi la plupart des nations islamiques restent les yeux rivés vers et un sourire béat pour tout ce qui vient de l'Ouest.(...) Il est important de comprendre que pour moi je n'aurais pas pu faire cette recherche en Égypte parce que j'aurais eu trop de doutes dans ma tête – sur ce qui est l'Ouest, sur ce que la culture occidentale représente*³⁴²»), ne pouvait pas l'amener plus loin s'il ne pouvait pas y répondre, fut à l'origine d'une crise d'identité majeure résolue que plusieurs années plus tard avec la découverte d'une racine importante de la calligraphie classique et ses proportions dans les écrits d'Ibn Muqla (image no. 167). La théorie de Muqla sur l'écriture proportionnée le mena à un doctorat sur la « *Fondation scientifique de la forme des lettres arabes* » complété en 1989. Ibn Muqla (885-940), de son nom complet Abu 'Ali Muhammad Ibn 'Ali, né à Bagdad, a codifié les six formes d'écriture (al aqlam al-sitta) et établit un système de proportions d'écriture sur base du diamètre de la lettre 'alif. Il écrit extensivement sur l'art de la calligraphie et la forme des lettres. En tant que scribe

³⁴¹ http://www.fenoon.com/pr/pr_grasp.htm (traduction S. Drake)

³⁴² Ibid.

dans l'administration abbaside il devint le chef de la bibliothèque nationale et fut trois fois vizir sous différents gouvernements. Il fut mis en prison lors de troubles politiques. Lors de son premier emprisonnement on lui coupa la main droite. Relâché, il continua la calligraphie avec sa main gauche. Puis, on lui coupa également la main gauche et on lui arracha la langue ; il périt en captivité.³⁴³



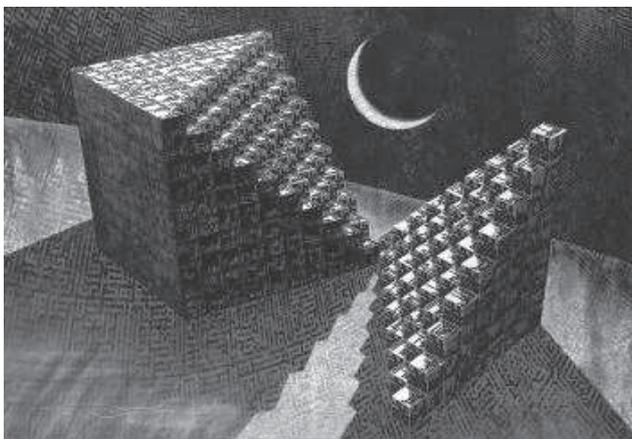
No. 167 Système proportionnel d'écriture selon Ibn Muqla³⁴⁴

La spiritualité que Moustafa découvrit dans le travail sur la calligraphie influença aussi son rapport avec la religion. Pour illustrer des versets coraniques, Moustafa utilise uniquement des images non-figuratives (voir image no. 168). Pour les poèmes, il choisit entre autres des images zoomorphes. Pour un Occidental, cette calligraphie zoomorphe est un ensemble d'arabesques de couleurs variées, qui rappellent les œuvres d'un Matisse ou d'un Picasso. Pour les œuvres sur les textes coraniques, Moustafa utilise l'écriture coufique, ancienne, géométrique et rigoureuse qu'il décore surtout de couleur (image no. 168). Dans les deux cas, l'écriture devient un moyen de style et transcende son rôle de moyen de communication. Elle est forme, elle est image, tout en continuant de véhiculer un vrai message écrit, que l'on peut déchiffrer. Elle contient un double message : un message religieux pour les croyants, un message purement esthétique pour les occidentaux. Les œuvres de Moustafa peuvent dès lors être appréciées par tout un chacun. L'exercice de peindre en utilisant des lettres renvoie à la patience des calligraphes traditionnels, dont les noms sont rarement connus et dont le travail fut long et laborieux. Si pour Moustafa cette minutie fait aussi partie de son désir spirituel de vaincre son égo, de ne pas vouloir s'attribuer le succès à lui-même et

³⁴³ <http://calligraphyqalam.com/people/ibn-muqla.html> (traduction S. Drake)

³⁴⁴ Ibid.

d'ainsi détourner le but de toute adoration³⁴⁵, il jouit tout de même (en ceci comparable une fois de plus à ses prédécesseurs calligraphes) du patronage de princes arabes dont il décore les palais et yachts de ses œuvres sous forme de verre et de tapis.³⁴⁶



No. 168 Ahmad Moustafa, *La pierre de base de tout art humain*, 1998. Inspiré par la soute du Coran 34:11, Huile et aquarelle sur papier fait main

Ses œuvres qui représentent des sourates coraniques sont également compréhensibles pour le spectateur occidental, car elles utilisent une iconographie déchiffrable. La présence du sacré est évoquée, en dehors de tout cadre régional ou religieux par l'utilisation des couleurs turquoise et or sur un arrière-fond en bleu profond. Le choix d'une technique compliqué fait cohabiter la peinture à l'huile et l'aquarelle, révèle le désir intellectuel de réunir les opposés dans ce monde, le positif et le négatif. Ce désir de se faire comprendre par toutes les cultures est l'expression de son envie de gommer les séparations entre les religions et d'offrir le délice esthétique des œuvres calligraphiées également aux spectateurs non-arabophones. Une lettre peut à elle seule revêtir une forme significative par son exécution maîtrisée et sa coloration recherchée. Pour Moustafa cette beauté inhérente à la forme de l'écriture arabe est de la « *musique visuelle* ³⁴⁷ » et preuve de la grandeur du Divin qui « *créa tout en due mesure et proportion. (Coran, LIV:49)* ³⁴⁸ ». Il devient clair que l'art islamique ne chercha pas la représentation de la nature comme elle est visible à l'œil humain, mais qu'il

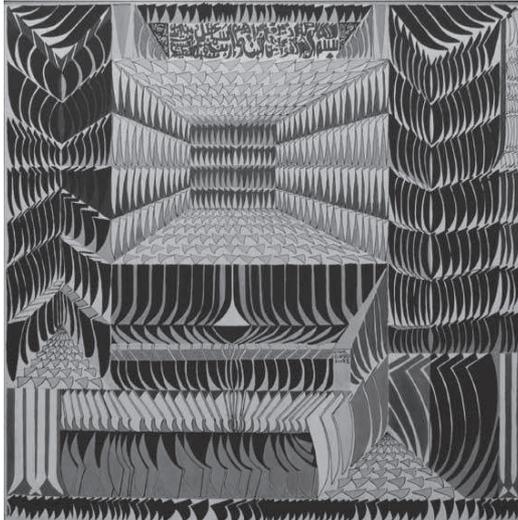
³⁴⁵ Tony Leliw, *Grasping the message of Islamic art*, Times Group Newspapers, 4th February 1999 http://www.fenoon.com/pr/pr_grasp.htm (traduction S. Drake)

³⁴⁶ http://www.fenoon.com/pr/pr_grasp.htm

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Ibid.

voulait rendre l'essence contenue dans chaque partie de la création divine. C'est ici que nous pouvons comprendre que ce ne sont pas les sujets, ni les styles, qui distinguent l'art islamique mais cette recherche de transcendance, où que l'on soit : *«Je sens toujours que tant que je suis nourri intellectuellement et spirituellement, ce n'est pas important où je vis. Après tout, il faut oublier l'illusion de frontières et de drapeaux.»*³⁴⁹



No. 169 Omar El Nagdi, Untitled, 2008.



No. 170 Omar El Nagdi, Untitled, 2008.

Dans un même esprit décoratif et de recherche au niveau des arts traditionnels et du soufisme, sans pour autant chercher l'aspect méditatif et scolastique islamique d'Ahmad Mustafa, un autre artiste égyptien, Omar El-Nagdi, sculpteur, peintre, musicien et philosophe, nous propose bon nombre de tableaux calligraphiés. Né au Caire en 1931, il fait partie d'une époque où la scène artistique égyptienne fut encore fortement influencée par les courants européens et soviétiques, surtout par le cubisme, il étudiera dès lors quelque temps en Italie, aux Pays-Bas et en Union Soviétique. Mais en même temps les artistes cherchaient le lien avec leur héritage culturel unique et entamèrent un chemin artistique qui les mena tout droit vers Mustafa. Le mérite d'El-Nagdi repose surtout dans l'utilisation de supports et matières différentes pour son art (voir images no.169 et 170). Il représenta l'Égypte dans nombre d'expositions internationales et reçut plusieurs prix.

³⁴⁹ http://www.fenoon.com/pr/pr_grasp.htm

e. Le verbe devenu image pure

Quand les mots deviennent image, le contenu de leur message devient de plus en plus la responsabilité du spectateur. Leur forme devient abstraction et la couleur et le rythme du dessin deviennent moyens d'expression. Certains artistes prennent la calligraphie pour sa forme mais sans l'utiliser pour écrire. Le calligraphe Khaled Al-Saai, né en Syrie en 1970, grandit dans une maison pleine de musique, d'art et de calligraphie. Il fit ses études à Damas et termina par un Master en Arts en 1998. Déjà avant la fin de ses études il participa à grand nombre d'expositions nationales et internationales et fut nommé un des dix meilleurs calligraphes au premier Festival International de Calligraphie qui eut lieu en 1997 à Téhéran. En 2001, il obtint le prix du Diwani Jali lors de la cinquième compétition de calligraphie arabe à Istanbul. Depuis 2002, il enseigne également la calligraphie à l'Université du Michigan aux Etats-Unis. Il voyage beaucoup mais vit la plupart du temps dans les Emirats arabes. Son travail transcende la barrière de la langue pour permettre aussi à ceux qui ne parlent pas l'arabe de comprendre ses œuvres (image no. 171). Il utilise les lettres comme des formes qu'il peut manipuler, tourner, inverser, mélanger, ou avec lesquelles il peut créer des mots nouveaux : *« J'essaye de détruire la relation formelle entre les lettres et de trouver des relations nouvelles entre les mots et leur signification, et entre lettres et formes ou couleurs parce que je ne veux pas que mon travail soit réduit à la signification des mots (...) je veux aller plus loin que la langue ou la religion pour utiliser la calligraphie comme moyen universel d'expression. Je veux sortir de la prison du langage et je veux que mon travail soit apprécié comme de l'art. »*³⁵⁰ Il peut se servir de la calligraphie de cette manière libre et confiante grâce à la formation classique qu'il a reçue dès son plus jeune âge. Son premier professeur de calligraphie était d'ailleurs son frère aîné. Son travail actuel se nourrit des paysages qu'il voit pendant ses voyages, des couchers de soleil aux Etats-Unis, des cascades dans la montagne, des dunes de sable et des vagues de la mer, tout peut être sujet et inspiration car tout peut évoquer des émotions, peurs et joies

³⁵⁰ Jyoti Kalsi, *I like to play with letters*, Gulf News, 28 Janvier 2004, http://gulfnews.com/news/gulf/uae/general/i-like-to-play-with-letters-1.312158#.T88UD_L7Vpk.email

humaines. Il prend la forme de l'écriture mais il n'y a pas de texte, ni de sens premier.



No. 171 Khaled Al Saai, *Milieu du Printemps*, 110 x 155 cm, acrylique sur toile, 2008

Al-Saai fabrique lui-même ses pigments, il mélange les médias, aquarelle, encre, tempéra et gouache, il utilise du thé, du brou de noix et du tabac pour obtenir les couleurs terre ; tout ceci confère une qualité spéciale et des textures et dégradés uniques à ses œuvres. S'il se sert des styles classiques de la calligraphie du temps ottoman, le Diwani Jali et le Thuluth, le résultat ne ressemble que de loin aux parchemins ottomans et le contenu est tout à fait différent, car il ne dessine pas véritablement un texte. Le style Thuluth (image no. 173) est très puissant. Il a été créé au IX^e siècle à Bagdad à l'époque des Abbassides. Les lettres sont généralement en forme de triangle au sommet et les voyelles sont marquées comme décoration. Le Diwani Jali (image no. 172) est influencé par trois écoles islamiques de calligraphie: perse, arabe et ottoman. Diwani a évolué dans l'ère ottomane entre 1670 à 1700. Ce style fut utilisé pour les lettres officielles que le sultan adressait à d'autres rois. Il représentait les standards artistiques de l'époque et s'écrivait en général avec des traits de plume de trois épaisseurs différentes (voir image no.176).



No. 172 Calligraphie Diwani Jali



No. 173 Calligraphie Thuluth

Ce tableau (image no. 174) avec des signes de style Thuluth s'appelle *Galaxie* à cause de la lumière et du mouvement des lettres. Le tableau *Nostalgie* (image no. 175) en style Diwani jali montre la direction vers le haut des lettres, qui ressemblent classiquement à l'image du paon, oiseau mythologiquement lié au paradis³⁵¹. Au début Al-Saai copia les œuvres classiques des grands maîtres pour ensuite se laisser inspirer également par l'architecture, la musique et la poésie classique syrienne et maure andalouse.



No. 174 Khaled Al Saai, *Galaxie*



No. 175 Khaled Al Saai, *Nostalgie*



No. 176 Calligraphie Diwani Jali par Hashim Muhammad Baghdadi (1917-1973) dans un style du XVII^e siècle

Le soufisme³⁵² est particulièrement présent dans son œuvre car ce courant spirituel mystique musulman comporte aussi bien des influences d'autres religions anciennes que la danse (derviches tourneurs), la musique et la poésie. Souvent, se sont des poèmes qu'Al-Saai traduit dans un langage visuel sans toutefois toujours l'écrire de façon lisible. En 2000, il contribua au festival d'Obernai (Alsace) avec des exemples de poésie française rendue dans sa calligraphie si particulière. Il dit : *«Il était très satisfaisant de voir que les amateurs de poésie française pouvaient tout de suite comprendre de quel poème il s'agissait malgré qu'il était écrit en*

³⁵¹ <http://www.kashyahildebrand.org/zurich/alsaai/alsaai002.html>

³⁵² Voir Glossaire

*arabe*³⁵³». Le 16 janvier 2009 Khaled Al-Saai et le joueur d'oud³⁵⁴ internationalement réputé, Khaled Aljaramani, ont engagé un dialogue entre la calligraphie et la musique, entre la forme et le son, entre le rythme de la mélodie et le rythme visuel du graphème et de la gamme graphique au Centre Culturel Français de Damas³⁵⁵. Al-Saai a également rendu des poèmes de Dylan Thomas et Octavio Paz en calligraphie. Comme il aime autant la musique que la poésie, il a fait nombre de tableaux sur des thèmes musicaux (voir image no.177), comme par exemple sur les « Quatre Saisons » de Vivaldi.



No. 177 Khaled Al Saai, *Calligraphie*, 2005

Khaled Al Saai travaille aujourd'hui sur des supports divers et fait aussi de l'utilitaire. Pour la prestigieuse manufacture de porcelaine de Meissen, il a réalisé des vases aux décors très contemporains (image no.178). Il explique : « *J'avais envie de voir mon art sur un matériau qui fut déjà utilisé au temps du califat omeyyade et qui appartient à l'histoire de l'art islamique*³⁵⁶ ».

³⁵³ Jyoti Kalsi, *ibid.*

³⁵⁴ Genre de luth traditionnel arabe

³⁵⁵ <http://www.ambafrance-sy.org/Dialogue-entre-calligraphie-et>

³⁵⁶ <http://www.meissen.com/en/node/234287>



No. 178 Khaled Al Saai, Sans titre, 2010, Dessin pour peinture et calligraphie sur glaçage de porcelaine de Meissen

Khaled Al Saai jouit de sa maîtrise des techniques anciennes classiques pour se détourner du sens premier de la calligraphie, l'écriture au profit du deuxième sens, c'est-à-dire le jeu des lettres, qui se transforment en signes porteurs d'émotions. Il exalte et pousse les possibilités des caractères arabes à leurs limites et les rend abstraits. Il retrouve en faisant cela la philosophie soufie, le caractère islamique, quant à lui, ne reste que dans la tradition de la technique. Cela rend son œuvre attractive tant pour des spectateurs de l'Ouest que ceux de l'Est, car chacun peut y voir ce qu'il veut.

f. Le message sur le mur

Pour ceux qui ont lu la Bible, ils connaissent l'histoire du roi Belshazzar (Balthasar) de Babylone. Elle se situe dans l'Ancien Testament et raconte comment Dieu donne un avertissement au roi, qui lui a maintes fois déplu par ses actes vulgaires et brutaux. Une main mystérieuse écrit un avertissement sur le mur du palais (*Mene, mene tekel...*) Cette nuit, le roi fut tué et puis Babylone fut détruite.³⁵⁷ Ce message mystérieux nous renvoie à un autre rôle de la calligraphie qu'est celui de conter les faits historiques et de les préserver pour l'histoire, comme avertissement pour les générations futures. Une œuvre de l'artiste jordanienne Wijdan Ali illustre bien ce rôle de la calligraphie. La Princesse Wijdan Ali, née en 1939 à Bagdad, est historienne de l'art, peintre et commissaire d'expositions. Elle fit son doctorat en Art Islamique à la *School of Oriental and African Studies (SOAS)* à l'Université de Londres. Elle a écrit, édité et contribué à de nombreux ouvrages sur l'art islamique traditionnel et contemporain ainsi que des essais sociologiques. Princesse Wijdan Ali est fondatrice et présidente de la

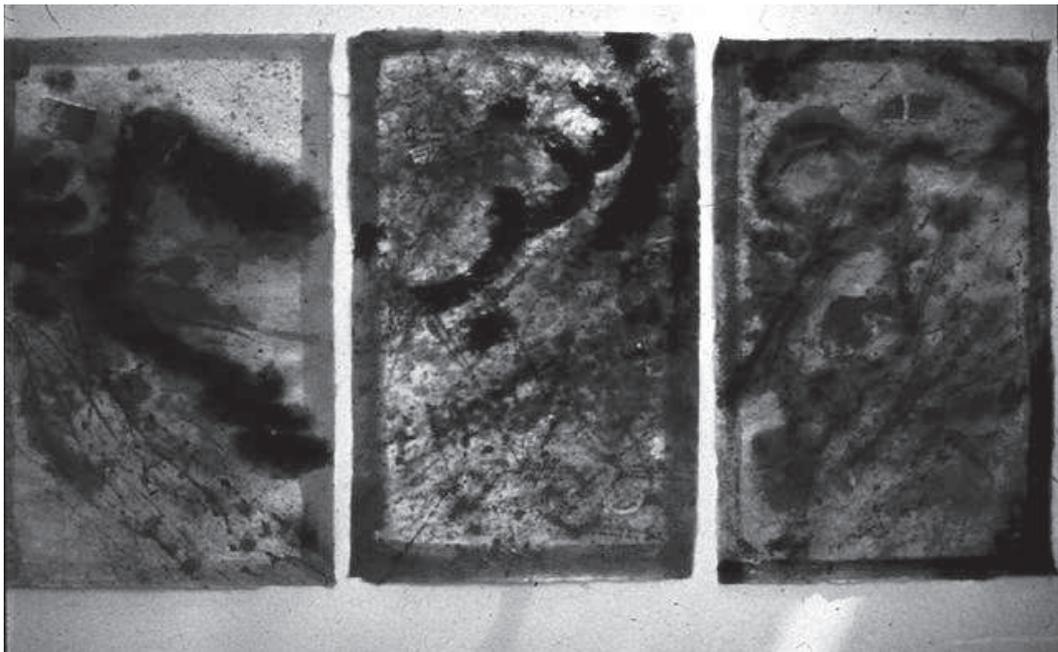
³⁵⁷ Daniel 5 :18-22-27-28.

Société Royale des Arts de Jordanie ainsi que fondatrice et doyen de la Faculté d'Art et de Design à l'Université de Jordanie.³⁵⁸ Elle était la première femme en poste au Ministère des Affaires Etrangères de Jordanie et la première à représenter la Jordanie auprès des Nations Unies à New York. Elle raconte son expérience: « *Lorsque je me suis mariée en 1966, j'ai démissionné [de son poste au ministère, n.d.a.] parce que mon mari était à l'armée et il m'était de nouveau impossible de prendre un poste à l'étranger. De ce point de vue, il aurait été ridicule pour moi de continuer une carrière de diplomate sans jamais occuper un poste à l'extérieur de la Jordanie. Entre temps je m'étais sérieusement mise à la peinture et finalement je me suis retrouvée totalement engagée dans le monde de l'art. (...) En tant que femme peintre issue du monde en voie de développement, j'ai trouvé difficile d'exposer mon travail à l'étranger et j'ai dû constater que les artistes du tiers-monde faisaient la même expérience. Dans les années 1960 et 1970, il fallait émigrer et devenir citoyen d'un pays occidental pour pouvoir devenir un artiste accepté au niveau international.* »³⁵⁹ Wijdan Ali travaille dès ses débuts de façon rigoureusement abstraite dans la recherche sur la calligraphie. Après ses premières expériences avec l'art dans les années soixante-dix, elle retrouve cette fascination dans les séries qu'elle produit dans les années quatre-vingt-dix, pendant la guerre du Golfe, où elle joue avec les matériaux et les formes. Le triptyque « *Femmes de Kerbela* » (image no. 179) se réfère à un événement de l'histoire musulmane ancienne, qui se passe en l'an 61 après l'Hégire (680 de notre temps). Dans la ville de Kerbela en Iraq, la famille et les fidèles du petit fils de Mohammed, Hussein ibn Ali, s'affrontaient et les soldats, beaucoup plus nombreux, du calife omeyyade Yazid I. que Hussein refusait de reconnaître comme calife. Hussein et toute sa suite, y compris son fils de six mois furent massacrés et les femmes et les autres enfants réduits à l'esclavage. Cette bataille est commémorée chaque année pendant dix jours et le point culminant est l'Ashura, jour de fête important pour les musulmans chiites et aussi pour de nombreux sunnites. Il s'agit d'une vieille fête très solennelle et fortement médiatisée car elle occasionne des processions de

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ *Universes in Universe*, Art actuel du monde islamique, Interview avec Princesse Wijdan Ali, 2004, Edition 5, Galerie Nationale, <http://www.universes-in-universe.de/islam/fra/2004/01/jngfa/interview.html>

« martyrs » qui se flagellent jusqu’au sang. Dans la tradition classique du culte d’Hussein (voir image no.181), le rôle des femmes n’avait pas été mis en avant³⁶⁰. Aujourd’hui, des chercheurs sur le rôle des genres dans l’histoire se sont penchés sur cet incident et analysent la portée historique du rôle des femmes survivantes en captivité, dans le but de mieux comprendre la religion chiite et musulmane en générale. Car ces femmes s’étaient montrées fortes de caractère et dans leur spiritualité : elles n’abandonnent ni leur mission, ni leurs valeurs et demandent leur libération avec tant de verve, qu’elle leur est finalement accordée. Voici comment un commentateur musulman s’exprime dans un des blogs sur la vie islamique actuelle au sujet d’une des protagonistes: *«...elle se révélait être plus que ce qu’on attendait d’elle. Aujourd’hui les femmes peuvent apprendre beaucoup de son exemple et de ses qualités de guide spirituel. Son rôle public dans l’histoire de Kerbela peut beaucoup nous apprendre.»*³⁶¹ »



No. 179 Wijdan Ali, *Femmes de Kerbela*, Triptyque, Technique mixte, 1992

Cette histoire trouve un écho terrible en 1991, lorsqu’entre le cinq et le dix-neuf mars la ville de Kerbela devient un champ de bataille chaotique à la suite de la première guerre du Golfe entre insurgés chiites d’un côté et les troupes de Saddam

³⁶⁰ Kamran Scot Aghaie (ed.) , *The Women of Karbala - Ritual Performance and Symbolic Discourses in Modern Shi'i Islam*, University of Texas Press, 2005

³⁶¹ Ali Ashgar, *The women of Karbala*, The Dawn, Karachi, 8 décembre 2011, cité d’après: The Muslim observer, <http://muslimmedianetwork.com/mmn/?tag=women>, traduction S. Drake

Hussein de l'autre. Le monde international croyait que cette insurrection allait rapidement l'emporter et n'intervint pas, surtout parce qu'au début les chiites prirent possession de la ville et tuèrent démonstrativement plusieurs responsables du parti Ba'ath local. Mais Saddam Hussein regagna la ville à force d'attaques de grenades incessantes. A la défaite des insurgés, un grand nombre d'habitants furent massacrés, la ville partiellement rasée, et les sites sacrés chiites gravement endommagés. Les lieux saints furent vite restaurés grâce à des donations de chiites mais on y trouve aujourd'hui encore des tombes collectives de victimes chiites. Sous l'effet de ce massacre récent, Wijdan Ali peint son triptyque dans sa série intitulée «*Kerbela*», qu'elle appelle «*Les femmes de Kerbela*» en liant clairement les événements de 1991 aux faits de 680. Les couleurs rappellent le feu et le sang, la calligraphie apparaît comme noircie par la suie. L'ordre des lettres est perturbé, nous sommes loin de la calligraphie classique. Toutefois, tout en restant dans un cadre calligraphique et abstrait, on sent sa préoccupation par des symboles féminins, comme p.ex. la vulve, le fœtus, la fécondité, et dans les formes utilisées. Sans peindre le corps humain, l'artiste nous met en présence d'une iconographie féminine et féministe, car elle fait allusion à la force de ces femmes rescapées en 680 qui continuèrent à défendre leur croyance et furent récompensées. Elle affirme : «*Rien ne devrait cependant décourager les femmes de combattre pour leurs droits. Si aujourd'hui l'avenir leur appartient, un jour ce sera le présent.* ³⁶²» Le message sur les murs brûlés de la ville martyrisée de Kerbela doit faire peur au tyran : la fin de son règne est proche, Babylone va tomber et les femmes vont continuer à défendre les vraies valeurs.

³⁶² Ibid.



No. 180 Wijdan Ali, *Love series*, mixed media, 2008



No. 181 Wijdan Ali, *Hussein*, 1993

Ces dernières années les œuvres de Wijdan Ali deviennent plus fraîches, aériennes, plus gaies aussi (voir image no. 180), tout en utilisant toujours la calligraphie³⁶³. Elle est souvent présente dans les expositions internationales que ce soit dans le monde arabe ou le monde occidental. Elle est aussi l'auteure de plusieurs ouvrages sur l'art de l'Islam, dont un livre très important sur la représentation humaine en Islam³⁶⁴. Femme de tête, féministe³⁶⁵, divorcée, indépendante, et pourtant pratiquante, issue d'une famille qui réclame son descendance de la famille du Prophète (sa mère, tout comme son mari duquel elle a divorcé sont de souche hachémite). Son œuvre picturale utilise uniquement la calligraphie sur des supports divers et interprète cette forme artistique de façon différente au fil des années, sans verser dans la répétition et le jeu décoratif, démontrant bien la richesse de ce moyen pictural d'expression. Toutefois, son œuvre « *Les femmes de Kerbela* », qui fait partie d'une série de tableaux de la même époque, continue à nous interpeler d'une manière particulière. Cette parabole contre la tyrannie, où les différents entre chiites et sunnites sont

³⁶³ Voir chapitre: L'espace féminin

³⁶⁴ Ali, Wijdan, *From the Literal to the Spiritual: The Development of Prophet Muhammad's Portrayal from 13th Century Ilkhanid Miniatures to 17th Century Ottoman Art*. Dans: *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art*, eds. M. Kiel, N. Landman, and H. Theunissen. No. 7, 1–24. Utrecht, The Netherlands, August 23–28, 1999

³⁶⁵ Elle est également l'auteure de l'article: *Les femmes musulmanes : entre cliché et réalité* Wijdan Ali, P.U.F. | Diogène, 2002/3 - n°199, pages 92 à 105

estompés devant la cruauté du despote et le courage des femmes, reste d'actualité dans un renouveau religieux.

Un Iraquien, exilé en Syrie et récemment immigré au Canada, Alaa Ismail, né en 1974, a une façon également très expressive, gestuelle et peu classique de traduire ses convictions et ses sentiments par la calligraphie. Les lettres y apparaissent comme des promesses, elles sortent de la grisaille comme le soleil sort des nuages pour proclamer la victoire possible du sens sur le chaos, de la création sur le néant (Image no. 182). Il a gagné des prix prestigieux aux Biennales de Sharjah et à Abu Dhabi. Il dit : *« J'essaie toujours de chercher un troisième espace entre l'obscurité et la clarté, la joie et la tristesse. Ce troisième espace est celui de l'espoir et de la patience, de la logique et de la sagesse. Après tout, nous voyons toutes les couleurs.³⁶⁶ »* Ses mots peints sont des évocations, par la forme comme par le sens. Le gestuel, l'acte créatif et sensuel de peindre s'y exprime autant que l'idée abstraite et nous transmet une image de libération.



No. 182 Alaa Ismail, *Sans titre*, Image: Courtesy of Artspace Gallery

³⁶⁶ <http://www.artslant.com/la/events/show/238858-iraqi-artists-in-exile>

Moshe Gershuni (né en 1936) a recours au texte lisible qui accompagne et explique l'image et en devient partie intégrante. Gershuni est un des artistes les plus connus et les plus controversés de l'art contemporain israélien. Il représenta Israël à la Biennale de Venise 1980. Exposé récemment au Tel Aviv Museum of Modern Art³⁶⁷ ses œuvres sont présentées comme le résultat de sa crise avec les langages artistiques européens au XX^e siècle. Il recherche l'interaction du profane et du sacré, de la culture et du barbarisme. Gershuni, artiste conceptuel, enfant terrible de l'art contemporain israélien et démis de son poste d'enseignant à l'école Bezalel dans les années 1970³⁶⁸, applique sa peinture violemment, en trainées, apparemment sans soin, cherchant délibérément à choquer et recherchant la laideur. Ses conflits intérieurs, que ce soit son homosexualité longtemps ignorée ou sa recherche spirituelle, déclenchée dans une école religieuse de son enfance lors de laquelle il a découvert sa différence fondamentale en tant que homme juif le préoccupent depuis les années 1980. La guerre et le rôle du soldat sont d'autres de ses thèmes de prédilection, ce monde de violence et de destruction présenté comme un idéal humain et qui influença le travail de beaucoup de jeunes artistes israéliens après la guerre du Liban de 1973. Le cyclamen persicum (*rakefet* en hébreu) est la fleur mythique de l'Israël victorieux, elle renaît toujours de ses racines et elle est glorifiée dans les poèmes et les chansons populaires. Elle symbolise parfois les soldats tombés pendant la guerre en poussant là où eux sont morts³⁶⁹. La nature réconcilie la vie et la mort, la violence devient création, transforme le chaos en ordre (image no.183). Les mots qui entourent le tableau en hébreu biblique viennent du psaume de David : *«C'est lui qui pardonne toutes tes iniquités, qui guérit toutes tes maladies; c'est lui qui délivre ta vie de la fosse, qui te couronne de bonté et de miséricorde»*³⁷⁰ Gershuni fait ici allusion à ses difficultés d'admettre son homosexualité, qui est actuellement encore taboue dans la société croyante judaïque et dans l'armée israélienne, alors que, dans les cercles laïques de Tel Aviv, elle est autorisée et

³⁶⁷ <http://www.tamuseum.com/about-the-exhibition/13634>

³⁶⁸ <http://yalebooks.wordpress.com/2012/03/06/a-history-of-israeli-visual-art-extract-from-israel-an-introduction-by-barry-rubin/>

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Psaume 103:3-4 (Louis Segond 1910)

acceptée . Le soldat, le sang, la renaissance et le pardon se confondent ici avec les tourments de la psychologie de Gershuni, mais deviennent représentatifs de tout combat que l'homme mène pour se réconcilier avec soi-même. A l'opposé, dans son tableau «*Chante soldat (Sing, soldier)*» de 1981, Gershuni efface les paroles d'un poème glorifiant le combat écrit en 1942 par Ya'akov Orland³⁷¹, à l'aide de trainées de couleur rouge, comme si c'était du sang (image no.184). Le texte appliqué à l'image, comme chez Wijdan Ali et Alaa Ismail, représente ainsi l'ordre, opposant le chaos et la terreur, le cadre, la loi divine ; le message sur le mur nous rappelle que nous devons freiner et discipliner nos envies et nos pulsions souvent violentes pour mieux les intégrer dans notre vie et les transformer en création.



No. 183 Moshe Gershuni, *Dix-huit œillets*, 1984



No. 184 Moshe Gershuni *Chante soldat*, 1981

g. L'icône abstraite

Nous ne pourrions pas évoquer l'art de la calligraphie contemporaine sans mentionner le travail singulier du palestinien Kamal Boullata. Son approche diffère encore des autres exemples ici présentés et nous montre une dimension supplémentaire de l'art de la calligraphie. Kamal Boullata est aussi connu pour ses

³⁷¹ <http://yalebooks.wordpress.com/2012/03/06/a-history-of-israeli-visual-art-extract-from-israel-an-introduction-by-barry-rubin/>

recherches intenses et profondes sur l'art palestinien³⁷² dont il parle avec grande érudition. Son art, aujourd'hui souvent peint sur des écrans de soie, paraît au spectateur européen comme strictement géométrique et abstrait. Boullata utilise la plus ancienne écriture, le *koufi*, pour sa calligraphie. Voici ce qu'il dit de ses premières rencontres avec l'art : *« Enfant, ce furent les icônes byzantines qui me valurent mon premier contact avec des images peintes. Dans la maison de Jérusalem où je suis né, une niche placée en hauteur en contenait bon nombre. L'une d'elles, appartenant sans doute à l'école de peinture d'icônes de Jérusalem, portait une inscription en arabe. Des années plus tard, j'ai pu déchiffrer le nom d'un ancêtre paternel, celui qui avait commandé l'icône. (...) Les icônes semblaient procurer à mes parents une force que je ne comprenais pas. Pour eux, une icône apparaissait comme une fenêtre par laquelle chacun pouvait accéder à son propre monde intérieur. »*³⁷³ D'origine chrétienne, il a passé des heures pendant sa jeunesse à dessiner les structures et formes du Dôme du Rocher et de l'église du St. Sépulcre. Son père l'envoie en apprentissage chez Khalil Halaby, un des derniers peintres d'icônes de la vieille ville. Puis Boullata continue ses études à Rome et aux Etats-Unis. En 1993, il reçoit une bourse pour faire des recherches sur l'art islamique et la calligraphie au Maroc. Il visualise des textes chrétiens et musulmans dans des tableaux strictement abstraits, vibrants de couleurs (images no.185 et 186). Puis, sa recherche sur l'art islamique le pousse aux symbolismes antiques des formes : *« J'appris bientôt que depuis l'antiquité, le carré et le cercle ont été lourdement chargés de connotations symboliques et philosophiques. La terre était souvent symbolisée par le carré eu égard aux quatre axes d'orientation spatiale, alors que la forme du cercle représentait la sphère céleste. La rotation du carré à l'intérieur du cercle a été souvent décrite comme la quadrature du cercle. Le périmètre du carré y est virtuellement égal à la circonférence du cercle. L'exercice géométrique visait à inférer que les dimensions du fini peuvent exprimer celles de l'infini. »*³⁷⁴

³⁷² Kamal Boullata, *Palestinian Art*, Saqi, Beirut, 2009

³⁷³ Kamal Boullata, *Mesurer Jérusalem : Explorations du carré*, Publié le lundi 17 février 2003 Autodafé (<http://www.autodafe.org>), revue du Réseau International des Villes refuges.

³⁷⁴ Ibid.



No. 185 Kamal Boullata, *Ana al Haqq*, 1983
(Je suis la vérité)
Images: Courtesy of Artspace Gallery



No. 186 Kamal Boullata, *La yura illa l-alwan*, 2009
(On ne voit que des couleurs) [quadriptych].

Cette recherche sur la dissolution de la forme naturelle dans une géométrie éternelle fut aussi expérimentée par les artistes abstraits européens entre les guerres. František Kupka, peintre tchèque né en 1887, arrive à se libérer du formalisme de l'Art nouveau et du symbolisme pour une pureté toute géométrique dans ses œuvres fortement spirituelles (Kupka était juif), influencées par les sciences naturelles (images no.187 et 188). Lui aussi partit de la peinture du Saint pour arriver à l'abstraction comme seule représentation possible de l'absolu.³⁷⁵

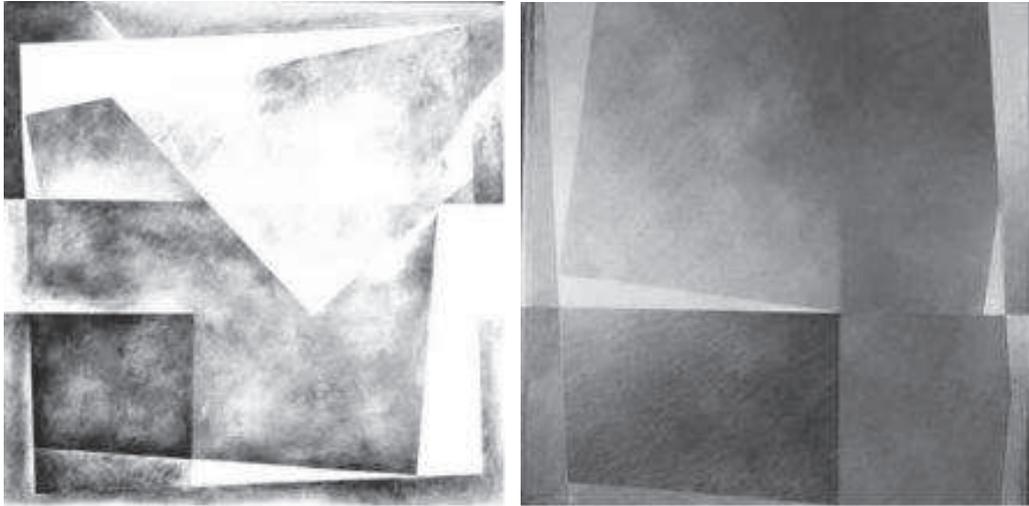


No. 187 František Kupka, *La Cathédrale*, 1913 No. 188 František Kupka, *Le bleu*, 1913-14

Boullata explique son chemin ainsi : « *C'est grâce à mes recherches sur l'art islamique que j'ai pu enfin revivre le cheminement expérimenté lors de mon premier contact avec la composition d'images. (...) En inscrivant dans un cercle deux carrés se chevauchant, le plan au sol de la basilique du Saint Sépulcre, de*

³⁷⁵ *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1971.111> (October 2006)

*l'église de l'Ascension et du dôme du Rocher visait à signifier la démarcation entre le ciel et la terre.*³⁷⁶



No. 189 Le bassin de l'ange, 1997 © Kamal Boullata No. 190 Aubade III, 2001 © Kamal Boullata

Ici nous avons pu suivre le chemin qui menait de l'image de l'icône au texte calligraphié et au retour à la forme géométrique pure de l'image. Comme dans le cheminement du fidèle, qui au début de nos religions ne savait pas lire les textes sacrés et se contentait donc de regarder les images, Boullata peint d'abord des icônes, ensuite de la calligraphie pour finalement arriver à la géométrie (images no189 et 190). Tony Chakar l'exprime mieux : « *Les icônes sont du texte, même si elles sont peintes. De plus, une icône n'est pas une représentation, elle ne représente pas mais elle personnalise (d'où leur sainteté). Les icônes sont des personnifications, tout comme la nature divine du Christ est personnifiée en Jésus. (...) l'authenticité de la modernité repose sur la surface et se manifeste par des figures-textes, des icônes désacralisés.* »³⁷⁷

h. Conclusion

Nous pensons avoir pu démontrer que la calligraphie est une forme très flexible et très variée que l'on trouve dans l'art contemporain du Moyen-Orient. Les artistes et les différents styles foisonnent. Réduire la calligraphie à un exercice de foi, une

³⁷⁶ Kamal Boullata, *Mesurer Jérusalem : Explorations du carré*, Publié le lundi 17 février 2003 Autodafé (<http://www.autodafe.org>), revue du Réseau International des Villes refuges.

³⁷⁷ Tony Chakar in an interview with Ellen Mara De Wachter, quoted in: *Project Space: Tony Chakar*, Posted by artreview.com on October 14, 2008 <http://www.artreview.com/profiles/blog/show?id=1474022%3ABlogPost%3A518908>

appartenance exclusive à l'art islamique, ne suffit pas pour décrire toutes les œuvres qu'elle englobe. Beaucoup d'artistes jouent justement avec une ambiguïté de l'image et du sens, en utilisant le graphisme du mot pour nous mener sur des fausses pistes et nous forcer à repenser nos préconceptions. D'autres jouent avec les signes pour créer une atmosphère méditative, qui vient de la répétition de phrases et de symboles pour nous permettre un contact avec nos images intérieures, quelles qu'elles soient. Il est vrai que la calligraphie sert également à faire référence à une histoire et culture régionale et qu'elle revendique sa différence avec la peinture occidentale pour mieux affirmer son rôle unificateur dans une société qui explose entre l'occidentalisation et la sécularisation d'un côté et le fondamentalisme de l'autre. Nous voyons cette oscillation dans les sociétés majoritairement musulmanes depuis *Al Nahda*³⁷⁸, la réaction des musulmans à la suprématie économique et militaire des pouvoirs européens qui s'imposaient au Moyen-Orient après la défaite de l'Empire ottoman et la colonisation du Moyen-Orient par la France et la Grande Bretagne. Les traditionnalistes dans l'art existent, bien sûr. Dans l'art contemporain nous voyons un pont entre les extrêmes. La calligraphie transcende en tant qu'outil d'art les différentes religions régionales et les régions. Il n'y a pas de différence entre l'art qui a recours à la calligraphie que ce soit en Jordanie ou en Égypte, en Iraq ou au Liban. La force unificatrice de la langue arabe, nonobstant la croyance qu'elle sert, s'y voit encore confirmée. En regardant le travail des différents artistes, nous constatons que la calligraphie sert surtout de technique, semblable à la photographie ou à la vidéo, c'est à dire d'outil pour traduire le processus artistique et non pas une fin en soi. L'esthétique classique liée à la calligraphie est utilisée de la même manière que les lettres dans l'art occidental, par exemple dans le dadaïsme, ou les tags dans le graffiti. Ce sont des formes, qui peuvent avoir, ou ne pas avoir, un sens premier littéral, qui peuvent avoir, ou non, un sens religieux.

³⁷⁸ Voir introduction

Chapitre 4: La caricature

Il est dérisoire de vouloir prétendre que la caricature n'est pas une expression artistique. La réduction de traits pour arriver à une ressemblance basée sur l'essentiel n'est pas seulement une astuce habile mais atteint sans doute souvent une esthétique à part entière, un ensemble, un univers d'expression qui n'est pas moins recherché et raffiné que d'autres formes artistiques. Quand Oscar Wilde dénigre la caricature avec les mots : «*Caricature is the tribute which mediocrity pays to genius,*³⁷⁹» cette affirmation est une caricature en elle-même, car elle réduit deux idées, celle «des autres» qui sont forcément médiocres, et de «nous» (en l'occurrence bien entendu lui-même) qui sommes des génies, pour créer un aphorisme dont l'humour vient de la surprise. Mais n'est pas sujet de caricature qui veut. Wilde était caricaturé maintes fois et se moquait aussi de lui-même. Historiquement, cela a donné lieu à de très grands dessins qui n'ont rien perdu de leur fraîcheur. Toutefois, la caricature est un art qui est peut être plus que d'autres soumis à des mœurs et des valeurs culturelles distinctes, car elle s'adresse généralement par le biais des journaux imprimés et de grand tirage également à des personnes peu sophistiquées, parfois même illettrées. C'est ainsi que l'humour populaire fonctionne : il doit toujours faire allusion à des idées et concepts immédiatement reconnaissables et vit de la différence entre le « nous » et les « autres ». Alors qu'en France on s'échauffe sur les caricatures de Mohammed parues dans « Charlie Hebdo »³⁸⁰ et qu'on ferme ambassades et écoles françaises dans les pays musulmans par peur de représailles, que l'on critique un film plutôt amateur sur «*L'innocence des Musulmans*»³⁸¹ qui coûta déjà la vie à un ambassadeur américain en Lybie, en Allemagne le magazine satirique TITANIC récidive avec en titre un montage photo annonçant un «autre film sur

³⁷⁹ « La caricature est l'hommage que la médiocrité paie au génie »

³⁸⁰ Charlie Hebdo du mercredi 19 septembre année ???

³⁸¹ Le Nouvel Observateur du 15/09/2012: «*Des policiers fédéraux ont interrogé samedi Nakoula Basseley Nakoula, un chrétien copte vivant en Californie, identifié comme le réalisateur du film anti-islam à l'origine des violentes manifestations de ces derniers jours dans le monde arabo-musulman contre des ambassades américaines.* »
<http://tempsreel.nouvelobs.com/monde/20120915.FAP8311/film-islamophobe-le-realisateur-interroge-par-la-police.html>

Mohammed»³⁸²- revenant à la célèbre affaire dite «des caricatures de Mohammed» datant de 2005. Les caricatures parues dans le magazine Jyllandsposten au Danemark avaient été présentées dans divers médias³⁸³ comme preuve flagrante, que l'humour noir, l'autodérision et, dans une forme extrême, l'humour blasphématoire étaient le fruit du siècle des lumières que les Arabes n'ont pas connu et qu'ils ne peuvent donc pas comprendre ni apprécier. S'il est évidemment vrai que nous sommes témoins actuellement de réactions extrêmement fortes et violentes de la part de musulmans un peu partout dans le monde islamique mais aussi dans certaines capitales européennes, nous assistons également, simultanément, à un égalitarisme de bas niveau qui confond fondamentalistes peu éduqués avec les élites nationales des académies et des médias. Il suffit de s'imaginer le cas contraire, une caricature comme par exemple celle du Christ sur la Croix auquel une voix venue du ciel annonce «*Hé tu sais quoi ? J'ai baisé ta mère*»³⁸⁴ (voir image no. 191) et de publier cela en première page d'un journal du dimanche dans, disons, le Kansas aux Etats-Unis, un endroit où on tire parfois sur des docteurs en médecine pratiquant des avortements³⁸⁵. On imagine aisément les repréailles à l'encontre de l'auteur ou de l'éditeur.



No. 191 Affiche de l'exposition « Caricatura VI », Photo © DPA

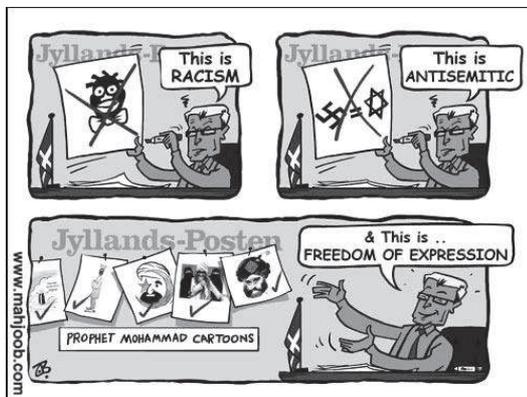
³⁸² <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/titanic-islam-titel-interview-mit-leo-fischer-a-856920.html>

³⁸³ <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/muhammad-look-alikes-german-satire-magazine-shocks-with-unbelievable-competition-a-583132.html>

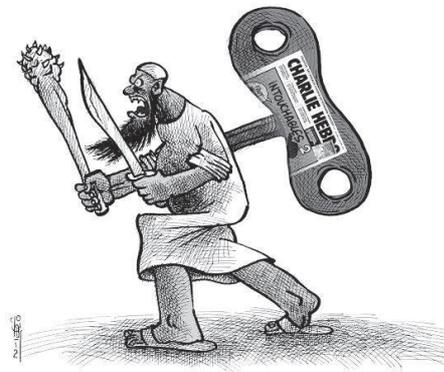
³⁸⁴ Affiche de l'exposition à Kassel „Caricatura VI: Die Komische Kunst - analog, digital, international“

³⁸⁷ Joe Stumpe et Monica Davey, „Abortion Doctor Shot to Death in Kansas Church“, 31 mai 2009, The New York Times, http://www.nytimes.com/2009/06/01/us/01tiller.html?pagewanted=all&_moc.semityn.www

Plusieurs musulmans caricaturistes ont été stimulés par ces événements, aussi bien en 2005 qu'aujourd'hui, pour dessiner une réponse et pour faire connaître leur point de vue. Dans les deux dessins ci-dessus les auteurs ne s'offusquent pas tellement des dessins occidentaux dépeignant le prophète (le dessin de Majoob, image no.192, reprend même les fameuses caricatures danoises, sans voiler la face du prétendu Mohammed), dans ce qu'ils comportent d'images et d'idées stéréotypés de la religion islamique, mais critiquent surtout le fait qu'ils instrumentalisent les sentiments et sensibilités acerbes d'un certain nombre de musulmans pour attiser le racisme à l'Ouest (image no.193).



No. 192 Emad Hajjaj, appelé Majoob, 2/2/2006
l'Express 19/9/2012



No. 193 Kianoush Ramezani « Pour Charlie Hebdo »,

Bon nombre d'intellectuels en Europe se rangent du côté d'Eric Mettout, qui proclame: « *Oui, en France (et dans l'Union européenne), le blasphème est un droit, et il n'est pas tant de pays dans le monde où c'est encore le cas pour ne pas s'en réjouir et ne pas le défendre à toute force; (...) oui, en France (et dans l'Union européenne), on peut tirer la barbe de Mahomet³⁸⁶, filmer la dernière tentation du Christ ou tremper un crucifix dans un verre d'urine.* »³⁸⁷ Il est vain de vouloir discuter du bon goût de certains dessins, cela restera un choix personnel. Mais il est, à notre avis, intéressant de déterminer si la caricature est un art exclusivement occidental. Nous allons donc rechercher la tradition de la caricature au Moyen-Orient. Nous allons voir qui se moque de la religion, c'est-à-dire aussi bien de l'Islam que des autres religions, quels sont les tabous, de quelle

³⁸⁶ Mahomet=Mohammed ou Muḥammad

³⁸⁷ Bien sûr qu'il faut soutenir Charlie Hebdo! Le 19 septembre 2012 17h56 | par Eric Mettout, <http://blogs.lexpress.fr/nouvelleformule/2012/09/19/bien-sur-quil-faut-soutenir-charlie-hebdo/>

manière on dessine les chefs d'Etat et comment on thématise l'Ouest et Israël. Comme le dit Andreas Qassim, « (...) *l'humour politique et la caricature politique sont des phénomènes répandus et populaires dans le monde arabe. (...) En plus, l'humour arabe est un sujet intéressant aujourd'hui alors que les médias parlent constamment de fondamentalisme religieux, violations de droits de l'homme, terrorisme et autres problèmes.* ».³⁸⁸

a. Histoire

Pour l'histoire de la caricature il faut déterminer et délimiter le champ d'intérêt. Susan Slymovics a fait des recherches approfondies en la matière : « *Condenser l'histoire, la culture, les genres et les relations sociales dans un cadre unique, un cartoon peut remettre les événements dans un nouveau et autre contexte et évoquer des références bien mieux que la photographie et le film. Comme les graffiti, les blagues et autres formes de culture populaire, les cartoons peuvent mettre en question la façon que nous avons d'accepter les images officielles et de croire en leur véracité.* »³⁸⁹ Certes, un graffiti peut être une caricature, tout comme une statue ou un film peuvent également caricaturer. Si le propre de la caricature est de déformer le visage du personnage afin de rehausser des traits particuliers et ainsi le rendre reconnaissable au premier coup d'œil, (souvent, mais pas toujours dans un but de moquerie) alors les statues antiques du pharaon Echnaton peuvent déjà être qualifiées de caricature (image no.194). Il existe également des caricatures de Ramsès III et de son train de vie somptueux. On avait souvent recours à des animaux pour représenter les monarques et les ridiculiser. Les Romains et les Grecs utilisaient la caricature fréquemment, à des fins éducatives et moralisantes³⁹⁰. Velázquez frôlait souvent la caricature dans ses peintures des nobles de la cour d'Espagne (voir image no.196). Goya produisait des caricatures sur la tauromachie. Le mot caricature vient de l'italien « *caricatura* » qui signifie exagération. Nous pouvons distinguer entre la *caricature personnalisée*

³⁸⁸ Andreas Qassim, *Arab Political Cartoons, The 2006 Lebanon War*, Lunds Universitet, Språk- och litteratur-centrum/arabiska, ARA 305, magisterkurs (81-100), Examensuppsats, 10p

³⁸⁹ Slymovics, Susan, "Sex, Lies and Television: Algerian and Moroccan Caricatures of the Gulf War", in Slymovics, Susan and Joseph, Suad (editors), *Women and Power in the Middle East*, Pennsylvania 2001: 72

³⁹⁰ Hanan Othman, *The Art of Comic Tragedy*, <http://www.islam-online.net>

individuelle, la *caricature personnalisée typée* et la *caricature non-personnelle de faits*.³⁹¹ Nous allons nous concentrer ici sur la caricature politique dans la presse.



No. 194 Pharaon Echnaton,
ca 1370-1334 a.C
Photo: <http://images.bnf.fr>



No. 195 Caricature moyenâgeuse personnalisée typique



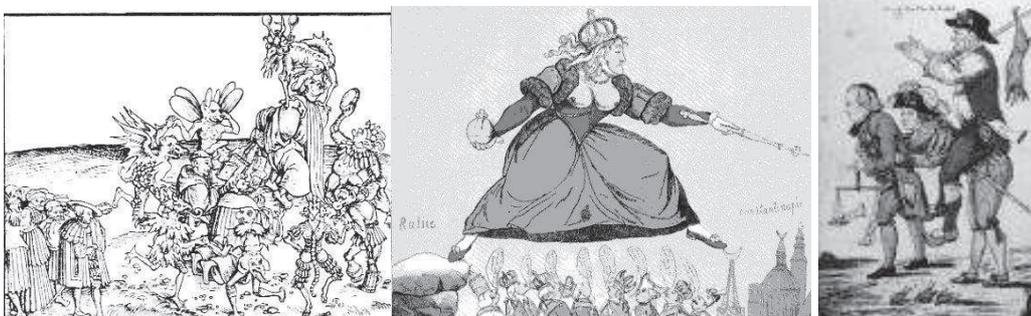
No. 196 Diego Velázquez,
Portrait de Philippe IV
1620 (détail)

Au Moyen-Âge, la caricature du visage humain se trouve sur les chapiteaux de colonnes et dans les images de démons pour intimider les croyants. Dans les rixes entre empereurs et église, la caricature joua un rôle important de propagande. La caricature du Moyen-Âge est essentiellement une caricature personnalisée typée (image no.195). La caricature devient un moyen de la communication de masse au XV^e et XVI^e siècle (voir image no. 197) avec l'invention du papier et de la gravure sur bois, de l'eau forte et finalement de la typographie. Vu le grand nombre d'analphabètes, l'image gravée ou imprimée jouait un rôle extrêmement important car elle était facile et rapide à distribuer, même dans des endroits éloignés, des villages qui ne voyaient pas souvent arriver des nouvelles de la capitale. La typographie introduite par Gutenberg permit une distribution plus grande de livres et « *feuilles volants* »³⁹². En Allemagne, la Réforme utilise le support sur papier et la caricature pour avancer ses idées de manière discrète (on pouvait aisément dissimuler ou détruire un papier compromettant) mais efficace. En période baroque, la critique satirique du contexte politique était par exemple le propre de certains dessins de Goya. En Russie, la tsarine Catherine la Grande est

³⁹¹ Wolfgang Marienfeld, *Politische Karikaturen*, dans: „Geschichte lernen“, No. 18 (November 1990), p. 16-18 traduction de Susanne Drake

³⁹² Feuilles volants - « *Fliegende Blätter* », le titre d'une revue satirique allemande fondée en 1845, dont le titre fait allusion aux feuilles imprimés avec des nouvelles et dessins, circulés en campagne avant la création des premiers journaux. C'est aussi la première revue qui donne autant de place aux illustrations qu'au texte et qui survécut dans son format jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

ridiculisée par des caricatures qui thématisent sa vie sexuelle dissolue. La Révolution française de 1789 utilise la caricature pour circuler ses idées sur la société. Dans l'Empire ottoman, on trouve des miniatures avec des personnages montrant des traits caricaturés déjà au XI^e siècle. Les caricatures deviennent très populaires au XIII^e siècle dans l'illustration des histoires sur Nasreddin Hodja³⁹³, une figure littéraire appelée Juha dans les versions arabes, et Mullah Nasreddin dans la littérature perse. C'est le farceur le plus connu de la littérature islamique, basé sur une figure réelle et qui joint espièglerie et sagesse du peuple avec une bonne dose de critique politique.



No. 197 Caricatures de l'église catholique pendant la Réforme, de Catherine de Russie, et de la société pendant la Révolution française

Images : <http://www.lsg.musin.de/geschichte/geschichte/impressum.htm>

Mais la distribution de telles miniatures est restreinte, chaque miniature étant peinte à la main. Au XVII^e siècle apparaissent les « peintres des bazars ». Ce sont des artisans populaires qui dessinent sur ordre de leurs clients dans les bazars, surtout des scènes de la vie populaire. Peu de leurs œuvres ont survécu en Turquie, alors qu'on trouve des albums partout ailleurs en Europe.³⁹⁴ Il se peut qu'ils travaillaient déjà pour une clientèle internationale de « touristes », la « Turcomanie » étant très en vogue de ce temps-là et les locaux ne voyaient peut être pas l'utilité de tels dessins. Les peintres du bazar travaillaient différemment de leurs collègues à la cour. Alors que ceux-ci ajoutaient des détails et des décorations colorées dans leurs œuvres, les peintres populaires du bazar réduisaient leur dessin à l'essentiel (voir image no.198). Au Moyen Orient comme

³⁹³ Füsün Ataseven, Emine Bogenç Demirel et Elif Ertan, « De l'Empire ottoman à la République : la caricature turque sous l'influence du français », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde* [En ligne], 38/39 | 2007, mis en ligne le 14 décembre 2010, consulté le 22 septembre 2012. URL : <http://dhfles.revues.org/347>

³⁹⁴ <http://www.turkishculture.org/pages.php?SearchID=241>

en Europe, la caricature prend son plein essor populaire après l'introduction des premiers grands journaux. En Europe, l'invention de Gutenberg, vers 1450, fut pour la première fois utilisée pour produire justement des brochures de propagande contre l'Empire ottoman, qui avait pris Constantinople en 1453 : le « *Türkenkalender* »³⁹⁵ (Image no.199). Puis l'église s'en servit pour imprimer les fameuses « indulgences ».³⁹⁶ Le nombre de personnes sachant lire n'ayant pas augmenté, l'imprimerie fut surtout utile au monde clérical et à quelques administrations mondaines. Le mouvement de la Réforme eût un impact sur le nombre d'exemplaires distribués de la bible car, contrairement à l'église catholique, le protestantisme permettait aux chrétiens de véritablement lire le texte sacré. En Europe, les premières revues satiriques sont publiées depuis la fin du XVIII^e siècle, enfantées par le siècle des lumières et la révolution française. Elles foisonnent à la fin du XIX^e siècle alors que la démocratie parlementaire est en plein essor mais souffre encore régulièrement de censure (voir image no.200). L'invention chinoise de l'imprimerie (à lettres amovibles) était connue au monde arabophone avant que l'invention de Gutenberg ne change le monde européen³⁹⁷. Dans le contexte arabe, on a connu le papier bien avant l'imprimerie, afin de remplacer les parchemins coûteux et les papyrus très rares. Cela permettait déjà

³⁹⁵ *Türkenkalender* (all.) - „Calendrier turque“ Il commence le 1.1.1454 et est considéré la première œuvre de plusieurs pages (6) imprimées avec des lettres amovibles. Ce n'est pas un calendrier au sens strict mais un appel à tous les chrétiens d'agir contre l'empire ottoman, sous forme d'une nouvelle croisade pour libérer Constantinople. On a choisi la forme de calendrier pour s'assurer de la bonne influence des astres pour cette entreprise. Chaque mois se réfère à un notable ecclésiastique ou mondain pour aller combattre.

<http://www.wissenmedia.de/verlag/bertelsmann/labels/bertelsmann-chronik/audiofiles/chronik-der-weltgeschichte/03.php>

³⁹⁶ Voir le „Livres des taxes de la chancellerie romaine“; quelques exemples pour l'absolution des péchés moyennant l'achat d'une indulgence: „L'absolution pour celui qui révèle la confession de quelque pénitent est taxée à sept carlins. L'absolution pour celui qui abuse d'une jeune fille est taxée à six carlins. L'absolution pour un prêtre concubinaire est taxée à sept carlins. (etc.)

<http://www.info-bible.org/histoire/reforme/indulgences.htm>

³⁹⁷ Robert K.G. Temple, *The Genius of China*, Simon and Schuster, 1986

„During the Ch'ing-li period (1041-1048) the printing technique was further advanced through the invention of movable type. Block printing was a costly and time-consuming process, for each carved block could only be used for a specific page of a particular book. An alchemist named Pi Sheng appears to have conceived of movable type. Each piece of movable type had on it one Chinese character which was carved in relief on a small block of an amalgam of clay and glue. The portion that formed the character was as thin as the edge of a small coin. After the block had been hardened by fire, the type became a durable porcelain.“ Cité d'après

<http://www.computersmiths.com/chineseinvention/movtype.htm>

une distribution plus importante de livres.³⁹⁸ Dès le IX^e siècle les Fatimides imprimaient déjà dans le vieux Caire des feuillets de prière à l'intention des fidèles³⁹⁹, pratique qui disparaît temporairement pendant l'Empire ottoman



No. 198 Fille dans les bras de son amant, XVII^e, miniature turque dite « de bazar » No. 199 Calendrier turc, 1691 No. 200 « Feuillets volants », 1896

1485 le sultan Bayazid II, édit confirmé en 1515 par Selim I^{er}, interdit aux musulmans d'imprimer des textes en arabe et en turc dans l'Empire ottoman et ses provinces, alors que les chrétiens et les juifs peuvent continuer à utiliser ce processus⁴⁰⁰. Des immigrants juifs venant d'Espagne avaient ouvert la première imprimerie à Istanbul en 1492, les Arméniens ouvrent la leur en 1567. L'imprimerie en langue turque ottomane et arabe fut seulement autorisée à partir de 1729 car on réalisait que la population avait besoin de livres pour s'instruire⁴⁰¹ et l'état avait besoin de sujets instruits - mais les livres religieux restaient interdits. Il faut dire que les textes produits en langue arabe par le biais d'imprimeries européennes n'étaient pas faits pour convaincre les Ottomans de leur qualité. De plus, les copies du Coran étaient l'œuvre d'une influente caste de scribes et la reproduction de textes sacrés n'était pas seulement une industrie mais un exercice

³⁹⁸ Jonathan M. Bloom, *Paper before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World*, (New Haven: Yale University Press, 2001), pp. 48-9.

³⁹⁹ Geoffrey Roper (ed.) in: *The History of the Book in the Middle East*, Ashgate, Cambridge, 2013: "Several have been found by archaeologists in the course of excavations at Fustat (old Cairo), and the archaeological context has made it possible to date them to the 10th century."

⁴⁰⁰ Brian Ulrich, *Historicizing Arab blogs: Reflections on the transmission of ideas and information in Middle Eastern history*, Arab Media & Society, Issue 8, 2009, <http://www.arabmediasociety.com/?article=711>

⁴⁰¹ Un décret impérial de 1715/16 interdisait de vendre des « livres fins » à des commerçants étrangers et d'exporter des livres en dehors de l'empire, de peur de ne plus pouvoir enseigner le savoir religieux. Les livres en calligraphie étaient alors fort prisés en Europe pour les bibliothèques et collections. Voir J.M. Rogers, *Empire of the sultans, Ottoman art from the Khalili Collection*, Art Services international, Alexandria, Virginia, 2002, p. 18

spirituel. La circulation de textes chrétiens, en grec et en arménien, de bibles et d'autres manuels destinés aux écoles au Moyen-Orient a été florissant et nous trouvons des imprimeries dans ces langues en Syrie et au Liban vers 1610. Toutefois, peu de livres chrétiens ont été imprimés en langue arabe dans la région. Pour maintenir la relation entre Rome et ses fidèles au Moyen-Orient, des bibles en arabe sont amenés des presses de Gênes et Rome, mais leur diffusion dans les pays arabes reste un échec commercial. Les œuvres musulmanes imprimées en Europe ne connurent pas de succès non plus. Tout porte à croire que la qualité des lettres arabes était médiocre, que les éditeurs ne savaient pas faire de différence entre la langue écrite et la langue parlée et qu'ils ne servaient dès lors pas leurs propos. Les imprimeurs européens ne comprenaient pas ce qu'ils étaient en train d'écrire (même lorsqu'ils ne parlaient pas le latin, ils comprenaient au moins le sens dont lequel il fallait tourner les lettres, mais en arabe ils ne distinguaient rien du tout). Muhsin Mahdi pense que: « *Un seul regard sur la page de garde du Coran imprimée à Hambourg en 1694 a dû convaincre les musulmans que seul le diable avait pu produire une version aussi moche et bourrée de fautes de leur livre sacré; c'était certainement aussi le cas pour l'impression du Coran vénitien par Alessandro de Paganino, en 1530, où l'imprimeur, qui suivait peut être un dialecte de l'époque, n'a pas fait de distinction entre les lettres 'dal et 'dhal.* ⁴⁰²» Mahdi repère également un nombre d'inexactitudes dans les textes d'Avicenne, qu'elles soient d'ordre grammatical ou de syntaxe, y compris sur la page de garde. Si on peut montrer de l'indulgence vis-à-vis d'un scribe inexpérimenté dont le texte rempli de fautes sera simplement détruit, il n'en va pas de même d'un livre imprimé qui existe, par définition, en plusieurs exemplaires et dont le procédé de fabrication aura été long et coûteux. Les éditions erronées ne furent donc que rarement retirées de la vente. Certains auteurs relèvent aussi la caractéristique de l'islam qui est de se transmettre d'une personne à une autre, avec tout ce que ca comporte comme dialogues et interprétations. Une version imprimée et multipliée allait à l'encontre de cette relation préférentielle.⁴⁰³ En plus l'Europe comme

⁴⁰² Mahdi, Muhsin. *The Book in the Islamic World*, "From the Manuscript Age to the Age of Printed Books" (1995). State University of New York Press, New York

⁴⁰³ Francis Robinson, *Technology and Religious Change: Islam and the Impact of Print*, *Modern Asian Studies*, 27, pp 229-251, Cambridge 1993

l'Empire ottoman comptaient encore une majorité d'analphabètes et on y parlait plein de langues et de patois différents ce qui réduisait l'usage des livres aux religieux et aux écoles ; le marché fut donc prévisible. Cela changea en Europe avec l'humanisme du siècle des Lumières⁴⁰⁴ à la fin du XVIII^e et avec la période de *Tanzimat*⁴⁰⁵ dans l'Empire ottoman au début du XIX^e siècle. Le système ottoman était déjà en phase de déclin avant l'échec de son armée devant Vienne (1683). L'invasion de l'Égypte par Napoléon, en 1798, secoue La Porte⁴⁰⁶ encore davantage. C'est la première fois, depuis les croisades, que des Européens leur livrent bataille sur leur propre sol. Napoléon arrive avec les idéaux de la Révolution française et il amène une presse de typographie pour pouvoir distribuer sa propagande aux Arabes. Un journal en arabe du titre *al-Tanbih* (l'Alarme) devait être distribué en Égypte et préparé par le Général Jacques-François Menou, qui choisit Ismail al-Khashab comme futur éditeur. Mais aucun exemplaire de ce journal n'a survécu et il y a même des doutes qu'il n'ait jamais été imprimé.⁴⁰⁷ Napoléon amène aussi un nombre imposant de scientifiques et quelques milliers de livres de la bibliothèque vaticane.⁴⁰⁸ Le gouvernement ottoman s'aperçoit que l'Europe détient des processus industriels et administratifs qui lui donnent un avantage de taille. Le sultan Abd al-Madjid comprend la nécessité de réformes face à la menace de courants nationalistes qui surviennent partout dans son empire, suite à la propagation des idées révolutionnaires (surtout en Grèce ! mais aussi justement en Égypte). Il proclame, en 1839, l'égalité de tous les sujets de l'Empire, quelle que soit leur religion et leur nationalité ; le droit à la justice pour tous, une juste répartition des impôts, l'institution du service militaire avec réorganisation de l'armée ainsi que d'autres réformes, dont la plus importante est l'abolition d'une partie du droit religieux au profit d'une légalisation laïque. C'est au cours du Tanzimat que se créent des écoles primaires avec des instituteurs appointés par l'État, des écoles primaires supérieures, le lycée de

⁴⁰⁴ Bien que Louis XIV introduit déjà l'obligation scolaire, l'enseignement est distribué par l'église et se fait en latin, l'accès à l'enseignement n'est pas toujours gratuit et loin d'être universel.

⁴⁰⁵ Tanzimat (turque) = Réformes voir Glossaire

⁴⁰⁶ La Sublime Porte ou La Porte= le gouvernement de l'Empire ottoman (à la différence de la seule personne du sultan)

⁴⁰⁷ <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001479/147980fb.pdf>

⁴⁰⁸ http://www.lib.lsu.edu/special/exhibits/e-exhibits/egypt/int_one.html

Galata-Saray à Istanbul et l'Université à Istanbul (voir aussi le chapitre : Ce regard sur soi...). Cette période de réformes se termine avec le revirement politique du sultan Abdülhamid II en 1878. En Égypte, les réactions à l'expédition française sont rapides : en 1828, le Khédivé (vice-roi) autoproclamé d'Égypte, Muhammad Ali, d'origine albanaise et grand admirateur de la France, ordonne la création de la gazette *Vekayi-i Misriye* (Affaires égyptiennes), en turc ottoman et en arabe d'abord, puis exclusivement en arabe. Le sultan Mahmud II autorise la première gazette officielle de l'Empire ottoman, qui parle des lois en vigueur et relate certains évènements de la cour.



No. 201 *Takvim-i Vekayi* (Calendrier des affaires) 1831.

D'abord publié en français sous le titre "Moniteur ottoman" ce journal est édité par Alexandre Blaque aux frais du gouvernement. Quelques mois plus tard, le sultan décide que le journal sera désormais écrit en turc ottoman et rebaptisé "*Takvim-i Vekayi*". Il fut publié irrégulièrement jusqu'en 1922 à la fin de l'Empire ottoman.



Caricature n°2 : "Ayaklarını göstermek ayıp imiş de"
 (« Il paraît qu'il est honteux de montrer ses pieds. »). In *Çingiraklı Tutar*, n°13.
 Vu d'Istanbul, les règles de bienséance qui cachent les chevilles
 mais autorisent un grand décolleté et exhibent la "gorge" des femmes, semblent
 d'autant plus absurdes.

No. 202 Caricature de la mode européenne nouvellement en vogue à Istanbul :

« Il paraît qu'il est indécent de montrer ses pieds »

Photo : *Istanbul dans la presse satirique ottoman 1870-1876*,

Institut français d'études anatoliennes d'Istanbul,

Marmara Üniversitesi. Basın-Yayın Yüksekokulu, Ed. Isis. 1992

Nora Şeni, professeur à Paris VIII et responsable du pôle «Méditerranée et ville» fut pendant quatre ans directrice de l'IFEA⁴⁰⁹. Elle a fait des recherches sur l'image de la femme et sur l'urbanisation de la caricature dans l'Empire ottoman (voir image no.202). Elle est également une grande spécialiste de l'histoire d'Istanbul au XIX^e siècle. Elle écrit : « *Dans l'explosion de la presse turque des années 1870, une grande partie des journaux publiés sont des journaux satiriques. Ce moment particulièrement riche de la presse turque s'achève en 1877 pour reprendre, après la restauration de la Constitution, en 1908. Malgré un tirage limité, ces publications paraissent avoir été très populaires notamment par le fait qu'elles contenaient souvent des caricatures pouvant être comprises par un public illettré.* »⁴¹⁰ *Diyojen*, la première revue d'humour, éditée par Hovsep Vartanyan, voit le jour en 1852. Sa première caricature est publiée en 1871. Les écrivains satiriques de la fin de l'ère ottomane (1876–1920) étaient issus de toutes les cultures et traditions littéraires présentes à Istanbul. Ils

⁴⁰⁹ Institut Français d'Etudes Anatoliennes, à Istanbul

⁴¹⁰ Nora Seni et François Georgeon, *Istanbul dans la presse satirique ottomane 1870-1876*, Institut français d'études anatoliennes d'Istanbul, Marmara Üniversitesi. Basın-Yayın Yüksekokulu, Ed. Isis. 1992

écrivait, entre autre, en turc, en perse, en arabe, en grec, en italien, en français et en arménien. Ils écrivaient en vers, en prose, en dialogues et utilisaient les figures du Karagöz (Théâtre d'ombres avec des poupées). Le *Vakayi-i-Misryye* mentionné plus haut paraissait en deux langues à la fois : les deux premières étaient en turc ottoman et les deux suivantes en traduction arabe. Le *Takvim-i Vekayi* était imprimé en français, perse, grecque, arménien et bulgare. Le but était bien entendu d'influencer l'opinion publique du bienfondé des changements par le Tanzimat et les différents courants se disputaient bien tôt par écrit. La censure était omniprésente. Ce n'est qu'après 1900 que les gazettes satiriques peuvent se permettre de critiquer aussi le sultan et les parlementaires.⁴¹¹ Dans le Moyen Orient, la presse a évolué sous des gouvernements locaux peu enclins à tolérer la moindre critique. Sous Abdülhamid II, la presse dans les pays sujets de l'Empire ottoman était rigoureusement censurée pour tout contenu politiquement critique ou satirique. Les pouvoirs coloniaux faisaient de même. Quelques journalistes, inspirés par le libéralisme européen, ont essayé de défier ces principes et l'ont payé cher en subissant prison, torture ou simplement la fermeture de leurs journaux. Avec l'avènement des Jeunes Turcs, une certaine libération se fait jour et en 1909 on compte cent quarante-quatre journaux en Égypte, dont quatre-vingt-dix au Caire et quarante-cinq à Alexandrie (puis quelques uns ailleurs), développant une conscience nationale arabe dans le contexte de la domination turque. La caricature égyptienne commence avec la première publication d'Abu Naddara 1878 (Image no.203). Deux mois après la première édition, l'éditeur James Sanua (1839-1912) doit fuir à Paris et désormais les éditions, qui changeront souvent de titre et de mise en page, arriveront en Égypte via la contrebande.⁴¹²

411

[http://www.fofweb.com/History/HistRefMain.asp?iPin=EOE451&SID=2&DatabaseName=Moder
n+World+](http://www.fofweb.com/History/HistRefMain.asp?iPin=EOE451&SID=2&DatabaseName=Moder
n+World+)

History+Online&InputText=%22political+satire+in+the+Ottoman+Empire

⁴¹² Site Web de la collection James Sanua, Université Heidelberg, „Asia and Europe in a global context“

<http://kjc-fs1.kjc.uni-heidelberg.de:8080/exist/apps/naddara/journals.html?>



No. 203 Page de garde du journal Abu Naddara, 1885

Photo: http://kjc-fs1.kjc.uni-heidelberg.de:8080/exist/apps/naddara/journals_intro.html

Ce phénomène est décrit aussi par Méouchy : « *Le contrôle de la presse se généralise ensuite avec l'imposition du Mandat français à la Syrie et au Liban. Ce contrôle, préventif ou punitif, comprend les pressions, la censure, les suspensions, voire la fermeture de titres et l'arrestation de journalistes ou de responsables de presse. Pendant la grande révolte de 1925, quelques journalistes réussirent à contourner la stricte censure appliquée aux opérations militaires en envoyant des nouvelles à des journaux égyptiens (par exemple à al-Muqattam) auxquels ils s'étaient rattachés comme correspondants anonymes.* »⁴¹³ Les échanges entre l'Europe et le Moyen Orient vont décidément dans la direction nord-sud pendant cette période. L'Europe, où l'Angleterre et la France se disputent les routes vers l'Orient et le canal de Suez, n'avait nulle envie d'affranchir les peuples arabes du joug de l'Empire ottoman. Mais par le biais de leur propre propagande, les nouveaux colonisateurs y ont amené des idées de démocratie et de liberté. Après la Première Guerre mondiale ils ne veulent plus rien en savoir. La caricature politique n'est pas née en Europe, mais les journaux satiriques y ont été inventés. Les journalistes du Moyen-Orient les utilisent pour ridiculiser leurs dirigeants qui essayent de paraître plus européens que leurs colonisateurs. Déjà les journaux turcs de la fin du XIX^e siècle s'étaient gaussés de la mode et des mœurs d'Istanbul qui essayaient de copier ainsi l'Ouest (image no.204).

⁴¹³ Nadine Méouchy, „La Presse de Syrie et du Liban entre les deux guerres (1918-1939)“, *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 95-98 | avril 2002, mis en ligne le 12 mai 2009, consulté le 03 octobre 2012. URL : <http://remmm.revues.org/226>



No. 204 « Surtout faites attention à ce que la photo soit bien ressemblante » in Hayal, n°119
 Photo : Nora Seni, *La mode et le vêtement féminin dans la presse satirique d'Istanbul à la fin du XIX^e siècle, Istanbul/Paris 1992*

Mais Slymovics nous fait remarquer que, si la caricature politique n'est pas un art authentiquement arabe, elle n'en est pas non plus une copie conforme : « *Il y a des affinités et un vocabulaire visuel partagé entre l'interprétation occidentale et arabe de la caricature, mais les traditions sur lesquelles elle se base et son rôle public sont très différents.* »⁴¹⁴ Les éditeurs au Moyen Orient trouvent des moyens inventifs pour passer outre la censure draconienne des mandataires européens. Ils laissent, par exemple, un espace blanc à la place de l'image incriminée ou ils présentent un autre dessin que celui qui sera finalement.⁴¹⁵ Bien entendu, cela ne les mettait pas à l'abri de juges arbitraires dans des états qui ne peuvent se fier que très peu à une juridiction indépendante. Les développements en matière de presse satirique ne sont pas égaux : entre 1918 et 1939 on trouve 12 journaux satiriques à Beyrouth et 5 à Damas⁴¹⁶. La caricature est aussi bien présente en Palestine, en Jordanie, en Iraq et bien sûr en Égypte. Aujourd'hui, elle est véhiculée aussi bien par internet que par la presse. La presse écrite est en grande crise partout au Moyen Orient. Elle a perdu de son influence à cause de son manque de crédibilité, là où elle a servi pendant des décennies une politique d'Etat et non pas sa conscience propre, comme en Égypte, en Syrie, en Jordanie, là où elle a été le

⁴¹⁴ Slymovics, Susan and Joseph, Suad (Eds.), *Women and Power in the MiddleEast*, Pennsylvania 2001

⁴¹⁵ Göçek, Fatma Müge (ed.), *Political Cartoons in the Middle East*, Princeton 1998

⁴¹⁶ Nadine Méouchy, *ibid.*

porte-parole de fractions religieuses et politiques comme au Liban, en Palestine, en Israël. Elle a été évincée par des médias comme Al Jazeera, qui s’immiscent dans tout foyer arabophone par le biais de leurs images hautement émotionnelles et servant parfois la propagande. La presse écrite subsiste en Palestine grâce à la distribution gratuite de journaux payés par le gouvernement (lui-même financé par l’Union Européenne) ; les journaux gardent une petite influence vénérable auprès de certaines couches sociales au Liban et en Égypte dû à leur histoire et aux efforts de quelques journalistes et éditeurs qui essaient de résister à la pression économique et politique. En Jordanie, en Syrie et chez les Kurdes des différents états, nous avons pendant des années de notre travail de développement⁴¹⁷ constaté que la presse écrite ne joue pas son rôle d’investigateur et ne peut pas le jouer. Daoud Kuttab écrit l’évidence quand il cite un journaliste palestinien qui dit : *«L’activisme politique est une partie importante de la résistance et les médias sont un outil pour le nationalisme palestinien et on ne peut donc pas leur octroyer les même règles d’objectivité, de balance et d’équilibre. (...) Quand je reporte une tuerie à Jenin, je ne vais pas demander à l’officier israélien en charge ce qu’il en pense.»*⁴¹⁸ En Syrie un journaliste nous disait : *« Quand je suis envoyé pour reporter sur un accident de la route, je dois d’abord demander aux autorités locales si, de leur avis, cet accident était bien réel. S’ils me répondent non, je ne vais pas investiguer un évènement qui n’a pas eu lieu officiellement.»*⁴¹⁹ Le dessin de caricature est également soumis à ces règles quand il apparaît dans la presse imprimée. Internet a ici ouvert aux dessinateurs des portes insoupçonnables. Quelques noms sont même arrivés jusqu’en Europe par le biais des réseaux sociaux et autres. Ali Ferzat reçut le prix Sakharov du Parlement Européen en 2011. Étant déjà célèbre dans tout le monde arabe, il acquiert davantage de notoriété internationale quand il fut enlevé au volant de sa voiture la nuit du 25 août 2011 à Damas. Le caricaturiste fut molesté pendant des heures par

⁴¹⁷ L’auteur a travaillé entre autre pour et avec des organisations comme INTERNEWS, AMIN (Arab Media Internet Network), le Syndicat des journalistes Syriens etc. dans la promotion de médias indépendants

⁴¹⁸ Daoud Kuttab, *Is Palestinian Media A Special Case?* <http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2013/05/palestine-media-conference-special-case.html#ixzz2SaYMrD45>, traduction de S. Drake

⁴¹⁹ A Damas, 2006, dans le cadre d’une réunion (clandestine) d’information du Centre pour l’information légale dirigée par Anwar al Bunny

des policiers (pas si secrets) du régime Assad. Pour terminer leurs sévices d'un geste symbolique, ils lui ont brisé les deux mains avant de le laisser pour mort à quelques dizaines de kilomètres de Damas. Les mains brisées d'Ali Ferzat deviennent alors le symbole de l'opposition (image no.206). Il vit désormais en exil mais commente toujours les événements en Syrie (image no.205).

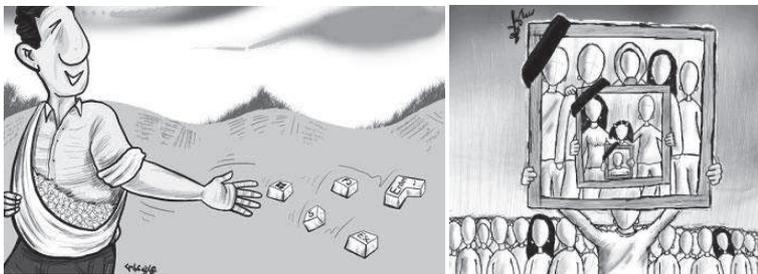


No. 205 Ali Ferzat, Mille miles



No. 206 Portrait d'Ali Ferzat, par un collègue anonyme

Hani Abbas, Syrien lui aussi mais d'origine palestinienne, a une approche poétique et mélancolique. Né en 1977, il put publier en Syrie et reçut plusieurs prix car il n'offensait pas le gouvernement à Damas mais critiquait la situation des Palestiniens (images no.207).

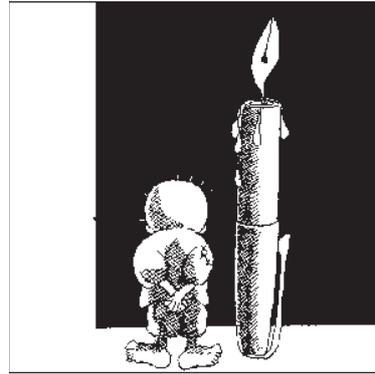


No. 207 Hani Abbas

Naji al-Ali reste, malgré son assassinat à Londres en 1987, le caricaturiste en titre de la cause Palestinienne et jouit d'une grande renommée aussi bien parmi les jeunes générations de Palestiniens à Gaza et à Ramallah que dans le monde international. Avec son personnage Handala, le petit garçon pauvre qu'on voit toujours que de dos, il a créé une icône de la résistance passive et non-violente (images no.208). Handala, disait Naji al-Ali, ne montrera son visage que le jour ou la Palestine sera libérée. Naji al-Ali fait partie de la génération avant la première intifada. Il était particulièrement déçu par le manque de solidarité des états arabes avoisinants avec les Palestiniens.



No. 208 Naji al-Ali



Un digne successeur de Naji al-Ali est Emad Hajjaj. Né à Ramallah en 1967, il a fréquenté une des écoles de l'UNRWA pour les réfugiés. A vingt ans il publia sa première caricature dans le journal de son université, Sahafat Al Yarmouk. Depuis 1991, il travaille pour différents journaux comme Akher Khabar, Al Ahali, Al Raseef, Al Bilad, Al Mustaqbal, Al Dustour et Al Rai. Depuis 1992 il travaille aussi pour un journal arabe publié à Londres, Al Quds Al Arabi. Entre 1993 et 2000 Hajjaj a travaillé pour le journal jordanien le plus important, Al Rai, mais fut congédié après une caricature particulièrement sulfureuse.⁴²⁰ Sur le dessin ci-dessous (image no. 209), les panneaux disent : 1) L'ex président égyptien (Moubarak) sur sa chaise : *Je veux...* 2) Le peuple d'Égypte après avoir détruit la chaise du président : *Et le peuple veut* (à noter qu'il y a un homme barbu qui commence à apparaître dans la scène) 3) Finalement l'homme barbu a gagné et montre l'écriteau : *Et dieu fait ce qu'il veut.*⁴²¹



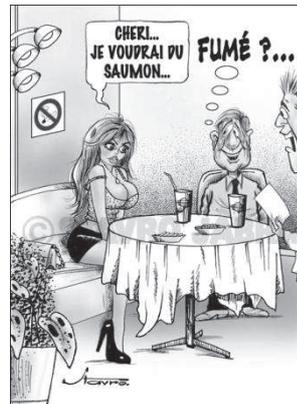
⁴²⁰ www.mahjoob.com

⁴²¹ Traduction Fadel Tammam, doctorant en géographie, UPPA

Ci-dessous vous trouverez l'image (no. 210) du caricaturiste libanais le plus connu, Pierre Sadek, qui mourut en avril 2013. Stavro Jabra, également très connu, est dessinateur de presse depuis 1967. Il publie dans des journaux libanais tels qu'*Ad Dabbour*, *La Revue du Liban*, *Al Balad* et dans divers journaux à travers le monde : *Jeune Afrique*, *L'Express*, *Le Monde*, *The Washington Times*, etc. Il a reçu plusieurs prix dont le Trophée de la Caricature au quatrième Festival des Médias Arabes en 2006. A travers ses femmes plantureuses il ne veut pas se moquer des femmes en général mais plutôt de l'image de la femme telle que véhiculée dans la société libanaise, férue de maquillage, de vêtements et de chirurgie esthétique et dans laquelle la femme doit se faire entretenir par l'homme (voir image no. 211).



No. 210 Pierre Sadek



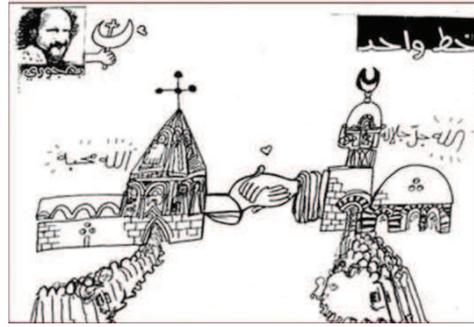
No. 211 Stavro Jabra

L'Égypte compte aussi nombre de bons dessinateurs. En France, Georges Baghory (images no. 212) est très connu car il a vécu à Paris pendant plusieurs années avant de pouvoir rentrer en Égypte. Il est considéré comme le père de la caricature égyptienne, ce qui nous semble un peu exagéré, puisque nous trouvons des caricaturistes égyptiens au XIX^e siècle et que le premier musée du Moyen-Orient pour la caricature vient d'ouvrir en Égypte, au Fayyoun⁴²². En tant que Copte il a fait de nombreux dessins sur la coexistence paisible des religions en Égypte. D'autres noms connus sont Nabil Tag et Mohieddine El Labbad (1940-2010).

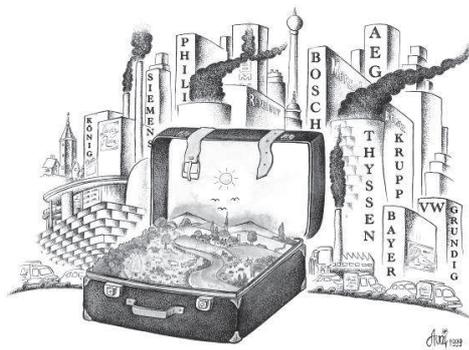
⁴²² <http://twentysevenmag.com/13/?p=270> du 19 avril 2013



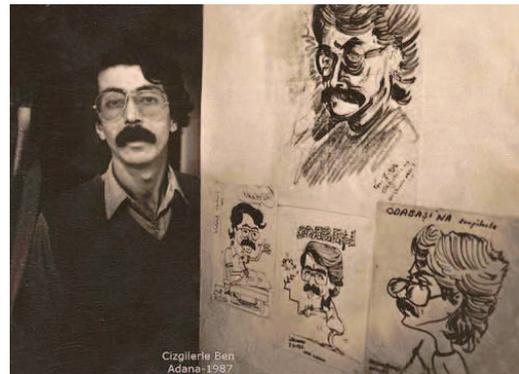
No. 212 Georges Bahgory



Une société jordanienne d’animation télévisée, Kharabeesh⁴²³, a récemment produit une série de dessins animés politiques qui caricaturent les chefs d’état des pays du soi-disant “printemps arabe” et leurs contestataires. Ces dessins animés comptent le plus de vues sur internet. Parmi les Kurdes, Avni Odabasi thématise les rêves des immigrants en Europe et la réalité à laquelle ils doivent faire face. Ce ne sont que quelques exemples régionaux (images no. 213).



Copyright © 1999 by Avni Odabasi
No. 213 Avni Odabasi



La caricature est ainsi rarement limitée à un pays du Moyen Orient. Les caricaturistes doivent bien vivre et travaillent en principe toujours pour plusieurs journaux et au-delà des frontières. Les caricaturistes arabes sont aussi en concurrence avec leurs homonymes américains. Beaucoup de bonnes caricatures qui sont publiées dans les journaux du Moyen-Orient proviennent en fait de l’Occident. Quelques grands thèmes se retrouvent à travers le Moyen-Orient actuel : la caricature de la société, de la religion, des chefs d’état, puis des américains/occidentaux et d’Israël. Nous les avons réunis sans mettre l’accent sur

⁴²³ <http://www.youtube.com/watch?v=khFIIeigNeo>, <http://kharabeesh.com/>

leur créateur ni leur origine, il s'agit plutôt d'observer leur forme graphique et les symboles utilisés à travers la région.

b. Caricature de la société

Un genre largement répandu et prisé est la caricature de la société et de ses changements, caricature qui souligne habituellement le pire. Historiquement déjà bien ancrée comme nous avons pu le voir dans la presse ottomane, elle est toujours d'actualité. Son but est de montrer à l'homme dans la rue qu'il est dupe des manigances des gouvernants et qu'il suit des modes sans les comprendre. Les femmes et la religion, mais également les médias et l'éducation, sont souvent la cible ou plutôt l'exemple.



No. 214 Amarji (Liberté en langue sumérienne ancienne)

Dans ce dessin, la tête d'un arabe vêtu traditionnellement est remplacée par un espace vide dans lequel se trouve un sablier, dont le sable s'est presque écoulé.



No. 215 Doaa Eladi



No. 216

En ce qui concerne le dessin no. 215 de la dessinatrice égyptienne, Doaa Eladl, il a occasionné une plainte contre elle et l'éditeur de son journal, Al-Masry Al-Youm. La caricaturiste est accusée d'avoir insulté Adam en le dessinant. Adam est considéré comme un prophète par les Salafistes. Sur le dessin incriminé, un ange apparaît, il ressemble à un Égyptien type avec des ailes dans le dos. Il dit à et Ève : « Si vous aviez voté "oui" au référendum, vous n'auriez pas été chassés du Paradis terrestre. La vie est une question de chance ! » Le référendum allait ouvrir la voie à une constitution basée sur une interprétation de l'Islam que l'opposition appelle rigoriste. Le pays était profondément divisé autour de ce referendum et certains groupes allaient, de toute façon, voter «non»: Les chrétiens, naturellement contre une constitution influencée par l'Islam, les femmes qui se méfiaient d'une constitution qui risquerait de les priver de droits acquis, comme par exemple celui de pouvoir demander le divorce pour incompatibilité, et celui de garder le domicile conjugal si la femme a des enfants en bas âge, et puis également l'opposition politique à Mursi, craignant que cette constitution abolirait nombre de libertés. Dans le dessin suivant (image no. 216),⁴²⁴ les Frères musulmans utilisent l'électeur crédule pour les arriver au pouvoir.



No. 217

Dans le dessin no. 217, paru dans un journal libanais, l'âne dit : « Dès que je suis devenu « communautariste » j'ai commencé à me sentir différent. » Un mouvement contre le communautarisme existe au Liban depuis nombre d'années. Mais ce dessin aurait aussi pu paraître en Syrie ou en Égypte. Partout les milieux laïques et libéraux ont peur que le pays soit scindé entre les différents

⁴²⁴ Traduit par Fadel Tamam, doctorant en géographie, Université de Pau et des Pays de l'Adour

groupements religieux et l'interminable guerre civile au Liban en a été la fondation.



No. 218 Naji al-Ali

Le dessin de Naji al-Ali (image no.218) reprend la même idée. Au titre du journal se trouve la phrase « la bataille entre les frères ». L'homme dit a sa femme : « *Ne me dis plus que le sang est plus épais que l'eau... chez nous le contraire est vrai.* »



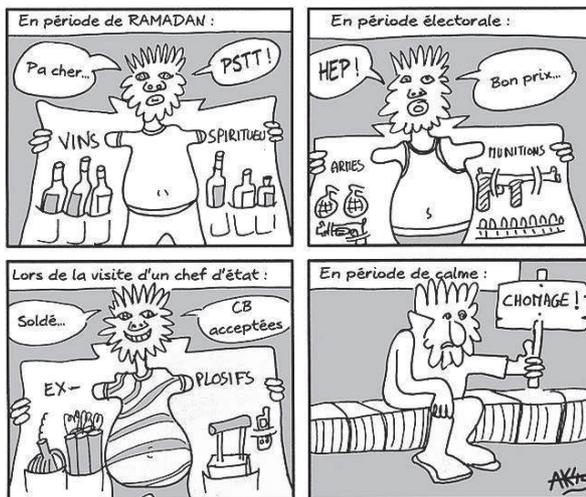
No. 219 <http://www.facebook.com/#!/Trolling.fr>

Le dessin no. 219, partagé sur Facebook, dans un style populaire bien connu et qui date du début des violences en Syrie, se moque de la population qui se plaint de plus en plus de la situation qui empire. Les choses qui les dérangent hier étaient tellement meilleures que celles qu'ils connaissent aujourd'hui et qu'ils en sont même nostalgiques. La figure de gauche dit : « *Tu te rappelles le temps quand ils faisaient tant de bruit le matin avec les bouteilles de gaz ?* La figure de droite répond : *oui je me rappelle.* La droite dit : « *tu te rappelles...etc.)*



No.220

Dans le dessin no. 220 provenant du Kurdistan iraquien, le professeur demande aux élèves: *Donnez-moi le nom de trois personnages célèbres !* L'élève répond en nommant trois chanteuses populaires. Cette caricature cible bien sûr la perte du niveau d'instruction qui se remarque encore une fois partout au Moyen-Orient. La génération « youtube » ne s'intéresse plus à l'histoire et l'enseignement n'est plus à la page. L'instituteur semble sortir tout droit des années 1950. La situation économique qui force les gens à s'accommoder de tout moyen pour gagner de l'argent sans se soucier de la religion est souvent le thème de la caricature. L'image suivante (no.221) vient d'un journal francophone du Liban mais aurait très bien aussi pu paraître en Palestine.



^ !No. 221

Les effets de la télévision et en particulier des médias comme Al Jazeera sont le thème du dessin suivant (image no.222). Partout au Moyen Orient, la télévision est allumée du matin au soir et les images s'infiltrant dans le quotidien et

procèdent à un véritable lavage de cerveau des gens. Ici, la télévision est montrée comme étant la surface de friction qui fait s'enflammer la tête.



No. 222 Hani Abbas

Les deux exemples suivants illustrent comment les gens de la rue voient les changements de la mode féminine, déjà d'actualité dans l'Empire ottoman. Entre la permissivité totale en Occident et le voile intégral de la péninsule arabe, les habitants du Moyen Orient cherchent leur propre chemin. Le dessin de gauche (no.223) est de Baghory, celui de droite (no.224) vient d'un journal égyptien mais a été dessiné par un caricaturiste néozélandais, Malcolm Evans.



No. 223



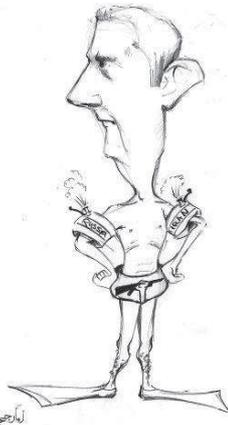
No. 224

c. Caricature des chefs d'Etat

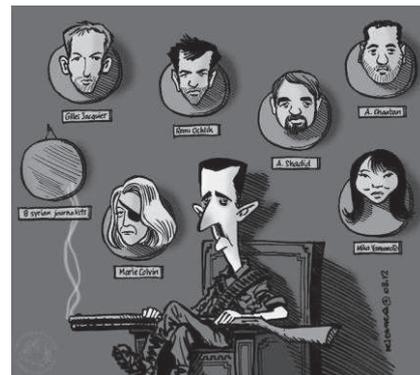
La caricature des chefs d'état est une tradition ancienne, néanmoins, dans le passé on préférait cibler les chefs d'états des autres (image no. 225) et seulement quelques dessinateurs se permettent aussi de caricaturer leur propre chef d'état. Le dessinateur libanais, Stavro Jabra, s'exclamait : *«Il n'y a pas si longtemps, personne n'osait dessiner un roi, un président ou un député. Aujourd'hui les caricaturistes ont été lâchés, c'est la liberté totale... »* Pas si totale que ça, si on regarde le nombre de dessinateurs qui sont encore forcés chaque jour à émigrer, cependant, les changements dans les dessins sont visibles. On remarque surtout que les références culturelles ont changé ; elles deviennent souvent européennes. Il y a quelques années, l'idée de bouées de sauvetage (image no.226) ou l'image du Bashar «chasseur de têtes» (image no.227) auraient étonné davantage. L'accès à internet que les Syriens ont depuis 2002 a rapidement changé les habitudes visuelles. Chaque élection en Occident engendre bien sûr aussi de nouvelles caricatures (image no.228) et l'idée que Bashar Al Assad pourrait penser qu'il mérite le prix Nobel (image no.229) étonne moins quand on se rappelle le palmarès de certains lauréats passés.



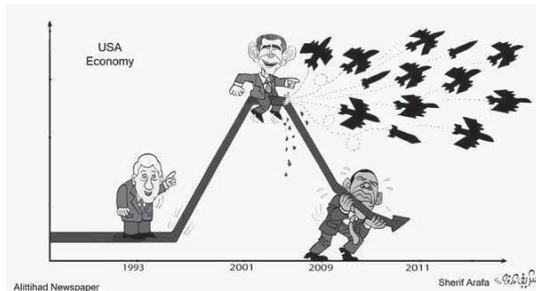
No. 225



No. 226



No. 227

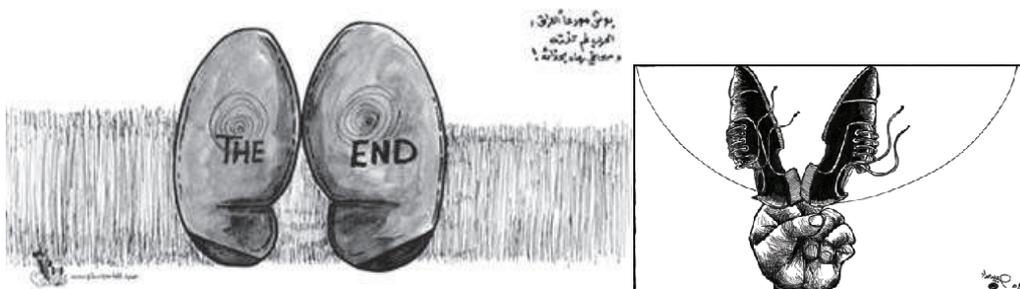
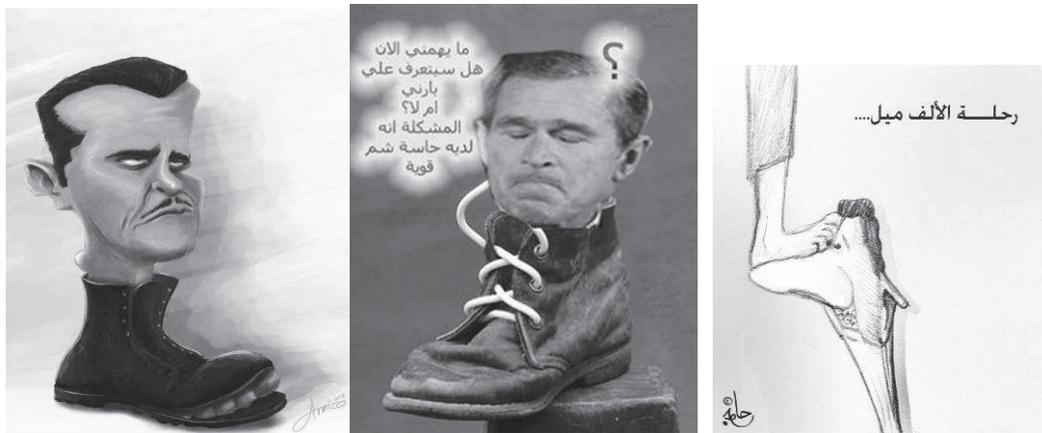


No. 228 Caricature des présidents américains par Sherif Arafa (Égypte)



No. 229 Caricature du 15 octobre 2013

Une spécialité de la caricature du Moyen Orient est la symbolique de la chaussure. Jeter une chaussure vers quelqu'un, montrer les plantes de ses pieds ou ses pieds nus sont des insultes suprêmes. Les pieds sont en général, en position assise, cachés sous les vêtements. Exhiber ses pieds dans un salon est du plus mauvais goût. Il est évident qu'ils doivent être débarrassés des souliers qui ramènent la saleté de la rue et qu'on prie sans porter de chaussures. On se lave d'ailleurs les pieds presque aussi souvent que les mains et on dissimule les pieds comme les jambes. Le pied et par prolongation la chaussure est l'élément le plus loin de la tête, donc le plus bas, le moins estimé et considéré comme très sale.



No. 230 cinq caricatures mettant en scène des chaussures ou des pieds

d. Caricatures sur la pratique de l'islam

Les caricatures sur la religion abondent au Moyen Orient. En principe, elles mettent en garde contre le fondamentalisme des différentes dénominations et le communautarisme. Ceci pour plusieurs raisons : les journaux ayant une histoire de libéralisme craignent que des partis fondamentalistes au pouvoir aillent les amputer du peu de liberté qu'ils ont. Par ailleurs, bon nombre de dessinateurs sont d'origine chrétienne ou ne sont pas croyants du tout. Le fondamentalisme est généralement symbolisé par un homme barbu ou une femme en *niqab* (voile intégral du corps). Dans le dessin suivant (no. 231), le barbu dit : *Ceci n'est pas la vraie image de l'Islam, ce sont des mécréants qui nous montrent comme ça.* L'autre répond : *Mais c'est un miroir.*

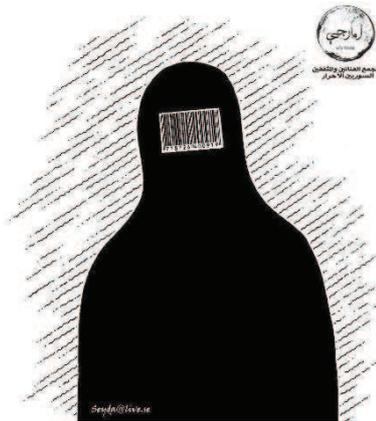


No. 231



No. 232

Dans le dessin en haut à droite (no. 232), paru dans un journal copte, les trois barbus critiquent l'enfant qui pleure : « *Cet enfant pleure au moment de l'appel à la prière. C'est clairement du mépris.* »



No. 233



No. 234

La femme sur le dessin no. 233 ci-dessus porte un *niqab* de style wahhabite ; la visière a été remplacée par un code barre à scanner. Les visites par les familles d'Arabie saoudite dans les centres commerciaux du Caire et de Damas, de Beyrouth et d'Alep, sont notoires au Moyen-Orient. On peut aussi comprendre qu'à défaut d'être reconnue par son visage, les données sur sa personne doivent passer par un scanner. Le petit cartoon suivant, no. 234, doit se lire de droite à gauche du haut en bas. Les deux jeunes filles discutent, puis la blonde enlève son masque et un fondamentaliste apparaît. Voici le dialogue : 1. « *Que penses-tu du Djabhat al Nusra⁴²⁵, qui est en train de combattre en Syrie?* » 2. « *Oh là là, je ne leur fais pas confiance. S'ils connaissaient mon opinion concernant les droits de la femme, je disparaîtrais rapidement* » 3. « *C'est très facile, Ô femme dépravée! Nous sommes partout comme tu vois!* »

e. Caricature d'Israël

La caricature d'Israël est un thème épineux car elle suit à bien des égards l'iconographie classique antisémite allemande, nazie et inhumaine. La typologie du « Juif » qui représente souvent Israël (image no. 236) pourrait très bien sortir du « Stürmer⁴²⁶ ».

⁴²⁵ Groupe djihadiste proche d'Al Quaida qui combat du côté de l'opposition contre Bashar Al Assad en Syrie, voir Glossaire

⁴²⁶ Journal allemand nazi



Filastin, April 21, 2012 ⁴²⁷
No. 235



No. 236

Sur le dessin no. 235 ci-dessus, l'état d'Israël emporte le Dôme du Rocher symbolisant Jérusalem alors que les deux Palestiniens se disputent si les visites des Arabes à Jérusalem sont religieusement autorisées sous l'occupation ou non. L'état d'Israël est représenté avec un nez crochu, une barbe et de grosses dents, il porte un chapeau avec l'étoile de David. Les Arabes sont montrés avec un couvre-chef bédouin, symbole d'être rétrograde ; ils portent un ensemble costume-cravate à l'européenne, ils semblent donc tiraillés entre différentes cultures et incapables de se décider. Le dessin no. 236 est encore plus proche du «Stürmer», il montre la prétendue domination juive au niveau des Nations Unies. Par ailleurs, nous retrouvons cette même iconographie négative aussi dans une caricature du dessinateur Yaakov Kirschen, cette fois-ci pour dépeindre un Turc, critiquant la position de la Turquie par rapport au blocage de Gaza par Israël (Image no. 237). Parue dans le journal Akhbar al-Khalij⁴²⁸, le 16 septembre 2012, la caricature no.238 à droite pourrait difficilement être plus haineuse: sur le petit bonhomme à tête de globe sont marqués les mots « Le Monde », le bonhomme en face de lui porte l'inscription « Les Musulmans ». Le serpent qui représente les « Juifs messianiques » dit au personnage qui représente « Les fondamentalistes » (en noir) : *Tu vois je te l'avais bien dit – c'est un barbare !* Le serpent inonde « Les Musulmans » avec un spray sur lequel est marqué « Insultes ».

⁴²⁷ <http://www.adl.org/images/Arab-Media-Review-January-June-2012.pdf>

⁴²⁸ Ibid.

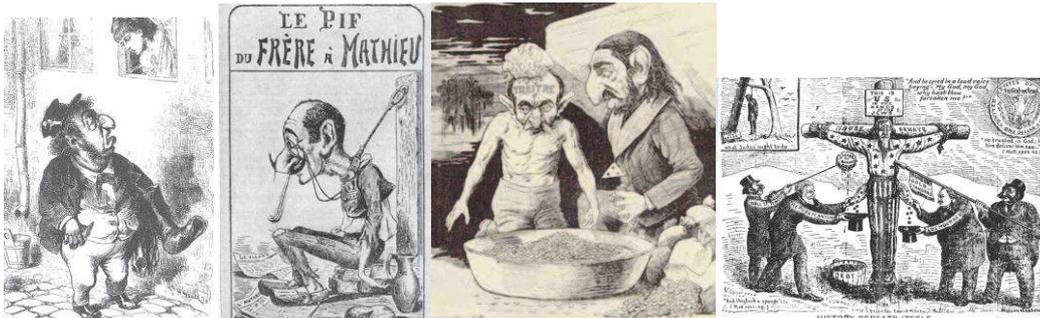


No. 237



No. 238

Pourtant, le «Stürmer» n’avait rien inventé non plus. Les stéréotypes antisémites visuels datent de la fin du XIX^e siècle (image no.239) et sont donc encore bien plus anciens que la propagande nazie.



No. 239 Caricature antisémite, Vienne, 1873 Caricatures sur l’affaire Dreyfus, France, 1895 Caricature antisémite, Etats Unis, 1873

Si le visage de Benjamin Netanyahu ne présente par essence aucun des stéréotypes visuels utilisés d’habitude pour bafouer les Juifs ou l’état d’Israël, les dessinateurs arrivent quand même à le diaboliser, comme le montre le dessin no.240 ou tout au moins à le ridiculiser comme homme des cavernes, qui ne se formalise d’aucune loi internationale, comme fait l’image à droite, no.241.⁴²⁹

⁴²⁹ <http://www.adl.org/images/Arab-Media-Review-January-June-2012.pdf>



No. 240



No. 241 *Al-Ahram*, April 25-May 1, 2012

L'iconographie occidentale traditionnellement antisémite qui a été adoptée par la caricature arabe reprend également d'autres symboles, comme par exemple le diable qui porte des ailes dans l'iconographie islamique et qui ici est montré dans sa version «chrétienne» c'est à dire avec un chapeau de prélat et des pieds de bouc ou fait par exemple un amalgame entre l'état d'Israël et l'Allemagne nazie et ses symboles.⁴³⁰ Rappelons aussi que la multitude de caricatures antisémites a été suivie de nombreux dessins anti-arabes aux Etats-Unis et en Israël (image no. 242).



No. 242 <http://www.kabobfest.com/2009/07/no-humour-all-hate-racist-cartoons-in-the-middle-east.html>

f. Caricature des Etats-Unis et de l'Europe

La caricature des pays de l'Ouest, suit la caricature d'Israël comme une espèce de sous-division, car tous les pays occidentaux sont considérés comme associés des sionistes. Surtout les Etats-Unis sont vertement critiqués pour leur manque de soutien à Gaza et aux Palestiniens en général. Le Président des Etats-Unis est enchaîné au lobby sioniste américain dans les médias arabes on le présente

⁴³⁰ Ibid.

comme une marionnette d'Israël.⁴³¹ L'antisémitisme et le racisme vont de pair et le Président des Etats Unis est ridiculisé par des stéréotypes d'ordre xénophobe (image no.243).



243

Ad-Dustur, January 30, 2012

As-Sabil, March 7, 2012

No.

Après une vague de sympathie pour Barack Obama lors de son élection, les médias du Moyen-Orient se sont détournés de lui et le montrent comme faible et indécis, mimant à chaque fois son dernier interlocuteur (image no.245). L'Union Européenne apparaît comme son complice. De l'autre côté, les caricaturistes reprochent aux Etats-Unis de jeter une mauvaise lumière sur l'image de l'Islam (image no.244)



No. 244

No. 245

g. Conclusion

Nous avons pu démontrer que la caricature politique a une longue histoire au Moyen Orient et n'est pas seulement importée de l'Europe. Toutefois, la structure peu démocratique et rarement libérale des états de la région a freiné son développement au moins dans la presse écrite. La caricature qui ciblait le Moyen-

⁴³¹ <http://www.acpr.org.il/books/caricature-E.pdf>

Orient et ses dirigeants était souvent produite par des immigrés et clandestinement réintroduite au pays. Souvent aussi, les journaux locaux prenaient le parti de se moquer exclusivement de ceux qui n'étaient pas au pouvoir. Ceci est en train de changer mais est encore loin d'être acquis, comme le montre le nombre des caricaturistes qui subissent encore les sévices de leurs gouvernements. La grande chance pour les dessinateurs du Moyen Orient réside dans l'Internet, qui leur permet de travailler pour plusieurs journaux de différents états et de rester impunis. Esthétiquement, nous rencontrons toutes sortes d'écoles, que ce soit un style épuré, aux faciès généralisés et presque abstraits ; des images et un symbolisme de culture bien arabe, ou totalement occidental, personnalisé et utilisant l'iconographie antisémite. C'est bien connu que la frustration intérieure se libère en trouvant un ennemi extérieur. Ce même mouvement qui est utilisé par les gouvernements pour justifier leurs dépenses militaires et personnelles au détriment d'investissements dans l'éducation se montre aussi dans la tendance de quelques caricaturistes de vilipender le monde extérieur pour se dédouaner de ne pas avoir su se débarrasser de leurs potentats depuis des lustres. D'autres, qui sont beaucoup plus intéressants, livrent une analyse interne des sociétés dans lesquels ils évoluent et trouvent des métaphores poignantes pour mettre le doigt sur les failles internes. Ce sont ceux-là qui sont aussi les plus intéressants sur un marché de la caricature qui, comme tous les marchés de l'art, est mondialisé - car ils livrent un point de vue supplémentaire et empreint de fraîcheur.

Chapitre 5 : Ce regard sur soi – et sur les autres

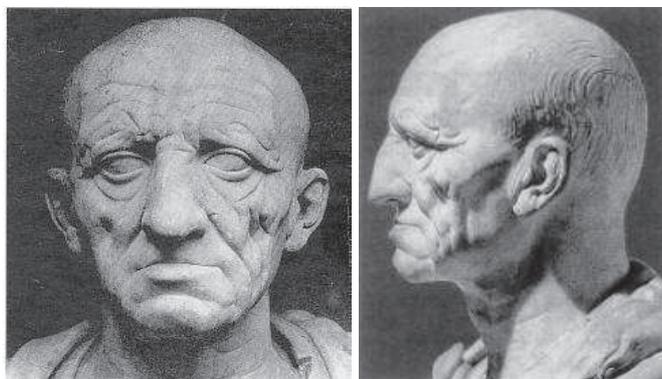
Dans l'histoire de l'art européenne, le portrait prend une place prépondérante. Selon une conjoncture changeante, il passe du portrait idéalisé de l'Antiquité par le portrait royal et historique pour, à la Renaissance, prendre le rôle de miroir intérieur, moyen d'introspection et d'affirmation. Loin d'être seulement une représentation naturaliste, dans tous ces genres, le portrait remplit un rôle social et poursuit un but de mise en scène dans un contexte historique.⁴³² L'autoportrait est un genre à part, avec son côté narcissique et d'introspection, de dialogue intérieur. Nous allons voir ici, si le Moyen-Orient a ainsi connu la peinture de portraits, de l'autoportrait et il s'agit-là d'un genre important et reconnu dans la région. L'interaction avec la photographie de portrait doit être analysée, nous allons montrer que la photographie interagit avec les idées orientalistes pour confondre représentation et rêve, elle prétend documenter alors qu'elle manipule. Le cadrage de la photo de portrait influencera le portrait peint et non pas l'inverse, alors que dans l'art contemporain la vidéo fait éclater les limites de l'espace et du temps et finalement aussi les références culturels.

a. L'histoire du portrait

La volonté d'arriver à une ressemblance avec la nature et de faire en sorte que le spectateur reconnaisse la personne représentée est très ancien. Le but était soit de faire allusion à une personne en particulier, un roi, une personnalité de la cour, soit de prêter plus de véracité à l'image. Les égyptiens des temps pharaoniques ont tenté le portrait avec des résultats remarquables, frôlant parfois même la caricature quand ils exagéraient les traits d'Echnaton. Dans la Grèce antique, les statues suivaient un idéal de beauté auquel la ressemblance avec la nature fut subordonnée, un peu à la manière de „*photoshop*“ aujourd'hui. Les Romains sont férus de portraits privés comme publics. Ils gardent des masques mortuaires de leurs ancêtres et les vénèrent. A cette époque le portrait se doit d'exprimer l'adhésion profonde de la personne représentée aux valeurs fondamentales de la société romaine, c.à.d. la justice, l'autorité, la virilité et la rigueur morale ; la

⁴³² Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, Hirmer Verlag, München 2002

beauté physique est considérée de façon plus subjective, moins importante en tout cas chez l'homme (voir image no. 246).



No. 246 (<http://194.250.166.236/creparth/latin-marchioux/marchiouxmarelle/textedossier1.htm>)

Les premiers chrétiens reprennent l'imagerie romaine, dans la peinture des catacombes de Rome et au Moyen-Orient. Mais les portraits d'empereurs et d'autres personnages publics sont de plus en plus schématisés et peu personnalisés. Au Moyen-Orient et plus précisément en Égypte du I^{er} au IV^e siècle de l'ère chrétienne (image no.247), le portrait trouve vie dans le culte de la mort. De style hybride, entre l'art byzantin et l'art romain, sous forme de tableaux peints sur bois ou tissu, le portrait mortuaire est posé, à l'intérieur du sarcophage, sur le corps momifié. Servant, dans un premier temps, (dans les jours qui suivent la mort jusqu'à l'ensevelissement du corps) de souvenir à la famille, il montre, comme l'explique John Berger⁴³³, que: « *L'Égypte était devenue à cette époque une province romaine gouvernée par des préfets venus de Rome. Il s'ensuit que les vêtements, le style de coiffure et les bijoux de ceux qui ont posé suivent les modes récentes en vigueur dans la capitale. Les Grecs qui ont exécuté les portraits ont eu recours à une technique naturaliste issue de la tradition établie par le grand peintre grec du IV^e siècle av. J.-C., Apelle. Enfin, ces portraits constituent les objets sacrés d'un rite funéraire qui est exclusivement égyptien. Ils proviennent d'un moment de transition historique.* » Ces portraits de morts, appelés, d'après leur lieu de trouvaille « portraits de Fayyoun », sont un chaînon important entre l'antiquité et l'ère chrétienne.

⁴³³ John Berger, *Enigmatiques portraits du Fayoum*, Le Monde Diplomatique, Janvier 1999



No. 247 Portraits du Fayoum

Nous trouvons déjà ici un peu de l'essence de la relation entre peintre et sujet moderne : le peintre du Fayoum veut rendre le sujet avec le plus de véracité possible, mais aussi donner une image de celui-ci qui lui plaît, une image qui représente ce que le sujet veut faire émaner de lui, aussi bien physiquement et matériellement que spirituellement. Peintre et sujet travaillaient ensemble, conscients que ces portraits ne seraient jamais vus par des mortels (sauf par la famille dans la période entre le début de l'embaumement et la mise en tombe) : *«La situation du peintre du Fayoum est fort différente. Il se soumet au regard de la personne qui pose et pour qui il fait office de peintre de la mort ou, plus précisément peut-être, de peintre de l'Éternité.⁴³⁴»* Le peintre est l'artisan de l'autoreprésentation du futur mort et s'il ne remplissait pas les désirs de son client encore vivant, il ne sera pas payé. Le client devait, quant à lui, être exigeant, car il n'y avait pas moyen de corriger l'image une fois enterrée, il n'y avait pas de deuxième chance, c'était bien cette image-là qu'il montrera à l'éternité. On peut facilement imaginer que cette rencontre n'était pas exempte de tensions. A la différence des bustes de portraits romains, qui représentaient tout de même une certaine image acceptée de manière générale et qui, dans toute leur ressemblance physique avaient un rôle politique et social destiné aux vivants, ici au Fayoum nous sommes dans la relation entre sujet et divinité(s). Qu'est ce que je voudrais montrer à mes dieux ? Peut-on tricher ? Cette introspection du sujet, traduite par le peintre, nous met déjà sur la piste du portrait et de l'autoportrait moderne

⁴³⁴ Ibid.

comme nous le connaissons en Europe, où il n'apparaît réellement qu'au XIV^e siècle.

b. Du Moyen-Âge à la Renaissance

En Europe, après l'époque romaine, le portrait individualiste tombe dans l'oubli. Au début du Moyen-Âge en Europe de l'Ouest le Christianisme détruit les vestiges antiques et construit à la place des églises ; les livres antiques sont bannis et les livres chrétiens ont pour but la propagation de la vraie foi et non pas la représentation d'individus, avec des exemples d'exception intéressants d'hybridation entre imagerie païenne et chrétienne. Au Moyen Orient aussi, les chrétiens coptes font partie des premiers convertis qui ont eu recours à la stylisation du visage humain. On oublie la maîtrise des peintres « du Fayyoun ». Le visage représente désormais les personnages des écrits de la bible et devient icône au lieu de portrait. L'Antiquité, qui faisait ses oblations devant les images, connut aussi la crainte de l'image humaine. Un portrait représentait l'être vivant, donc, on lui prêtait des propriétés de cette personne. Le fait qu'on voilait des images⁴³⁵, pour qu'ils ne «voient pas» (par exemple quand il s'agissait de portraits d'empereurs lors d'exécutions) en témoigne. Dans le sens inverse, ce que l'on faisait subir à l'image pouvait aussi avoir de l'effet sur la personne elle-même, comme par exemple dans les pratiques de sorcellerie qui consistent à piquer des aiguilles dans les effigies humaines. On peut éventuellement voir un vestige de cette croyance dans la démolition d'images de dictateurs qui survient souvent après un changement de régime (que ce soit par exemple Staline ou Saddam Hussein) car le peuple y trouve un « ersatz » au châtement physique de la personne représentée, qu'il ne peut pas atteindre pour assouvir son désir de vengeance.⁴³⁶ L'interdit de la représentation divine dans le Judaïsme, les interdictions des hadiths coraniques par rapport à la représentation humaine etc. viennent bien sûr de cette même source.⁴³⁷ Les premiers chrétiens, donc, peignent

⁴³⁵ Autre confirmation de la thèse de Dominique Clévenot, qui parle d'une esthétique du voile pour expliquer le choix d'un art codifié plane de la miniature. Seulement, cette crainte n'est pas seulement islamique mais se trouve aussi déjà à Byzance. Voir D. Clévenot, *Une esthétique du voile, essai sur l'art arabo-islamique*, l'Harmattan, 2000

⁴³⁶ Virtuelles Antikenmuseum Göttingen, Internet: <http://www.uni-goettingen.de/de/133285.html>

⁴³⁷ Voir aussi: Sami A. Aldeeb Abu-Sahlieh, *The Figurative Art in Jewish, Christian and Islamic Law*, in: *Europe between the freedom of culture and the culture of freedom*, Collected courses of

des visages schématisés qui représentent les acteurs de la bible et des écritures saintes, non pas des portraits (image no. 248). Même sur les monnaies, les portraits de rois étaient stylisés. Les icônes dans les églises étaient vénérées pour leur pouvoir mystique et bienfaisant et, très concrètement, aussi pour leur capacité d'accomplir des miracles. Le portrait revient au Moyen-Âge, surtout avec les représentations des donateurs sur les autels et les tableaux votifs. Un des premiers portraits connus est celui du Roi Jean II (le Bon) de France, peint autour de 1360 (image no.249). Les premiers autoportraits sont ceux de peintres et sculpteurs qui se glissent en marge de leur œuvre (image no.250).



No. 248 Le Christ et *Saint Menas*, No. 249 Portrait de Jean le Bon No. 250 Jean Fouquet, Étienne Chevalier et St. Etienne, VI^e siècle, Copte, [Musée du Louvre](#) vers 1360, Musée du Louvre 1450, parties du Diptyque de Melun et autoportrait de l'artiste

C'est en Italie au XIV^e siècle que le portrait devient à nouveau un sujet favori, vite imité par les peintres français et allemands. Cette nouvelle mode prend aussi tout de suite racine dans l'Empire ottoman. De par leur commerce régulier avec les marchands de Venise et d'autres principautés italiennes, les sultans et leur cour sont en contact étroit avec les artistes de la Renaissance. Déjà Mehmed II (1432-1481) avait un conseiller italien dans la personne de Ciriaco Pizzicolti (Cyriaque d'Ancône 1391-1457 ?), humaniste et voyageur, qui a visité l'est du bassin de la Méditerranée d'abord dans un but marchand, puis par curiosité, et a répertorié des vestiges de l'antiquité dans ses écrits qu'il compléta de dessins. Il fut un des enseignants d'histoire et de l'Antiquité du sultan. C'est peut être à son contact que Mehmed II s'intéressa à l'art du portrait et demanda a Gentile Bellini (1460-1507) de lui faire le sien. Bellini arriva à Constantinople en 1479. Bellini travailla plusieurs portraits destinés aux monnaies et à des tableaux. L'original de la

National Gallery à Londres à été lourdement restauré et altéré. Voici donc l'original (image no. 252) et une copie du musée d'art islamique de Doha (Qatar) datant du début du XVI^e siècle (image no.251).



No. 251 Ecole de Gentile Bellini, début XVI^e. Portrait de Mehmed II



No. 252 Gentile Bellini, Portrait de Mehmed II, 1480, National Gallery, Londres

Une anecdote relatée par Franz Babinger dans son œuvre de référence sur «*Mehmed le conquéreur et son époque*⁴³⁸» raconte, que le peintre montrait un jour un tableau représentant la décapitation de St. Jean Baptiste au sultan. Celui-ci l'admira, mais fit comprendre que le tableau montrait des erreurs dans la représentation du cou du martyrisé. Dans la réalité, dit le sultan, les muscles du cou se seraient rétractés immédiatement après avoir été séparés du corps. Bellini s'étonna de cette critique. Alors le sultan fit venir un esclave et lui trancha le cou *illico* pour illustrer son information. Un autre artiste européen venant à sa cour fut Constanzo de Ferrara, qui fit des portraits du sultan frappés en monnaie autour de 1470, pour lesquels le sultan souhaita adopter une image plus naturaliste. Il existe de nombreux autres portraits de sultans, et de la cour ottomane, la plupart de ces portraits ont été réalisés par des artistes européens sur base de médailles et de monnaies à l'effigie du sultan ou certains d'après nature, comme celui de Melchior Lorck (image no.254). Ils nous donnent une bonne idée du véritable visage du sultan à travers le temps. Il n'y a pas que des artistes européens, mais aussi des artistes ottomans qui ont fait des portraits d'après nature, comme Haydar Reis (image no.253), un ancien capitaine de navire, connu aussi sous le nom de Nigari (en turc : le portraitiste), qui fit aussi un portrait de François I^{er}.

⁴³⁸ Franz Babinger, *Mehmet der Eroberer und seine Zeit*, Bruckmann, München 1953



No. 253 Haydar Reis (Nigari), *Suleyman le Magnifique*, (détail) 1550



No. 254 Melchior Lorck, *Suleyman le magnifique*, 1562 Vienna, Graphische Sammlung Albertina

L'art du portrait devient alors à la mode simultanément à l'ouest et l'est du bassin Méditerranéen, dans un but dynastique et de représentation du pouvoir. De là à déduire que ce n'était qu'une mode européenne qui a été imitée ne rend pas justice à la culture du Moyen-Orient. En effet, les influences venant de la Mésopotamie étaient tout aussi importants, ou on trouvait des miniatures avec des scènes de la cour et la vie des califes. La peinture mongole, timuride, et safavide était le fruit de l'art chinois, reflétant les goûts cosmopolites de l'élite de l'époque et la créativité des artisans locaux qui étaient curieux et capables⁴³⁹. Les détails utilisés pour le portrait de Mehmed II qui hume une rose (peint autour de 1480), est attribué au peintre Sinan Bey et à son assistant Shibilzade Ahmed. Le portrait montre que l'iconographie timuride de la fin du XVe siècle a laissé une grande marque sur la portraiture ottomane des sultans. Le portrait qu'on voit sur l'image no. 255 est un amalgame des styles perses et italiens. Il montre Mehmed II en en position typique de *Khan* (dirigeant) aux jambes croisées, il souhaitât en effet adopter ce titre souverain à cette période de sa vie.⁴⁴⁰

⁴³⁹ Matthew P. Canepa, *Theorizing Cross-Cultural Interaction among the Ancient and Early Medieval Mediterranean, Near East and Asia*, in: *Ars Orientalis* Nr. 39, Smithsonian Institution, Washington, 2010

⁴⁴⁰ Gülrü Necipoglu, „The serial portraits of Ottoman sultans in comparative perspective“, in: *Sultan's Portrait: Picturing the House of Osman* (Istanbul, 2000), 22-59, Is Bankasi, Istanbul, 2000, http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic572595.files//chapters_and_prefaces/Word%20and%20Image%20in%20Portraits%20of%20the%20Ottoman%20Sultans.pdf

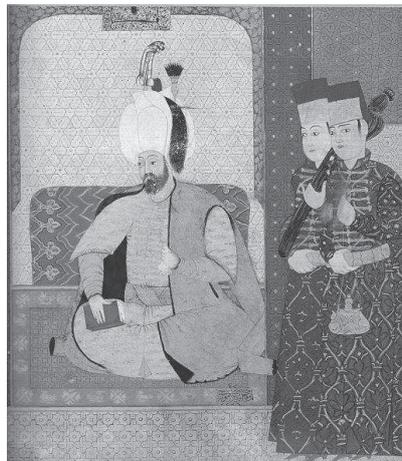


No. 255 Sinan Bey et/ou Shibilzade Ahmed (attr.),
Mehmed II humant une rose, ca. 1480

L'âge classique de la miniature ottomane est le XVI^e siècle, c'est à cette époque qu'elle est à son état le plus pur avec notamment le peintre Nakkaş Osman (images no.256). Ensuite, l'influence française devient prédominante. Osman a, parmi beaucoup d'autres illustrations historiques, créé douze portraits royaux. Il peint dans un style unidimensionnel, décoratif, avec maints détails de la vie à la cour, avec des visages typés, jamais représentés de face, avec des détails descriptifs, comme des rides, mais sans profondeur ni expression, plutôt répétitifs. Le sultan est montré dans ses différentes occupations, mais reste toujours égal à lui même, sans montrer d'émotion individuelle, qui pourrait être interprétée comme un signe de faiblesse et le rendre trop proche du commun des mortels.



No. 256 Nakkas Osman, *Suleyman I*, 1563



Nakkas Osman, *Murad III*, 1563

c. Baroque et temps modernes

Le fait de montrer des personnages avec une fleur à la main est une grande tradition visuelle dans la miniature. Selon les origines, les fleurs ont des significations diverses, les roses peuvent par exemple être attribuées à Mohammed. Généralement les fleurs font référence au paradis, suggèrent le raffinement ou rappellent simplement l'amour qu'a la personne dépeinte pour les jardins (voir images no.257). Les turbans aussi donnent des indications sur la connaissance et la sagesse des personnes. Cette signification des détails se retrouve aussi dans la peinture baroque européenne, mais la différence entre peintres européens et ottomans réside dans le rôle qu'ils jouaient. Les peintres ottomans sont connus de nom et on arrive à leur attribuer des œuvres précises. Mais ils ne signent pas et ne se mettent pas en scène eux-mêmes. Il existe des images de scribes et de peintres, comme illustrations de la vie de tous les jours à la cour. Toutefois, les *Nakkaş* (dessinateurs-peintres) sont essentiellement là pour rendre compte de leur entourage, rapidement et de façon ciblée vers l'essence-même du sujet. Réaliser des portraits de la famille royale dans leurs occupations typiques à la cour est leur sujet de prédilection.



No. 257 Abdülcelil Levni Çelebi, *Jeune homme à la tulipe*, et *Femme à l'œillet* No. 258 Kitagawa Utomaru (1753-1806)
Baroque ottoman, XVIII^e

Si la cour ottomane est fascinée par l'Europe, l'Europe est elle aussi fascinée par les Turcs: Le raffinement du plus grand empire d'Europe étant connu et la France

toujours intéressée par des alliances possibles contre l'Autriche, on voit naître une véritable mode des *turqueries* entre le XVII^e siècle et la fin du XVIII^e siècle, qui rejoint aussi l'amour des chinoiseries et des estampes japonaises, qui influencent quant à elles également l'art ottoman (image no.258) dans les drapés, les superpositions de motifs etc. L'Empire ottoman était alors déjà sur le déclin, mais la France échange des ambassadeurs avec la Sublime Porte et les artistes et la cour s'efforcent de se copier mutuellement. Il existe également des relations diplomatiques ottomanes avec le Japon. Jean-Etienne Liotard est un exemple parfait de turcomane. Il est né en 1702 à Genève et meurt en 1789 peu avant la Révolution française. Enfant de réfugiés calvinistes français, Liotard se fera une renommée dans l'Europe entière, non seulement grâce à son talent de portraitiste, mais aussi grâce à son image de marque de «peintre turc» (image no.260). Esprit libre et curieux, Liotard va voyager. En 1735, il part en Italie et continue vers Constantinople⁴⁴¹ où il adopte la mode vestimentaire locale et se laisse pousser la fameuse barbe qui fera part de sa renommée (image no.259). Par la suite, il va peindre nombre de têtes couronnées européennes et plusieurs autoportraits en mode turque, culture qui l'aura fasciné définitivement. Il n'est pas le seul à faire les transferts entre monde occidental et oriental.



No. 259 Jean-Etienne Liotard, *Autoportrait*, 1773



No. 260 Jean-Etienne Liotard, *Portrait de Marie Adelaïde de France en costume turc*, 1753, Musée des Ufficis, Florence

Les arabesques et grotesques du Baroque se retrouvent dans l'art oriental. La Sublime Porte a également des relations commerciales avec la Chine et le Japon et

⁴⁴¹ La ville fut baptisée Istanbul en 1930, nous employons donc le nom de Constantinople jusqu'à cette date

emprunte des éléments de style qui rappellent l'art du temps des Mongols et de la Horde d'Or ainsi que les estampes japonaises. Au XIX^e siècle, la « turcomanie » disparaît au profit de l'Orientalisme en Europe. L'invasion de Napoléon I^{er} en Égypte brise l'alliance entre la France et l'Empire ottoman. Mais les sultans continuent à rêver à adapter leur empire moribond aux technologies nouvelles et prennent de nouvelles mesures pour moderniser leurs armes et leur mode de vie. Ils copient des bâtiments et envoient des étudiants en Europe pour approfondir leurs connaissances en architecture et ingénierie. Dans les deux portraits suivants on observe ce souhait d'eupéanisation. Le portrait de Kapidagli, peintre ottoman arménien, prête des traits personnalisés au sultan Sélim III, tout en restant dans un cadre oriental et sans l'habiller à l'eupéenne. Kapidagli lui prête une physionomie européenne, à la peau blanche et aux cheveux châains. Le sultan (image no. 261) regarde le spectateur de face, le scrute du regard avec un demi-sourire. Il est assis confortablement et de façon détendue dans un intérieur qui ressemble à un espace privé. L'œuvre de Young (image no.262), malgré le fait qu'elle soit exécutée par un européen, montre un style de portrait bien plus schématisé rappelant les miniatures ottomanes. Le cadre est pourvu de détails architecturaux et topographiques et le portrait repose sur un socle ; le tout est une mise en scène de la personne devant des rideaux et ornements et ne donne pas d'indication spécifique quant au lieu.. Dans sa palette subtile de gris, de nuances d'or et de bleus, Young répond à la mode française de l'époque et verse dans la peinture représentative. La série de portraits de Young était initialement destinée à l'Europe, comme cadeau de valeur pour des diplomates et pour d'autres dignitaires européens. Les deux images montrent la transculturation de l'époque.



No. 261 Konstantin Kapidagli, *Sultan Selim III*, 1803



No. 262 John Young, *Sultan Selim III*, ca. 1805

d. Ce sot projet⁴⁴²

Mériter l'intérêt du spectateur et de la postérité par une introspection personnelle n'est déjà pas chose aisée en Europe entre le XVI^e et le XIX^e siècle, mais dans l'Empire ottoman cette figure de style n'est pas du tout prévue pour un artiste. Dans les sociétés levantines et égyptiennes règne un certain conservatisme. On connaît le portrait héraldique, dynastique, religieux, mais on ne se peint pas soi-même. Cela ne vient pas uniquement de l'Islam mais on le constate aussi dans les communautés chrétiennes maronites, melkites et coptes. Les artistes sont avant tout des artisans attachés à l'administration ottomane ou mamelouke. S'ils peuvent faire preuve d'originalité, dans un cadre bien délimité, il ne convient pas de se mettre trop en avant et cela ne viendrait à l'esprit de personne, car il faut tout de même trouver des clients pour ses œuvres. Les riches marchands levantins du XV^e au XIX^e siècle ne peuvent pas se comparer aux Hollandais bourgeois de la Renaissance, ni aux notables des cités-états en Italie, à Venise, à Pise, à Florence, etc. et ne pensent pas à se faire représenter en peinture. Nous trouvons, par ailleurs, ce même phénomène dans des sociétés protestantes fondamentalistes, par exemple chez les Amish aux Etats-Unis, ou chez les catholiques jansénistes en France. Dans l'Islam, l'égo humain, qu'il faut discipliner toute sa vie durant dans le respect des lois divines, meurt avec le corps. Ne reste de l'homme que son cœur spirituel, qui se compose de l'esprit, de la conscience morale (innée) et de la raison⁴⁴³. Comme le décrit Wijdan Ali : « *En Islam, l'enveloppe charnelle ne peut en aucun cas décrire l'être humain; seulement l'âme qui ne peut pas être contenue dans une dimension tactile peut véritablement représenter un individu.* »⁴⁴⁴ Selon Wijdan Ali un portrait ne pourrait donc représenter l'aspect

⁴⁴² Blaise Pascal, *Pensées*, XXIX (1656-1660) N°653:« *Le sot projet qu'il a de se peindre et cela non pas en passant... mais par un dessin premier et principal* » en parlant de Montaigne et de ses « Essais »

⁴⁴³ Dr. Samir Suleiman et Dipl. Psychologin Chawla Muhammad, *Das Menschen- und Seelenbild im Islam Oder Grundzüge einer islamisch-pädagogischen Psychologie*, Publié sur www.qalam.org, le site d'information sur les sciences humaines et sociales musulmanes, consulté le 17 juillet 2012

⁴⁴⁴ Ali, Wijdan (23–28 August), "From the Literal to the Spiritual: The Development of Prophet Muhammad's Portrayal from 13th Century Ilkhanid Miniatures to 17th Century Ottoman Art" (PDF), in M. Kiel, N. Landman, and H. Theunissen, *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art (The Netherlands: Utrecht) 7 (1–24): 7*, archived from the original on 2007-12-01

physique d'un être humain que ponctuellement et non pas vingt ans plus tard. Le déterminisme que nous trouvons dans certains courants du Christianisme comme dans l'Islam n'est pas non plus un terrain propice à l'autoportrait, qui suggère avec force le *libre arbitre* de l'homme. Un autre défi est de trouver, en dehors de cette autocensure, des collecteurs pour ce genre d'œuvres. En Europe du XVI^e au XVII^e siècle, les peintres font les portraits des nobles, des marchands et des nobles de l'église. Ils font leur autoportrait pour des raisons d'étude (notre propre visage étant toujours disponible) mais rarement dans un but d'introspection. A Constantinople, les artistes de la cour sont souvent des esclaves ou au service de l'état. Le *devshirme*, qui consistait à prélever de jeunes garçons prometteurs de leur famille chrétienne pour éventuellement leur attribuer par la suite une place importante dans l'administration, amène de jeunes artistes de la périphérie de l'empire dans la capitale Constantinople. L'Empire ottoman du XIX^e siècle⁴⁴⁵ est encore constitué à presque quarante pourcent de chrétiens et de juifs qui ne représentent plus que vingt pourcent au début du XX^e siècle. L'esprit communautaire est fort ; les chrétiens et juifs dans leurs courants divers⁴⁴⁶ doivent payer des taxes spéciales⁴⁴⁷ à l'administration ottomane pour pouvoir jouir de leur liberté de culte. Ce privilège chèrement payé a beaucoup de signification. Quand l'esprit nationaliste s'éveille en Europe à la suite de la révolution française, bon nombre de communautés de l'Empire ottoman, en premier les Grecs et les Serbes, rêvent également de s'affranchir. Quant au Moyen-Orient, son désir d'indépendance très mitigé va de pair avec le soutien international des différentes communautés religieuses chrétiennes. Depuis toujours, les représentants officiels, surtout les interprètes mais aussi d'autres facilitateurs (genre de consuls honoraires et leurs employés) pour les marchands et pèlerins étrangers furent recrutés parmi les communautés chrétiennes. Ils avaient un statut spécial dans l'Empire ottoman et recevaient une protection élargie, également d'un point de vue économique. Après la campagne de Napoléon Ier en Égypte, leur nombre

⁴⁴⁵ Erik-Jan Zürcher (Leiden University) *The Ottoman Empire 1850-1922 - Unavoidable Failure?*
[Http://Www.Transanatolie.Com/English/Turkey/Turks/Ottomans/Ejz31.Pdf](http://www.transanatolie.com/english/turkey/turks/ottomans/ejz31.pdf)

⁴⁴⁶ Voir Glossaire

⁴⁴⁷ Erik-Jan Zürcher (Leiden University) *The Ottoman Empire 1850-1922 - Unavoidable Failure?*
[Http://Www.Transanatolie.Com/English/Turkey/Turks/Ottomans/Ejz31.Pdf](http://www.transanatolie.com/english/turkey/turks/ottomans/ejz31.pdf)

augmente exponentiellement.⁴⁴⁸ Ce n'est que vers 1880 qu'une nouvelle loi réglant la nationalité va être d'application ; elle permettra aux chrétiens des régions ottomanes d'opter pour la nationalité d'un état européen ou la nationalité ottomane. Jusqu'à ce moment qui voit aussi au Moyen-Orient l'éveil d'une renaissance arabe, un nombre de structures locales, sociales et culturelles, communautaires se sont créées ; des clubs, des théâtres, des loges maçonniques etc. Les communautés chrétiennes d'Égypte, de la Palestine -qui inclut le Liban, un bout de la Jordanie et la Syrie- ainsi que les Arméniens d'Anatolie et d'ailleurs, vivent dans une situation complexe. Tout en étant sous la férule des Ottomans et obligés de payer plus de taxes et de voir leurs enfants devenir serviteurs de l'empire, ils jouissent en même temps de privilèges propres aux étrangers. Ce n'est qu'en se cramponnant bien fermement à leur principes religieux qu'ils pourront continuer dans une telle situation confortablement ambivalente. Dans un Empire ottoman centré sur Constantinople et en même temps défini par de petites communautés chrétiennes, un peintre ne peut trouver de l'emploi que via l'administration ou les églises. Il n'y a pas d'autre moyen non plus de quitter la périphérie et de jouir de l'enseignement des métropoles, qu'elles soient à l'Ouest ou à l'Est. Les artistes ne voient pas d'intérêt à se peindre eux-mêmes dans une société qui place le groupe avant l'individu, approche soutenue par une théologie plutôt conservatrice ciblée sur le service des lois divines. Se peindre soi-même leur paraîtrait absurde. Nous devons donc attendre la moitié du XIXe siècle avant de trouver les premiers peintres d'autoportraits, mais ils restent rares jusqu'à la fin de l'Empire ottoman et nous constaterons qu'ils auront tous été formés à l'Occident. Au XIX^e siècle, le portrait en Europe était réalisé pour des usages différents. On distinguait les portraits classiques, fait dans un but représentatif, des portraits d'amis, au symbolisme romantique et des portraits de touristes, dans les villes connues comme Rome. Les portraits de touristes vont aussi devenir populaires à Istanbul, où ils seront réalisés par des peintres orientalistes et bientôt aussi par des photographes qui commencent à explorer l'Empire ottoman. Ce sont des peintres européens comme Fausto Zonaro qui sera

⁴⁴⁸ Ibid.

peintre de la cour ottomane et fera surtout des portraits officiels, mais aussi des images de la vie à Istanbul quasiment journalistiques ainsi qu'à l'occasion des portraits de voyageurs européens de marque. Sa femme faisait de la photographie.

e. L'impact des étrangers

Au XIX^e siècle, après la campagne de Napoléon I^{er} en Égypte, commence une aïre qui amène beaucoup d'archéologues, de chercheurs et de photographes en Égypte et au Moyen-Orient. Ils veulent redécouvrir ce monde ignoré par la plupart des Européens du Nord depuis les Croisés, oubliant les liens qui ont toujours unis les pays autour de la Méditerranée. La plupart de ces orientalistes sont des romantiques solitaires fortunés qui amènent des artistes peintres, puis des photographes. Ceux-ci prennent d'abord des images des monuments, mais, dès que la technique photographique devient plus maniable et moins chère, ils optent aussi pour des scènes de genre (image no.264) de préférence exotiques, et pour des portraits d'autochtones. La photographie de portraits révèle cependant certaines difficultés supplémentaires : elle soit se faire en studio, il faut des appareils pour garder la tête et le corps immobiles et les modèles autochtones féminins seront réticents à découvrir leur visage ; il faut dès lors prendre des modèles européens. La peinture offre dans ce cas précis des possibilités supplémentaires. On peut y combiner à sa guise arrière-plan et portrait, alors que la situation ne s'est jamais produite de la sorte en réalité. Nous n'avons pas de preuve que la peinture de Zonaro (image no. 263) *Amusement à Gökce* ait été construite de cette manière-là mais on ne peut pas l'exclure non plus, d'autant plus qu'elle a peut être été peinte après son retour en Italie et qu'elle ne montre certainement pas une fille turque ni la femme ni la fille de Zonaro qui nous sont connues par des photographies (image no.265). On peut affirmer que la photographie de portrait n'occulte nullement le portrait peint mais qu'ils continuent à coexister et à se nourrir l'un de l'autre. Dans la région du Moyen-Orient, la photographie de portraits se propage surtout grâce aux professionnels arméniens de la photographie.



No. 263 F. Zonaro, *Amusement à Gökce*, 1910 No. 264 Frères Gülmen, *Besiktas*, fin XIXe siècle⁴⁴⁹ No. 265 Elisa Zonaro, *Photo de Jolanda*

C'était le cas à Jérusalem, où la première conférence sur la photographie eut lieu en 1860⁴⁵⁰. L'exode arménien de la deuxième décennie du XX^e siècle amena la photographie partout dans les pays voisins de la Turquie. La photographie de portraits officiels devient très prisée, surtout dans les milieux militaires et les écoles supérieures (image no.266). On continue cependant aussi à trouver des photos orientalistes ainsi que des portraits peints à l'orientale. L'Orientalisme est le terme générique pour un état d'esprit qui représente un nombre de certitudes sur la nature des pays de l'Orient et de leurs habitants et qui mêle une fascination d'exotisme avec des préjugés racistes de flegme, de mœurs dépravées et de manque d'hygiène.⁴⁵¹ Les voyageurs plus ou moins scientifiques du XIX^e et les artistes qui les suivent contribuent aussi à construire une idée sommaire de l'Orient géographique qui engloba tout, des Balkans jusqu'en Asie, des rives sud de la Méditerranée et de toute l'Afrique du Nord jusqu'au Maroc. L'imagerie qui s'en suivit fit un amalgame antihistorique et une « bouillie » culturelle d'un monde « arabe » inférieur au monde occidental qui se ressent particulièrement au niveau des portraits. Le discours et l'imagerie sur les « orientaux » est truffé d'expressions de pouvoir et de la suprématie de l'Ouest. L'homme oriental, féminin et faible attend la dominance de l'Ouest et existe comme son image contraire⁴⁵², expliqua Edward Saïd, la femme orientale, qu'elle soit juive, chrétienne, yézidi ou musulmane est souvent lascive et excite par les tabous qui entourent le fait de ne pas pouvoir l'approcher.

⁴⁴⁹ [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/e/ee/G%C3%BClmez_Brothers_-](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/e/ee/G%C3%BClmez_Brothers_-_Be%C5%9Fika%C5%9F_from_the_Hayreddin_%C4%B0skelesi_-_Google_Art_Project.jpg)

[Be%C5%9Fika%C5%9F_from_the_Hayreddin_%C4%B0skelesi_-_Google_Art_Project.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/e/ee/G%C3%BClmez_Brothers_-_Be%C5%9Fika%C5%9F_from_the_Hayreddin_%C4%B0skelesi_-_Google_Art_Project.jpg)
⁴⁵⁰ Grey art gallery, Portrait photography from the Arab world, Mapping Sitting: On Portraiture and Photography, Project by Walid Raad and Akram Zaatari – Arab Image Foundation, January 11–April 2, 2005, <http://www.nyu.edu/greyart/exhibits/mapping/mappinghome.htm>

⁴⁵¹ Edward Saïd, *Orientalisme*, Pantheon books, London, 1978

⁴⁵² Ibid.



No. 266 Images d'étudiants

Ceci donna lieu aussi à toute une littérature d'aventures, par exemple en Allemagne⁴⁵³, mêlant l'image du bon sauvage à des idées de race germanique supérieure. Evidemment, ce sont aussi les pèlerins de toute origine et les nombreuses écoles tenues par des missionnaires, qui dès la fin du XVIII^e amènent l'imagerie orientaliste. A partir du XVIII^e siècle nous voyons déjà un prosélytisme actif des missionnaires catholiques au Levant. La mission chrétienne étant en principe interdite en pays musulman, ils construisent donc surtout des écoles et des hôpitaux et s'occupent du cheptel chrétien de tous bords. Les différentes obédiences chrétiennes de la région cherchent à se rapprocher de protecteurs puissants. Les Melkites, d'obédience orthodoxe au départ, se séparent par la suite en deux groupes : en 1724 une partie va se joindre à l'église catholique de Rome, alors que l'autre partie restera au sein de l'église de Constantinople. Les deux groupes gardent le rite byzantin. Les Coptes aussi s'unirent à l'église de Rome au

⁴⁵³ Voir l'œuvre de Karl May (1842-1912) qui fut extrêmement populaire jusque dans les années 1970 avec ses livres pour la jeunesse *De Bagdad à Stamboul*, *Au pays de Shqiptares*, *A travers le Kurdistan sauvage* etc. Il écrivit également des romans sur des « bons sauvages », particulièrement un « indien » nommé *Winnetou*, aux Etats-Unis. Plusieurs de ses œuvres ont été adaptées pour la télévision dans les années 60-70.

XVIII^e siècle. La France a toujours joué un rôle important comme défenseur des catholiques du Moyen Orient. Ce ne sont pas seulement des Jésuites, voués à l'évangélisation du monde, mais aussi des congrégations comme les Lazaristes de St. Vincent de Paul, qui affluent au Moyen Orient. Ils y trouvent une occupation valorisante après la Révolution Française, mais aussi une concurrence intéressante avec les missionnaires puritains. Au début du XIX^e siècle, les Protestants (américains, anglicans et allemands) font leur apparition à la suite des missions diplomatiques en Terre-Sainte, en Égypte, en Syrie et au Liban. Ils ouvrent la voie pour la colonisation qui suivra à la chute de l'Empire ottoman, mais ils ouvrent aussi le chemin d'étude vers les villes européennes pour nombre de futurs artistes. En Palestine, leur but de mission fut Jérusalem, une ville qui a bien sûr toujours attiré les mystiques de toute origine et qui donc développe aussi un art qui se réfère en premier lieu à l'expérience religieuse. La ville de Jérusalem, capitale de la Palestine dans l'Empire ottoman, n'est pas une ville vivante et permissive comme l'est Tel Aviv aujourd'hui et à cette époque-là n'existait simplement pas. Jaffa par contre, alors qu'elle était à cette époque-là un des ports les plus importants de la Méditerranée et la première destination des pèlerins chrétiens et des chercheurs, n'est aujourd'hui qu'une petite annexe de Tel Aviv avec une population majoritairement arabe.. Il faut garder en mémoire ce rôle particulier de la « Terre Sainte », mystifiée mais évidemment conservatrice et à la périphérie du monde culturel pour mieux comprendre le développement de l'iconographie palestinienne et les influences intellectuelles qui l'ont façonnée: les missionnaires qu'ils soient orthodoxes, catholiques ou issus des diverses églises protestantes (américaines de surcroît) importaient certes aussi des valeurs occidentales, surtout au niveau de l'éducation féminine, de l'hygiène, de la santé et de l'idée générale d'une culture écrite. Mais ils représentaient également dans leurs propres sociétés d'origine un courant plutôt conservateur et prude.⁴⁵⁴ La Palestine avait un statut spécial au sein de l'Empire ottoman (entre 1517-1917) et sa capitale, Jérusalem, dépendait administrativement directement de Constantinople.⁴⁵⁵ La peinture de

⁴⁵⁴ Mitri Raheb, Dar Annadwa Bethlehem, lors de la conférence „Modernity thinking in Palestine“, 28.10.2010

⁴⁵⁵ Kamal Boulatta, *op. cit.* P. 46

portraits, très en vogue dans les cercles intellectuels turcs du XIX^e siècle, trouva son entrée au Moyen-Orient, via Constantinople, et ce surtout au Liban⁴⁵⁶ comme on va le voir par la suite. En Palestine profonde, plus conservatrice encore à cause des chrétiens fondamentalistes qui y ont élu terre d'accueil et loin de la métropole, on doit attendre encore trente ans avant de voir Zulfa Al Sa'di (1905-1988), une des premières femmes peintres en Palestine, présentée dans ses portraits de personnages historiques et de la littérature arabe (image no.267) au pavillon de la Palestine au « First National Arab Fair » 1933⁴⁵⁷.



No. 267 Zulfa Al Sa'di, *Sherif Hussein Bin Ali*, huile sur toile, 70x50, 1930, Photo : extraite de Kamal Boullata, *op.cit.*, p. 65

f. Les artistes chrétiens

Les activités des artistes chrétiens à la cour des sultans ottomans n'ont que récemment fait l'objet d'études approfondies.⁴⁵⁸ Pourtant, leur apport stylistique a été extrêmement important à partir du XVIII^e siècle. Il est probable, que l'on n'ait pas voulu trop mettre en avant des Arméniens à cause du génocide perpétré au début du XX^e siècle, tout comme on n'insiste pas sur le fait que l'architecte

⁴⁵⁶ Salwa Mikdadi, *Modern Art in Western Asia: from Colonial to Post-colonial period*: In Heilbrunn Timeline of Art History. New York. The Metropolitan Museum of Art, 2000

⁴⁵⁷ voir Kamal Boullata, *op. cit.* P. 68

⁴⁵⁸ Nurdan Küçükasköylü, *Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi (Manas Family: The Armenian Artists Working for the Ottoman Court)*, <http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2011281NurdanKucukhaskoylu.pdf>

ottoman le plus connu de la période classique, Sinan, fut également chrétien, plus précisément Arménien ou Grec. Les artistes chrétiens n'ont pas seulement été professeurs d'art et présents dans des expositions nationales et internationales, ils ont également travaillé pour la cour, décorant des pavillons et des pièces d'apparat. La famille Manas est un bon exemple que l'on peut suivre à travers plusieurs générations, du XVIII^e au XX^e siècle. Arrivés de Cappadoce au XVI^e siècle ils s'installent à Constantinople. La Cappadoce était connue sous le nom de « Petite-Arménie » car elle était habitée par des Arméniens qui avaient dû abandonner leur pays d'origine suite aux invasions et persécutions des musulmans. Au XI^e et au XII^e siècle, les invasions des Turcs seldjoukides et des Turcomans contraignirent grand nombre de personnes de toute condition à quitter la « Grande-Arménie ». Ils s'emparèrent de toute la Cilicie⁴⁵⁹ et d'une partie de la Syrie septentrionale.⁴⁶⁰ La Petite Arménie s'allia au Royaume Latin de Jérusalem. C'est en 1375, date de la défaite des Latins face aux Mamelouks que la « Petite-Arménie » cessa d'exister.⁴⁶¹ Les Manas avaient du succès: plusieurs membres de cette famille devinrent célèbres ; i y avait parmi eux des peintres mais aussi des musiciens, Edgar Manas était par exemple un musicien connu au XX^e siècle pour avoir transposé l'hymne turc en version orchestrée. Au XVIII^e siècle, certains membres de la famille, convertis au Catholicisme, pouvaient même se permettre d'envoyer leurs enfants en Italie pour étudier. Forts de leurs connaissances en langues et en art, ils étaient prédisposés à remplir la fonction de diplomate à la cour ottomane. Ils avaient également les connaissances nécessaires pour soutenir les sultans au niveau des modernisations technologiques, artistiques et sociales que ceux-ci voulurent introduire dans leur empire. Ils étaient pluridisciplinaires et cumulaient leur rôle de peintre à la cour (surtout des portraits royaux), avec celui de diplomate. Ceci est consigné dans les archives du Topkapi.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Voir page: à compléter

⁴⁶⁰ <http://www.cosmovisions.com/ChronoPetiteArmenie.htm>

⁴⁶¹ <http://www.sefarad.org/publication/lm/056/html/page36.html>

⁴⁶² Nurdan Küçükhasköylü, *Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi (Manas Family: The Armenian Artists Working for the Ottoman Court)*, <http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2011281NurdanKucukhaskoylu.pdf>



No. 268 Ervand Demirdjian, portraits de femmes égyptiennes et autoportrait, autour de 1920

Le génocide des Arméniens en 1915/16 déclenche l'exode de près d'un million de réfugiés (nombre qui varie considérablement selon les sources). On se rappelle qu'ils peuplaient une large partie de l'Anatolie pendant le Moyen-Âge (Cilicie). Habiles artisans et artistes, ils exportaient leur connaissances et les mettaient en pratique dans leur nouveau pays : ils s'installèrent en Syrie-Liban, en Palestine et en Égypte. Ervand Demirdjian (voir image no.268) est né en 1870 à Constantinople où il étudie les arts et passe son diplôme avec mention en 1890. En 1893 il va à Paris et travaille avec Jean Paul Laurens et l'orientaliste Benjamin Constant. Il travaille au Louvre tout en étudiant et copiant des œuvres de Delacroix. A son retour à Constantinople il se trouve confronté à la persécution des Arméniens. Il part en 1896 avec un groupe d'Arméniens jusqu'en Alexandrie et de là s'en va au Caire. Après une courte période de vie misérable de réfugié pendant laquelle il recevait l'aumône d'autres Arméniens déjà établis en Égypte, il intègre la vie publique égyptienne. Il participe à bon nombre d'expositions du Cercle des Artistes, le premier groupe d'artistes de l'Égypte moderne. En 1901, il commence à enseigner l'art à l'école arménienne Khorenian. Les portraits occupent une place importante dans son œuvre ; il les met souvent en scène dans un cadre orientaliste en soulignant le côté ethnologique et exotique. Son autoportrait reste classique et manque de profondeur d'autant plus qu'il se représente à un âge plutôt jeune. L'orientalisme va faire place aux impressionnistes, qui vont utiliser les mêmes sujets mais les rendre avec une technique différente dans un souci d'instantané et d'émotion. Les peintres du Moyen-Orient suivent le même mouvement étant donné qu'ils continuent à étudier surtout à Paris et à Rome, ils reprennent et adaptent le style des peintres

européens à leurs propres besoins. Un des élèves de Demirdjian fut Diran Garabedian (1882-1963), un des premiers peintres d'avant-garde en Égypte (image no.269).



No. 269 Diran Garabedian, *Portrait de la femme de l'artiste*, autour de 1920

L'Arménien Josef Manas, 1835-1916, est l'auteur de plusieurs portraits de sultans ottomans. Il travaillait à la cour jusqu'en 1909, en partie avec son frère Sebuhan Manas (1816-89). Nous montrons ici un portrait du sultan Murad V (image no.270) . L'utilisation de la couronne du Khédivé d'Égypte sur le cadre suggère que le tableau s'est trouvé au Caire à un moment donné, probablement envoyé comme cadeau de la Sublime Porte. Le portrait fut en tout cas un exemple du nouveau style européen, propagé par la cour comme le montre le *Portrait d'un ancêtre* (image no.271) de la même époque fait par le peintre libanais Daoud Corm. Corm eut une influence remarquable sur l'art au Liban et de là aussi en Palestine et en Syrie. Chrétien maronite, il débuta ses études d'art dans une école jésuite en 1862, à l'âge de seulement dix ans.



No. 270
Joseph Manas,
Portrait du Sultan,
Murad V, 1893



No. 271
Daoud Corm,
Portrait d'un ancêtre
1910



No. 272
Osman Hamdi Bey,
Autoportrait
ca. 1900



No. 273
Photographie
Mehmet Celal Bey
ca. 1900

Comme il apprit parallèlement les langues étrangères, il fut à partir de 1870 capable de continuer ses études à Rome à l'Academia di San Luca dans l'atelier du peintre officiel de la cour italienne, Robert Bompiani. Sa réputation fut faite quand on le chargea de faire le portrait du pape Pie IX ; il deviendra par la suite le peintre attitré de la cour du roi des Belges Léopold II. A son retour au Liban, il eut du mal à faire face à tout le travail proposé par l'élite locale, l'administration et les églises au Liban, en Palestine, Syrie et Égypte. Il fut également le professeur de la nouvelle génération de peintres libanais, dont Omar Onsi et Saliba Douaihy (voir images no.281 et 282). En comparant deux autres portraits (images no. 274 et 275) de Manas et de Corm on voit bien qu'ils sont d'une école similaire.



No. 274 Josef Manas, *Augusta Victoria*,
1899



No. 275 Daoud Corm, *Portrait d'une femme*,
1892

Cette génération d'artistes était cosmopolite, curieuse et tolérante, comme le montre un autre exemple de peintre ottoman. Osman Hamdi Bey (1842 à 1910), né à Constantinople. Son père, un savant géologue d'origine grecque avait été orphelin de guerre puis vendu comme esclave et adopté par un grand vizir turc qui le fit instruire à l'École des Mines de Paris. Il devint par la suite ambassadeur, ministre et pendant un court laps de temps, Premier ministre. Osman Hamdi Bey fut ainsi déjà initié à la culture occidentale dans sa maison familiale. Il suivit les traces de son père et étudia à Paris. Destiné à des études de droit, il se tourna vers les arts et étudia avec Jean-Léon Gérôme et Gustave Boulanger. Il vécut pendant douze années à Paris et épousa une française. Il est l'exemple même de l'intellectuel turc de la fin du siècle qui a pris le désir de son sultan au pied de la lettre et poursuit la modernisation de la civilisation ottomane. Il revient à Constantinople non pas comme avocat mais comme artiste-peintre accompli. De 1869 à 1871 il travaillera tout de même à l'ambassade de Bagdad. A son retour à Constantinople il va travailler au protocole du Ministère des Affaires étrangères, puis il va travailler pour la municipalité et fonda le Musée d'Archéologie d'Istanbul⁴⁶³ et l'Académie des Arts d'Istanbul tout en continuant à peindre.



No. 276 Osman Hamdi Bey, *Scène d'intérieur*, autour de 1900



No. 277 Henri Matisse, *Trois sœurs*, 1917

La comparaison de l'œuvre de Hamdi Bey (image no.276) avec *les Trois sœurs* de Matisse (image no. 277), montre bien que Hamdi Bey était un représentant turc des Orientalistes savants, qui se voulaient documentalistes de leur culture et non pas conteur de rêves, comme Gérôme, et que ces tableaux avaient une influence

⁴⁶³ C'est le nom actuel

sur la peinture européenne. Hamdi Bey peint les femmes en costume européen, à la mode à l'époque et dépeint avec précision les intérieurs des maisons ottomanes. Son tableau le plus célèbre (image no.278), qui fut récemment vendu pour 3,5 millions de dollars ⁴⁶⁴ s'appelle *L'entraîneur de tortues* (peint en 1906) ; il s'agit d'une parabole des changements nécessaires dans la société et est empreint d'ironie qui ressort également de son autoportrait (image no.272).



No. 278 Osman Hamdi Bey, *L'entraîneur des tortues*, 1906

Il n'est pas étonnant que ce soit son autoportrait « à l'européenne » que nous connaissons. En comparant l'homme de cet autoportrait, vêtu du Fez traditionnel, avec les deux portraits de Manas et de Corm, nous remarquons plusieurs détails. Dans le portrait de Manas, le regard de Murad V passe à côté du spectateur pour se perdre dans le lointain. Ce sultan au destin peu glorieux, marqué par sa faiblesse psychologique, au menton fuyant, à l'œil globuleux et au physique peu avenant, finit ses jours après vingt-huit ans d'arrestation au palais de Ciragan. Il fut marié cinq fois et divorcé deux fois. Il tenta plusieurs fois de reprendre le pouvoir, mais en vain et est ainsi à l'image même d'une dynastie déclinante. Le portrait daté de 1893 fut probablement fait d'après une photo, mais non pas posthume comme prétendu par Sotheby's⁴⁶⁵ car Murad V n'est mort qu'en 1904. Manas habille son sujet austèrement d'un costume noir coupé, contre toute attente, à l'indienne et non pas à l'européenne et le place devant un fond gris sombre. Sur la photo (image no. 279) Murat V est en uniforme paré de bandeaux

⁴⁶⁴ http://www.lightmillennium.org/2005_16th/epamucak_osman_hamdi.html

⁴⁶⁵ Voir annonce de la vente sur: http://baluch-rugs.com/History/People/Portrait_Murad_V.htm

et de médailles, ce qui - vu son destin - ne lui rend pas justice mais le ridiculise plutôt. Manas, qui se passe du clinquant, arrive à lui donner une certaine dignité tout en cachant sa faiblesse par le flou employé.



No. 279 Photographie de Murad V

Le *Portrait d'un ancêtre* de Daoud Corm est très différent de celui de Manas. Le vieux M. Corm porte aussi un costume noir, mais à l'européenne, de style smoking avec nœud papillon. Il est placé également devant un fond uni, mais dans cette œuvre-ci le fond est bleu foncé et le costume noir ressort à peine, laissant toute la luminosité au visage et à la chemise d'un blanc éclatant. Le sujet regarde le spectateur droit dans les yeux. Sa jolie moustache fournie apparaît gominée et elle est légèrement recourbée vers le haut, conférant au sujet un aspect presque audacieux et plein d'entrain; impression, renforcée par le fez, légèrement de biais et les étincelles dans les pupilles. Le personnage ne sourit pas mais a un regard plein de bienveillance. Sa peau très blanche semble immaculée, sans ride, seule une petite ride de concentration au niveau du front montre que le sujet est un homme réfléchi. Il paraît avoir la trentaine, mais montre déjà l'assurance et la dignité d'un homme beaucoup plus âgé. C'est l'image d'un homme à succès, d'un fondateur d'un commerce ou de quelqu'un ayant reçu des palmes académiques ou encore d'un habile politicien. Son nom n'est plus connu, mais Corm, en lui faisant son portrait, montre sa gratitude et son respect envers cet ancêtre certainement illustre, ou ayant mérité de l'être. Cela pourrait aussi être un autoportrait, tant le peintre semble s'identifier à son sujet. Daoud Corm est témoin d'un grand changement dans la société libanaise, il voit disparaître la noblesse ancienne et des classes marchandes acquérir de la renommée. Il meurt couvert

d'honneurs⁴⁶⁶. Ce portrait d'ancêtre fait déjà pressentir son succès. Toutefois, en regardant maintenant l'autoportrait d'Osman Hamdi Bey, nous trouvons encore un autre message véhiculé par le sujet qui ressemble pourtant formellement beaucoup aux deux autres. Hamdi Bey dessine le visage d'un homme mur qui regarde droit devant lui et qui semble tout à fait perdu dans ses pensées. Il porte une moustache fournie mais peu soignée et une barbe mi-longue. Son fez est presque enfoncé jusqu'aux sourcils, sur le nez un pince-nez atteste de la faible vue de ses yeux aux paupières lourdes. Il est vêtu d'un costume formel européen avec cravate, mais sans ostentation et l'artiste omet de finir les détails, donnant un air d'esquisse à ce portrait. Deux profondes rides à droite et gauche de sa bouche révèlent des déceptions ou des problèmes d'estomac. C'est le portrait d'un homme d'au moins cinquante ans, qui a vu et connu beaucoup de choses et a choisi de prendre ses distances par rapport aux affaires du monde, qu'il continue à regarder avec intérêt, mais aussi avec détachement. Osman Hamdi Bey, le cosmopolite, dont le père était d'origine chrétienne, ayant grandi au contact avec la cour, profondément ottoman mais instruit en Europe, travaillant pour élever l'Empire ottoman au rang des nations occidentales, le fondateur de musées, représente cet esprit « fin de siècle » et le déclin de l'Empire d'une autre manière que Murad V. Osman Hamdi Bey ressemble étonnamment à Mehmet Celal Bey (1863-1926), autre représentant de l'ottoman « éclairé », comme on le voit dans le portrait photo (image no.274) Ancien gouverneur des provinces d'Alep et de Konya et plus tard maire d'Istanbul, cet homme politique se distingue par sa critique du génocide arménien, tout en restant un fidèle administrateur du sultan.

Parmi les arabes du Moyen-Orient, Khalil Saleeby (1870-1928) est un représentant local des impressionnistes et un artiste pour lequel le portrait et l'autoportrait jouent un rôle important. Il devient formatif. Né dans un village du Mont Liban, chrétien orthodoxe, il suit d'abord l'enseignement local, puis entre au collège Syrien de Beyrouth qui deviendra plus tard l'Université Américaine du Liban. En 1890, il part pour l'Europe et y rencontre les peintres John Singer Sargent, Puvis de Chavannes et Pierre-Auguste Renoir et épouse une Américaine.

⁴⁶⁶ http://www.onefineart.com/en/artists/georgesdcorm/index_en.shtml

Mais son pays natal l'appelle avec sa lumière et sa culture et il retourne au Liban en 1900. Il ouvre un studio à Beyrouth et commence une carrière d'artiste reconnu (image no.280). Mais, comme le dit la légende, la jalousie des villageois à l'encontre du fils prodigue⁴⁶⁷ est telle que sa femme et lui sont brutalement assassinés (probablement pendus, mais les faits ont été dissimulés par les autorités qui étaient scandalisés par la mort de ce peintre renommé), vraisemblablement pour une dispute de droits de paysage. Saleeby nous intéresse surtout parce qu'il n'a pas commencé par la peinture religieuse, choisissant dès ses débuts de peindre ses impressions visuelles et non pas des icônes. De même, il ne peignait pas de portraits à défaut de photographies: la peinture était pour lui un moyen de transcender la représentation pure et simple. Par ailleurs, il n'a jamais été assujéti à l'académisme des écoles, choisissant lui-même ses maîtres dès ses débuts.⁴⁶⁸



No. 280 Khalil Saleeby, *Trois portraits*, autour de 1920

⁴⁶⁷ Kaelen-Wilson Goldie, *A Time of Gifts, Art History, Other cities, other seas* April 2012, <http://www.frieze.com/issue/article/a-time-of-gifts/>

⁴⁶⁸ Omran al-Kaissi, *Contemporary Arab Art – Legacy and Modernism –MODERNISM IN ARAB ARTS- LEBANON AS A PRELUDE* (Extract), http://www.onefineart.com/en/artists/omran_kaissy/modernism_arab_arts.shtml

g. L'art contemporain

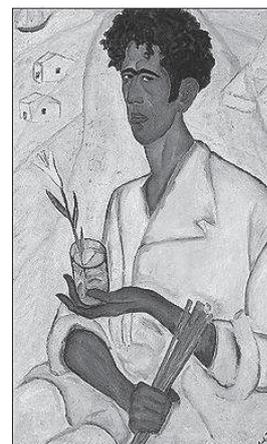
Le développement de l'art contemporain au Moyen Orient continue de suivre les styles européens. Les artistes orientalistes du XIX^e siècle ont formé de jeunes artistes au Liban, en Égypte, en Syrie et en Palestine (qui inclut encore la partie septentrionale de la Jordanie). Ces jeunes artistes prennent aussi le chemin de Paris ou de Rome pour parfaire leurs études. Simultanément, peu avant puis surtout après la chute de l'Empire ottoman, un renouveau de la culture arabe se fait jour. Les peintres découvrent les sujets locaux. C'est surtout l'époque de la peinture paysagiste, des scènes rurales où les artistes font plutôt des portraits de paysans, *fellahs*, bédouins ainsi que des minorités locales, Druzes etc. au lieu de sujets européens, même si leur style de vie continue à être européen.



No. 281 Omar Onsi, *Bédouin*



No. 282 Saliba Douaihy, *Femme druze*



No. 283 Reuven Rubin, *Autoportrait avec fleur*, 1922

Avec le début de l'immigration juive en Palestine à la fin du XIX^e siècle, les colons amènent les techniques et thèmes de leur pays d'origine,⁴⁶⁹ qui seront adoptés par la peinture palestinienne.⁴⁷⁰ Cette immigration juive (image no. 283) n'était pas encore vue comme une menace immédiate pour la culture palestinienne. La religion juive, ainsi que la religion samaritaine (aujourd'hui réduite à 450 personnes) qui s'est séparée de la religion juive ancienne à l'époque du roi Salomon faisait, tout en étant minoritaire, toujours partie de la culture palestinienne. Les Juifs qui arrivent au début du siècle étaient mus par une idée sioniste romantico-communiste, et moins par leur zèle religieux. C'est au cours

⁴⁶⁹ Salwa Mikdadi, "Modern Art in Western Asia: from Colonial to Post-colonial period": In Heilbrunn Timeline of Art History. New York. The Metropolitan Museum of Art, 2000.

⁴⁷⁰ Voir aussi note no. 19

des combats pour l'indépendance de l'état d'Israël contre les forces britanniques que se creuse le gouffre. Les forces paramilitaires juives s'attaquent également à des villages arabes, des centaines de milliers sont obligés de s'enfuir dans les pays voisins. La création de l'état d'Israël met un terme provisoire à un développement indépendant artistique palestinien, les artistes arabes restés au pays n'ayant plus les possibilités de se nourrir des courants internationaux, sauf par l'intermédiaire des peintres juifs. Les écoles ouvertes par les nouveaux occupants étaient a priori fermées aux Arabes, dans un souci de préserver leur propre culture et leur propre religion. L'idée sioniste partait du principe d'un état juif, où la culture arabe n'avait aucune place.⁴⁷¹ La catastrophe palestinienne influence aussi les peintres arabes des autres pays de la région. Pour le peintre syrien Louay Kayyali (1934-1978), le visage humain revêt l'expression de la misère humaine (image no. 286), surtout des palestiniens exilés. Dans sa suite *Pour la Cause* (image no.284) il montre plusieurs portraits représentatifs de l'exil et de l'impuissance. Son autoportrait est également empreint de misère et douleur (image no. 287). Il faut tout de même mentionner aussi qu'il connut par ailleurs de périodes de dépression nerveuse.



No. 285 L. Kayyali, *Pour la cause* 7, 1967

No. 286 L. Kayyali, *Les trois visages*, 1965

No. 287 L. Kayyali, *autoportrait*, 1965

Les générations sacrifiées dans le conflit du Moyen-Orient après l'implantation de l'état d'Israël, les biographies tordues, les martyrs, les absents, les immigrés en Occident continuent à être le sujet des peintres contemporains de la région. En même temps, la photo de portrait devient extrêmement populaire partout au

⁴⁷¹ Kamal Boulatta, *op. cit.*, p. 28. Evidemment, par la suite les artistes arabes peuvent quand même fréquenter les écoles mais au prix de renoncer à toute revendication de leur culture propre.

Moyen-Orient. Photos d'individus, photos de famille, photo de classe et photos de promotions universitaires et militaires abondent (images no. 288).

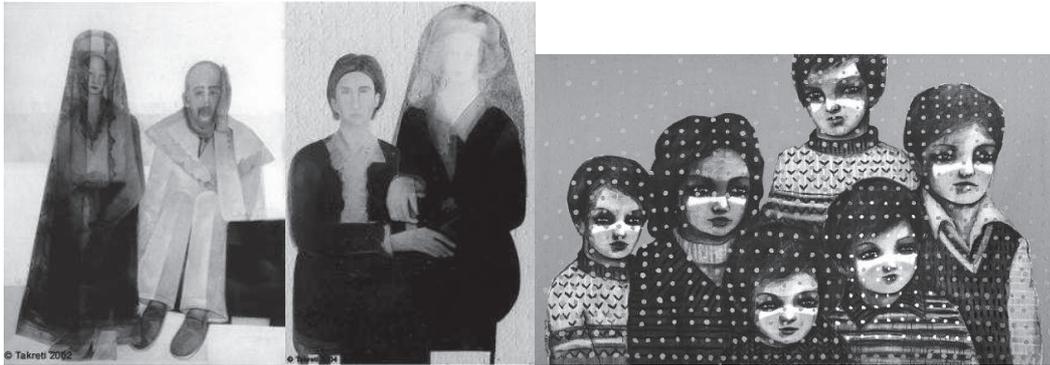


No. 288

Au Liban, la “photo surprise” devient populaire entre 1940-1960. Des photographes se plaçaient dans des endroits populaires pour prendre des clichés insoupçonnés, qu’ils vendaient par la suite aux personnes pris de la sorte sans s’en apercevoir.⁴⁷² Les portraits photographiés deviennent une partie indissociable de la décoration intérieure au Moyen-Orient. Fierté familiale, les enfants qui ont eu du succès, les grands pères fondateurs de commerces, pour ne pas oublier les martyrs tombés dans les différents conflits. Ces photos avec lesquelles tout le monde grandit, influença les artistes- peintres jusqu’à nos jours. Que ce soit Khaled Takreti (né 1964) avec ses tableaux de famille figée (images no. 289 et 290), aux visages unidimensionnels, sans expression, effacés, en train de disparaître dans le néant, ou alors Mohannad Orabi, né 1977, pour qui ses portraits et les tableaux qu’il appelle « *autoportraits* » (image no. 291) sont des métaphores pour la lutte d’un enfant, né prématurément, pour rester en vie. Orabi compare ses œuvres à un album de famille : « *Ce pourrait être vous, ou moi ou n’importe quelle personne qui s’identifie avec* ⁴⁷³ ». La vie est une lutte permanente pour garder son identité, pour rester unique, pour avoir le droit de rêver.

⁴⁷² <http://www.nyu.edu/greyart/exhibits/mapping/iddouble.htm>

⁴⁷³ Nadia Muhanna, This is Life (Profile of Syrian painter Mohannad Orabi), Posted by nadiamuhanna — January 3, 2009, <https://nadiamuhanna.wordpress.com/2009/01/03/this-is-life/>



No. 289 Khaled Takreti, *Générations*, 2002 No. 290 Khaled Takreti, *Silence*, 2003 No. 291 Mohannad Orabi, *Cela n'est plus mon histoire*, 2012

Autre peuple martyr et sans terre, les Kurdes sont victimes du de régime Saddam Hussein en Iraq et en plus, le monde ne les remarque absolument pas. Leurs artistes sur place ont beaucoup de mal à trouver le lien avec le monde des arts internationaux. Ismail Khayat est né en 1944 au Kurdistan iraquien.⁴⁷⁴ Dans la série « *Anfal* » il honore les 182000 Kurdes qui ont été tués par la politique de Saddam Hussein. Chaque masque ou visage représente une victime (image 292). Il ne s'agit pas d'un portrait d'une personne, mais ce sont néanmoins des êtres imaginaires individualisés. Les visages véritables de personnes ayant vécu deviennent des visages détruits qui pourraient appartenir à chacun de nous. Ainsi nos visages actuellement reconnaissables se fondent dans la mort et la destruction de la chair et ils se ressemblent en fin de compte tous. Tels des masques apparaissent aussi les visages des personnages de l'artiste Hani Alqam, né dans un camp de réfugiés palestiniens à Amman en Jordanie en 1977 (image no.293). Ici, les visages sont à moitié cachés par un voile, les rendant méconnaissables et trompeurs. Les masques deviennent icônes dans les portraits de personnes célèbres. Le visage individuel est, dans tous les cas, un leurre.

⁴⁷⁴ Voir aussi chapitre 7 : Les messagers



No. 292 Ismail Khayat, *Anfal (deux masques de mort)*, 2006
2008



No. 293 Hani Alqam, *De derrière un voile*,

Si l'autoportrait tient du *Thanatos* comme du *narcissisme*, de la fascination de la mort comme de l'infatuation avec l'existence personnelle⁴⁷⁵, au Moyen Orient la mortalité prend une place plus importante que l'amour de soi. L'Égyptienne Amal Kenawy⁴⁷⁶ (1974-2012) fait des autoportraits plus qu'inquiétants (images no.294). Marc Lenot⁴⁷⁷ écrit : « *Sur le visage de l'artiste, immuable ou presque, se superposent des dessins, des plans, des taches de couleur, des coulures violacées, des insectes, des volumes, Vénus sortant des eaux même. Son visage est cadré, encadré, dévoré, habité, rongé, il est strié par des chevelures pendantes, des petites têtes coupées, renversées.* » L'artiste elle-même dit : « *En moi, je perçois un individu qui a une existence indépendante et qui contient un ensemble de lois qui règnent sur le corps comme entité physique. Toutefois, l'existence de l'individu ne correspond pas à celle de l'individualité, d'où ma quête perpétuelle cherchant à définir ma relation entre existence et néant.*⁴⁷⁸ » Ce néant est psychologique dans l'appréhension de la mort, mais il est aussi social dans le rôle de la femme dans son absence de visibilité dans la société (islamique autant que copte, ou melkite, d'ailleurs) et il est historique par le regard néocolonisateur du

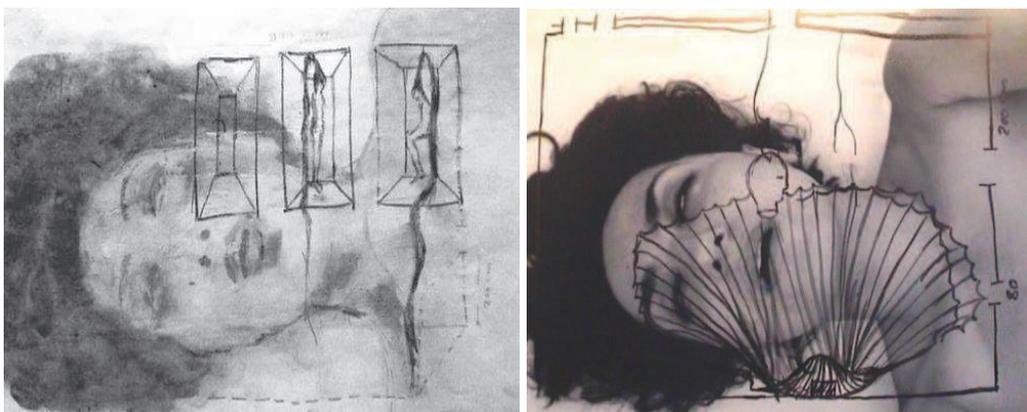
⁴⁷⁵ Discours de Monsieur Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, pour la Séance publique annuelle du 14 novembre 2007, *Représentations de la mort dans la peinture : une méditation*, <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/seancesanuelles/2007/discoursadh.htm>

⁴⁷⁶ Voir aussi chapitre : L'espace féminin

⁴⁷⁷ Marc Lenot, pseudonyme „Lunettes rouges“, <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2008/09/21/amal-kenawy/> consulté le 8 mai 2012

⁴⁷⁸ Amal Kenawy, "I might have a heart that beats and functions regularly, but I cannot confirm that I am alive." Darat al Funun, The Khalid Shoman foundation, http://www.daratalfunun.org/main/activit/curentl/amal_kenawy/1.htm, traduction de Susanne Drake

monde occidental sur le monde arabe. Cette quête pour une individualité propre dénonce aussi « *l'Occidentalisme* » de l'art et de l'histoire. Alors qu'au Moyen-Orient chaque enfant apprend l'histoire de l'Europe, apprend au moins une langue occidentale et connaît au moins une œuvre d'art européenne et une personne célèbre, l'inverse n'a pas lieu.



No. 294 Amal Kenawy, "You will be killed", extraits de vidéo, 2006 (courtesy www.amalkenawy.com)

Les artistes du Moyen-Orient essaient alors de créer des images qui mettent en question les stéréotypes et jouent avec les préjugés existants. Ayman Baalbeki⁴⁷⁹, né au Liban en 1975, a fait une série de portraits, parfois masqués du *keffiyeh* palestinien traditionnel, porté par les jeunes insurgés contre l'occupation israélienne (image no. 295), mais aussi portant une cagoule qui rappelle les photos de la prison d'Abu Graïbh et l'invasion de l'Iraq (image no. 297). Son autoportrait porte une bande noire sur les yeux (image no. 296), donnant un semblant d'incognito. On sent partout la distance, dans le fond fleuri frôlant le kitsch, dans le font doré faisant penser aux icônes, cette distance vient du refus d'être impliqué et dit au spectateur : voici ce que tu penses voir, mais tu ne le comprends pas.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ <http://savatier.blog.lemonde.fr/2011/09/27/portraits-du-liban-25-ayman-baalbaki-le-temoin-du-chaos/>

⁴⁸⁰ Voir aussi: Sharif Waked, dans le chapitre "Le verbe".



No. 295 Ayman Baalbaki, *Al Mulatham*, 2011 No. 296 Ayman Baalbaki, *Auto-anonyme*, 2006 No. 297 Ayman Baalbaki, *Œil pour Œil*, 2008

Khaled Hafez⁴⁸¹, né au Caire en 1963, fait dans le cadre de son projet « *De Présidents et de Superhéros* » un portrait vidéo de sa famille (image no.298), intitulé : « *Mes deux parents se rappellent très bien où ils étaient au moment de la mort de J. F. K.* ». Hafez y mêle des images de ses albums familiaux personnels à du matériel d'archives pour créer une bande photo et de film dans un effort qu'il mène depuis dix ans pour trouver des points tangentiels entre les images de l'Est et de l'Ouest, des lieux de similitudes et de différences, pour trouver un langage représentant des idées qui parlent aussi bien à l'Ouest comme à l'Est. Hafez dit: « *Ma recherche veut faire un pont entre les deux cultures pour atteindre une synergie de pouvoir pour les deux langues pour avancer ensemble plutôt que d'entrer en collision si le mouvement s'inverse.*⁴⁸² ». Khaled Hafez thématise l'acculturation du Moyen-Orient, montrant des images qui peuvent résonner dans les deux cultures, mais en démontrant que l'assimilation va pour le moment seulement dans un sens. Nous ne nous rappelons pas où nous étions lors de l'attentat sur le président égyptien Anwar Al Sadat, par exemple.

⁴⁸¹ <http://www.khaledhafez.net/bio.htm>

⁴⁸² <http://www.khaledhafez.net/statements/4.htm>, traduction de Susanne Drake



No. 298 Khaled Hafez, *Mes deux parents se rappellent très bien où ils étaient au moment de la mort de J. F. K.*, (Visions), 2007

Ces artistes choisissent un style résolument occidental pour faire part de leur désir d’être vu et de ne pas se référer aux communautés religieuses. Ceci est le cas de Sara (ou Sarah) Shammer (ou Shamma), née en 1975 à Damas (image no. 299) et choisie par le régime syrien pour être l’ambassadrice officielle du PAM (Programme alimentaire mondial) en 2010⁴⁸³. Ils citent les bandes dessinées et les images américanisées de l’Égypte des années cinquante (image no. 300), comme Chant Avédissian d’Égypte (né 1951 au Caire) où qu’ils trouvent un style hybride faisant penser à Kafka vu par un miniaturiste ottoman, comme Sabhan Adam (image no.301) de Syrie (né en 1972 à Al Hassankeh - partie Kurde): les artistes du Moyen-Orient trouvent encore dans le visage humain, dans le regard sur soi et les autres, un moyen d’exprimer leur désir d’être compris, d’être accepté tels qu’ils sont, dans leur culture multiple, tenant de l’Islam et du Christianisme.



No. 299 Sara Shammer, *Sans titre* No. 300 Chant Avédissian, *La Muraille de Chine*, 1998 No. 301 Sabhan Adam, *Sans titre*, 2010

⁴⁸³ Voir chapitre: l’espace féminin

h. Conclusion

Déjà avant l'invention de la photographie, le portrait peint a eu une fonction en dehors de la simple reproduction d'un visage défini de manière ressemblante. Les artistes sont fascinés par le visage humain car il tient à l'individualité qui se manifeste dans cette partie du corps et surtout dans le regard. Le portrait apporte quelque chose en plus, qui est la communication entre le peintre et son modèle et ce qu'il ajoute de sa perception et compréhension du sujet en le rendant universel. La preuve en est, que même aujourd'hui où nous possédons des moyens techniques infinis pour représenter un visage, le portrait artistique continue à stimuler les artistes. Ils continuent à peindre, sculpter, photographier des visages pour trouver cet instant infime, cette étincelle unique qui fait que nous sommes des individus qui se représentent dans le temps et qui aspirent à s'immortaliser. Cette image de soi, ce regard sur soi, marque une époque importante dans l'histoire sociale. La renaissance ouvrait l'horizon de l'homme sur de nouveaux continents, de nouvelles espèces, les sciences naturelles, la philosophie réflexive et la perspective dans la peinture. Elle a aussi permis à l'homme de se voir indépendamment de sa famille, de sa religion, de son statut social, dans son individualisme et sa peur de la mort et de la disparition totale, alors qu'il tient à la vie et qu'il sait au plus profond de lui-même, qu'il est unique et irremplaçable. Au début de l'art des portraits cette certitude désespérée est l'apanage des rois, des sultans, des hommes d'église et des nobles et de ceux qui leur sont proches, femmes, enfants qui tiennent valeur du fait qu'ils sont *de* quelqu'un. Puis, les marchands, politiciens, académiciens s'octroient ce même privilège. Même si c'est souvent passé inaperçu, les artistes en Occident se sont faits depuis toujours leur propre portrait. L'autoportrait avait un but parfois très profane de servir de modèle bon marché lors de la réalisation d'un tableau allégorique ou autre, mais le regard que l'artiste portait sur lui-même le scrutait de la même manière pour trouver l'étincelle individuelle qui est la preuve de son âme immortelle. Au Moyen-Orient, si nous pouvons retracer l'art du portrait depuis le XV^e siècle pour ce qui est des portraits royaux, d'hommes d'église et de nobles, nous n'y trouvons pas d'autoportraits, car la société du Moyen-Orient ne permettait pas cette forme de réflexion. Le rôle de l'artiste, son statut, en est une des raisons, mais c'est

surtout dans la conception de l'homme en Islam et également dans les différentes églises chrétiennes autochtones chez les Melkites, les Coptes et les Maronites etc. que nous voyons une différence fondamentale avec la conception de l'homme en Occident. La théologie et les rites des églises orthodoxes, même s'ils sont pour certains par la suite formellement attachés à l'église latine, partent d'une image déterministe de l'homme, que l'on retrouve bien sûr aussi dans l'Islam. Cette image est nourrie d'un côté par un sentiment d'insécurité permanente dans une situation sous occupation (islamique et par la suite ottomane, puis sous la colonisation) mais elle est aussi une réminiscence de l'Antiquité beaucoup plus proche et présente au Moyen-Orient qu'en Europe, où le Moyen-Âge avait essayé d'en détruire toutes les traces. *Le libre arbitre* est une invention de l'Europe et y a suscité des débats engagés dans les cercles philosophiques et catholiques. Le processus d'émancipation prit du temps et ne fut pas toujours linéaire en Europe non plus. Les Coptes au Caire, les Maronites du Liban et les Melkites en Syrie et en Palestine continuent de se voir surtout dans une tradition collective, dans une relation fusionnelle avec Dieu et ses commandements, vécue au quotidien. Nous devons attendre la fin de l'Empire ottoman à l'issue de la Première Guerre mondiale pour que certains artistes, formés en Europe, adoptent l'autoportrait. Toutefois, il ne fera jamais l'unanimité, même s'il existe un peu partout. Par contre, le portrait de famille est indubitablement un thème récurrent, qui confirme l'existence de l'individu car il a des attaches. Tout comme le portrait ethnologique, qui devient très à la mode au début du XX^e siècle et qui confirme l'existence d'une culture qui est autre que la culture européenne. Après la vague orientaliste qui avait aussi un nombre d'adeptes locaux, ce sont des images impressionnistes qui dépeignent différentes tribus et différents costumes. Les échanges entre le Moyen-Orient et l'Europe ont existé depuis toujours et la fascination était mutuelle. La quête pour pouvoir peindre la lumière trouve un écho enthousiaste au Moyen-Orient. Des artistes européens adoptèrent des goûts et mœurs du Moyen-Orient et les amenèrent en Europe et l'Empire ottoman envoya ses élèves doués étudier en Europe et employa des Européens comme peintres à la cour. Stylistiquement, nous trouvons des influences de part et autre ainsi que des modes qui se suivent. L'invention de la photographie marqua un

grand changement qui rendra le portrait familial et individuel plus abordable. Au XIX^e siècle et au début du XX^e les artistes portraitistes de plus en plus nombreux, sont souvent issus de familles chrétiennes, pas tellement à cause de l'interdit islamique de peindre l'homme (dont les sources sont interprétées de façon différente au fil des siècles et selon les régions) mais plutôt grâce à l'enseignement dans les écoles chrétiennes, qui permettait aux plus doués de parfaire leurs études en Europe. L'influence des missionnaires amena aussi l'imagerie orientaliste dans les contrées les plus à la périphérie de l'Empire. Le souci des sultans de faire le lien avec le développement technologique européen avait pour conséquence qu'ils employèrent (de force ou de gré) grand nombre de chrétiens locaux dans leur administration et les envoyaient eux-mêmes en Europe. Le génocide arménien dispersa des survivants partout au Moyen-Orient. Ils amenaient aussi leurs connaissances en art et en photographie et ont influencé durablement la culture locale. Les événements à la suite de la création de l'état d'Israël et les violences qui éclatèrent après la décolonisation franco-britannique, la création d'états despotiques et la nouvelle colonisation juive ont changé profondément le monde artistique. Que ce soient les Kurdes, privés de territoire et qui se trouvent dispersés dans plusieurs pays du Moyen-Orient, ou les Palestiniens qui vivent depuis plusieurs générations en diaspora dans les pays voisins d'Israël, ils amenèrent leur désespoir et leur honte. Ils ont fortement contribué au sentiment régional d'avoir été utilisés et par la suite abandonnés par les pouvoirs internationaux. Le visage humain comme miroir de toute introspection, comme symbole de l'individu face à la société a depuis lors aussi trouvé sa place dans l'art du Moyen Orient. Influencés par l'expressionnisme, les artistes du Moyen-Orient l'utilisent pour symboliser sentiments d'abandon, de perte et de remise en question. Dans les portraits de la jeune génération, il n'est plus seulement question d'affirmation d'une culture, mais ils s'adressent à nous, ils montrent ce fameux miroir à nous qui monopolisons encore les marchés de l'art contemporain, et ils nous montrent aussi nos stéréotypes et notre manque d'attention pour cette région qui a depuis l'antiquité communiqué avec l'Ouest et qui nous a influencés autant que nous l'avons imprégnée de nos idées et questions.

Chapitre 6: Le paysage et la terre perdue

a. Histoire

Dans ce chapitre, nous allons traiter de la représentation picturale du paysage naturel et du paysage urbain, en tant que thèmes des artistes du Moyen-Orient ainsi que de leur interprétation de ces thèmes au fil des siècles. Cela nous semble justifié, dans la mesure où ces œuvres représentent des thèmes dont l'homme n'est pas le centre, mais elles subliment les aspirations humaines et sont témoin des occupations spirituelles, sociales et philosophiques de leur époque. Le paysage naturel comme sujet n'a investi l'art pictural que tardivement. Les vestiges antiques (que l'Europe partage avec le Moyen Orient) utilisent des éléments de la nature, de la flore ou faune, comme cadre de l'activité humaine, uniquement comme décor, soit en tant qu'élément de l'architecture, comme un chapiteau (image no.302), une mosaïque ou fresque, soit dans les décors de théâtres. En Grèce antique, dans l'art romain, ainsi que dans les cultures mésopotamiennes (image no. 303), le paysage sert d'arrière-fond et ne constitue jamais le sujet. La ville, en revanche, a déjà été un sujet au temps des premiers chrétiens notamment par la représentation de la Jérusalem céleste.



No. 302 Art copte (Musée copte)

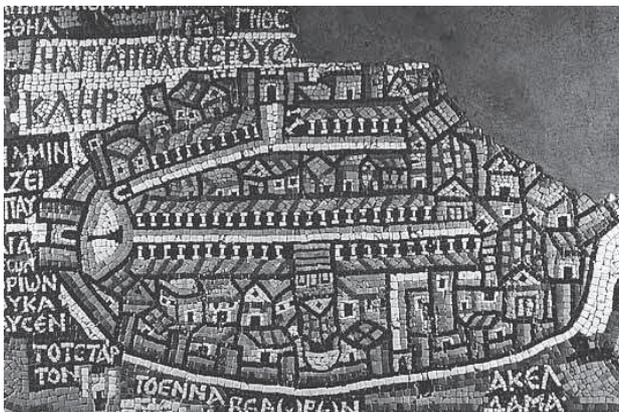


No. 303 Art assyrien (Nimrud)

La nature ou la cité comme simple cadre de scènes historiques ou religieuses se poursuit au cours du Moyen-Âge européen, comme l'explique Anne Biroleau, « *Les éléments naturels apparaissent dans les miniatures du Moyen Âge, et, toile de fond d'un théâtre, bâtissent le décor stéréotypé et synthétique de scènes religieuses ou historiques appartenant elles-mêmes à un répertoire normé.* ⁴⁸⁴ »

⁴⁸⁴ Anne Biroleau, *De la nature au paysage*, <http://expositions.bnf.fr/kenna/arret/01.htm>

Pareillement, au cours des premiers siècles chrétiens du Moyen-Orient, en Arménie, Cilicie, chez les chrétiens nestoriens etc.⁴⁸⁵ le paysage reste un élément purement décoratif en marge du sujet.



No. 304 Medeba, Eglise St.-Georges, Jordanie VI^e
La Jérusalem céleste



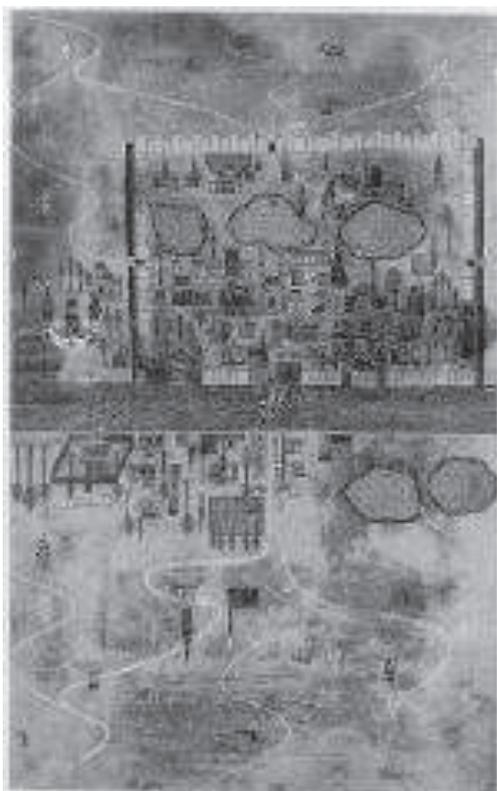
No. 305 Erhard Reeuwich (Néerl.), Mayence 1483,
Illustration du livre du chanoine Bernard de Breydebach
Peregrinationes in Terram Sanctam

Images : <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2379/pdf/Jerusalem.pdf>

Au début du Moyen-Âge européen apparaissent aussi les premières cartes, montrant la terre « chrétienne » connue, ainsi que le chemin des pèlerins vers la Terre Sainte (images no.304 et 305). Elles mélangent des informations issues des expériences de voyageurs avec les imageries de la bible.⁴⁸⁶ Les cartes sont aussi de grand intérêt dans l'empire byzantin et ottoman (image no.306). Comme en Europe, elles ne montrent pas seulement la surface de la terre et les chemins de caravanes connus, mais également les fortifications et bâtiments de villes. Les cartes et les livres scientifiques constituent un genre à part, d'usage non religieux, et sont donc le seul autre exemple d'œuvres artistiques du Moyen Âge montrant principalement des paysages. Henry Maguire montre, que dans l'art byzantin la représentation des animaux et de la nature suit de près les luttes de pouvoir à l'intérieur de l'église de la Rome de l'Est. Au cours du V^e au VII^e siècle, les scènes contenant des éléments de la nature sont plus présentes qu'après les disputes iconoclastes du VIII^e et IX^e siècle.

⁴⁸⁵ Voir Introduction et Glossaire

⁴⁸⁶ Angela Karasch (ed.), *Wenn ich Dein vergesse, Jerusalem ...Himmlisches und Irdisches Jerusalem im Bild*, Catalogue de l'exposition, Freiburg i. Br. : Universitätsbibliothek, 2005



No. 306 Matrakci Nasuh, *Bagdad*, XVI^e siècle

Plus le Moyen-Âge avance, plus la représentation humaine devient le centre de l'art byzantin au détriment des images de la nature, qui sont moins acceptées à l'intérieur des églises, de peur qu'il n'y ait davantage de vénération pour la « *Création que le Créateur.* »⁴⁸⁷ Fr. Stamatios Skliris décrit⁴⁸⁸ que les éléments floraux et de paysage sont toujours de taille inférieure aux saints, attribuant ainsi une place supérieure à la nature humaine illuminée par la lumière. Avec la venue des guerriers musulmans au V^e siècle au Moyen Orient, l'art ne change pas fondamentalement tout de suite. Le Metropolitan Museum of Modern Art explique : « *Les terres nouvellement conquises par les musulmans avaient leur propre tradition artistique préexistante et, au moins initialement, les artistes qui ont travaillé pour Byzance ou des patrons Sassanides ont continué à travailler dans leur propre style indigène pour des patrons désormais musulmans. Les premiers exemples d'art islamique sont donc basés sur des techniques antérieurs, des styles et formes reflétant ce mélange de thèmes et motifs classiques et*

⁴⁸⁷ Henry Maguire , „Nectar and Illusion: Nature in Byzantine Art and Literature“, *Onassis Series in Hellenic Culture*, Oxford University Press, USA (August 1, 2012)

⁴⁸⁸ Fr. Stamatios Skliris, *Humanity and Nature in Icons*,
<http://www.incommunion.org/2004/12/11/humanity-and-nature-in-icons/>

iraniens. (...) Le califat omeyyade (661–750) est souvent considéré être la période formative de l'art islamique.⁴⁸⁹» Les images de la nature dans la Mosquée des Omeyyades à Damas, des mosaïques sur fond doré, montrent bien cet héritage (image no.308).



No. 308 Mosaïque (Détail) Mosquée omeyyade de Damas, VII^e

Selon Liza Hughes⁴⁹⁰, Jacob Wamberg se base sur une notion hégélienne d'esthétique qui envisage l'art comme manifestation de la beauté divine et de la liberté de l'esprit humain. La peinture donne corps à cette manifestation de beauté. Mais Wamberg prend aussi en compte une évolution culturelle⁴⁹¹. Dans son analyse, Wamberg rapproche le développement d'une peinture dont le sujet est le paysage façonné par l'homme, de la valorisation du labeur physique, qui apparaît au temps de la Renaissance. Alors que le Moyen-Âge féodal ne

⁴⁸⁹ Department of Islamic Art. "The Nature of Islamic Art". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/orna/hd_orna.htm (October 2001)

⁴⁹⁰ Lisa Hughes, University of Calgary (lahughes@ucalgary.ca) on „Jacob Wamberg, Landscape as World Picture: Tracing Cultural Evolution in Images (2 vols.). (Aarhus: Aarhus University Press, 2009). Pp. xx, 579; x, 520.“ In: *Bryn Mawr Classical Review* 2011.05.57, <http://bmcr.brynmawr.edu/2011/2011-05-57.html>

⁴⁹¹ Ce qui le rapproche du mouvement de L'Histoire d'art nouvelle selon Jonathan Harris (qui, lui, préfère parler d'Histoire d'art radicale), prenant en compte l'Histoire de l'art marxiste, psychanalyste et féministe.

valorisait pas le travail, et cherchait à rappeler, au contraire, les jardins du Paradis (où l'homme ne devait pas travailler) dans ses productions artistiques. Nous partons ici de cette même idée du paysage représentant un état idéalisé et une « *utopie sociale* ⁴⁹²», dont l'idée change à travers les siècles, pour voir de quelle manière le paysage comme genre artistique a été conçu au Moyen-Orient et ce qu'il est devenu aujourd'hui. Nous allons donner une attention particulière à la question du colonialisme dans l'art du paysage, car l'occupation de la terre, dans le sens abstrait de son appropriation par le moyen de la peinture ou de la photographie, est précisément le sujet du paysage comme genre, dit Biroleau : « *La relation à la nature se situe sur un autre plan, celui de la crainte, de la conquête et de la domestication.* ⁴⁹³ » De la même manière nous allons regarder le sens de l'exil et de la fusion de l'artiste avec le paysage représenté. Dans les mots d'Anne Biroleau: « *S'il est plausible que la représentation finisse par modifier le réel, le regardeur est peut-être, in fine, traversé et construit par le monde que désire son regard...* »⁴⁹⁴ En Europe, c'est au XV^e siècle que la nature, intouchée et sauvage, ou alors transformée par le travail de l'homme, devient un sujet à part entière.⁴⁹⁵ Mais même quand il apparaît comme genre à part entière sur la scène de l'art pictural il occupe une place bien modeste dans la hiérarchie des genres picturaux: « *Dans l'histoire de la peinture occidentale, le paysage a longtemps fait figure de parent pauvre.* ⁴⁹⁶ » Un exemple de ces débuts de la peinture paysagiste provient du fascicule *Les très riches heures du Duc de Berry* de 1410-16. Ici, le travail de la terre est encore centré autour de l'homme (image no. 309), mais le paysage civilisé par l'homme (et donc différent du paysage paradisiaque de l'antiquité et du Moyen Âge) prend déjà une place bien plus importante, en montrant des routes, des enclos et des champs labourés qui ne sont pas la Jérusalem céleste, ni une carte d'un endroit connu.

⁴⁹² Au sens premier, le rêve d'une société parfaite, thème des écrivains de la Renaissance

⁴⁹³ Anne Biroleau, *De la nature au paysage*, <http://expositions.bnf.fr/kenna/arret/01.htm>

⁴⁹⁴ Ibid.

⁴⁹⁵ Jacob Wamberg, *Abandoning Paradise: Inventing Landscape Painting*, <http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympnum/2/wamberg.html>

⁴⁹⁶ Céline Roques, *Petite histoire du paysage occidental*, Ville de Toulouse, Musée des Augustins, document réalisé par le service éducatif, 2002



No. 309 Les très riches heures du Duc de Berry, Paul de Limbourg (?), *Février* (détail), 1413 (?)

Dans la région qui nous intéresse, le développement de l'art du paysage suit un cours identique à celui de l'Europe jusqu'au XVI^e siècle. Mais alors que les paysagistes flamands introduisent la perspective dans le paysage (image no. 310), les artistes du Moyen-Orient continuent leur forme codifiée et unidimensionnelle de la représentation de la nature dans les miniatures et parchemins (image no.311). La technique de l'huile sur toile est connue dans la région grâce au contact étroit avec les marchands italiens qui amènent des œuvres et qui font grande impression. Mais à part quelques amateurs dans les palais du sultan, et dans quelques provinces comme le Liban avec ses liens forts entre église maronite et Vatican, personne n'éprouve le besoin de posséder, ni des portraits, ni de paysages.⁴⁹⁷ L'art pictural du Moyen Orient est un art sur papier ou sur céramique, parfois sur bois ; s'il utilise le tissu, c'est pour le broder, pour des robes ecclésiastiques par exemple, ou du linge de maison. Il y a bien entendu aussi l'art du tapis utilisé aussi bien pour le sol que comme parure des murs. Au Moyen-Orient, donc, le paysage reste confiné aux manuscrits, aux miniatures et à l'architecture (mosaïque, fresque). Il n'existe pas assez d'amateurs pour la peinture huile sur toile, encore moins avec un paysage comme thème, que ce soit pour les murs d'une maison particulière ou pour des bâtiments publics. Aujourd'hui encore très peu de particuliers mettront un tableau (que ce soit un

⁴⁹⁷ Charbel Dagher, *How Painting Came East*, Al Jadid, Magazine de la culture arabe, Los Angeles, Vol. 12, Nos. 56/57 (automne 2006), www.aljadid.com

original ou un poster) au mur à des fins purement décoratives, l'exception étant les images politiquement engagées, les portraits de Chefs d'état et les images religieuses dans les familles chrétiennes. Il est primordial de se rappeler que nous ne trouverons de bourgeoisie au Moyen-Orient, capable et intéressée de s'entourer de peinture, qu'à partir du XIX^e siècle. Jusque-là, l'art pictural des miniatures est limité aux gens de l'entourage proche des palais, aux collections et bibliothèques privées de riches marchands, officiers, etc. toutes religions confondues.



No. 310 Joachim Patinier, *Fuite en Égypte*, avant 1524



No. 311 Mohammed sur la montagne, 1595, Herat

En Europe, comme le dit Baudelaire : « *Lors de la révolution romantique, les paysagistes, à l'exemple des plus célèbres Flamands, s'adonnèrent exclusivement à l'étude de la nature ; ce fut ce qui les sauva et donna un éclat particulier à l'école du paysage moderne. Leur talent consista surtout dans une adoration éternelle de l'œuvre visible, sous tous ses aspects et dans tous ses détails. D'autres, plus philosophes et plus raisonneurs, s'occupèrent surtout du style, c'est-à-dire de l'harmonie des lignes principales, de l'architecture de la nature. Quant au paysage de fantaisie, qui est l'expression de la rêverie humaine, l'égoïsme humain substitué à la nature, il fut peu cultivé. Ce genre singulier, dont Rembrandt, Rubens, Watteau et quelques livres d'étrennes anglais offrent les meilleurs exemples, et qui est en petit l'analogue des belles décorations de l'Opéra, représente le besoin naturel du merveilleux.*⁴⁹⁸ » Donc, le paysage, animé par des hommes ou non, a surtout un rôle symbolique et métaphorique dans

⁴⁹⁸ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859, « Le paysage », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1956, p. 167-168.

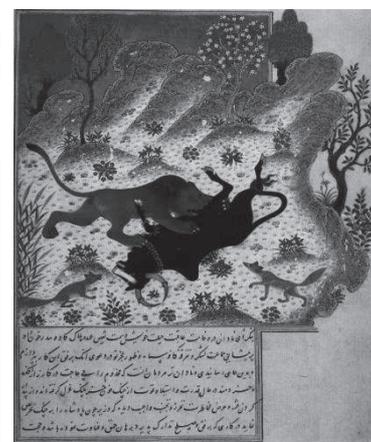
la peinture européenne. Au Moyen-Orient, nous trouvons également l'étude de la nature dans un but scientifique ou médicinal (image no.312), démontrant bien qu'ils maîtrisaient la perspective, quand ils en avaient envie. Nous y trouvons aussi la métaphore du jardin comme représentation du paradis, celle de la montagne comme représentation de la difficulté (image no.313) etc. Ces métaphores étaient toutefois seulement connues d'un très petit groupe de personnes ayant accès aux illustrations de manuscrits et aux miniatures.



No. 312 Yusuf al Mawsili, Vigne, De materia Medica Mosul, 1228



No. 313 Enlèvement de Zal Tabriz, ca. 1370



No. 314 Lion attaque taureau Herat, 1430.

Images : <http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/early.html>

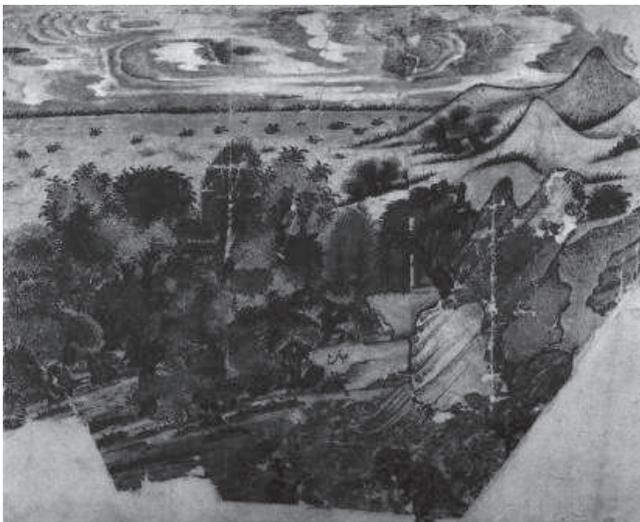
Justement, dans la peinture de l'Empire ottoman, nous trouvons surtout la miniature.⁴⁹⁹ Les genres des miniatures étaient codifiés : *Shahname* et *Shehinshahname* (scènes de la vie des sultans et d'autres membres du gouvernement, événements historiques), *Shemali Ali Osman* (portraits de sultans), *Surname* (peintures représentant des mariages, des circoncisions et des fêtes religieuses), *Shecaatname* (scènes de combats – les peintres étaient alors payés proportionnellement au nombre de personnages présents dans l'œuvre) et finalement *Humayunname* (contes épiques, héroïques ou folkloriques, voir image no. 314). Les miniatures n'étaient souvent pas signées, en signe de déférence et d'humilité de la part de l'artiste. Souvent aussi, elles étaient l'œuvre de plusieurs personnes, spécialisées qui dans le coloriage, qui dans le dessin, qui dans le personnage, qui dans le paysage. Toutefois on connaît les noms de bon nombre

⁴⁹⁹ D'après Gulay Pelin, *Miniature (MINYATUR)*, <http://www.gulaypelin.com.au/about-manuscript-arts/miniature-minyatur/> traduction S. Drake

d'artistes miniaturistes. A l'opposé de l'art européen, l'art ottoman représentant le paysage ne cherche pas d'abord la ressemblance naturaliste, alors qu'en Europe dès le XIII^e siècle nous avons présenté des espèces d'arbres et de fleurs avec perspective et profondeur (voir image no.312) à des fins médicales ou scientifiques. Il y a une claire différence quand il s'agit de représentation scientifique, religieuse ou historique. On peut y voir une suite de la compréhension byzantine de la représentation artistique. Avec les mots d' Afif Behansi⁵⁰⁰ : *«L'artiste musulman se donne pour mission une représentation symbolique du réel, et non pas une reproduction fidèle des objets réels. De ces objets, en effet, il ne retient que ceux qui cadrent le mieux avec son œuvre d'art. En outre, bien que le but de l'art figuratif soit d'exprimer un contenu donné, l'artiste ne fait que suggérer, par des traits abstraits, les contours de son objet, et laisse au spectateur de son œuvre le choix d'interpréter celle-ci, selon son goût et ses désirs.»* La peinture naturaliste qui cherche le plus possible à reproduire ce que l'œil peut voir n'a donc pas eu de succès au Moyen-Orient jusqu'au XIX^e siècle. Toutefois, ce n'est donc pas un interdit religieux qui fait que des artistes d'art islamique en voulant s'approcher d'une spiritualité précise dans leur œuvre, ne cherchent pas la ressemblance mimétique. C'est simplement que le paysage, naturel ou labouré par l'Homme, ne constitue pas un sujet intéressant ni pour les chrétiens, ni pour les musulmans d'obédiences diverses. Ce n'est pas non plus, comme certains critiques l'avancent, le fait que l'art islamique n'aurait pas connu la Renaissance, donc le retour aux idéaux physiques antiques et à une image centrée sur l'homme et sa perception du monde. Justement, le monde islamique ancien avait encore la connaissance directe des bâtiments et des statues de l'Antiquité. La déformation, simplification ou stylisation de l'image de la nature tiendrait plutôt de la recherche de l'absolu et du divin, recherche commune aux chrétiens orthodoxes et aux musulmans. Behansi y voit la même approche que dans l'art moderne européen, des impressionnistes aux surréalistes, dont l'art a par la suite passionné les artistes du Moyen Orient. Nous ne parlons pas ici d'une

⁵⁰⁰ Afif Behansi, *L'art traditionnel islamique dans la perspective de l'avenir*, Revue l'Islam aujourd'hui N° 12-1415H/1994, ISESCO, Avenue des F.A.R., Hay Ryad, B.P. 2275, C.P. 10104 Rabat - Royaume du Maroc

copie d'art occidental, ni d'un développement linéaire d'art chrétien vers l'art musulman, mais bien d'une parallélité, dans deux cadres géographiques différents, longtemps avant la colonisation, parfois simultanée, parfois non. D'ailleurs les influences allaient de part et d'autre et l'intérêt des peintres européens pour les arts du Moyen Orient a déjà été démontré. Le vaste creuset de cultures et de cultes de l'Empire ottoman fut stimulant pour le développement d'arts divers. Les premiers sultans avaient pour coutume de prendre des femmes chrétiennes des royaumes et des principautés de l'Anatolie.⁵⁰¹ Elles amenaient leurs faïences et tapis, qui influencèrent ensuite les artisans de la cour impériale. C'est l'influence des maîtres persans et leur savoir-faire qui est à la base de la renommée des céramistes ottomans d'Iznik et de leur art des faïences au cours de ce XV^e siècle dans les cours de toute l'Europe. Jusqu'au premier quart du XVI^e, les artistes d'Iznik adoptent des motifs bleus, réalisés à l'aide de poudre de cobalt et inspirés des ces porcelaines chinoises dont raffolent les sultans et dont l'importation était chère et périlleuse. L'art chinois a laissé son empreinte reconnaissable dans des genres divers, comme notamment dans la composition du paysage (image no. 315).

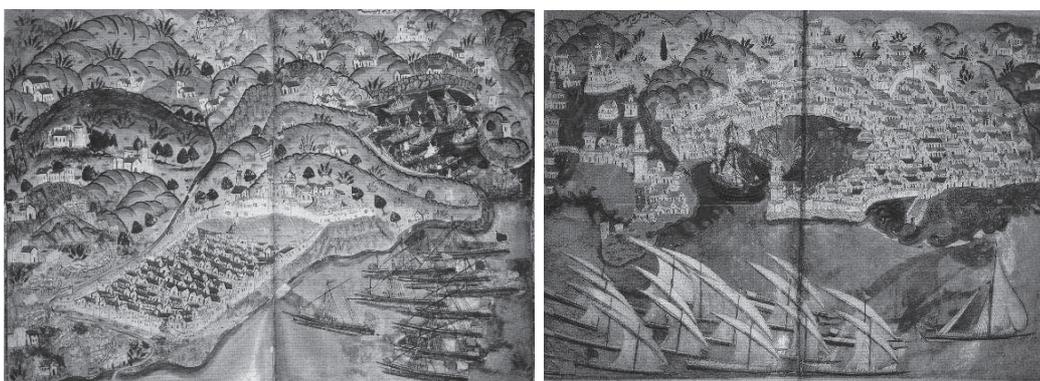


No. 315 Paysage d'été, Sarai Albums, Tabriz, moitié du XIV^e siècle.
 Hazine 2153, folio 68a, Image: <http://www.ec.bilkent.edu.tr/~history/jalair.html>

A nommer surtout aussi l'intérêt de la cour de Mehmed II pour la littérature et les enluminures perses au XV^e siècle. La route de la soie amène les arts de Chine,

⁵⁰¹ J.M. Rogers, *Empire of the sultans, Ottoman art from the Khalili collection*, Art services international, Alexandria, Virginia, 2002

d'Inde et d'Asie centrale. Des éléments de cet art asiatique se voient dans la forme des montagnes et des nuages, dans le traitement des volumes etc. L'influence de l'Asie de l'est sur la miniature ottomane se remarque également pendant la période Mongole et Timuride (XII^e au XIV^e siècle). Les ottomans qui devaient toujours défendre leur vaste empire avaient un besoin naturel de plans topographiques. On trouve depuis le XVI^e siècle des représentations détaillées de villes et ports (Image no. 316 et 317), par exemple en France, avec les bateaux et les défenses des villes.



No. 316 Matrakci Nasuh, Süleymanname, *Nice*, Istanbul, 1543. No. 317 Matrakci Nasuh, Süleymanname, *Toulon*, Istanbul, 1543.

La fascination des sultans ottomans par l'art et la culture occidentale commencera à jouer un rôle particulièrement important à partir du XVIII^e siècle et surtout après la campagne de Napoléon I^{er} en Égypte. En adoptant les spécificités européennes au niveau de la législation et au niveau militaire et vestimentaire, ils espéraient résoudre les problèmes grandissants de l'empire déclinant. Déjà sous le règne de Selim III (1761-1808) on peut apercevoir une tendance en faveur de réformes intérieures. Sultan Mahmud II (1808–39) était un des réformateurs les plus importants. Pendant son règne, la peinture huile sur toile devient très en vogue. Ces tableaux seront d'abord utilisés à des fins militaires⁵⁰², des officiers peignant brillamment des paysages pour en reproduire fidèlement les détails topographiques et techniques. Ces plans étaient plus résistants que des parchemins, plus légers que des plans en huile sur bois et faciles à transporter enroulés. En 1795, dans ce contexte scientifique pour une technique de peinture jusqu'alors peu utilisée, et pour améliorer les capacités de l'artillerie ottomane, la

⁵⁰² Marika Sardar, Research Assistant, Department of Islamic Art, Metropolitan Museum of Art
marika.sardar@metmuseum.org, http://www.metmuseum.org/toah/hd/otto_2/hd_otto_2.htm

peinture de perspective fut enseignée à l'école technique d'Istanbul, Mühendishane-i Berri-i Hümayun⁵⁰³. Une autre école à enseigner les nouvelles techniques de peintures était l'académie des arts Sanayi-i Nefise Mekteb-i, ouverte en 1833. Elle accueillait des étudiants des fins fonds de l'empire, certains provenant même d'Iraq⁵⁰⁴. On demandait aux professeurs européens des arts de la guerre d'enseigner également la peinture mais bientôt les étudiants furent envoyés directement en Europe. Certaines provinces commencent pendant cette période à vouloir se libérer du régime ottoman. Ainsi en Égypte, le Khédive Muhammad Ali Paisha lie des liens secrets et séparés avec la France comme avec l'Angleterre pour pactiser pour plus de souveraineté. Il profite des problèmes économiques de la Sublime Porte pour envahir la Syrie. Il envoie également des jeunes hommes prometteurs en formation en Europe. En 1908 la première Ecole arabe d'Art ouvre ses portes au Caire. Les combats avec les Européens et Arabes au XIX^e siècle vont coûter aux Ottomans plusieurs provinces et la Grèce se libère en 1830. L'Empire ottoman cesse d'exister à la suite de la Première Guerre mondiale et la France et la Grande Bretagne se partagent le Moyen-Orient sous forme de deux protectorats, un euphémisme pour colonie.

b. Le développement de l'art contemporain

Les premiers peintres de paysages du Moyen-Orient vont donc à partir du XIX^e siècle étudier à Rome, Paris, ou Istanbul. Mais parallèlement beaucoup d'artistes européens viennent également au Moyen-Orient car cette période entre classicisme et romantisme est aussi l'époque de l'Orientalisme.⁵⁰⁵ Le paysage d'Orient sera représenté par des artistes comme David Roberts⁵⁰⁶, Jean Léon Gérôme, François Antoine Bossuet etc. Il sera presque toujours agrémenté de ruines et bâtiments antiques et pittoresques, satisfaisant ainsi le postulat du culte du monument qui traverse toute l'Europe au XIX^e siècle dans un souci d'identification et de glorification nationale et historique. Les monuments

⁵⁰³ Semra Germaner, *The Development Of Turkish Modern Art*, Turkish cultural foundation, Istanbul, 2011, <http://www.turkishculture.org/fine-art/visual-arts/paintings-110.htm>

⁵⁰⁴ Charbel Dagher, *How Painting Came East*, Al Jadid, Magazine de la culture arabe, Los Angeles, Vol. 12, Nos. 56/57 (automne 2006), www.aljadid.com

⁵⁰⁵ Pour l'orientalisme voir aussi l'introduction

⁵⁰⁶ Voir Introduction

servaient à légitimer le gouvernement actuel en le comparant par exemple à de grands personnages de l'antiquité, en mémorisant leurs exploits guerriers (avec, par exemple, les canons détruits de l'ennemi) ou en rappelant les avancées techniques et culturelles du pays à travers les bustes de ses fils illustres (il n'y a pratiquement jamais de femmes, sauf dans un but allégorique). Dans les tableaux des Orientalistes, les monuments anciens sont à première vue peints dans un souci de documentation de voyage et pour situer un paysage naturel dans le temps et l'espace mais aussi pour faire appel à la mémoire collective des Européens de batailles anciennes. Parfois aussi, les sujets de paysage y compris les bâtiments sont totalement imaginaires et servent un but romantique du désir d'évasion et du rappel du temps qui passe⁵⁰⁷. En même temps que des jeunes peintres turcs et arabes apprennent donc la technique du paysage huile sur toile dans un souci guerrier, le romantisme orientaliste européen dépeint des vestiges du Moyen-Orient avec, si on veut suivre le raisonnement d'Edward Saïd, le but moins avoué mais tout autant efficace d'une sentence de fin d'époque pour le monde oriental.



No. 318 Jean-Léon Gérôme, *Vue de la plaine de Thèbes (Haute-Égypte)*, 1857,



No. 319 François Antoine Bossuet, *Paysage du sud de l'Espagne (avec les vestiges d'un aqueduc mauresque, situé sur l'Adra à Ugyar)*, 1850

La peinture de Jean-Léon Gérôme, *Vue de la plaine de Thèbes (Haute-Égypte)* de 1857 (image no. 318) est très explicite de ce genre : on y voit les monuments anciens d'une culture disparue, de dos, et la caravane passe. Parfois aussi, l'Orient sera interprété comme une partie de ce qui est déjà à l'époque l'Europe : l'Andalousie (image no. 319). Ici, la *reconquista* a réussi. Les Maures n'y ont

⁵⁰⁷Dans un genre de « memento mori »

laissé que des vestiges que la nature a récupérés. Bien entendu, la Terre Sainte reste un thème favori des Orientalistes car elle rappelle la source du christianisme et le temps de gloire des Croisés. Ici également, sous une apparence ethnographique et documentaliste, l'accent est mis sur la fragilité de cette culture arabe - ancienne, certes, - fascinante, peut être - mais en tout cas déjà sur le déclin. L'interaction entre les peintres orientalistes européens et les peintres paysagistes orientaux est intéressante. Le peintre Osman Hamdi Bey (1842-1910, peintre, archéologue et fondateur du musée d'archéologie d'Istanbul)⁵⁰⁸ est surtout connu pour ses scènes de genre dans les bazars et les harems d'Istanbul, mais il a aussi peint des paysages qui restent tout à fait fidèles à l'imagerie orientaliste, tout en y mettant son grain de sel. Le tableau présenté ci-après (image no.320), peint en 1903, a pour titre « *Les fouilles au mont du temple du site de Nippur en Mésopotamie* » et a été fait à partir d'une photo (image no. 321) prise par un collègue archéologue et photographe américain, son ami John Henry Haynes. Pourquoi peindre un tableau de « documentation » alors que la photo existe déjà? Jamie Sanecki tente une explication dans son article qui accompagne l'exposition « *Archeologists and travellers in Ottoman lands* » au Musée Penn (26/9/2010-26/6/2011)⁵⁰⁹. C'est que sur la photo il manquerait un personnage important, l'autre ami de Hamdi Bey, Hermann Vollrath Hilprecht, un archéologue allemand qui enseignait à l'Université Penn à la fin du XIX^e siècle. Hamdi Bey insert Hilprecht dans le tableau et lui donne la place qui lui revient pour son rôle dans les fouilles, le rendant bien reconnaissable par son uniforme blanc et son chapeau. Les autres personnages du tableau ont été rajoutés afin d'améliorer la composition de la photo originale. Ils n'ont pas de rôle dans les fouilles, mais servent de décor. Le lac à l'horizon n'est pas non plus présent dans la réalité. Toujours d'après Sanecki, Hilprecht et Haynes avaient eu des différends sur les techniques de la fouille. Ici, le tableau montre un état des fouilles qui sert l'image habituelle orientaliste de « beaux vestiges ». Le tableau rend donc hommage aussi bien à son ami photographe qu'à son ami archéologue, qui avaient tous les deux

⁵⁰⁸ Voir chapitre : Ce regard sur soi....

⁵⁰⁹ Jamie Sanecki, *The Excavations Of The University Museum At Nippur, Mesopotamia*, University of Pennsylvania, Pennsylvania 2011, http://www.ottomanlands.com/sites/default/files/pdf/SaneckiEssay_0.pdf

une tendance à devenir, au fil des années, de plus en plus orientaux, alors que Hamdi Bey devenait de plus en plus occidental de par ses vêtements et ses mœurs. Ce rapprochement mutuel illustre l'infatuation réciproque entre chercheurs en Occident et Orient.⁵¹⁰ Nous sommes toujours dans l'Empire ottoman, avant la colonisation du Moyen Orient par la France et la Grande Bretagne. Cette interaction montre que des forces à l'intérieur de l'empire, proches du gouvernement et sensibles à l'idée de l'Empire ottoman, cherchaient en même temps à se rapprocher du monde occidental, cherchaient l'échange et non pas la copie. Voici la photo originale qui est à la source de la peinture de Hamdi Bey, montrant à quel point l'imagerie orientaliste se servait de l'esthétique de la photographie.



No. 320 Osman Hamdi Bey, Les fouilles à Nippur, 1903



No. 321 John Henry Haynes, *Fouilles de Nippur*, Photo originale 1903

Après les réformes de 1908, le concept d'identité nationale devient l'idéologie en vogue des sultans. Avant, l'Islam et l'identification avec la maison royale ottomane furent apparemment suffisant pour unifier les différents facteurs dans l'Empire ottoman.⁵¹¹ Il est aussi probable que pendant la phase expansionniste et militairement glorieuse jusqu'à la défaite de Vienne les différentes provinces de l'Empire ottoman se tenaient encore tranquilles et la paix intérieure fut assurée par les nombreux ennemis extérieurs et le système bien établi des Janissaires⁵¹². Mais

⁵¹⁰ The Guide Istanbul, *Osman Hamdi Bey and the Americans at the Pera Museum*, <http://www.theguideistanbul.com/newss/detail/338#ixzz2FbBQ8d9e>

⁵¹¹ Şazi Sirel, *Avni Lifiş – Poşadlar*, traduit en anglais par Güner Çilesiz cité d'après : <http://www.turkishculture.org/pages.php?ChildID=666>

⁵¹² Janissaires : *Les janissaires sont les soldats d'élite de l'armée ottomane. Leur nom français est une déformation du turc Yeniçeri qui signifie «nouvelle milice». Grâce à ces fantassins disciplinés, voire fanatiques, experts dans le maniement du sabre et du mousquet, reconnaissables à leur bonnet de feutre blanc, les sultans turcs purent s'emparer en quelques décennies de la péninsule*

face aux problèmes économiques et sociaux de « *l'homme malade du Bosphore* ⁵¹³ » du XIX^e siècle où les régions commençaient à comploter et les structures administratives se relâchaient, il fallait trouver d'autres liens théoriques pour le maintien de l'empire. Les idées de la nation et des libertés civiques qui vont de pair seront parcimonieusement introduites dans le Tanzimat⁵¹⁴, débutant 1839 avec la deuxième phase constitutive à partir de 1908. Pour les artistes, cela se manifestait par exemple dans la signature : désormais, ils ne faisaient plus précéder leur nom du titre « Sujet de sa Majesté » - et le choix des styles et matières n'était plus décidé par la cour⁵¹⁵. Huseyin Avni Lifij (1886-1927), a toutes les caractéristiques de l'artiste de la période constitutionnelle, et semble très impressionné par Monet (image no.322). Hikmet Onat, (1882-1972) un autre paysagiste de l'époque, nous rappelle par contre Cézanne (image no.323), même si l'image montre un tableau peint plus tard. Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, et Namık İsmail sont d'autres représentants des paysagistes impressionnistes turcs, qui ont par la suite eu beaucoup d'influence sur la peinture du Moyen-Orient. Leurs autres sujets sont aussi et encore des scènes d'Istanbul, des études de palais, les rives du Bosphore et les mosquées, mais également des portraits, des autoportraits et des nus. Au début, les peintres travaillaient souvent à l'intérieur de jardins clos, puis, la peinture « à l'air libre » se fraie son chemin et devient tendance. Dans les provinces de l'empire, le paysage met encore plus longtemps pour s'imposer comme genre.

des Balkans et de toute la rive sud de la Méditerranée (à l'exception du Maroc). Cité d'après : <http://www.herodote.net/janissaires-mot-361.php>

⁵¹³ Il semblerait que cette dénomination, devenue proverbiale, viendrait du Tsar Nicolas I^{er}

⁵¹⁴ Tanzimat : (türk. tanzimat-i hayriye) Mouvement réformateur pendant l'empire ottoman, Voir Glossaire

⁵¹⁵ Şazi Sirel, *Avni Lifij – Poşadlar*, traduit en anglais par Güner Çilesiz cité d'après : <http://www.turkishculture.org/pages.php?ChildID=666>



No. 322 Huseyin Avni Livji, *Paysage*, sans date (prob. autour de 1912)



No. 323 Hikmet Onat, *Paysage*, 1951

Pendant le Mandat français après la chute de l'Empire ottoman, il n'y avait pas encore de structure d'enseignement pour les arts. Les quelques artistes syriens dont on se rappelle de cette époque, Tawfik Tarik (1875-1940) et Said Tahsin (1904-1985) par exemple, avaient appris la technique de la reconnaissance militaire par peinture dans l'armée ottomane (image no.324). Après la fin de l'empire, ils étaient capables d'en faire une profession artistique, acceptant des commissions pour portraits et paysages (image no 325).



No. 324 Tawfiq Tareq, *Damas*, 1920



No 325 Said Tahsine, *Mariage a Damas*, 1948

Les Français introduisaient l'enseignement de l'art et de l'histoire de l'art dans le curriculum des écoles nouvellement ouvertes pour tous. Une génération d'enseignants fut recrutée parmi la population syrienne et c'étaient les premiers à faire des arts leur profession. Wahbi Al-Hariri (1914-1994) a commencé le dessin et la sculpture en tant qu'enfant, à Alep. Consciente de son talent, sa famille, une famille sunnite prestigieuse qui comptait plusieurs savants et artistes dans son arbre généalogique a contribué à son développement artistique exceptionnel et l'a encouragé en 1932 à être l'un des premiers syriens à étudier l'art en Italie. En 1937, il est diplômé de la Accademia di Belle Arti et de l'Istituto di Dante

Alghieri à Rome. Son atelier devient un salon de rencontres et un chaudron de l'opposition à la présence coloniale de la France au Moyen-Orient. Hariri subit des représailles des forces coloniales françaises qui brûlèrent son studio la veille d'une exposition d'art. En conséquence, la plupart de ses œuvres de cette période a été détruite, et seulement une petite collection de ses premières grandes peintures à l'huile, des portraits et des sculptures ont survécu mais nous n'en avons pas trouvé de version digitalisée. Hariri enseigne les arts à Alep et inspira toute une génération d'artistes, comme Fateh Moudarres, Louay Kayyali, Taleb Yazgi, et Mohammed Fathi Kabawah. En 1948, deux ans après l'indépendance de la Syrie, il part à Paris pour étudier l'art et l'architecture à l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSB-A). Il faut dire ici que la fin du mandat français en Syrie n'a pas seulement laissé un arrière-goût amer: la France reste pour la bonne société syrienne le pays de l'éducation et de la culture. Encore aujourd'hui les familles importantes parlent français. Hariri retourne en Syrie et travaille à profusion, mais en 1965, un des nombreux coups d'État militaire qui amène le parti Baath au pouvoir, avorte une grande exposition qu'il prépare. Certains de ses amis et proches sont arrêtés. Par la suite, Hariri va vivre pendant quelque temps en Arabie-Saoudite, où il créa un recueil de peintures de monuments architecturaux qui fut mondialement admiré. Son amour pour l'architecture le fera par la suite entreprendre un grand voyage de l'Espagne à la Chine, répertoriant les mosquées et édifices islamiques les plus connus (images no.326 et 327). Hariri est un des premiers peintres syriens à avoir reçu des prix internationaux et le premier Arabe musulman à recevoir la Médaille de distinction des Arts de Paris. Comme il était très intéressé par l'archéologie, il travailla de longues années dans la restauration des ruines historiques de Palmyre.⁵¹⁶ Tout en condamnant le colonialisme, tout en étant un musulman très pieux, son art se situe dans une tradition picturale bien européenne, néo-classiciste et même orientaliste. En 1991 il fut fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

⁵¹⁶ <http://thearagallery.ae/established-artists-of-the-arab-world-syria/>

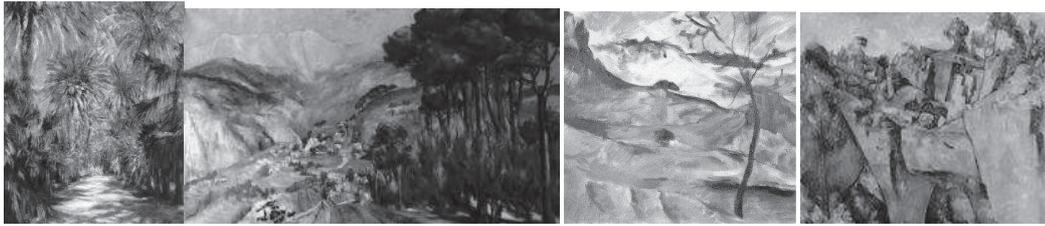


No. 326 W. al Hariri, La grande Mosquée de Xi'an, 1992 No. 327 W. al Hariri, *Bâtiments spirituels de l'Islam*, 1992

Au Liban, nous souhaitons rappeler une école de peintures marines du XIX^e siècle, dont on ne trouve plus trace dans les publications accessibles.⁵¹⁷ Inspirés par les peintres orientalistes qui voyageaient dans la région, les jeunes peintres libanais ne découvrent que tardivement le paysage comme sujet, tout d'abord comme arrière-fond de tableaux aux sujets historiques, surtout de batailles, dans la tradition ottomane. Ce sont ici encore les impressionnistes qui arrivent à imposer la nature comme sujet à part entière, mais cette influence ne se marqua qu'à partir des années 1930. Khalil Saleeby, Khalil Gibran, Mustafa Farrouk, Saliba Douaihy, Omar Onsi, et Rachid Wehbé ont tous été formés en Europe et aux États-Unis. Omar Onsi étudia à l'American University of Beirut entre 1918 et 1920 avant d'aller passer trois ans à Paris. L'Académie des Arts fut fondée en 1943. César Gémayel devint le premier directeur de l'école de peinture. On écrit⁵¹⁸ qu'il était fortement influencé par Renoir, ayant lui aussi étudié à Paris. Renoir était capable de rendre la lumière de la Méditerranée de façon congéniale. C'est effectivement un maître fascinant pour les jeunes peintres du Moyen-Orient, et ce notamment pour ses études de nus. Il a fait beaucoup plus de portraits et de scènes de genre que de paysages (image no.328), qui deviennent d'ailleurs plus importants après son voyage en Afrique du Nord dans les années 1880. Esthétiquement, les œuvres des artistes libanais (images nos. 329 et 330), se rapprochent aussi beaucoup de celles de Paul Cézanne (image no. 331).

⁵¹⁷ <http://onefineart.com/en/pastartists/> (auteur non précisé)

⁵¹⁸ <http://onefineart.com/en/pastartists/> (auteur non précisé)



No 328 A. Renoir 1881 No 329 C. Gemayel, date?

No. 330 C. Gemayel, date?

No.331 P. Cézanne, 1895

Omar Onsi reste certainement le plus connu des peintres paysagistes du Liban. Il est né en 1901 dans une vieille famille sunnite et se destine d'abord à la médecine, comme son père, avant de se consacrer à la peinture. Parcours considérable, car l'art pictural fut alors souvent encore l'apanage des peintres chrétiens, qui suivaient un enseignement dans les monastères et avaient un contact avec les peintures de saints et les scènes bibliques. Onsi, qui ne se plaît pas en médecine, part en 1922 pour la Jordanie et travaille pour la famille royale comme professeur de langues. Il commence à peindre les paysages arides de la Jordanie et les bédouins, la flore et la faune, et fait des portraits de la famille royale. En 1927 il part pour Paris et étudie à l'Institut Julien. Il continue à réaliser des portraits, des nus et des paysages (image no.332). Il y rencontre sa première épouse, qui meurt peu de temps après. Après la mort brutale de sa femme sa peinture, qui reprend des paysages du désert, devient une métaphore pour sa solitude et son désarroi.⁵¹⁹ Si le paysage devient au Moyen-Orient un thème plus important juste avant et surtout après la fin de l'Empire ottoman, cela va de pair avec le renouveau de l'arabitude, appelé *Nahda*⁵²⁰. Ce mouvement débute timidement avec l'époque du *Tanzimat*, la période de réformes dans l'Empire ottoman, réformes forcées par des idées de révolte dans les provinces, mais aussi issues d'un constat au sein du gouvernement ottoman d'infériorité économique et politique par rapport à l'Europe. La libération partielle des rênes du pouvoir d'Istanbul amène une nouvelle fierté dans les régions.⁵²¹ Elle va de pair avec une remise en question de l'Islam sunnite, la religion majoritaire, jusqu'alors représentée par le sultan turc ;

⁵¹⁹ <http://onefineart.com/en/artists/onsi/>

⁵²⁰ Nahda (arabe): Réveil, renaissance. La *Nahda* se caractérise notamment par la volonté de concilier les valeurs nationales avec les exigences imposées par un processus de modernisation mis en place selon le modèle occidental. Voir Glossaire

⁵²¹ Voir aussi: Salah Stétié, « Par l'amour et par l'image » (Introduction de *Cent ans d'art plastique au Liban, 1880-1980*, Editions R. Chahine, Beirut, 1982), qui décrit le « désenclavement » du Liban

dans le courant de la *Nahda* des savants arabes demandent une réinterprétation des fondements écrits. Les régions commencent une lente émancipation, qui sera arrêtée net au moment où les pouvoirs européens profitent de la défaite de l'Empire ottoman et se partagent le Moyen Orient - alors que les Anglais avaient fait croire aux Arabes que leur contribution à combattre les Turcs leur vaudrait plus tard l'indépendance. La réalité fut différente et la déception fut grande⁵²². Le paysage devient alors le rappel de la *Nahda*, de la conscience du patrimoine régional et des valeurs locales. Nous le trouvons partout au Moyen-Orient, surtout aussi en Égypte (image no. 333). La peinture de paysages montre le paysage idéal, à caractère local, cultivé, à dimension humaine. Nous en trouvons des exemples partout au Moyen Orient, les peuples étant interconnectés par des relations de clans, brassés par les remous politiques, mobiles par la force des frontières tirées arbitrairement sur une carte à Londres. Une artiste, palestinienne de souche, mais qui a passé une grande partie de sa vie à travailler pour le Ministère de l'éducation de Jordanie a certainement eu un parcours assez compliqué, avant qu'on trouve ses œuvres dans les galeries et musées: née en 1925 et issue d'une ancienne famille influente à Naplouse, en Cisjordanie, Afaf Arafat fréquente l'institut pédagogique de Jérusalem de 1938 à 1943 et travaille plus tard comme institutrice à Jérusalem. Afaf Arafat obtient en 1957 un diplôme de l'université britannique de Bath où elle étudie les arts plastiques (peinture, photographie et céramique). De retour en Palestine en 1957, elle enseigne les arts à l'institut pédagogique de Ramallah. Elle continue ses études et obtient son Master à l'Université de Tennessee (USA) en 1966 puis deviendra inspecteur d'enseignement artistique au Ministère Jordanien de l'Education. De 1966 à 1979, elle prépare un manuel artistique destiné aux enseignants. Afaf Arafat (image no.334) travaille pour l'UNRWA⁵²³ en qualité d'expert artistique de 1979 à 1981 et prépare les ouvrages d'enseignement artistique pour l'université jordanienne Al-Yarmouk en 1981. En qualité de déléguée jordanienne, elle participe à la Conférence des arts à

⁵²² Voir introduction

⁵²³ UNRWA (the United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East) donne assistance, protection et support légal à quelques 5 millions de réfugiés palestiniens en Jordanie, Liban, Syrie et sur les territoires palestiniens occupés par Israël jusqu'à ce qu'une solution à leur problème soit trouvée. <http://www.unrwa.org/etemplate.php?id=47>

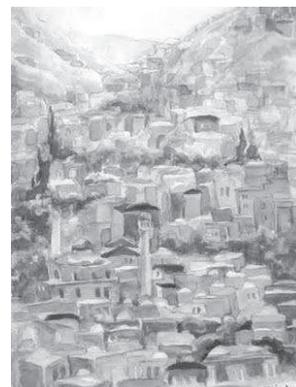
Amsterdam en 1969 puis à la Conférence Régionale de l'Enseignement des arts organisée par UNRWA en 1976. Elle organise de nombreuses expositions à Jérusalem, Amman et à Naplouse. Elle obtient différents prix artistiques accordés notamment par le gouvernement koweïtien et la Ligue Jordanienne des Artistes.



No 334 Omar Onsi, *Beirut*, date?



No. 335 Rhagheb Ayad, *Sans titre*, 1923



No. 336 Afaf Arafat, *Vieux Naplouse* (date?)

Pour les peintres juifs en Palestine, qu'il s'agit de juifs autochtones (*mizrahi*⁵²⁴) ou de juifs venus lors d'une des vagues d'*Aliya*⁵²⁵ au début du XX^e siècle, ils utilisent des styles européens pour peindre leur propre désir de se relayer à une histoire locale, mais les nouveaux arrivants, portent avec eux aussi les blessures de leur jeunesse en Europe, l'expérience des pogromes et de la Shoah, pour certains. Samuel Hirszenberg naquit à Lodz en 1865, dans une famille de tisserands, une caste extrêmement appauvrie. C'est grâce aux dons d'un médecin fortuné qu'il arrive à étudier la peinture à Cracovie, contre la volonté de son père. Après un temps d'études à Munich il se retrouve à Paris et y connaît les premiers succès avec son art qui est influencé par le Réalisme et dépeint la vie du *schtetl*⁵²⁶ juif. De retour en Pologne, son art subit l'influence du Symbolisme et de ses thèmes les plus sombres et dramatiques. Une des œuvres les plus connues de cette époque, « *Le juif errant* » (1899)⁵²⁷ appréhende déjà les horreurs de la Shoah. Il le montre au Salon de Paris en 1900 mais y rencontre peu d'enthousiasme. L'œuvre fut également rejetée à Munich et à Berlin (image no.336). En 1907, Hirszenberg

⁵²⁴ Voir chapitre à compléter

⁵²⁵ Voir chapitre à compléter

⁵²⁶ Shtetl, (yiddish), quartier traditionnel juif en Europe de l'est et en Russie.

⁵²⁷ Richard I. Cohen and Mirjam Rajner, *The Return of the Wandering Jew(s) in Samuel*

Hirszenberg's Art,

http://www.academia.edu/854135/_The_Return_of_Wandering_Jew_s_in_Samuel_Hirszenbergs_Art_

émigre en Palestine après quelques voyages. Il y arrive alors que l'École Bezalel vient d'ouvrir ses portes (en 1906). Hirszenberg devient un des premiers professeurs et connaît une période intensive de travail (images no.335 et 337) mais il meurt un an plus tard. Hirszenberg est un exemple de la différence entre l'art du paysage de la diaspora et l'art des sionistes fraîchement arrivés en Palestine.



No. 335 Samuel Hirszenberg, *Dôme du Rocher*, 1908 No. 336 S. Hirszenberg, *Le Juif errant*, 1899 No. 337 S. Hirszenberg, 1908

Une génération plus tard, les peintres de l'école Bezalel se « révoltent » contre un style trop académique. Ils admirent les œuvres de Cézanne, mais aussi de Rousseau, puis se tournent vers une abstraction de plus en plus importante et jouent avec le cubisme. A nommer surtout Reuven Rubin (1893-1974), Yossif Zaritski (1891-1985, image no.343) et Pinchas Abramovitch (1909-1986, image no.341).



No. 338 Riza Topal, c. 1960



No. 339 Pinchas Abramovitch, 1955



No. 340 Nizar Sabour, 1993

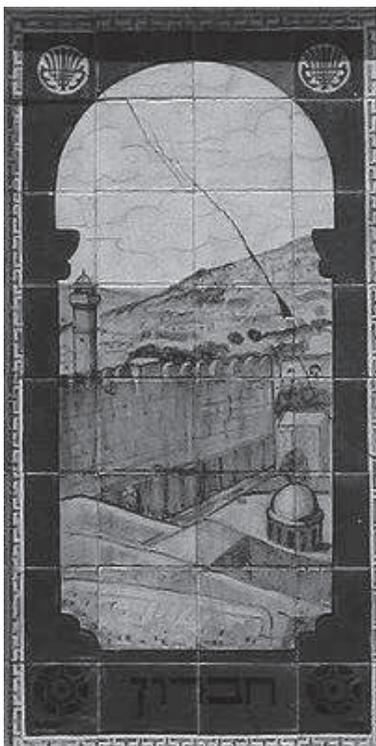


No. 341 Yossif Zaritski, 1924

Les jeunes peintres juifs en Palestine sous mandat britannique passent, comme leurs homologues arabes du Moyen-Orient, souvent par les académies occidentales. Reuven Rubin, qui vient d'une pauvre famille romaine orthodoxe, par exemple, étudie d'abord quelques années à Paris (jusqu'à la Première Guerre mondiale où il doit repartir en Roumanie), avant de se fixer définitivement en Palestine. L'école Bezalel était tout d'abord dans une tradition de peinture académique et conventionnelle, souvent orientaliste. L'atmosphère d'un nouveau départ, l'enthousiasme des années de première colonisation amène aussi un désir d'une expression artistique plus libre, ainsi l'impressionnisme et l'expressionnisme y trouvent un terrain très fertile. La peinture du paysage des jeunes artistes juifs en Palestine est une célébration de la lumière et de la flore méditerranéenne mais elle reste une peinture occidentale qui se frotte aux techniques et esthétiques du Moyen-Orient, comme par exemple l'art de la faïence (image no. 343) ou de la miniature, dans un esprit d'art nouveau et du mouvement « arts and crafts ». L'art des artistes juifs en Palestine introduit un concept du « nouveau Juif », revenu sur sa terre ancienne et longtemps promise, avec des allusions à la culture hébraïque antique et mythologique mais séculaire de caractère. Elle voulait se distinguer radicalement de la culture juive (orthodoxe) de diaspora, jugée soumise et arriérée.⁵²⁸ Si en Europe les anciens Grecs et Romains étaient vénérés, les racines hébraïques étaient oubliées ; les « nouveaux Juifs » se référaient donc fièrement à leur lignée antique. A partir du début du XX^e siècle apparaissent des œuvres très semblables réalisées par des peintres arabes, kurdes ou juifs aux motivations

⁵²⁸Alec Mishory , *Art in Israel*, (February 2011)
<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsourc/isdf/text/mishory.html>

semblables (images no.338 et 340). Un retour aux sources, une référence à la culture méditerranéenne, comme base de la civilisation européenne, représentée par le paysage, la flore, et par les villes et leurs maisons cubiques, la lumière particulière du bassin est bien celle de la Méditerranée.



No. 343 *Le vieux Hébron*, céramique de l'école Bezalel, autour de 1900

Comme mentionné⁵²⁹: « Certains pourraient faire valoir que tous les peintres libanais de leur génération partageaient quasiment la même attitude et trouvaient dans la représentation du humble, de l'attachant, dans la réalité colorée, dans le piquant de la vie quotidienne libanaise la matière première de leur inspiration et même, à la fois éthique et esthétique, leur sous-jacente raison d'être - et cela est vrai de Moustapha Farroukh, César Gemayel, Saliba Douaihy et une poignée de leurs contemporains moins connus (...) ». On peut étendre ce jugement aux artistes de tout le Moyen-Orient. Malgré tous ces hauts et bas, la fin de l'Empire ottoman, la colonisation par la France et la Grande Bretagne, puis la décolonisation en 1946 ne changent pour autant pas l'attirance culturelle mutuelle entre le Moyen Orient et l'Europe. Ce sont des années libérales, comme l'explique

⁵²⁹ http://www.onefineart.com/en/artists/onsi/gardener_of_epiphanies.shtml, Article copyrighted 1985, The council of the Foreign Economic relations, pas d'auteur précisé

le professeur Bichara Khader de la UCL⁵³⁰ : « *En effet, le Monde arabe a connu une période libérale dans les années 1920-1950 avec des partis politiques, une pensée critique et une société civile éveillée.* » La peinture du Moyen-Orient continue à utiliser des techniques et styles européens d'expression visuelle, mais transcendant toute religion et ethnie, elle est essentiellement méditerranéenne et réussit à intégrer des traditions différentes.

c. Le paysage et la terre perdue

L'immigration juive qui existe en Palestine depuis que Selim II l'a conquise en 1517 (puisque les juifs avaient reçu la permission de vivre dans l'Empire ottoman depuis l'inquisition espagnole en 1492), devient beaucoup plus importante depuis les pogroms en Russie et la fondation des premiers établissements agricoles juifs avec l'aide du Baron Rothschild en Palestine dans les années 1880 (première Aliyah)⁵³¹. A partir de 1897, le mouvement sioniste est à l'origine de la deuxième vague d'immigration juive en Palestine puis suivent d'autres vagues jusqu'à à la création de l'état d'Israël en 1948. Le partage de la Palestine est appelé *Naqba*⁵³² par les Arabes. L'image romantisée du « *bon Arabe* ⁵³³», qui fut aussi à la source d'œuvres d'artistes juifs de l'époque, surtout de Nahum Gutman (image no.344) et de Pinchas Litvinowsky, et qui faisait miroiter une cohabitation paisible entre juifs et arabes fut détruite. Avant la création de l'état d'Israël, la religion juive faisait toujours partie de la culture palestinienne, bien qu'elle y était minoritaire, tout comme la religion chrétienne, les Druzes etc. Cela ne veut pas dire qu'il n'y avait pas de tensions, voire des injustices et des violences localisées – mais il y avait aussi cohabitation et il y avait un quotidien de gens simples qui était établi. Le vécu dans les villages était très différent de la politique. Pour les artistes, les relations étaient aussi différentes de la politique : des artistes juifs exhibaient et

⁵³⁰ Professeur Khader Bichara est Directeur du centre d'Etudes et de Recherches sur le Monde Arabe Contemporain - Université catholique de Louvain (Belgique) cité d'après : *La démocratisation*

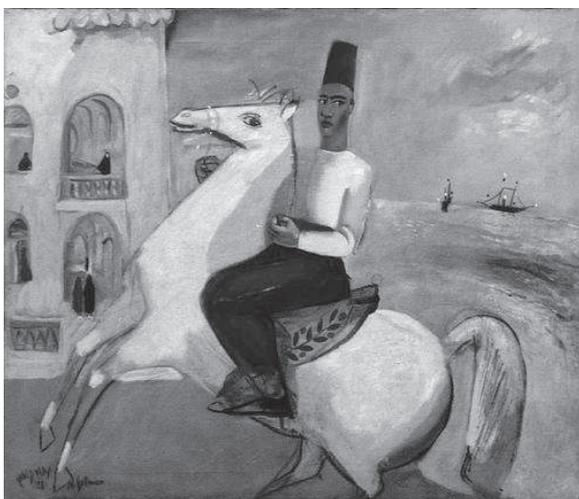
dans les pays Arabes, Entretien conduit par Yacine Hichem Tekfa, pour *Géostratégiques* n° 9 - octobre 2005, http://www.strategiesinternational.com/9_Khaderb.pdf

⁵³¹ Aliyah: Immigration juive, traditionnellement en Palestine et aujourd'hui en Israël

⁵³² Naqba: Catastrophe en arabe

⁵³³ Voir: Esther Benbassa, *Israéliens/Palestiniens, Juifs/Arabes: archéologie d'un conflit*, <http://www.estherbenbassa.net/SCANS/ARCHEOLOGIE.PDF>

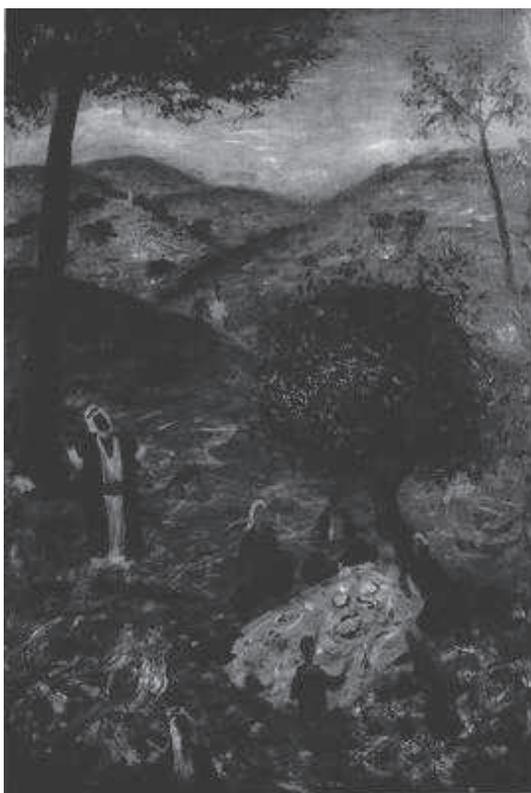
vendaient leur art au Caire et en Alexandrie, même jusqu'en Inde, alors que des artistes arabes vendaient à des galeristes juifs en Europe et aux États-Unis.⁵³⁴



No. 344 Nahum Gutman, 1923(?)

C'est au cours des combats pour l'indépendance d'un état d'Israël contre les forces britanniques que se creuse le gouffre. Les forces paramilitaires juives s'attaquent également à des villages arabes. La création de l'état d'Israël met finalement un terme provisoire à un développement indépendant artistique palestinien ; les artistes arabes restés au pays n'ont plus les possibilités de se nourrir des courants internationaux, sauf par l'intermédiaire des peintres juifs, qui, eux, sont coupés de leurs marchés arabes. La propagande amène l'exclusion. Les écoles ouvertes par les nouveaux occupants étaient, a priori, fermées aux Arabes, dans un souci de préserver la culture et la religion juive. L'idée sioniste partait maintenant du principe d'un état juif, où la culture arabe n'avait aucune place. Le modernisme Palestinien timidement émergent et les intellectuels de cette époque ne trouvaient plus de sol propice pour se développer. Les artistes juifs antérieurs à cette époque travaillaient sur une terre qui tenait encore du rêve (voir images no. 345, 346 et 347), qui était désir et non pas revendication. Les Palestiniens, eux, restèrent dans ce rêve. Ils continuèrent à peindre des images des territoires perdus, de sites occupés, de faire des allégories sur la terre-mère, de rappeler les coutumes anciennes.

⁵³⁴ Art in Israel
By Alec Mishory
(February 2011)



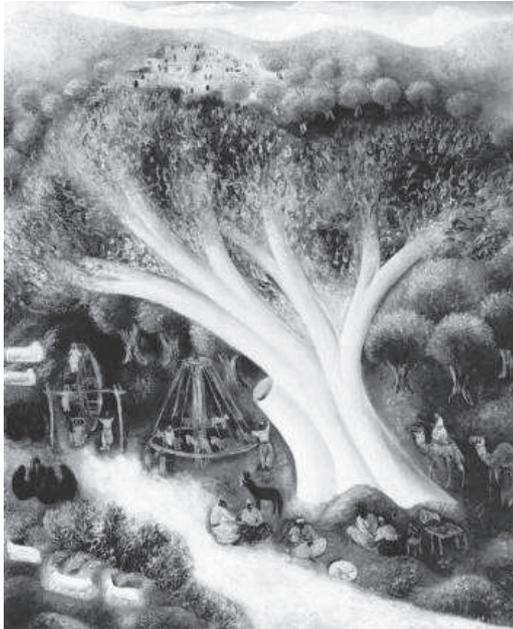
No.345 Mosche Castell,
Déjeuner sur l'herbe
1931



No. 346 Menachem Shemi, *Femmes au marché de Safed* (date ?)

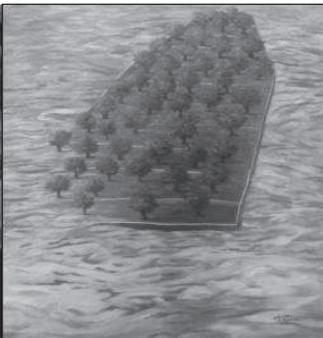
L'artiste palestinien Ahmad Canaan explique : « *Il y avait une période après la Naqba, quand les artistes qui étaient restés en Israël, Gaza et en Cisjordanie, étaient préoccupés par l'identité régionale de la Palestine. Les artistes de cette génération sont issus des académies en Israël et de la culture israélienne, mais ils ont encore le souvenir de la fuite et des camps de réfugiés des Arabes qui ont été déportés pendant la colonisation de la Palestine par les Juifs. Cela est resté leur thème. La terre promise mais interdite. C'est sur cette base qu'ils ont commencé leurs recherches. En fait, leur art s'est développé comme le travail des artistes juifs avant la création de l'état d'Israël. Nous utilisons un langage local avec des symboles locaux et qui rappellent les techniques artisanales locales: le cactus (sabra), le dôme du rocher, l'olivier, le pigeon, nos maisons typiques, nos broderies et tissus, le henné. C'est ce que nous voyons tous les jours, c'est notre univers. Les artistes juifs d'avant 1948 peignaient de la même manière. Il y avait même déjà un mouvement « cananéen » pour prouver l'identité très ancienne des peuples de notre région, de tous, juifs, chrétiens et musulmans, tous issus des*

mêmes cultures anciennes. Ils dépeignent leur rêve de cette terre, ils avaient la même relation avec la terre. »⁵³⁵



No. 347 Reuben Rubin, *Sycomore entre oliviers* (date ?) No. 349 Vera Tamari, *TreeWeb*, 2000

Le paradis perdu prend la forme de ces symboles. Le temps avant le partage de la Palestine est dépeint comme l'Arcadie, celui d'après comme paysage de la désolation (voir images no.348-351).



No. 348 Moh. Hawajiri, *Chèvres*, 2000 No. 350 Suleyman Mansour, *Oliveraie*, 2011 No. 351 Ahmad Canaan, *Dabkha*, 2010

Ces tableaux ne se trouvent pas seulement en Palestine, mais partout où les Palestiniens ont trouvé refuge, comme au Liban, en Jordanie, en Égypte et en Syrie, pays qui ont aussi connu des confrontations violentes avec Israël. L'art des années post- 1948 devient politisé et la description du paysage devient message. Inji Afflatoun (ou Efflatoun 1924 – 1989) est un exemple de la politisation des

⁵³⁵ Ahmad Canaan, Interview avec S. Drake le 7 janvier 2011, traduit de l'anglais par S. Drake

artistes à cette époque-là. Peintre, activiste et innovatrice de l'art moderne égyptien, Inji Aflatoun était une figure phare du féminisme égyptien. Elle est connue pour ses activités de militante de gauche, son anti-impérialisme lui vaut d'être finalement mise en prison sous Nasser dans la période après l'indépendance. Son art avait la plupart du temps vocation à explorer des thèmes politiques et sociaux.



No. 352 Inji Aflatoun, *Arbre derrière un mur*, 1965
Photos : Safarkhan Galerie, Caire



No. 353 Inji Aflatoun, *Sans titre*, 1969

Si dans ce tableau (image no.352), l'utilisation du bleu et jaune évoque Van Gogh, le traitement de l'espace rappelle aussi les expressionnistes allemands, comme Beckmann ou Kirchner. Comme plusieurs artistes égyptiens, elle peindra la campagne pour exprimer ses racines culturelles. Pendant et après son emprisonnement ses tableaux deviennent plus noirs, émotionnels et tragiques. Dans cette période on trouve des portraits de femmes en prison (image no. 353) et des images de la guerre avec Israël. Elle reste sur ses positions marxistes jusqu'à sa mort. La recherche de la couleur, de l'impression momentanée sous une lumière particulière, rappelant parfois Sisley, l'accompagnera toujours. Elle est la preuve-même d'un amour profond pour son pays natal (image no.354).



No. 354 Inji Aflatoun, *Lever de soleil à la campagne*, 1974
Photos : Safarkhan Galerie, Caire

N’y aurait-il pas aussi d’autres liens entre la peinture et les discours politiques de l’époque ? Tandis que les pays arabophones du Moyen-Orient se rapprochent de l’Union Soviétique et des idéaux d’une population agricole laborieuse, humble et solidaire, dans le respect des traditions anciennes, le discours d’Israël met l’accent sur la « *transformation du désert en jardin*⁵³⁶ ». Pour les Arabes du Moyen-Orient, la culture de la terre a toujours été extensive, au gré des saisons, des crues du Nil, des pluies hivernales, dans le travail collectif du village où tout le monde se connaît et où la plupart des habitants sont issus d’un même clan. L’approche israélienne du travail en Kibboutz, une entité sociale construite sur un choix de vie délibéré, une motivation de transformer l’ordre séculaire de la nature, de maximaliser le rapport du travail, de s’appropriier la terre par la force, ne fait pas écho dans l’art arabe du Moyen-Orient. Le jardin perd sa connotation métaphorique de Paradis, quand il devient œuvre humaine. Nous trouvons donc dans l’art arabe de plus en plus de paysages vides de végétation, ou des paysages désertiques. Toutefois, les symboles de la terre perdue se trouvent également chez des artistes issus d’un autre pays sans terre : Les Kurdes. Peuple très ancien de Mésopotamie, les prédécesseurs des Kurdes ont été battus par Alexandre le Grand et intégrés dans son empire, ensuite ce seront les Romains, les Arméniens, les

⁵³⁶ En référence au chapitre de Ésaïe 41:18-19, édition Louis Segond (LSG) :
« 18 Je ferai jaillir des fleuves sur les collines, Et des sources au milieu des vallées; Je changerai le désert en étang, Et la terre aride en courants d'eau; 19 Je mettrai dans le désert le cèdre, l'acacia, Le myrte et l'olivier; Je mettrai dans les lieux stériles Le cyprès, l'orme et le buis, tous ensemble; (...) »

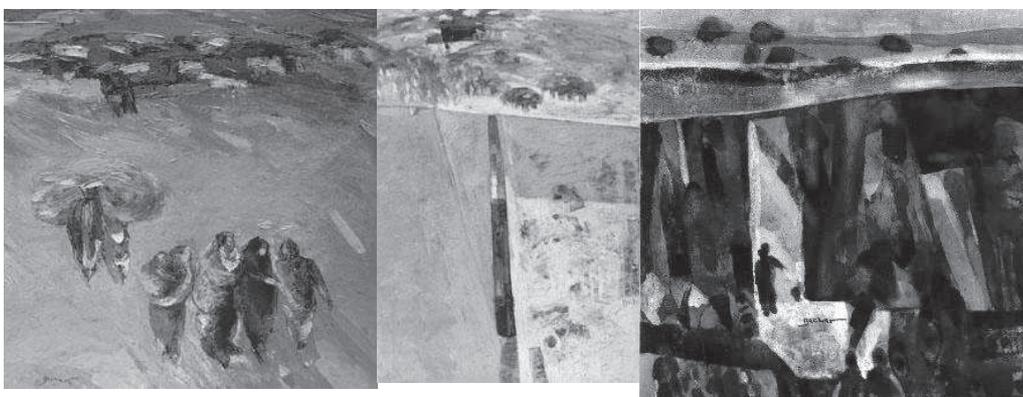
Arabes, les Sassanides, les Mongoles... qui gouverneront sur les principautés kurdes. Malgré de nombreuses persécutions, ils ont pu sauvegarder leur culture, leur langue et leurs religions traditionnelles⁵³⁷ et prendre part au développement de la région où ils se feront remarquer en tant que guerriers. Ils prendront aussi le pouvoir, comme le plus connu, Saladin, qui fonda la dynastie des Ayyubides. Le nationalisme kurde au sein de l'empire ottoman mène à de nombreuses émeutes et révoltes. Après la fin de la Première Guerre mondiale les accords de Sèvres promettent un état indépendant mais le partage du Moyen-Orient par les Français et les Anglais résulte dans un partage de fait des différentes tribus kurdes, qui se retrouveront par la suite séparées entre la Syrie, l'Iraq, l'Iran, et la Turquie moderne. Ils y sont sujets à des degrés d'assimilation forcée ou d'exclusion sociale diverse. Comme le dit Clémence Scalbert : « *Le Kurdistan, du fait de ses ambivalences sémantiques, expliquées par sa géographie, ses populations mais surtout par son histoire, recouvre désormais une dimension quasiment mythologique, relevant de l'imaginaire. Cependant, il porte le souvenir d'un territoire concret que les individus – et ici les peintres – ont physiquement connu.* »⁵³⁸ La diaspora kurde en Europe et aux Etats-Unis est aujourd'hui bien plus importante que le nombre de kurdes vivant dans la région. Les Kurdes de la région peuvent fréquenter les écoles d'art de leur pays administratif, c'est-à-dire que les Kurdes de Turquie vont se rendre à Ankara ou Istanbul pour leurs études supérieures d'art plastique alors que ceux d'Iraq se retrouveront à Suleymania et ceux de Syrie à Damas. Comme chez les Palestiniens, leur désir d'identité les amène à rechercher des origines antéislamiques. Scalbert fait le lien entre le désir de sauvegarder une identité nationale et leurs œuvres : « *Entreprise initiée par les nationalistes kurdes au début du siècle, la découverte et création des origines de la nation ou du peuple se poursuit aujourd'hui, en exil également. C'est la découverte et souvent l'idéalisation d'une culture mésopotamienne antéislamique.*

⁵³⁷ Voir introduction, voir Glossaire

⁵³⁸ Clémence Scalbert, « Mémoire spontanée et travail de mémoire : exil et diaspora. Le processus de création chez six peintres kurdes en Europe », dans : *Etudes Kurdes*, N° V - Février 2003, http://www.institutkurde.org/publications/etude_kurdes/etude5.php

*Tous les peintres s'y réfèrent et peignent la mythologie kurde et mésopotamienne.*⁵³⁹ »

Bashar al Issa, d'abord instituteur de son métier, a rapidement attiré l'attention publique sur ses peintures et exposa à Halep et Damas. A cause de ses activités politiques, il a fui la Syrie à l'âge de 29 ans pour atterrir, après plusieurs détours, en France où il continue à travailler. Il expose maintenant partout en Europe. Il a amené avec lui les couleurs et les espaces de ses origines, il peint des images de la Mésopotamie qui sont toujours dans sa mémoire un peu floues (images no.355 et 356), comme des rêves. La critique Anne Rebours en dit : « *Le tableau est avant tout une élaboration mentale; le peintre suit le cheminement vers l'abstraction "pays d'où on ne revient pas". Le blanc tatoué envahit peu à peu l'espace, mais on devine encore les images familières: la glaneuse, la chèvre, l'arbre, la silhouette du village qui s'étire et se fonde à la limite des éléments.* »⁵⁴⁰ » Toute une série de ses tableaux rappellent des images de la *Route de la soie* (image no.357) et nous évoquent alors les liens du Moyen-Orient avec l'Asie, les départs éternels, aussi.



No. 355 Bashar al Issa, *Les glaneuses*, 1991 No. 356 Bashar al Issa, *Espaces brûlés*, 1995 No. 357 Bashar Al Issa, *Route de la soie*, 1999

D'une toute autre génération et origine, Riza Topal, né en 1934, lui aussi d'abord instituteur, est natif de Dersim (en turc: Tunceli), haut-lieu des soulèvements kurdes en Turquie. Il rencontrera les reproductions d'œuvres de peintres européens dans le premier atelier de peinture qu'il fréquente dans cette bourgade de province. Plus tard, il aura l'occasion d'exposer à Ankara, à Istanbul, puis

⁵³⁹ *ibid.*

⁵⁴⁰ Anne Rebours, « Espaces en mémoire », extrait du catalogue : *Bashar – des matins si vifs*, Paris, 1999

continue des études d'art à Munich où il trouve refuge. Il exposera beaucoup dans les années 1980-1990, entre autre à Paris, à Francfort et à Vienne. Fasciné autant par les cultures anciennes de Mésopotamie et d'Égypte que par l'Afrique, l'Inde et bien entendu les peintres modernes européens, il entreprend aussi de nombreux voyages. Comme le qualifie Scalbert: « *Riza Topal est certainement le peintre kurde le plus connu en Europe.* ⁵⁴¹ » Par la suite il expose surtout en Allemagne à Berlin. Topal est un chercheur, curieux d'autres pays et cultures ; il a un rapport intellectuel avec son pays d'adoption mais garde un attachement émotionnel fort et irrévocable avec son pays d'enfance et les thèmes qui s'y retrouvent (images no.358 et 359). Si Topal peint prioritairement des personnages, des animaux et des œuvres abstraites, il reprend les couleurs et arabesques traditionnelles du Moyen-Orient. Bashar al Issa et Reza Topal sont deux artistes issus de la diaspora. Dans leur œuvre, la terre perdue prend des dimensions mythologiques et hors du temps. Leur mémoire du « pays » n'évolue plus. Des éléments modernes n'entrent que dans la forme, mais l'idée du « pays » devient de plus en plus abstraite.



358 Riza Topal, *Dersim*, huile sur toile (date ?)

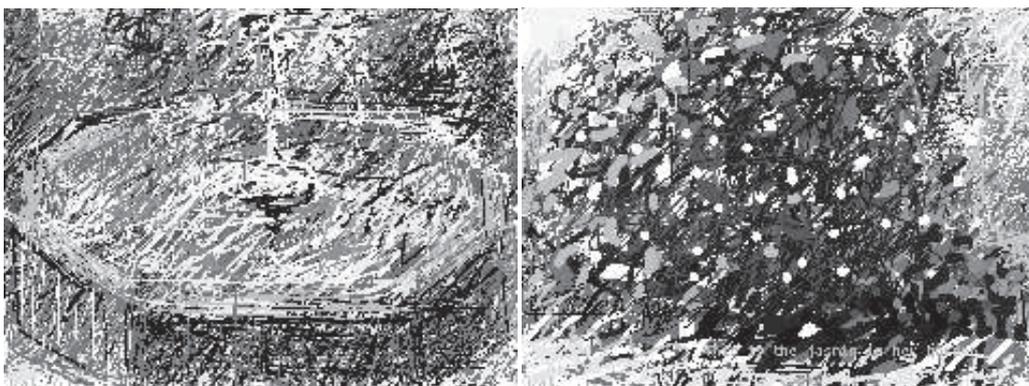


No. 359 Riza Topal, *Scène au village*, 1983

Que l'abstrait puisse avoir une identité locale se remarque également dans les œuvres de Samia Halaby (née en 1936) et de Khitam Younis (née en 1962), toutes les deux Palestiniennes, mais l'une vivant en diaspora et l'autre non. Halaby et sa famille furent expulsées de leur maison de Jaffa en 1948 et se réfugièrent au Liban, puis aux Etats-Unis. Samia Halaby fit ses études à Indiana et y obtint un Masters en Arts en 1963. Par la suite elle retourna souvent au Moyen-Orient et

⁵⁴¹ Clémence Scalbert, *ibid.*

notamment aussi en Palestine. Elle enseigna pendant dix ans à l'Université de Yale⁵⁴² et a aussi organisé un nombre d'expositions. Elle est, entre autre, l'auteure du livre "*Liberation Art of Palestine: Palestinian Painting and Sculpture in the Second Half of the 20th Century (2001)*" et de plusieurs articles sur l'art contemporain. Si son art est surtout abstrait, les titres sont révélateurs de son inspiration: ses œuvres s'appellent *Cactus la nuit*, *Palestine de la rivière à la mer* (image no. 364), *Côtes de la méditerranée*... Les taches, apparemment distribuées de façon spontanée, dessinent alors une carte imaginaire d'une Palestine mythique. Khitam Ibrahim Younis est née dans le village de Wadi Ara, en Galilée, d'une famille palestinienne chrétienne. Elle étudia le dessin à Beer Sheva et fut diplômée du Centre Na'amat pour les arts plastiques. Elle travailla ensuite à la galerie d'art contemporain de Umm el-Fahem, puis sous la direction de Farid Abu Shakra. Aujourd'hui, elle enseigne l'art dans divers établissements scolaires et participe à de nombreuses expositions. Elle travaille surtout sur bois. Deux vies de femmes arabes, palestinienne et chrétienne, deux artistes qui peignent de l'art abstrait, mais à trente ans d'intervalle, deux chemins totalement différents. Samia Halaby vient d'une famille où les arts avaient toujours leur place. Elle grandit entouré d'icônes sur les murs de la maison familiale, de son jardin, et de la maison des grands-parents à Jérusalem (images no.360). Elle étudie dans de très bonnes écoles internationales.



No. 360 Samia Halaby, Dessins sur ordinateur, *La fontaine*, *Le jasmin* © Copyright, Samia A. Halaby, 1998, All rights reserved

Samia Halaby explique : « *Mes tableaux sont abstraits parce que je respecte surtout les artistes révolutionnaires du XX^e siècle. Les artistes cubistes, futuristes,*

⁵⁴² Voir : http://www.resistanceart.com/samia_halabi.htm

suprématistes, constructivistes, les muralistes mexicains, les impressionnistes abstraits sont les meilleurs du siècle dernier. Je veux les suivre et continuer le chemin qu'ils ont ouvert. Programmer de la peinture cinétique sur un ordinateur et produire des vidéos de l'abstraction sonore en mouvement est le résultat de ce chemin entrepris. »⁵⁴³

Khitam Younis a fréquenté des écoles locales. Toutefois, elle est reconnue par des critiques locaux et exposée au L.A. Mayer Museum pour l'art islamique à Jérusalem, le seul musée à Jérusalem Ouest (côté israélien) qui se consacre à la culture arabe. Son œuvre représente la terre éclatée les jours de sécheresse, elle évoque la croûte terrestre desséchée en attente une délivrance. Farid Abu Shakra le décrit : « *Elle a abandonné les outils et matériaux traditionnels utilisés en peinture et travaille de manière à rechercher l'honnêteté et la spontanéité dans la description de son sujet.* »⁵⁴⁴ Catastrophe ou renaissance, le choix est celui du spectateur. Younis compare son travail à la recherche d'une place, une migration vers l'inconnu, le jour – après quoi ? Selon Mohammad Abu Zreiq, elle « *...crie ses pensées sur le passé et le présent, l'immigration et le départ, l'individu et les directives de la communauté. 'Le jour après' représente les convictions de Younis sur les autres, la Naqba et les actions et réactions qui ont suivi la Naqba* ». ⁵⁴⁵ Selon Farid Abu Shakra, l'art aurait aussi une fonction de psychothérapie chez Younis : « *Tous ces facteurs sont accompagnés des révélations culturelles et éducationnelles qui remplissent le monde personnel de l'artiste et elle se voit elle-même, enveloppée dans ce monde bien à elle qui est rempli de pensées, d'émotions et de passions qu'elle filtre spontanément à travers une forme artistique qui a un effet esthétique sublime.* »⁵⁴⁶

⁵⁴³ <http://www.art.net/~samia/samia.html>, traduction S. Drake

⁵⁴⁴ Farid Abu Shakra, artiste peintre, critique, curateur, *Season of migration – the day after*, Um el-Fahm Art gallery, 2010 traduction S. Drake

⁵⁴⁵ Mohammad Abu Zreiq, artiste peintre et critique d'art jordanien, *From foundation to modernism* Al fares Publishing, 2010, traduit par S. Drake

⁵⁴⁶ Farid Abu Shakra, *ibid.*



No. 361 Samia Halaby, *Palestine, de la Méditerranée au Jourdan*, 2003, Photo : Ayyam Gallery Jerusalem

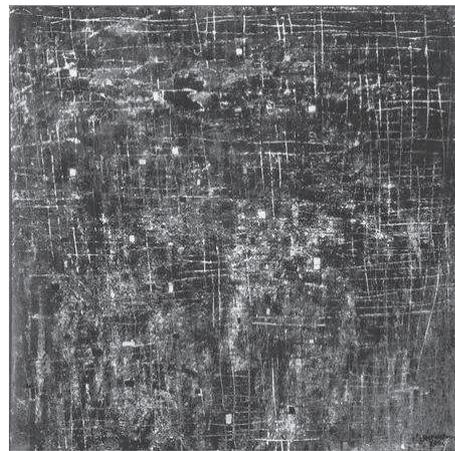


No. 362 Kitham Yunis, de la série "Sécheresse", 2007, terre, farine, acrylique et colle

Pour les deux artistes, la *Naqba* a fortement influencé leur œuvre : mais là où, pour Samia Halaby, la mémoire de la terre perdue lui inspire des tableaux qui rappellent la beauté de la Palestine mythique, chez Kitham Younis, le désespoir du quotidien dans un pays où elle n'a pas sa place lui fait créer des œuvres de désolation (image no.362).



No 363 Mohammed Kaitouqa, *Sans Titre*, 2003



No. 364 Mohammed Kaitouqa, *Sans Titre*, 2004

Rappelant Younis, le Jordanien Mohamed Kaitouqa (né en 1957) travaille le sable et les pigments de façon à créer des toiles qui sont presque des bas-reliefs. En effet, ses débuts d'artiste furent dans la création de murales. Ici aussi nous trouvons le paysage vide. Toutefois Kaitouqa ne crée pas tant l'image de désolation que celui de l'interaction entre la lumière et les rochers de sa Jordanie natale (image no. 363), qui fait parfois penser à une planète lointaine dans les montagnes isolées. Quand on voyage à travers pays, les pigments inclus dans la

roche prennent des couleurs époustouflantes aux changements de lumière. L'action de la lumière, sa vie indépendante, dans des endroits dont la vie des plantes et animaux semble absente nous offre une autre dimension, la culture du sable et du vent créant un univers à part (image no.364).



No. 365 Nawal Abdullah, *Sans Titre*, 2003

No. 366 Nawal Abdullah, *Printemps*, 2012

Le même vent des plaines jordaniennes souffle aussi à travers les toiles de Nawal Abdullah, qui sont pourtant légères et transparentes. Née à Amman en 1951, elle a suivi ses études à Florence. Elle expose depuis 1974⁵⁴⁷ dans des galeries en Jordanie et dans d'autres pays arabes aussi bien qu'en Europe et au Canada. Ses paysages abstraits (images no.365 et 366) représentent un voyage intérieur et nous rappellent aussi Olivier Debré. Elle dit: *«Je fais de la peinture abstraite pour libérer mon esprit... C'est ma recherche d'une dimension supérieure de conscience. Les visions étranges et pourtant parfois très familières qui viennent inconsciemment par mes couleurs et taches de peinture sont quelque part prophétiques de ma vie. L'esprit humain est ou nourri, ou écrasé par ce qui se passe autour de nous dans le monde, que ce soit en politique, religion, science ou simplement dans la vie et les rencontres de tous les jours. (...)*⁵⁴⁸». Les artistes du Moyen-Orient ont trouvé leur propre expression du paysage, avec des langages esthétiques divers et en apportant leur propre message métaphorique. Un écrivain kurde décrit ainsi la relation avec l'Europe: *«En Europe, j'ai découvert des sources, mais pour moi, la question de l'identité est importante. J'ai une identité, mais les couleurs, les formes, la méthodologie viennent d'un endroit différent, ils représentent l'héritage de mon enfance. Je n'y réfléchis pas, ils viennent vers moi.*

⁵⁴⁷ http://www.nabadartgallery.com/Public_Artiest/Artists_page.aspx?Artist_Id=155&cv=1&t=s

⁵⁴⁸ Ibid., traduction S. Drake

(...) ⁵⁴⁹». Les débuts de la peinture de paysages coïncident au Moyen-Orient avec la découverte de la photographie. Les Orientalistes étaient souvent des photographes et nous avons vu plus haut qu'il y avait une grande influence entre les deux genres de représentation. La photographie reprenait des iconographies connues de la Terre Sainte, et les peintres se servaient des clichés de photographie comme modèle pour leurs toiles. Le paysage naturel comme le paysage urbain sont restés des thèmes de prédilection des photographes contemporains au Moyen-Orient. Nous y trouvons les mêmes préoccupations que dans les toiles des peintres : l'identité, l'exil, la terre perdue, la désolation. Dans la forme, ces photographies restent souvent très proches des images classiques du début du XX^e siècle (images no.367, 368, 369, 370).



No. 367 Steve Sabella, *Identité* (2002)⁵⁵⁰



No. 368 Jananne Al Ani, *Cimetiere*, (date ?)



No. 369 Palestine, début XX^e siècle



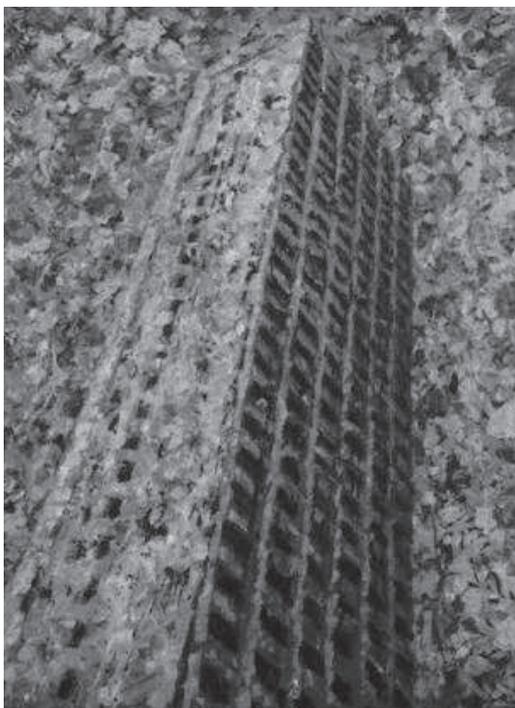
No.370 Palestine, début XX^e siècle

Le paysage urbain, l'image de la ville, reste un thème récurrent chez de nombreux artistes du Moyen-Orient. Si le paysage champêtre reprend le mythe du paradis

⁵⁴⁹ Anwar Sultani, *Mamostay Kurd*, Issue 30-31, Suède 1996(interview avec l'auteur) ; cité dans *Thomson*, 2000 : 50

⁵⁵⁰ Image no. 21, page 50

perdu, le paysage urbain fait référence à l'œuvre humaine de vouloir domestiquer la terre (et aussi à l'échec de l'homme dans cette entreprise) – et à l'inverse, à la terre froide de l'exil, l'hostilité du pays étranger.



No. 370 Ayman Baalbeki, *Bourj al Mun*, 2011



No. 371 Ayman Baalbeki, *Sans titre*, 2010

Photo : <http://www.google.com/search?q=ayman+baalbaki+images>

Les toiles très impressionnantes du Libanais Ayman Baalbeki (né en 1975) qui représentent des tours isolées, détruites (image no.370 et 371), qu'il a réalisées en 2008 (détruites par l'armée israélienne, ou les milices chrétiennes, chiites ou druzes... ou alors par les terroristes islamistes à New York ou par la foudre de Dieu ?) nous rappellent la tour de Babel de Pieter Brueghel (il s'y réfère clairement dans cette série – image no. 373) et la carte du tarot de Marseille représentant la « Maison Dieu » (image no. 372). Le symbolisme historique de la tour détruite par les foudres divines montre la faiblesse fondamentale de l'homme et son désir jamais assouvi de s'élever au niveau du Créateur, au lieu de quoi il ne crée que le chaos. Baalbeki utilise souvent un fond qui rappelle des papiers peints « kitsch » à grosses fleurs.



No. 372 Carte de Tarot



No. 373 Pieter Bruegel l'Ancien, *Tour de Babel*, 1563

Thierry Savatier écrit dans son blog dans *Le Monde* : « *Dans les toiles d’Ayman Baalbaki, ce sont des droites verticales qui dominent et s’élancent d’autant plus vigoureusement vers le ciel que le cadrage choisi est souvent en contreplongée. Ce parti pris pictural crée une dynamique des plus étranges, accentuée par la présence, sur les murs et dans le ciel, de ces tissus imprimés fleuris, joyeux, donc incongrus, sur lesquels l’artiste travaille directement, par juxtaposition de matière, de couleurs. Ces tissus ont une histoire ; on en rencontre, parfois, tendus entre des piquets, formant le fond d’une de ces boutiques improvisées qui bordent les routes, mais ils servent surtout à tailler des robes pour les femmes chiites des zones rurales du Liban Sud avant que l’Islam politique iranien ne les incite à se couvrir d’un voile noir.* »⁵⁵¹ Les tours de Baalbeki ressemblent aussi aux images à base de photos retravaillées de villes réalisées par Philippe Cognée.⁵⁵² Leur dominance du paysage est une métaphore qui va bien au-delà du contexte du Moyen-Orient. Les tours sont aussi les tours d’observations de pays déchirés. Taysir Batniji, né en 1966 à Gaza, crée sa série « *Tours d’observations* » en 2008 (image no.375). « *Les conditions particulièrement périlleuses des prises de vue en question, effectuées par un photographe palestinien délégué (né à Gaza, je ne suis pas autorisé à me rendre en Cisjordanie), sont visibles : flous, bougés, cadrages maladroits, lumière imparfaite... (...) Pas d’esthétisation possible. Pas moyen*

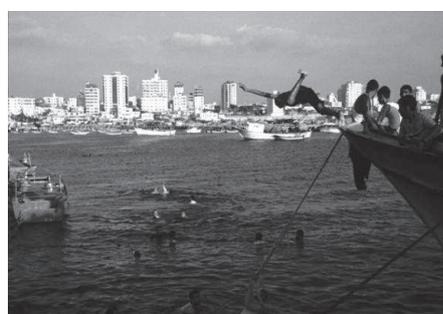
⁵⁵¹ <http://savatier.blog.lemonde.fr/2011/09/27/portraits-du-liban-25-ayman-baalbaki-le-temoin-du-chaos/>

⁵⁵² Virginie Hardillier, Les réalités irréelles de Philippe Cognée, décembre 14, 2011 <http://insecttv.wordpress.com/2011/12/14/philippe-cognee/>

*d'envisager ces constructions militaires fonctionnelles comme des sculptures ou encore comme un patrimoine.*⁵⁵³ », dit Taysir Batniji, qui a voulu rappeler avec ces tours l'œuvre du couple Becher. Ici, le paysage est fermé au spectateur. Le refus de pouvoir regarder, c'est un peu le miroir des mille yeux qui vous observent. Dans la série « *La mer* », Batniji rappelle son enfance à Gaza (image no.376), où les sorties en famille à la mer revêtaient un caractère exceptionnel et festif. La même nostalgie teint aussi ses œuvres « *La ville* » et « *Chez moi* ». Batniji vit et travaille en France.



No. 374 Taysir Batniji, *Tours d'observation*, 2008



No. 375 *La mer*, 1999-2006

La ville porte aussi en elle la fascination de la cohabitation. Elle est l'envers du désert, dont elle émerge comme l'espoir du sauvetage pour le voyageur assoiffé. Nizar Sabour, peintre syrien d'origine chrétienne, met en rapport l'univers créé par l'homme et la nuit étoilée. Les lumières de la terre répondent à ceux du ciel. La communication existe, l'homme n'est pas seul dans son univers, il le partage avec d'autres hommes et reçoit toujours aussi l'esprit divin. Né à Lattakia, en Syrie, en 1958, Nizar Sabour a fait ses études à la faculté des arts de Damas et fut diplômé en 1981. Ensuite il a réussi un doctorat de l'art à Moscou, Russie, en 1990. Il est membre enseignant de la faculté des arts de Damas et professeur à l'institut académique privé de science et technologie à Ghabagheb en Syrie. Fasciné par les icônes et la recherche de l'absolu, Sabour, peint avec une croyance profonde et un

⁵⁵³ Un projet conçu dans le cadre de l'exposition "Nos réalités" au centre d'art Le Quartier, Quimper, France. <http://www.taysirbatniji.com/fr/photography/watchtowers,-2008>

véritable sens de son appartenance à une culture et une région. Si on ressent bien l'influence des fauvistes et d'autres expressionnistes européens, il choisit ses thèmes dans son entourage immédiat. Depuis ses débuts en 1973, certains thèmes reviennent dans son œuvre: « *Icones contemporaines* » (1988-2009), « *Natures mortes* » (1976-2007). Sa préoccupation avec l'espace urbain a donné lieu à une série poétique (« *Villes orientales* », 1997-2003, image no. 376) correspondant à un assouplissement de la situation en Syrie⁵⁵⁴. Les tableaux des années 2001 à 2003 montrent des paysages et compositions rappelant Klee et sont tenus dans des couleurs sourdes et sombres. Ils ont tous des titres liés à la cendre comme symbole de la stagnation et absence de bonheur (image no.377). Puis, entre 2003 et 2007 nous trouvons des tableaux titrés « *Le bonheur comme possibilité* ». Il prend l'architecture comme source d'inspiration, par exemple après son voyage en Espagne, l'Alhambra ou alors les ruines de Palmyre. Il continue à utiliser les thèmes qui lui sont familiers: les villes et villages orientaux, les vallées et gardiens de troupeaux, les icônes. Il continue aussi à utiliser quelques unes des techniques traditionnelles, en peignant sur des bois et des objets comme par exemple des coffres et des panneaux, dans un espoir toujours renouvelé de changement dans la continuité, dans un espoir de paix. Espoir qui n'a pas été comblé, comme nous le savons. Nizar Sabour est resté en Syrie.



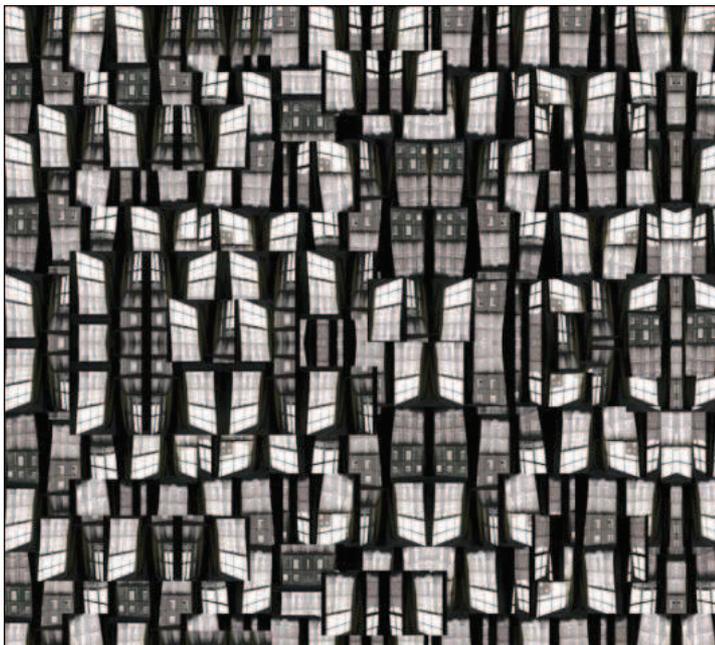
No. 376 Nizar Sabour : *Cité lunaire*, 1980

No. 377 Nizar Sabour, *Vie dans les cendres*, 2003

Mais quand on doit quitter son pays, la terre d'exil est souvent peuplée d'yeux hostiles. Steve Sabella est un photographe né en 1975 à Jérusalem dont les

⁵⁵⁴ Najati Tayyara, « Chronique d'un printemps », *CONFLUENCES Méditerranée* - N° 44 HIVER 2002-2003 http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/9_44_5.pdf

ancêtres venaient de Sicile. Il vécut dans la vieille ville. Pour les habitants de la vieille ville, enfermée dans ses murs (reconstruits en période ottomane) et objet de convoitise des différentes religions depuis deux mille ans, la vie quotidienne est loin d'être facile. Pour la plupart privées de lumière directe, accessibles seulement par les étroites ruelles du *souq*, les maisons sont édifiées autour d'une petite cour intérieure et sont toutes mitoyennes. On y vit dans une promiscuité qui permet d'entendre, de respirer et de partager tout avec ses voisins. Ce sont donc des règles très strictes de bienséance qui permettent à cette ruche de fonctionner. La violence y est toutefois omniprésente dans les ménages. Les différents quartiers (arménien, latin, musulman et juif) ne se ressemblent pas et les habitants ne se côtoient que superficiellement. Steve Sabella vit dans cette Jérusalem plusieurs fois séparée, plusieurs fois déchirée, qui a perdu son centre, son âme, qui est son foyer mais dans laquelle il ne peut se sentir chez lui : elle est une ville *En exil*⁵⁵⁵ (image no. 378), et c'est pour cela qu'il choisit à un moment donné l'exil en Europe.



No. 378 Steve Sabella, *En exil*, 2008

L'aliénation, dans le sens marxiste comme dans le sens freudien, est la coupure du résultat de nos actions, la frustration de l'achèvement, le dénigrement du soi

⁵⁵⁵ Sara Rossino, "Steve Sabella, In exile, a conversation with the artist", *metroquadro*, Torino, 2010

www.metroquadroarte.com

accompli dans son reflet. Dans la photographie contemporaine de paysages israéliens, cette aliénation de la terre promise est toujours présente, quelle que soit l'origine religieuse de l'artiste. Sabella dit : « *J'ai perdu mon centre et mon point d'origine. Il faut le dire; ceci est un processus agonisant et désorientant. J'ai de plus en plus perçu le monde comme étranger mais en même temps aussi comme un sol commun à tous. Quitter « Jérusalem » pour vivre à Londres dans une architecture urbaine hybride, m'a poussé vers une aliénation mentale profonde.* ⁵⁵⁶ »



No. 379 Ahlam Shibli, *The Valley 3*, 2008, 57.5x38 cm, B/W Gelatine silver prints

Ahlam Shibli, d'origine bédouine, née en 1970 à Arab al-Shibli, explore les conditions de vie des bédouins dans les villages non-reconnus dans ses projets *Unrecognized* (2000), *Goter* (2003), et *Trackers* (2005) (images no.379 et 380). Elle a aussi travaillé à Londres (*Eastern LGBT*, 2006) sur d'autres notions d'aliénation et d'appartenance avec des musulmans gays, lesbiennes, transgenre etc.. Elle a travaillé à Barcelone (*Dependence* 2007) avec des immigrants âgés, et en Pologne (*Dom Dziecka, The House Starves When You Are Away* , 2008) des orphelins.

⁵⁵⁶Rossino, *ibid.*



No. 380 Ahlam Shibli, *Femme, maison, arbre*, de la série : *Unrecognized*, 2000

Les artistes contemporains comme Simcha Shirman (né en Allemagne en 1947 et immigré en Israël en 1948), Ohad Matalon (né à Tel Aviv en 1972), Daniel Bauer (né en 1969 à New York il rejoint en tant qu'adolescent un Kibboutz en Israël), utilisent la photographie pour questionner les idées d'une identité collective et le sentiment d'unité par le biais de l'environnement dans lequel ils évoluent. Dans la « *Vue composée* » (image no.381) de Daniel Bauer la beauté de la prise de vue et des couleurs en dégradés de gris, bleu et vert tendre est en contraste saisissant avec le sentiment de désolation de ces colonies sur les collines de Judée.



No. 381 Daniel Bauer, *Vue composée*, 2003

Pareil pour la vue d'un paysage près de Beit Shemesh par Ohad Matalon (image no.382). La vue de collines verdoyantes, idylliques, est prise à travers la fente d'un bunker. L'année 2001 marque le conflit de la deuxième *Intifada* avec un nombre important d'attentats suicide. Beit Shemesh, construit près de ruines millénaires de civilisations cananéennes, héberge aujourd'hui des communautés orthodoxes et ultra-orthodoxes.



No. 382 Ohad Matalon, *Beit Shemesh*, 2001



No. 383 Simcha Shirman, *Tel Baruch Beach*,

Simcha Shirman capture l'image d'un bateau qui a été abandonné et qui finit par s'échouer sur Tel Barouch Beach, en Méditerranée (image no.383). L'image du bateau sans guide, des personnes qui semblent l'attendre sur la plage, raconte une histoire qui en contient d'autres: celle des Juifs venus en bateau pendant la Deuxième Guerre mondiale, celle des Arabes qui ont fui la Palestine, celle d'un pays situé en bord de mer, mais qu'une grande partie de sa population ne peut pas atteindre.

d. Conclusion

Le paysage représente le désir de reconnaissance culturelle et personnelle comme preuve d'existence individuelle et collective. Il est une métaphore pour ce qui est considéré comme immanent à une certaine terre précise. L'image romantique d'une terre imaginaire va encore plus loin dans la confusion entre le sol et le soi. Que le paysage soit réaliste, imaginaire, historisant, orientaliste, ou abstrait - il est toujours l'amalgame du désir de partir conquérir et du désir de rester sauvegarder, de posséder et de transformer. Depuis que le paysage a pris valeur de thème chez les peintres et les photographes, qu'il n'est plus seulement décor pour une scène,

il représente toujours cette phrase de « *dominez la terre* ⁵⁵⁷ », selon le terme hébreu « *kabash* », rendre érable, dominer. Le « mal du pays » trouve son expression plus pointue dans le mot allemand de « *Heimweh* ». Chaque œuvre de paysage se réfère à ce sentiment de « *Heimweh* », le désir d'appartenance qui doit venir des expériences des premiers *homo sapiens* : l'homme qui errait sans trouver la terre érable, sans son groupe, était voué à la disparition. Ne pas pouvoir dompter un espace, ne pas pouvoir se l'approprier ou pouvoir le garder est une frustration fondamentale et extrêmement angoissante. Représenter un certain paysage, le conjurer, le partager par son image, le fixer pour le posséder: c'est ça qui devient important pour tous les artistes du Moyen-Orient, de toutes langues et cultures, de toutes religions. Nous y trouvons la notion d'exil intérieur et extérieur, qui a déjà été décrite par Kamal Boullata⁵⁵⁸. Elle montre une identité propre aux peuples du Moyen-Orient, qu'ils soient déplacés par la guerre, les partages, ou d'autres incidents extérieurs. Il n'est pas étonnant que l'esthétique orientaliste ait été adoptée par une génération de peintres du Moyen-Orient. Ce n'est pas seulement un mimétisme esthétique de la part d'artistes à la périphérie du monde artistique international, mais une interprétation propre. L'imagerie orientaliste fait contrepoids avec le nationalisme, son image miroitée, car *l'autre*, l'exotisme, servait aussi à se définir soi-même et à prôner la supériorité de l'Occident. Le dépaysement, l'évasion retrouve tout de suite son autre face : dans *comprendre*, il y a prendre. L'orientalisme peint par les orientaux, c'est le miroir du miroir. L'image multipliée à l'infini. Le paysage peint par les nationalistes arabes du début du XX^e siècle jusqu'à sa fin utilise tous les codes esthétiques européens, y compris ceux des Orientalistes, pour partager les images d'une terre promise qui devient terre perdue.

Une petite promenade à travers les galeries des capitales occidentales nous le montre: le paysage comme genre de l'art contemporain se porte très bien. Impressionniste à la Turner et Monet, abstrait, en photo où en vidéo, ou peut-être

⁵⁵⁷ Genesis 1,27-28

⁵⁵⁸ Alexander Barakat, *An Interview with Kamal Boullata*, <http://www.contemporarypractices.net/essays/volume5/interviews/Kamal%20Boullata.pdf>, Ce texte, est paru dans sa langue originale, en anglais, dans la Revue d'Études palestiniennes Vol.XXVIII -3, n°.111, (printemps 1999) pp.83-91.

en jardin zen dans une installation : le paysage urbain et le paysage naturel nous fascinent car ils permettent les grandes déclarations sans les personnifier. Le paysage remplace l'Homme, qui en est le créateur, aujourd'hui plus que jamais, alors que la terre ne lui est pas seulement soumise, mais abandonnée ; qu'il est en train de la détruire. Le paysage est symbole et métaphore, il est préoccupation politique et déclaration esthétique. Historiquement, en Occident, la peinture du paysage illustre l'ascension sociale de l'homme qui est fier d'avoir dépassé, à force de travail, sa condition initiale car il faisait ainsi partie de l'œuvre commune des hommes. L'homme se dépeint maître du monde, créateur de son destin, et cela rejoint aussi la confiance dans la technologie. Le travail n'est pas (seulement) corvée mais anobli par sa force créatrice. Que le paysage soit métaphore quand il montre des champs labourés, des paysages urbains ou industriels, des monuments et des vestiges, il était forcément optimiste. Cela change au cours de l'ère postmoderne, quand les utopies d'antan s'avèrent illusoires. L'artiste occidental se rendait compte de la solitude de l'homme dans la société moderne et de la fragilité de son habitat. Il le thématise encore.⁵⁵⁹ Par contre, au Moyen-Orient de civilisation arabe, le travail de l'homme n'était anobli que par sa fonction humble et communautaire dans un idéal traditionnel de dévouement puis teinté de socialisme. Nous ne trouvons pas ce même optimisme, cette affirmation de soi qu'en Europe, mais plutôt une douce mélancolie teintée de nostalgie, une recherche sur la relation spirituelle entre l'Homme et la nature qui lui ressemble. L'art israélien rejoint pendant longtemps cette même recherche. Pourtant, l'art du paysage contemporain est aussi et toujours très politique. Comme nous avons pu voir dans l'évolution du paysage en tant que genre dans la région, il n'est devenu vraiment populaire qu'au moment où il a servi un nationalisme naissant et une identité émergente. Le rêve d'indépendance et de démocratie fut de courte durée et l'image du paysage se transforma rapidement en désenchantement. Utilisée d'emblée par les régimes pour servir leurs discours conformistes, nous trouvons pendant un certain temps une imagerie qui valorise le paysan et l'architecture locale historisante, mais à partir des guerres avec Israël elle fait place à des tableaux plus funestes et troubles. Le Moyen-Orient, terre convoitée et conquise

⁵⁵⁹ Voir programme DOCUMENTA 13 par exemple

par excellence, produit des artistes dont la recherche se heurte autant aux frontières arbitraires, définies par des étrangers et subies par les autochtones, qu'à l'exil subi par ceux qui ne l'acceptent pas. Aujourd'hui, les révoltes se basent sur des décennies de frustration, dit Khader Bichara : « (...) à vrai dire, les frémissements démocratiques étaient déjà perceptibles dans les années 1970, dans la foulée de la défaite arabe face à Israël en 1967. A partir de cette période, les régimes arabes -qui avaient construit leur légitimité sur le combat nationaliste et le discours arabiste et qui considéraient la démocratie comme une simple « distraction » par rapport à « la lutte prioritaire » contre le sionisme et ses alliés occidentaux – ont été largement discrédités et leur logomachie disqualifiée en tant que « discours de mobilisation populaire ».⁵⁶⁰ Pas dupes, les artistes cessent d'idéaliser. L'art du paysage thématise désormais la destruction par la guerre, l'exil et la nostalgie, même si le style utilisé est a priori occidental. C'est à partir du début du XXI^e siècle que nous observons une recherche de langages de plus en plus originaux, locaux et abstraits et notamment le recours aux multimédias pour dépeindre la topographie, la lumière, l'odeur du Moyen-Orient. Depuis les soulèvements de 2011 dans plusieurs pays du Moyen-Orient, certains artistes utilisent le langage esthétique populaire de leur société de consommation pour appuyer les questions posées par les contestataires : où va la société ? Où peut-on y trouver sa place ? Les paysages du Moyen-Orient ont changé depuis longtemps, l'image que nous nous faisons de l'Orient doit aussi changer, une nouvelle génération d'artistes nous parle d'un monde que nous ne connaissons que peu pour l'instant.

⁵⁶⁰ Professeur Khader Bichara est Directeur du centre d'Etudes et de Recherches sur le Monde Arabe Contemporain - Université catholique de Louvain (Belgique) cité d'après : *La démocratisation dans les pays Arabes*, Entretien conduit par Yacine Hichem Tekfa, pour *Géostratégiques* n° 9 - Octobre 2005, http://www.strategicsinternational.com/9_Khaderb.pdf

Chapitre 7 : L'espace féminin

a. Introduction

Que la participation des femmes artistes occidentales à l'histoire de l'art fut pendant des siècles soumise à un nombre important de contraintes sociales, financières et religieuses a été amplement documenté par des historiennes, historiennes d'art et philosophes⁵⁶¹ du XX^e siècle. Ici nous voulons évaluer l'apport des femmes à l'histoire de l'art du Moyen-Orient. Toutefois, nous ne voulons pas nous limiter à leur rôle de sujet exécutant des œuvres, mais aussi à celui qu'elles tenaient dans la société et à travers les œuvres de leurs collègues masculins lorsqu'elles sont l'objet de la toile, de la photographie ou de la statue. En effet, ce double regard sur la femme sujet et objet nous semble important dans une société dont la complexité de la culture est fortement gouvernée par les différentes religions et les clans communautaires qui s'y côtoient. Quel est l'espace que les femmes peuvent réclamer pour elles, jadis et aujourd'hui ? Quel est l'espace qu'elles veulent posséder ? Comment cet espace est-il dépeint par les hommes, et comment elles le représentent elles-mêmes ? A quel point peuvent elles vivre leur créativité à part entière et où sont elles réduites à un gentil dilettantisme artistique à côté d'occupations plus terre-à-terre ?

L'histoire de l'art féministe met par contre en garde de ne pas surévaluer des œuvres médiocres de femmes artistes juste pour la simple raison qu'elles sont femmes ; cette « discrimination positive » ne sert en rien le rôle véritable qu'elles ont tenu dans l'histoire de l'art mondial et contribue seulement à les faire apparaître comme des épigones de moindre importance à côté de leur compétiteurs masculins, ne serait-ce que par leur nombre moins important. Linda Nochlin écrit dans son article « *Pourquoi il n'y a pas eu de GRANDES artistes féminines* »⁵⁶² que les historiens qui procèdent à étudier l'art « féminin »

⁵⁶¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, Editions La Découverte Paris, 2006 première parution en 1990 ; Linda Nochlin, voir note suivante; Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, les faits et les mythes*, Gallimard, Paris 1949 ; Germaine Greer, *The Obstacle Race. The fortunes of women painters and their work*, Secker & Warburg, London, 1979 etc.

⁵⁶² Linda Nochlin, *Why Have There Been No GREAT Women Artists?*, Extract from *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988 by Linda Nochlin, pp.147-158,

s'apparentent aux chercheurs hautement spécialisés qui essaient d'intéresser un public plus ou moins indifférent à leur sujet ésotérique. Ce n'est pas l'individu singulier qui arrive au sommet de sa gloire par la seule force de son génie, mais l'artiste qui y parvient par des circonstances sociales, historiques, financières etc.: « [Ceci] nous amène alors à la conclusion, que l'art n'est pas une activité libre d'un individu super-doué, 'influencé' par des artistes précurseurs et, encore plus vague, 'par les forces sociales' mais plutôt, que toute la situation de la création artistique, aussi bien en ce qui concerne le développement personnel de l'artiste que dans l'aboutissement de l'œuvre d'art, se fait dans une situation sociale, devient élément intégrant de cette structure, et a été gouvernée et déterminée par des institutions spécifiques et définies - quelles soient des académies d'art, des systèmes de patronage, le mythe du créateur divin, comme le mythe de l'artiste affirmé ou marginalisé. »⁵⁶³ On peut ajouter aux contraintes auxquelles sont soumises nos artistes femmes européennes contemporaines le machisme toujours existant dans les galeries et parmi les commissaires d'art, le nombre toujours inférieur de professeurs femmes dans des postes à influence etc.⁵⁶⁴ Nous pensons que la comparaison des artistes femmes au Moyen-Orient et en Europe sera intéressante.

b. Historique

Pendant l'Antiquité, les derniers privilèges de la femme dans les cultes et comme chef des familles romaines furent abandonnés au profit du patriarcat.⁵⁶⁵ Foster nous rappelle la phrase de M. Porcius Cato, né en 234 av. J.-C. qui mettait ses contemporains en garde des femmes « ...*car si elles sont nos égales, elles nous*

<http://www.feministezine.com/feminist/No-Great-Women-Artists.html>, traduction de S. Drake.

Paru pour la première fois en 1971

⁵⁶³ Nochlin, Ibid.

⁵⁶⁴ Ulrike Knöfel, The Gallery's Glass Ceiling: Sexism Persists in Art World, Der SPIEGEL online, retrieved 25/03/2013, Translated from German by Ella Ornstein: "When it comes to art, isn't it inconsequential whether the person who created a particular work is female or male? Yet all is not equal in the art world. For evidence of this, one need only look at the results of art auctions. For years, only one woman has ranked among the top sellers internationally -- American artist Cindy Sherman."

⁵⁶⁵ Richard Foster et. al., *Weib und Macht. Fünf Millionen Jahre Urgeschichte der Frau*, Fischer, Frankfurt 1979

seront supérieures !⁵⁶⁶» Alors que la recherche archéologique⁵⁶⁷ a trouvé des preuves impressionnantes qui laissent soupçonner que les femmes tenaient le pouvoir spirituel (y compris le fait de conjurer les esprits par des pratiques magiques comme le dessin, la sculpture etc.) de l'ère glaciaire jusqu'à l'âge de bronze⁵⁶⁸ et partiellement aussi encore au cours de l'antiquité romaine, elles l'ont définitivement perdu au début de notre ère chrétienne. En se remémorant la situation des artistes au Moyen-Âge, les femmes que ce soit à Constantinople à Rome, à Cologne ou à Paris n'en faisaient partie que dans le cadre très restreint des Cloîtres et Abbayes.⁵⁶⁹ Ici, les femmes issues de l'aristocratie étaient seules à apprendre à lire et écrire, elles étaient donc capables de copier des livres et d'en faire des illuminations sur ordre de leurs supérieurs, souvent masculins. Très rares étaient celles qui composaient elles-mêmes des livres et décorations. En ce qui concerne les hommes en dehors de l'église du Moyen-Âge européen, les artistes étaient des artisans et s'organisaient en guildes; les femmes n'y étaient pas admises. Ce fut pareil pendant l'Empire byzantin chrétien.⁵⁷⁰



No. 384 Empire byzantin 717

Toutefois, à Byzance (image no. 384) la cour représente également le pouvoir religieux, l'empereur est aussi chef de l'église et l'église, en pleine création de ses

⁵⁶⁶ Foster, Ibid.

⁵⁶⁷ Foster, Ibid.

⁵⁶⁸ <http://www.archaeologie-online.de/magazin/nachrichten/eine-metallverarbeiterin-in-der-bronzezeit-23387/>

⁵⁶⁹ Germaine Greer, *The Obstacle Race. The fortunes of women painters and their work*, Secker & Warburg, London, 1979 dans la traduction allemande "Das unterdrückte Talent", Ullstein, Frankfurt 1980

⁵⁷⁰ M. Carsow, « La peinture byzantine, deuxième et dernier article », *Journal des savants*, 1953, vol. 4, n° 1, pp. 164-186. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds_0021-8103_1953_num_4_1_3199

Consulté le 06 février 2013

dogmes, n'a pas encore décidé si les images sont admises ou si elles représentent un retour au paganisme, surtout par leur rôle d'usurpation d'identité, remplaçant un être vivant.⁵⁷¹ Cette discussion perdura à Byzance pendant plusieurs siècles encore. Les empereurs iconoclastes abolissent le culte des images pour la première fois en 726. À l'ouest de l'empire, les monastères se rebellent, en Anatolie par contre, on accepte la destruction des icônes. L'empire se scinde en deux, le pape veut réinstaurer les icônes et pendant plus d'un siècle aucune décision ne sera prise.⁵⁷² Comme le dit André Grabar⁵⁷³ : « *La victoire sur l'iconoclasme, (...), apporte un élément nouveau en assimilant les peintures religieuses aux objets sacrés. L'Église reconnaîtra maintenant une valeur religieuse plus grande aux images.* » C'est une femme, la régente Théodora (829-842), qui réinstaura finalement le culte des icônes et fut aussi auteure d'un évangile.⁵⁷⁴ Mais l'Empire byzantin est alors déjà réduit à une petite fraction de son ancienne grandeur. A cette époque ce sont les Abbassides qui règnent au Moyen-Orient (image no.385). On pourra faire le lien entre le succès, pas exclusivement militaire, des troupes musulmanes à conquérir le Moyen-Orient et les déchirures religieuses qui sévissent alors dans l'Empire byzantin. Cette discussion autour des icônes répond certainement aussi à un besoin plus large de contrecarrer l'église, qui essaye pendant tout ce temps d'instaurer des dogmes qui contredisent les croyances d'un grand nombre de groupements chrétiens qui sont par la suite exclus de l'Orthodoxie comme hérétiques. Surtout en Orient subsistaient d'importants doutes théologiques à savoir si ce que l'église de Constantinople fixait comme étant la loi canonique était vraiment en référence avec les enseignements de Jésus et dans l'esprit des premiers chrétiens.

⁵⁷¹ Donald MacGillivray Nicol, *The Byzantine Empire, Part One*, <http://history-world.org/Byzantines.htm>

⁵⁷² Ibid.

⁵⁷³ André Grabar. *La Peinture Byzantine*. Un vol. in-4°, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1953.

⁵⁷⁴ <http://www.antiochian.org/node/17506>



No. 385 Califes abbassides
 Enluminure extraite d'un manuscrit du XVIe siècle.
 (Musée de Topkapı, Istanbul.) Ph. Cengis Tacer © Archives Larbor

L'Islam répondait à un besoin de pureté et de décentralisation que l'église en formation ne satisfaisait pas. Au Moyen-Orient, des groupes de chrétiens en désaccord avec le dogme, par exemple les Monophysites, c'est-à-dire les Nestoriens, Arméniens et les Coptes, préférèrent exister sous la domination de l'Islam, à moins d'avoir fondé des états propres, comme l'Arménie-Cilicie au XI^e siècle. Nous connaissons de nom plusieurs femmes instruites de l'époque : des femmes stylites⁵⁷⁵, des moniales du désert de Syrie et des princesses de Cilicie et de la maison Lusignan à Chypre. Il serait étonnant qu'aucune autre chrétienne n'ait produit des œuvres d'art comme Théodora. Les noms de femmes royales musulmanes ne sont pas transmis de la période abbasside mais ce n'est pas pour autant qu'on puisse parler d'absence d'images et de surcroît d'images de femmes à cette époque. Si peu d'œuvres-témoin de cette époque ont survécu, il existe pourtant des exemples (en partie grâce à des reproductions faites avant la Deuxième Guerre mondiale⁵⁷⁶) qui suggèrent que l'absence d'artistes féminins connues ne signifie pas d'office que les femmes étaient cantonnées à l'espace

⁵⁷⁵ Les stylites sont des ermites des débuts du christianisme, ils vivaient souvent au dessus d'une colonne (de *stylos*, en grec: colonne)

⁵⁷⁶ Article Larousse, Les abbassides,

<http://search.babylon.com/web/les+abbasides?babsrc=browsersearch&AF=10588>

familial. Dans cette copie d'une peinture murale du palais de Samarra (voir image no.386), deux femmes dansent, les bras entrelacés, et versent du vin l'une dans la coupe de l'autre. Stylistiquement on sent ici l'influence perse sassanide. De nombreux fragments trouvés dans le palais suggèrent que les artistes du IX^e siècle ne peignaient pas seulement des animaux et des plantes, mais aussi des femmes qu'elles soient habillées ou non.⁵⁷⁷ Puisque le règne des Abbassides fut secoué par de nombreuses tentatives de sécession dans les provinces, l'art de cette époque connut de nombreux styles locaux.⁵⁷⁸ Comme en Europe, le niveau d'études ouvert aux femmes au Moyen-Orient dépendait fortement de leur statut social, qu'il soit hérité ou acquis par mariage. Coexistent dès lors des femmes dites « libres », qui ont des biens propres et peuvent faire du commerce etc. et des femmes esclaves.



No. 386 Peinture murale de Dar al-Khalila à Samarra, Reconstruction de Ernst Herzfeld
Image : Larousse, <http://search.babylon.com/web/les+abbasides?babsrc=browsersearch&AF=10588>

L'équivalent de la courtisane représente un cas à part. Souvent esclave, elle accède à l'influence politique ou sociale grâce à ses amants influents. L'amour joue un rôle d'éducation sentimentale et sociale, comparable aux cours d'Occitanie quelques siècles plus tard. Le jeune homme acquiert des talents de la cour en faisant « la cour » à une jeune fille. Ceci lui permettait d'apprendre à faire de la poésie, à se tenir et à argumenter. Une étude sur cette époque nous explique :

⁵⁷⁷ <http://islamic-arts.org/2011/architecture-of-the-abbasids-iraq-iran-and-egypt/>

⁵⁷⁸ www.qantara-med.org, *Les Abbassides*, texte en ligne, propriété du Consortium Qantara, dont le mandataire est l'Institut du monde arabe (IMA), 1 rue des Fossés-Saint-Bernard 75005 Paris

« *L'amour est au cœur des codes culturels en vigueur à la cour des Abbassides : à en croire les récits, tout un chacun, du calife au plus infime des membres de son entourage, se doit d'être amoureux*⁵⁷⁹ ». Comme en France plus tard, cet amour courtois est codifié : « *L'homme ne doit aimer qu'une femme à la fois, souvent donnée pour inaccessible, quand bien même elle est en réalité sous la coupe de son soupirant : il en va ainsi de ces courtisans amoureux de leurs esclaves à l'éducation raffinée (jawâri).* »⁵⁸⁰ La femme se prête, bon gré mal gré, à ce jeu pas toujours platonique car les femmes libres n'y participent en principe pas. Toutefois on ne peut pas en déduire une causalité sur leur statut.⁵⁸¹ Autant qu'on ne peut pas juger des conditions de vie d'une femme européenne du Moyen-Âge sur la seule base de son statut social, autant il faut faire attention de ne pas généraliser le statut des femmes du Moyen-Orient. Judith Bennet explique très justement, qu'une femme n'est pas seulement aristocrate, citadine ou paysanne, elle est aussi mère ou non, mariée, célibataire, prostituée, nonne ou veuve, libre, servante ou esclave, chrétienne, hérétique, juive, musulmane, fortunée ou pauvre, vivant dans une région clémente, ou alors dans une région où elle passe six mois par an sans voir le soleil, ou alors elle cuit sous la chaleur.⁵⁸² Divers recoupements sont possibles et expliquent le nombre de choix ouverts à la femme en Europe comme au Moyen-Orient, en prenant en compte des stratégies qu'elles peuvent adopter pour faire face à l'oppression masculine, qui était universelle et la misogynie des religions, qui l'était aussi. Une femme pouvait feindre la soumission ou régner à l'intérieur de sa maison, elle pouvait être victime ou complice, elle pouvait même prendre le pouvoir. Au X^e siècle, une femme devient même khalife dans la dynastie fatimide (chiite)⁵⁸³. Ainsi, les femmes du Moyen-Orient étaient très probablement aussi artistes mais comme les œuvres ne sont pas

⁵⁷⁹ Algazi Gadi, Drory Rina, Gaviano Marie-Pierre. *L'amour à la cour des Abbassides. Un code de compétence sociale*. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 55e année, N. 6, 2000.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_2000_num_55_6_279915

Consulté le 07 février 2013

⁵⁸⁰ Ibid.

⁵⁸¹ Ibid.

⁵⁸² Judith M. Bennet, "Medieval women in modern perspective", in: *Women's history in modern perspective*, Vol. 2, University of Illinois Press, Chicago, 2005

⁵⁸³ Cortese, Delia et Simonetta Calderini. *Women and the Fatimids in the World of Islam*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

signées et les artistes seulement connues que dans de cas très rares, nous ne le savons pas. Elles étaient le plus fréquemment l'objet d'œuvres picturales et elles en étaient certainement aussi les auteures, comme par exemple des broderies sur textile (part importante de l'art copte, image no.388) et de miniatures. Leur rôle est en train de basculer à cette époque. Selon Frédéric Lagrange⁵⁸⁴ le IX^e siècle voit le port généralisé du voile pour la femme de la ville : *«(...) la femme libre, cultivée et rapide à la répartie, courtisée par les poètes et évoquée dans les anecdotes d'adab, est effectivement remplacée dans les textes par l'esclave ou la chanteuse, devenues uniques objets de désir et de passion hétérosexuelle, alors que c'étaient les femmes libres qui excitaient le désir des générations précédentes. (...)Car il convient d'abord de souligner que la recluse est par essence la femme de condition libre et la citadine. Il est remarquable que le féminisme musulman, dès sa naissance en Égypte au tournant du XXe siècle, mette l'accent sur le fait que la paysanne n'a jamais été voilée. Ce qui apparaît aux réformistes comme un privilège, une marque de modernité, est dans le monde médiéval la marque même de la bassesse, de l'ignominie d'une condition.»* Les femmes contemporaines chrétiennes et juives de bonne famille se couvraient d'ailleurs aussi, en signe de modestie. Pendant tout le Moyen-Âge la femme artiste reste rare. En Europe, l'influence de plus en plus importante de la bourgeoisie citadine renforce les guildes, sans lesquelles il est impossible de pratiquer un artisanat, y compris la peinture. En principe, les femmes n'y sont pas admises. Les quelques femmes connues en Italie du XV^e siècle pour avoir eu un vrai enseignement en peinture avaient des pères qui étaient déjà peintre.⁵⁸⁵

⁵⁸⁴ Frédéric Lagrange, *Islam d'interdits, Islam de jouissance*, Téraèdre, 2008.

⁵⁸⁵ Greer, *ibid.*



No.387 Le calife abbasside Harun al-Rachid
Artiste inconnu, Miniature du XVII^e siècle.
(Bibliothèque nationale de France, Paris.)



No. 388 Tissu copte, non daté, Musée Copte, le Caire

La société au Moyen-Orient se développa très différemment de la société européenne à partir du moment où elle tombe sous la tutelle de l'Empire ottoman au XVI^e siècle. Si pendant le Moyen-Âge nous trouvons des petites principautés individuelles importantes et influentes en Iraq (image no.387), au Liban et en Syrie, (l'Égypte centralisée était régnée par un sultan), ces familles perdent leur pouvoir au profit de représentants de Constantinople. Dans l'Empire ottoman, tout pouvoir venait du sultan de Constantinople et de sa cour. La naissance, la religion, l'ethnie d'une personne ne jouait pas de rôle dans la sélection des dignitaires. Au contraire, les émissaires des sultans font des sortes de razzias dans les provinces pour trouver des garçons prometteurs, intelligents, toutes religions confondues, afin de les éduquer ensuite à la cour pour en faire des administrateurs. Dans cet état centralisé à l'extrême, les élites locales ont du mal à se développer car les sultans craignent la sécession. Il n'y a que des élites religieuses et administratives, les deux dépendent de Constantinople. Une bourgeoisie marchande ne se développe qu'au XVII^e siècle.⁵⁸⁶ L'élite religieuse, choisie et envoyée par Constantinople, veille à faire de l'Islam sunnite le lien premier de la société musulmane. « À partir du XV^eme siècle (date à laquelle l'Empire hérite du califat d'Égypte), les conditions d'existence sont de plus en plus régulées par la loi

⁵⁸⁶ http://www.tuerkenbeute.de/kun/kun_leb/OsmanGesellschaft_de.php

*islamique orthodoxe.*⁵⁸⁷ », nous informe M.-G. Cajoly : « (...) *le travail féminin n'est plus accepté par l'éthique traditionnelle ; les femmes sont exclues de la vie publique, des affaires politiques et religieuses, à l'exception près des œuvres de charité. Plusieurs pratiques sont introduites à cette époque. Elles marqueront profondément le statut des femmes : le harem, la séparation stricte des sexes dans l'espace public comme privé et la réglementation des déplacements.*⁵⁸⁸ » Ce concept partira de Turquie et fera son chemin jusque dans les provinces du Moyen-Orient. Ce concept du harem⁵⁸⁹ doit se comprendre dans sa véritable dimension. Ne sont touchés par cet interdit de déplacement que les couches aisées. Les paysannes mangent, comme d'habitude, après leur mari et leurs fils dans la seule pièce de la maison, elles se couvrent et restent chez elles si elles ne travaillent pas les champs ou aident dans l'atelier de leur mari. Mais elles n'ont pas de pièce individuelle, à elle, qui constituait aussi un refuge et un lieu d'étude et d'échange. Tout comme les femmes chrétiennes et juives d'ailleurs, en compagnie d'hommes la femme doit désormais se taire, mais à l'intérieur du harem, la femme riche et privilégiée bénéficie de l'éducation et peut recevoir des amies, dans certains cas même des hommes érudits. A la campagne, les mœurs restent surtout pragmatiques. Il est évident que le bannissement de la vie active provoque chez beaucoup de femmes du Moyen-Orient de la lassitude et du phlegme. « *Il faut noter combien le rang social est un facteur déterminant dès cette époque. (...)Elles reçoivent bien quelques rudiments d'instruction mais, de manière générale, leur activité intellectuelle est bien faible. D'abord et avant tout orientée vers un apprentissage du Coran, elle est destinée à faire d'elles de bonnes mères, de pieuses musulmanes et des épouses honorables.*⁵⁹⁰ »

Les artistes peintres du Moyen-Orient, loin de Constantinople, travaillaient surtout pour les potentats locaux, remplaçants du sultan, gouverneurs de province, pour des riches marchands, des architectes de bâtiments religieux et profanes. Ils

⁵⁸⁷ Marie-Gabrielle Cajoly, « Militantisme islamiste et féminin à Istanbul: des femmes en quête d'une troisième voie », *Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien* [En ligne], 25 | 1998, mis en ligne le 06 décembre 2003, consulté le 10 février 2013. URL : <http://cemoti.revues.org/62>

⁵⁸⁸ Cajoly, *ibid.*

⁵⁸⁹ Harem: du mot arabe Haram = interdit

⁵⁹⁰ Marie-Gabrielle Cajoly, *ibid.*

habitent principalement en ville, dont on compte un plus grand nombre au Moyen-Orient qu'en Europe : « *Les villes y étaient plus modernes, avec une meilleure infrastructure. De l'eau fraîche était accessible dans presque chaque rue. A Halep et Damas on avait majoritairement de la canalisation* ⁵⁹¹ ». Au haut Moyen Âge, Paris était la plus grosse ville d'Europe avec plus de 100.000 habitants⁵⁹², alors que le Caire, Damas et Halep comptaient autant d'habitants. Avant l'époque ottomane, les familles influentes sponsorisaient de nouvelles écoles, des *medresses*, attenantes aux mosquées. Elles formaient le personnel administratif et juridique des potentats locaux. Certains de ces sponsors issus de familles nobles, de familles de militaires et d'érudits, étaient des femmes. Leurs tombes se trouvent à côté des bâtiments somptueux, qu'elles payaient de leurs propres moyens.⁵⁹³ Au XV^e siècle, puisque les œuvres architecturales seront désormais commanditées par Constantinople, cette pratique disparaît majoritairement. Les femmes instruites du Moyen-Orient disparaissent elle aussi, mais continuent à exister à l'ombre des grandes demeures familiales (images no.389 et 390). La femme instruite, raffinée, subtile, continuera à rester un idéal dans l'imagination masculine. Fatima Mernissi s'étonne : « *N'est-il pas étrange que, dans l'Orient médiéval, des despotes comme Haroun al-Rachid recherchaient des esclaves érudites tandis que dans l'Europe des Lumières, des philosophes tels que Kant rêvaient de femmes incultes ?*⁵⁹⁴ ». Mernissi fait le lien entre l'idéal de la femme intelligente, qu'on doit enfermer pour qu'elle ne prenne pas le pouvoir et pour pouvoir en profiter dans l'intimité de la famille en Orient, et l'image de la femme occidentale, dont on a bourré la tête d'une image d'elle-même qui la réduit à un corps, qui est bien entendu toujours imparfait et l'amélioration potentielle accapare toute son énergie. Le nombre réduit de femmes artistes qui ont eu la possibilité de se développer en Occident jusqu'au XX^e siècle, grâce à des pères

⁵⁹¹ Lorenz Korn, „Mittelalter und Orient“, *Orientalische Architektur*, http://haende-werk.net/index.php?option=com_content&view=article&id=17&Itemid=15, traduction S. Drake

⁵⁹² <http://paris-atlas-historique.fr/8.html>

⁵⁹³ Lorenz Korn, *ibid.*

⁵⁹⁴ Fatema Mernissi, *Le harem et l'Occident*, Albin Michel, 2001

En lisant les observations sur le sentiment du beau et du sublime, de Kant, elle tombe sur ces lignes atterantes : « L'étude laborieuse ou la cogitation morose, encore qu'une femme puisse y exceller, anéantissent les avantages qui sont propres à son sexe, et peuvent faire l'objet d'une froide admiration en raison de leur rareté ; mais elles affaibliront par là même les charmes par lesquels elles exercent une grande force sur l'autre sexe. »

qui étaient eux-mêmes artistes ou parce qu'elles venaient d'un milieu bohème où leur renommée sociale était de toute façon compromise trouve son équivalent dans le petit nombre de femmes orientales, issues de la petite noblesse, qui cultivent leur art à l'intérieur du Harem.



Nr. 389 Husein Fazil Enderuni, Femme accouchant au harem, miniature ottomane du "Zenaname", Image: Üniversitesi Rektörlüğü, İstanbul



No. 390 Café au harem, XVI^e siècle, Miniature Image : Bibliothèque Nationale, Paris Fin du XVIII^e,

Effectivement, en Occident la domination masculine économique (qui a duré jusqu'au milieu du XX^e siècle où elle a connu une fin tragique après les deux Guerres Mondiales qui offrirent aux femmes la possibilité d'entrer dans des domaines professionnels auparavant réservés aux hommes), donnait aussi à la femme de la classe moyenne la douceur d'une vie totalement assurée matériellement. Nous constatons que les femmes qui ont fait de l'art leur métier furent de tout temps des femmes issues de milieux marginaux, que ce soient des familles d'artistes (Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffmann), ou qu'elles fréquentent des milieux d'artistes (Suzanne Valadon, Camille Claudel, Berthe Morisot, Paula Modersohn-Becker...). La vie d'artiste était une vie en marge de la bonne société, l'artiste était dans le meilleur des cas un artisan estimé, mais souvent assimilé à un saltimbanque. Une fille de bonne famille pouvait taquiner le pinceau dans ses heures creuses de boudoir, mais elle risquait l'exclusion en devenant peintre professionnelle. Elle rencontrait l'ostracisme de la société à une époque où les moyens de trouver sa soutenance étaient fortement codifiés et où les différentes couches de la société ne se rencontraient que rarement, et où les

rencontres allaient presque toujours dans le même sens: de haut en bas. Isabelle Graw cite Pierre Bourdieu comme une des sources de son analyse de l'art féminin : « *Pierre Bourdieu parle d'un 'espace du possible', dans lequel l'art peut se développer. Je pense qu'il faut inscrire les œuvres d'art dans cet 'espace du possible', où les possibilités d'action sont limitées, mais qui reste toutefois ouvert et changeable. Les normes ne tombent pas du ciel. Elles ont beaucoup de pouvoir mais on a la possibilité de se connecter à elles.* »⁵⁹⁵ Dans son article « *The Woman Artist in Lebanon*⁵⁹⁶ », Helen Khal confirme: « *La désignation de 'femme artiste' contient une double condition de statut et de rôle, qui demandent une considération étroite et méticuleuse. A la différence de ses collègues masculins pour lesquels vie et travail sont une même chose, l'artiste féminin souffre du conflit entre sa carrière choisie et ses fonctions de base de sa vie de femme, épouse et mère.* » Les femmes du Moyen-Orient ont vu leur 'espace du possible' s'agrandir avec les changements dans la société qui arrivèrent au XIX^e siècle. Dans une période où la peinture «à l'occidentale», huile sur toile, devient à la mode la cour du sultan fait appel à des artistes européens pour réaliser des portraits et des tableaux de paysages. Parallèlement de nombreux étudiants du Bosphore et des provinces ottomanes du Moyen-Orient voyageaient en Europe pour y faire leurs études. Wendy Shaw raconte la visite d'une artiste femme (!) anglaise, une certaine Mary Adelaïde Walker, dont on ne connaît plus l'œuvre picturale mais qui survit grâce à ses écrits de voyage⁵⁹⁷ et à certains commentaires faits à l'époque à propos de son travail. Nous lui devons le récit de son voyage à Constantinople à la cour du Sultan Abdülmeçid qui gouverna de 1831-1869. Sa fille, Fatma, commanda son portrait. Il fut exécuté dans la plus stricte discrétion et exhibé au harem couvert d'un rideau pour le protéger des yeux de visiteurs masculins. Ce qui est plus surprenant, c'est que l'artiste fut amenée à changer plusieurs fois les robes que la princesse portait sur le tableau, car celle-ci désirait suivre la dernière mode vestimentaire parisienne, qu'elle voyait dans les revues

⁵⁹⁵ Isabelle Graw, dans une interview avec Brigitte Werneburg, le 26.07.2003 dans le TAGESZEITUNG (TAZ) : "*Ich nenne es strategische ödipale Fixierung*", <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2003/07/26/a0248>

⁵⁹⁶ Helen Khal, *The Woman Artist in Lebanon*, Institute for Women's Studies in the Arab World, 1987

⁵⁹⁷ Mary Adelaide Walker, *Untrodden paths in Roumania*, London, Chapman and Hall, 1888

reçues de France.⁵⁹⁸ Cette anecdote nous apprend deux choses intéressantes : derrière les murs des palais, dans l'espace féminin du harem vivait une société à part, mais nullement coupée des événements extérieurs et suivait l'occidentalisation de l'Empire ottoman. Les femmes nobles avaient par ailleurs le pouvoir de rencontrer des femmes de milieux et cultures différents. Elles étaient face à ces visiteuses dans une position de force et choisissaient l'image qu'elles voulaient donner d'elles-mêmes⁵⁹⁹. Bien évidemment, nous sommes ici encore une fois face à des personnages d'exception qui ne sont pas représentatifs de la majorité. Mais ce désir de se sentir «occidental» et donc «moderne», recherché à travers la constitution, les mœurs, les coutumes vestimentaires et architecturales, était communiqué à tous les sujets de l'Empire ottoman à partir du XIXe siècle. Ce désir touchait aussi les harems des nobles, les boudoirs des bourgeois et finalement l'éducation publique. En 1913 une jeune femme professeur de l'école des instituteurs écrit la lettre suivante : *«Monsieur le Ministre ! Depuis l'introduction de la monarchie constitutionnelle notre pays jouit de Liberté, Egalité et Fraternité, mais ces accomplissements bénéfiques ne profitent qu'aux hommes. Les femmes sont restées au même stade et n'ont fait aucun pas en avant. D'où viennent ces privilèges ? Aujourd'hui tout le monde parle d'Egalité et de Justice. Mais où se trouve l'académie d'art pour les femmes ? Tout ne profite qu'aux hommes.* ⁶⁰⁰» Mihri Hanim, née en 1886 à Constantinople et morte à 1954 aux Etats Unis, devient l'instigatrice de la İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, l'académie des arts pour les femmes, fondée en 1914. Elle en devient plus tard également la directrice (images no.391 et 392).

⁵⁹⁸ Wendy M. K. Shaw, "Where Did the Women Go? Female Artists from the Ottoman Empire to the Early Years of the Turkish Republic", *Journal of women's history*, Volume 23, Number 1, Johns Hopkins, Baltimore, 2011

⁵⁹⁹ Yavuz Sever, *Review Wendy M.K. Shaw. Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*. I.B. Tauris: London, 2011, xv + 208 pages.http://www.academia.edu/558766/Review_Wendy_M._K._Shaw._Ottoman_Painting_Reflection_of_Western_Art_from_the_Ottoman_Empire_to_the_Turkish_Republic_in_New_Perspectives_on_Turkey_46_Spring_2012_257-260

⁶⁰⁰ Melih Aksel, *Mihri Hanım, İstanbul'un Ortası*, İstanbul, 1977, S.104, cité d'après la Fondation de la culture féminine d'Istanbul, <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/de/mihri-musfik> (traduit de l'allemand par S. Drake)



No. 391 Mihri Müsfik Hanım, *Autoportrait*, (Date?)



No. 392 Mihri Müsfik Hanım, *Portrait d'Atatürk*, 1922

En 1835, la première école publique construite pour les filles ouvre à Beyrouth avec l'accord de l'Empire ottoman et suite à l'initiative et au financement des missionnaires américains. Elle se transformera par la suite en l'Université Américaine Libanaise. Pendant des décennies, elle fut l'école secondaire la plus prestigieuse du Moyen-Orient, offrant aussi bien un internat pour filles que les premières facultés universitaires en arts, médecine, orthodontie et pharmacie ouvertes aux femmes. En 1907, l'Ecole des arts et métiers ouvre à Beyrouth, alors que c'est en 1908 que l'Académie des Arts est fondée au Caire, en suivant l'exemple des écoles d'art en Europe. Les artistes égyptiens de cette époque de changements profonds⁶⁰¹ sont au cœur du débat entre traditionalisme et réformation, un débat qui se centre autour du mouvement coopératif de réallocation de la terre mené contre les grands propriétaires terriens.⁶⁰² La question si l'aristocratie égyptienne devait financer les académies d'art et autres projets d'éducation populaires dans le but de créer une classe administrative instruite (et supervisée, une idée souvent proche des courants fascistes), ou il fallait plutôt distribuer la terre et récolter les impôts d'une couche moyenne plus importante pour financer l'éducation pour tous dans l'esprit d'inclusion de la

⁶⁰¹ Voir introduction

⁶⁰² Patrick M. Kane, *The Politics of Art in Modern Egypt: Aesthetics, Ideology and Nation-building*, Tauris, London, 2012

*Nahda*⁶⁰³ et du socialisme et communisme, était chaudement débattue dans les cercles intellectuels de l'époque. C'est une idée récupérée ensuite par les Frères Musulmans qui se faisaient de plus en plus d'alliés à l'époque. Ce conflit fut résolu seulement des années plus tard par le gouvernement Nasser qui trancha avec force. Toutefois, le débat entre élites et masses continue jusqu'aujourd'hui et il est plus virulent que jamais depuis la chute du régime Moubarak. Dans les années 1900 à 1950, la découverte du « peuple » par une élite, éduquée souvent à l'étranger, tranche avec l'approche orientaliste à laquelle elle peut parfois esthétiquement ressembler. L'image de la femme est un des thèmes des plus significatifs. Mahmoud Saïd, (1897-1964), en fils de prince et de premier ministre, avocat éduqué à Paris, « fils de famille ⁶⁰⁴ » a le loisir et l'opportunité de se consacrer uniquement à l'art quand il désire le faire, même sans vendre un seul tableau de son vivant (il est actuellement le peintre égyptien le plus cher sur les marchés internationaux, ses œuvres valent des millions). Il marqua Sherwet Shafei⁶⁰⁵, venue l'interviewer pour la télévision, par son extrême gentillesse et modestie. Sa fascination pour les filles de milieux populaires était pour elle le signe de son respect pour la femme et une ode à la sensualité des femmes égyptiennes populaires, à la peau foncée, la « *bint al balad* » (la fille du pays) loin des dames pâles des classes aristocratiques vêtues de leurs robes européennes. Il est cependant évident qu'il est également le produit de son éducation de mâle méditerranéen du début du XX^e siècle. Toutefois, les femmes danseuses, les nus languissants et les scènes de la vie quotidienne montrent des modèles qui ont une hardiesse et une assurance qu'on ne trouve pas chez les peintres orientalistes européens. Ces derniers montrent des femmes soumises, correspondant davantage aux phantasmes occidentaux. Les femmes de Saïd sont actrices de leur destin, si elles jouent un rôle de séduction, elles le font consciemment (images no. 394).

⁶⁰³ Voir introduction

⁶⁰⁴ Mona Abaza, *Twentieth-century Egyptian Art, The private collection of Sherwet Shafei*, The American University in Cairo Press, Cairo, 2011

⁶⁰⁵ Sherwet Shafei, galeriste, collectionneur et ancienne modératrice de TV, dans son entretien avec Susanne Drake, février 2012 au Caire à la galerie Safarkhan



No. 393 Mahmoud Saïd, *El Zar*, 1939

No. 394 Mahmoud Saïd, *Pêcheurs sur la Rosette*, 1941

Alors que Mahmoud Saïd s'exprime dans une iconographie qui tient des impressionnistes, des orientalistes, mais aussi de Modigliani (image no.395), d'autres artistes de son époque sont plus influencés par les surréalistes et expressionnistes. Les styles différents sont autant de moyens sciemment employés pour exprimer une intuition, imagination et émotion, sans pour autant copier des œuvres européennes. Renoir n'aura jamais peint des filles dansantes comme le faisait Saïd, même si la lumière et le flou utilisé nous font penser à lui. Les filles de Renoir sont douces, dociles mêmes – celles de Saïd se déhanchent avec une liberté et impudeur qui font plutôt penser aux années 1960 (image no.393).



No. 395 Amédéo Modigliani, *Nu en rouge*, 1914

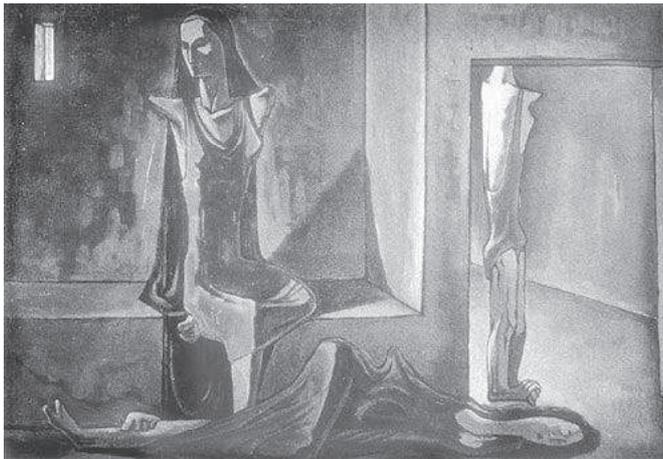


No. 396 Mahmoud Saïd, *Nu endormi*, 1933

Son contemporain Ramsis Yunan (1914–1966) a terminé l'Académie du Caire en 1933. Vers 1960 son travail était passé du surréalisme à une abstraction totale.⁶⁰⁶

⁶⁰⁶ Salwa Mikdadi, "Egyptian Modern Art". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/egma/hd_egma.htm (October 2004)

Loin de lui les images de femmes voluptueuses (image no.397). Il était le porte-parole de la « société de propagande artistique » et publia dans ce contexte le document *Ghayat al-rassam al-asri* (Les buts de l'artiste moderne). Il a pris fermement position contre l'oppression d'artistes en Allemagne nazie et pour une liberté absolue de l'artiste, indépendamment de son pays d'origine, des traditions locales et des styles traditionnels.⁶⁰⁷ Cette libération de l'art allait de pair avec une libération de la femme. Le rôle traditionnel de la femme confinée à l'intérieur de la maison est fortement remis en question depuis le début du siècle. Le spectateur occidental aura tendance à mettre ce désir d'émancipation sur le compte de l'influence européenne. Toutefois, un féminisme islamique, rudimentaire et immédiatement étouffé certes, existe depuis le milieu du XIX^e siècle et ce indépendamment des suffragettes. C'est effectivement en Perse que le débat commençait.



No. 397 Ramsis Yunan, *Sans titre*, 1943
Collection Institut du Monde Arabe, Paris

Née en 1814 ou en 1817 près de Téhéran dans une des familles chiites les plus influentes de son époque, Fátimih Baraghání jouit d'une excellente éducation et découvre dès son jeune âge le spiritualisme de la secte des Bábí, une variante messianique du chiisme. Elle devient très populaire et correspond avec de nombreuses personnalités religieuses. Par ses prêches publics elle s'attire aussi le rejet et la haine des imams et entre en conflit avec sa famille. Pendant une conférence en 1848, elle enlève publiquement son voile, ce qui - même pour les croyants du Bâbisme - était un acte de défi. Le Bâb l'appelle désormais « La

⁶⁰⁷ Mikdadi, *ibid.*

Pure »(Táhirih). Elle fut rapidement arrêtée puis exécutée en 1852. Si elle ne se réfère pas elle-même au féminisme, le concept étant inconnu, elle demande pourtant le droit à la parole en toutes affaires mondaines et religieuses et à la mobilité pour les femmes, chose impensable à son époque et contraire aux préceptes du bábisme.⁶⁰⁸ Elle reste un personnage hautement respecté par les Bahaï et par les féministes islamiques. D'autres religions de la région, comme les sectes des Alaouites et des Druzes, donnent un rôle peu orthodoxe aux femmes. Dans l'islam sunnite, qui est la forme de l'islam la plus répandue dans la région, on suit évidemment les concepts transmis par le défenseur de la foi à Constantinople, le Sultan de l'Empire ottoman, mais aussi bien en Égypte qu'au Liban des demandes se profilent en faveur d'une reformation du Coran. Un féminisme islamique, qui demande une nouvelle interprétation de la charia et du Coran s'est donc développé depuis le XIX^e siècle indépendamment du féminisme laïc qui lui était surtout le fruit des expériences en Europe. Wendy Shaw pense⁶⁰⁹, que si la Première Guerre mondiale n'avait pas eu lieu, une évolution sociale plus graduelle aurait pu se passer dans un Empire ottoman réduit à une forme plus fédérale pour arriver à une modernité plus appropriée et organique au lieu d'arriver à des changements brusques et imposés par les mandataires et par les structures nouvelles après la défaite turque. Pour les chrétiennes arabes du XIX^e siècle, comme pour leurs consœurs juives, la situation est encore plus difficile que pour leurs sœurs musulmanes. Faisant partie d'une communauté tolérée mais non pas égale à tous points, il y a une plus forte tendance traditionnelle à les garder à la maison. Or, il y a aussi beaucoup de filles instruites parmi les filles chrétiennes et juives au Moyen-Orient, et ce grâce aux écoles des missionnaires pour les filles chrétiennes et aux tuteurs pour les filles juives. Les lois religieuses imposent des restrictions aux femmes ; la pureté et la modestie faisant partie des restrictions fondamentales. La vie spirituelle, autour du lieu de culte, de la mosquée, de l'église ou de la synagogue, était le noyau de la vie féminine. A l'intérieur de ce cadre, des femmes musulmanes, chrétiennes et juives arrivent à se créer des vies

⁶⁰⁸ Šābir Āfāqī, Jan Teofil Jasion, *Táhirih in History: Perspectives on Qurratu'l-'Ayn from East and West*, Kalimat, Los Angeles, 2004

⁶⁰⁹ Wendy M.K. Shaw, *Why care about ottoman women artists?* Journal of women's history, Binghamton University, New York, http://bingdev.binghamton.edu/jwh/?page_id=385

intéressantes et personnellement satisfaisantes. Les mariages mixtes sont très rares. C'est le cas plus particulièrement chez les filles juives qui ne peuvent se marier en dehors de leur religion car elles portent en elle le judaïsme. Un musulman pouvait cependant épouser une chrétienne, mais l'inverse n'était pas vrai. Dans tous les cas, le fait de se marier en dehors de sa société impliquait pour la femme la perte de tout lien avec sa famille et ses proches et ne pouvait avoir lieu que dans des cas très précis et rares. Dans le gigantesque Empire ottoman, la loi chez les communautés de *Dhimmi* se faisait localement et échouait auprès des notables des différentes communautés religieuses. Il existe encore de nombreux contrats de mariage juifs qui font preuve de la sollicitude de certains parents quant au bonheur de leurs filles dans leur vie future. Maïmonide⁶¹⁰ décrit les droits d'une femme juive par rapport à ses déplacements et au divorce. Une des femmes les plus instruites de son époque fut Asnat Barazani, une Kurde, qui vivait au XVIe siècle et dont nous connaissons la vie. Elle était fille unique d'un rabbin qui l'adorait et respectait ses talents. Dans son contrat de mariage, il avait spécialement stipulé que sa fille devrait garder son droit à faire des études et ce même après les noces.⁶¹¹ Le contact avec des missionnaires venus d'Europe avait eu des répercussions positives pour les femmes chrétiennes. Au niveau des beaux-arts, elles connaissaient les œuvres accrochées dans les églises et les illustrations des livres, pouvaient les copier, alors que les femmes juives semblaient confinées aux seuls travaux de l'aiguille. Toutefois, des documents trouvés à Génizée démontrent que les femmes juives de l'époque fatimide (Xe-XIIIe siècle) étaient probablement particulièrement éduquées. Il y avait des institutrices pour filles qui leur apprenaient autant la Bible et les prières que la broderie. Toutefois, il n'y a aucune trace d'une femme juive dont l'éducation aurait été comparable à celle d'un homme, car Maïmonide avait condamné trop d'éducation pour les femmes et son influence sur le judaïsme local fut plus forte que les coutumes libérales de la société fatimide. L'attitude juive par rapport à l'art pictural représentatif est

⁶¹⁰ Moses Maimonides (1135-1205), one of the greatest legal scholars and philosophers of the Middle Ages, who lived in Egypt. Chapter 13 of *Hilkhot Ishut*, Laws concerning Marriage, in his major legal code, the *Mishneh Torah*, deals with a woman's entitlements within marriage. The 11th paragraph speaks about a woman's right to leave the house, a privilege that was restricted-at least by custom-in many Muslim countries.

⁶¹¹ <http://jwa.org/encyclopedia/article/learned-women-in-traditional-jewish-society>

ambivalente à travers les siècles. Shulamit Reinharz dit : « *L'apport de l'art juif fut plutôt maigre; porter son attention sur la beauté du corps était considéré comme une valeur grecque helléniste et non juive. Il n'y a pas de parallèle entre les prouesses artistiques relativement mineures des juifs, comme l'illumination de manuscrits, d'un côté, et les cathédrales et peintures magnifiques que l'église catholique a commandé pendant la Renaissance. A cette époque-là de beaux objets rituels utilisés par les juifs étaient probablement faits par des artisans chrétiens.* ⁶¹² » Il faut aussi savoir que nombre de métiers n'étaient tout simplement pas accessibles aux juifs d'Europe pendant cette époque-là. Le Moyen-Orient comptait cependant beaucoup de bons artisans juifs. Parallèlement, le rôle de la femme juive traditionnelle qui consistait à faire naître le plus grand nombre possible d'enfants et de s'occuper des finances de la famille afin que le mari puisse étudier en paix à la Synagogue et ne pas se salir les mains en travaillant à l'extérieur ne favorisait certainement pas non plus l'occupation des femmes dans le milieu de l'art.

Le rôle des communautés de *Dhimmi* pendant la *Nahda* fut actif et enthousiaste. Conscientes de l'affaiblissement de l'Empire ottoman et d'une possibilité d'émancipation, certaines communautés chrétiennes instruites prirent la tête des mouvements nationalistes arabes. Ce même enthousiasme en fit aussi les premiers martyrs des mouvements arabes, que ce soit par les Ottomans ou par certains groupements fondamentalistes arabes qui redoutaient que les *Dhimmi* fassent surnoisement l'affaire des pouvoirs européens. Ils s'en suivent des massacres contre les Maronites en 1860, contre les Arméniens en 1894, et le massacre des Juifs en Syrie en 1840. Toutefois, ce temps de renaissance est aussi un temps fort pour l'éducation des femmes, qu'elles soient musulmanes ou issues des communautés juives ou chrétiennes. Lucette Valensi dit : « *Pour nous en tenir aux pays arabes, la question se pose dès la seconde moitié du XIXe siècle en Égypte, Syrie et Palestine, dans les élites éduquées d'abord. L'idée est que pour la régénération de la société, pour former des nations modernes, il faut éduquer les*

⁶¹² Shulamit Reinharz, *A Survey of the First Century of Jewish Women Artists: The Impact of Four Upheavals*, Brandeis University, 2010, traduction S. Drake

enfants, et d'abord éduquer les femmes dont le rôle est donc considéré comme primordial. C'est par exemple la thèse défendue par Qasim Amin, juriste égyptien de la fin du XIX^e siècle, dans l' « *Emancipation des femmes* », ouvrage qui demeure un bestseller dans le monde arabe. Quelques personnalités mettent en œuvre ces idées et donnent une place aux femmes dans la presse, pourtant dominée par les hommes. Elles sortent alors de l'espace domestique vers l'espace public : on les voit dans des métiers nouveaux, les écoles et les hôpitaux, mais aussi dans la rue, à l'opéra, dans les cercles littéraires ou politiques... »⁶¹³

Shulamit Reinharz voit quant à elle quatre grands courants qui ont apporté l'espace du possible aux femmes juives peintres : Le féminisme, le sionisme, l'immigration et la Shoah.⁶¹⁴ Le féminisme est donc une suite des débuts de la *Nahda*, et c'est au XX^e siècle que les artistes juives prennent leur essor. Reinharz : « *Ce n'est qu'au XX^e siècle que les artistes féminines juives arrivent en grand nombre et trouvent une solide réputation dans le monde de l'art. Si quelques juives ont certainement produit des œuvres d'art avant ce temps, peu sont connues.(...) Le point important est qu'il n'y avait pas de riche héritage artistique dans lequel les créatrices du début du XX^e siècle pouvaient piocher.* »⁶¹⁵



No. 398 Ahmed Osman, *Femme qui rit*, Musée d'art moderne du Caire, Photo : Robin Drake

⁶¹³ <http://www.revue-projet.com/articles/2004-5-la-condition-des-femmes-dans-les-pays-arabes/>

⁶¹⁴ Shulamit Reinharz, *ibid.*

⁶¹⁵ Shulamit Reinharz, *ibid.*

c. L'art contemporain

La découverte de la femme comme objet « affranchi » dans la peinture et sculpture (image no.398) est accompagnée d'une forte présence des femmes en tant qu'artistes. Bien entendu, les mœurs dans les pays du Moyen-Orient changent considérablement. Ceci s'avère surtout dans les grandes villes d'Égypte, au Liban, en Syrie, mais beaucoup moins en Jordanie, en Palestine ou en Mésopotamie. Sherwet Shafai raconte⁶¹⁶, que dans sa jeunesse une femme pouvait circuler en short à vélo au Caire. Cela semble totalement surréaliste aujourd'hui. C'est pourtant aussi ce que dit Helen Khal, qui décrit à quel point les artistes des mandats britanniques et français s'efforcent à rattraper non pas seulement l'évolution technique qui s'est produite en Europe entre les Guerres, mais aussi de découvrir ce nouveau personnage, l'artiste, car : « *l'art était un agent libre et c'est dans son contenu en prophétie, en commentaire critique, en interprétation ou dans les émotions personnelles de l'artiste lui-même qu'il trouvera désormais sa valeur et son sens.* »⁶¹⁷ Les femmes, explique-t-elle avec vue sur le Liban, veulent aussi recouvrer cette identité internationale d'artiste. Elles quittent leur double rôle de *femme-au-foyer-cum-artiste*, pour s'adonner complètement à leur art. Elles retiennent quand même leur désir de féminité essentiel et pensent qu'en tant qu'artistes, elles y sont autorisées. Marguerite Nakhla, (1908-1977), chrétienne copte, n'a jamais connu une grande renommée de son vivant mais continue à figurer dans l'histoire égyptienne de l'art surtout par cette toile impressionnante, peinte dans les années 1940, nommée *Le bain turc* (image no.399). Nakhla y peint des femmes de tout âge avec leurs défauts et leurs qualités, qui se côtoient au *hammam*, dans cette sérénité gentiment chaotique de la complicité féminine. Tout en partant d'un style expressionniste elle trouve sa façon très individuelle de rendre les groupes et les profondeurs, d'une façon «folklorique» qui fera école en Égypte.⁶¹⁸ Son statut de femme copte nous amène aussi à regarder l'interaction entre les religions au Moyen-Orient du début du XX^e

⁶¹⁶ Sherwet Shafei, dans son entretien avec Susanne Drake, février 2012 au Caire à la galerie Safarkhan

⁶¹⁷ Helen Khal, *ibid.*

⁶¹⁸ Helene Moussa (avec Carolyne Ramzy et Lillian Hanna), *Journeying with Marguerite Nakhla*, Musée Orthodoxe Copte, Caire, 2009, <http://www.coptorthodox.ca/museum/letter/Newsletter%20Fall%202009.pdf>

siècle, ainsi que la différence entre ce « Bain turc » et des œuvres peintes par des orientalistes puis de comparer cette sensualité joyeuse avec les toiles des artistes femmes européennes de la même époque. Dans les années suivant la défaite de l'Empire ottoman, la recherche pour une identité nationale qui unirait tous les Egyptiens servit à temporairement estomper les conflits religieux. Cette époque est représentée dans les films et la littérature égyptienne comme les années d'or. La révolution de Nasser mit fin à cette époque en forçant les coptes à adopter le panarabisme (alors qu'ils ne se considéraient pas comme des arabes). Toutefois, nous trouvons de tout temps beaucoup de personnes d'origine arménienne, maronite, melkite, et copte parmi les artistes égyptiens, libanais et palestiniens car, comme vu auparavant, leurs familles avaient plus l'habitude des tableaux peints, qu'ils connaissaient des églises.



No. 399 Marguerite Nakhla, *Le bain turc*, (1947) Musée d'art moderne, Caire, Photo : Robin Drake

Cette œuvre de Marguerite Nakhla nous fait aussi comprendre que les membres de toutes les religions fréquentaient le *Bain turc* et non pas seulement les femmes musulmanes ; ce constat offre encore d'autres possibilités d'interprétation de l'histoire sociale du Moyen-Orient. L'image de ces femmes distinctes nous enseigne aussi que les classes sociales tombaient lors de ce rituel du bain originaire des Romains et donc bien plus vieux que le Christianisme et l'Islam. Le

Judaïsme connaît bien sûr les bains rituels à la synagogue, mais les femmes juives fréquentaient elles-aussi les *hammams* publics. Le *Bain turc* est un lieu qui n'a rien de sordide ni d'équivoque, où courent les enfants, où on prodigue aussi bien des soins de beauté qu'on y conduit des affaires. Les fantasmes occidentaux de concupiscence et d'érotisme au Hammam (image no.400) sont totalement démystifiés par ce tableau. Dans l'art européen, on doit attendre les surréalistes en France, pour trouver des femmes qui peignent avec autant d'audace, d'humour, voire même d'autodérision. Ni en Allemagne nazie et d'après-guerre, ni dans l'Amérique prude de l'ère McCarthy on trouve des tableaux pareils.



No. 400 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le Bain Turc*, 1862, Musée du Louvre

Marguerite Nakhla n'est pas un phénomène isolé en Égypte. Plusieurs femmes profitent de cet «*espace du possible*» et envahissent les galeries et marchés de l'art. Elles font partie aujourd'hui des grands classiques de la peinture égyptienne : Inji Efflatoun (Afflatoun), Gazbia Sirry, Tahia Hallim sont des personnalités de l'histoire de l'art dont la renommée n'est plus à faire.



No.401 Inji Efflatoun, *Sans titre*, autour de 1960



No.402 Tahia Hallim, *Nubienne dans les prés*,
Début des années 1960



No. 403 Gazbia Sirry,
Martyr, 1961

Elles apportent de l'aisance dans la manipulation des médias et dans l'utilisation de l'espace, elles ajoutent de l'audace dans le coloriage. Elles nous parlent de ces femmes que l'on n'a pas habitude de voir, comme les femmes emprisonnées (Efflatoun passa elle-même plusieurs années comme prisonnière politique sous Nasser, image no.401), ou celles du grand Sud égyptien (encore aujourd'hui les femmes y sont en majorité illettrées, image no.402). Très tôt, elles mettent en garde contre les dangers d'un fondamentalisme religieux (image no.403). A cette même époque au Liban, ce sont également les femmes qui sont les plus novatrices. Blanche Ammoun (1908-2010), a un parcours, qu'on peut appeler typique pour la femme artiste de cette époque, alors qu'il reste exceptionnel pour les milieux plus frustes. Issue d'une bonne famille aisée, à moitié italienne, libérale et cultivée, elle est une des premières femmes de son époque à faire d'abord des études de droit, avec succès. Ensuite elle s'adonne à l'art qu'elle étudie avec les meilleurs maîtres. Elle fait un mariage de choix, avec un officier français qui la soutient dans tout. Ils auront trois enfants et elle a même les moyens de se faire aider dans le ménage. Elle habite en France et retourne fréquemment au Liban. Elle expose avec succès en France et au Liban, et reçoit le Prix de l'Académie en 1964.⁶¹⁹ Suivant toujours son intuition, elle expérimente avec différentes matières et des moyens d'expression variés (images no.404 et 405). Elle reste source d'inspiration pour de nombreux artistes contemporains,

⁶¹⁹ Helen Khal, *Blanche Loheac-Ammoun– The woman in Lebanon*,
http://www.onefineart.com/en/artists/blanche_loheac_ammoun/index.shtml

comme par exemple Kitham Yunis en Israël et à Buthayna Ali en Syrie, tant ses œuvres ont gardé leur fraîcheur et parlent aux artistes de la région de par leur association à la terre et à l'histoire.



No. 404 Blanche Ammoun, *Terre ancienne*, 1960



No. 405 Blanche Ammoun, *Prenant l'envol*, 1961

Toutefois, une femme comme Blanche Ammoun, est éminemment privilégiée. Non seulement parce qu'elle bénéficie du soutien de sa famille et plus tard de son mari, mais aussi parce qu'elle a la chance de naître à une époque paisible dans un pays dont la capitale s'appelle à l'époque le «Paris de l'Orient». Omar Onsi, le grand peintre impressionniste du Liban, montre dans son œuvre à que point le rôle des femmes a évolué rapidement. L'image no.406 représente des femmes qui regardent une toile lors d'une exposition. Elles sont habillées à l'« occidentale », avec des jupes courtes, mais portent un foulard et sont vêtues du noir classique. Elles sont telles des corneilles massées devant cette toile qui montre un homme et une femme nus et elles jacassent, apparemment scandalisées. Elles contrastent avec le couple sur la droite, peint en tonalités claires, qui discute de façon animée et qui semble flirter. Ainsi les sociétés restent divisées entre la majorité conservatrice et une minorité aisée et instruite plus libérale. Les artistes, masculins et féminins, vont toujours rester un groupe à part. Leur travail ne sera apprécié que par une minorité.



No. 406 Omar Onsi, *Femmes lors d'une exposition*, 1945

En Palestine, il y a peu de compréhension et d'encouragement pour les quelques artistes juives du début du XX^e siècle. Les nouvelles immigrées des différentes *Aliyas* croyaient plutôt aux valeurs du labeur physique et agricole au Kibboutz qu'aux arts pour construire *Eretz Yisrael*. Les femmes artistes d'Europe de l'Est passent donc souvent d'abord par Paris avant de faire le saut pour la terre promise. La seule école d'art fut, comme déjà mentionné, l'école Bezalel. Nombre de grandes artistes israéliennes furent formées en Europe, et sont souvent retournées en Europe, tout en restant attachées à Israël. C'est le cas de Chana Orloff, Anna Ticho et Bracha Ettinger. Toutefois, si leurs parents ou elles-mêmes n'avaient pas pris l'initiative sioniste d'immigrer en Palestine, leurs destinées auraient été confinées dans les *shtetl* d'Europe de l'Est avec leur pauvreté et leur fondamentalisme religieux, où elles auraient subi le sort réservé à de nombreuses artistes qui périrent dans la Shoah.⁶²⁰ Leurs consœurs arabes sont dès lors légèrement mieux loties, avec des variantes selon les différents pays du Moyen-Orient. Au Liban du début au milieu du XX^e siècle, la situation est comparable à celle en Égypte, avec un grand nombre d'artistes féminins qui ont eu du succès de par leur travail innovateur. En Palestine et en Jordanie elles mettent cependant plus longtemps à s'affirmer dans les expositions. Cela s'explique par le partage de

⁶²⁰ Shulamit Reinharz, *ibid.*

la Palestine, en 1948, avec toute sa virulence et l'exode de centaines de milliers de Palestiniens dans les pays voisins. Près de trois quarts de la population actuelle de la Jordanie sont des Palestiniens. Le territoire de la Jordanie actuelle, enfant du mandat britannique, comptait toujours une population palestinienne, à côté de la population bédouine, mais présentement elle voisine les trois quarts. Aujourd'hui s'y ajoutent des centaines de milliers de nouveaux réfugiés d'Iraq et, plus récemment, de Syrie. Les mouvances de populations mettent un pays face à des problèmes autrement plus importants que la création d'académies d'art. En Jordanie, la première académie d'art voit le jour grâce à SAR Princesse Wijdan Ali, née 1939, fondatrice et directrice de la Jordan National Gallery of Fine Arts, B.A. de l'université Américaine Libanaise (1961) et qui a fait un Doctorat en Art Islamique à l'université de Londres (1993). Elle a appris la peinture avec Armando Bruno et Muhanna Durra. Son œuvre est majoritairement abstraite, influencée par les couleurs et formes du désert jordanien ainsi que par ses études de la calligraphie⁶²¹. Selon elle l'art des pays arabophones doit se concentrer sur ces sources indigènes pour retrouver sa fraîcheur au lieu de courir après les critères esthétiques des critiques occidentaux. Plus de vingt publications témoignent de sa connaissance de l'histoire de l'art islamique. Elle a également enseigné à différentes universités aussi bien occidentales qu'orientales. Ayant fait, par ailleurs, des études diplomatiques, elle a servi son pays dans différentes missions internationales. Sa préoccupation face aux injustices et aux violences à travers le monde donna lieu à nombre d'œuvres d'art. Aujourd'hui elle travaille surtout comme artiste, auteure et commissaire d'expositions.⁶²² Les œuvres des dernières années s'inspirent du soufisme et de la tolérance religieuse qu'il exprime. Les soixante-six synonymes pour le mot «amour» (image no.407) ont donné lieu à une série de papiers suspendus, installation rappelant une pratique de l'ère préislamique à la Mecque.

⁶²¹ Voir chapitre: Le Verbe

⁶²² <http://www.answers.com/topic/wijdan-ali#ixzz2NLNmQZu7>



No. 407 Wijdan Ali, *Amour*, installation sur papier, 2008

A part le manque d'institutions susceptibles de former les femmes artistes, d'autres problèmes empêchèrent les femmes à créer des œuvres autres qu'artisanales en Palestine, Jordanie et Mésopotamie. La création d'Israël, avec, nous l'avons mentionné, l'exode palestinien, le Septembre noir⁶²³, la création de la Syrie moderne et de l'Iraq, la séparation des clans kurdes et l'activité par la suite des rebelles contre les armées turques et iraqiennes, ainsi que l'oppression kurde en Syrie sont autant de raisons pour les sociétés locales d'adopter des styles de vie très traditionnels. Centrés sur eux-mêmes, quand ils restent dans leur pays d'origine ils se coupent de tout développement quand ils se réfugient dans les pays occidentaux. Tout comme le langage des immigrants n'intègre plus les changements et nouvelles modes idiomatiques de leur pays d'origine, ils vivent souvent dans une bulle, dans la mémoire du passé douloureux et en dehors de leur nouvelle société d'adoption. Nous sommes donc face à la coexistence de femmes à même de profiter d'un *espace du possible* dans la diaspora et d'autres qui en sont coupées. Dans ces groupes moins exposés aux nouveaux développements, comme le dit Kamal Boullata⁶²⁴, les femmes chrétiennes profitent toutefois de la possibilité d'un marché de l'art religieux pour perfectionner l'art des icônes et elles sont parmi les premières à développer cet art figuratif dans l'art du portrait⁶²⁵ et dans d'autres thèmes séculaires. Quelques femmes nous sont connues de

⁶²³ Voir introduction

⁶²⁴ Kamal Boullata: Pioneering Women in Palestinian Art

⁶²⁵ Voir chapitre: Ce regard sur soi et les autres

Palestine, comme Afaf Arafat⁶²⁶, Nahil Bisharra et Sophia Halaby. Sophie Halaby (1906-1998) est née à Jérusalem d'un père palestinien et d'une mère russe. Elle a étudié au collège allemand catholique prestigieux « Schmidt's school » et a pu poursuivre ses études en Italie et en France entre 1928 et 1933. De retour en Palestine de 1935-1955, elle fut professeur à la Schmidt's school après. Lors de l'annexion de sa maison située à Jérusalem Ouest par Israël en 1948 elle a dû fuir dans la vieille ville en abandonnant tout son mobilier sur place. Elle fut réduite à ouvrir un magasin pour touristes où elle vendit notamment ses aquarelles (images no.408 et 409). Dans les années 1980 elle participa à plusieurs expositions à Jérusalem et dans les territoires occupés.⁶²⁷ Elle est l'arrière-grand-mère de Samia Halaby⁶²⁸.



No. 408 Sophia Halaby, *Vue de Jérusalem*



No. 409 *Nature morte*

Nahil Bisharra (1919-1997) a également eu l'opportunité d'étudier dans de bonnes écoles. Un officier de l'armée britannique l'a fait entrer à l'école Bezalel, réservée en principe aux étudiants juifs (images no.410 et 411). Plus tard elle s'est rendue à Chicago et en Italie pour poursuivre des études de création et de sculpture. Elle a activement participé à la scène artistique locale ; elle faisait partie du Conseil de gestion du Musée folklorique et a donné des cours d'art appliqué. Comme la plupart des artistes de cette époque, elle était aussi un artisan accompli, travaillant le verre et la céramique. Elle fut commissionnée pour recréer la porte d'entrée du

⁶²⁶ Voir chapitre: Le paysage et la terre perdue

⁶²⁷ http://virtualgallery.birzeit.edu/tour/cv?mart_id=71627

⁶²⁸ Voir chapitre : Le paysage et la terre perdue

YMCA à Jérusalem Est et un buste du Pape Paul VI lors de sa visite à Jérusalem en 1964, pour lequel elle reçut une décoration du Vatican.⁶²⁹



No. 410 Nahil Bisharra, *Ville en Cisjordanie*, autour de 1940



No. 411 *Jérusalem*, 1940

La plupart des artistes palestiniens repris dans les collections d'art des années 1940 à 1990 vivaient toutefois en dehors de la Palestine. Ces artistes de la diaspora⁶³⁰, majoritairement des femmes, donnent le ton dans ce qui se fait désormais dans l'art contemporain de la région. Leur art est reconnu par les critiques occidentaux et applaudi dans leur pays d'origine. Ils se retrouvent tout d'un coup dans la mire du monde de l'art international alors que leur production domestique ne leur donnait pas cette opportunité, car il leur était impossible de participer à des expositions (manque d'argent, refus de visa, impossibilité de quitter un pays dictatorial, guerre etc.) et leur production manquait d'intérêt par l'absence de toute possibilité d'échange artistique. Depuis le nouveau millénaire, et d'une manière cynique, « grâce » aux événements du 11 septembre 2001, un nouvel intérêt pour les artistes du Moyen-Orient pousse les commissaires d'expositions occidentaux à solliciter davantage d'artistes qui vivent encore dans leur pays d'origine.⁶³¹ Aujourd'hui, plus ou moins 80% des galeries et des institutions d'art se trouvent entre les mains de femmes.⁶³² Les femmes bédouines jordaniennes et des artistes kurdes n'entrent, quant à elles, encore plus tardivement en scène. Ceci est dû une fois de plus aux conditions matérielles dans

⁶²⁹ http://virtualgallery.birzeit.edu/tour/cv?mart_id=71627

⁶³⁰ Voir chapitre: Le paysage et la terre perdue

⁶³¹ Salwa Mikdadi - West Asia: Postmodernism, the Diaspora, and Women Artists

⁶³² Mikdadi, *ibid.*

lesquelles elles vivent. Nous les trouvons quasi exclusivement dans la diaspora, car comment faire une carrière de façon presque continue en guerre ? Hayv Kahraman, née en 1981 à Bagdad, a fui avec sa famille en Suède, en 1991, au début de la guerre du Golfe. Elle a poursuivi ses études en Italie et aux Etats-Unis, où elle vit aujourd'hui. Son œuvre, d'une grande maturité technique, se développe autour des questions des droits de la femme, des crimes d'honneur et des stéréotypes de genre, d'actualité dans son pays d'origine. Ce n'est qu'au deuxième coup d'œil qu'on détecte dans son style l'influence culturelle de la Mésopotamie. A première vue, elle peint dans un style japonisant (images no.412 et 414). Ce n'est qu'en regardant de plus près les miniatures de l'époque Safavide (image no.413) et l'influence de l'art Mongol sur la culture de Mésopotamie que l'on reconnaît les familiarités, sans oublier que pendant l'empire ottoman il y a aussi eu une vague de « japanomanie ⁶³³ ».



No. 412 Hayv Kahraman, *Blowing Dragonflies*



No. 413 M. Qasim, *Girl smoking*,
Isfahan Perse XVII^e



No 414 Hayv Kharaman, Femmes
kurdes dansantes

Dans cette même verve nous avons Khadija Baker, née dans la petite ville kurde d'Amoude en Syrie. Elle a étudié à Damas jusqu'en 1999 et partira au Canada en 2001. Tout en étant déjà reconnue par un nombre de prix et d'expositions internationales, elle continue ses études. Elle aussi thématise le rôle traditionnel des femmes et leur exclusion de la vie publique dans sa région d'origine. Ses portraits de femmes sont souvent volontairement incomplets (image no.416). Ce n'est que récemment que des femmes artistes apparaissent également dans les galeries d'Arbil et de Suleymania, au Kurdistan iraquien. Le thème la violence contre les femmes, de leur rôle dans la société et la famille a été exploité en

⁶³³ Voir chapitre : Ce regard sur soi – et les autres

décembre 2012, lors d'une exposition dans les rues du centre de Duhok et lors d'un festival de film à Arbil.⁶³⁴ La violence auto-infligée est un des thèmes de prédilection de Tagreed Darghouth (née en 1979). Elle examine les transformations dans la société du Liban et plus particulièrement le rôle de la femme. Très intéressante est sa série de personnages bandés, tuméfiés du visage, qui montrent des signes de convalescence de chirurgie esthétique, très en vogue au Liban (image no. 415). La plupart des patientes veulent se débarrasser de leur nez sémitique busqué. L'identité traditionnelle est coupée, on s'inflige des douleurs pour retrouver une connexion culturelle qui est perçue comme « meilleure ». Le bandage sur le nez est devenu le symbole de ce qui est en vogue et est devenu signe de richesse. Elle analyse également dans son œuvre le changement des rapports entre mères et enfants maintenant que toute femme de classe moyenne se fait aider par une *Nanny* venant des Philippines, d'Ethiopie ou du Sri Lanka.



No. 415 Tagreed Dargouth, *Ghada*



No. 416 Khadija Baker, *Sans titre*

Faute d'institutions populaires d'enseignement, la transition vers des femmes artistes issues de milieux plus modestes s'est fait très lentement au Moyen-Orient.

⁶³⁴ Abdel Khaleq Sultan and Abdul Hameed Zibari, *Kurdish Artists Bring Violence Against Women Into The Open*, Radio Free Europe Radio Liberty – Monday, 10 December 2012 (originally published 04 Dec), <http://womennewsnetwork.net/2012/12/10/kurdish-artists-bring-violence-against-women-open/>

Nous sommes en face d'un phénomène intéressant : alors que plus de femmes artistes du Moyen-Orient sont reconnues dans les marchés de l'art internationaux, elles font presque toutes partie d'une élite bourgeoise libérale, éduquée et privilégiée. Un des exemples les plus connus est l'artiste palestinienne Mona Hatoum, née en 1952. Comme elle est née au Liban, elle figure dans différentes publications comme Libanaise, mais elle n'a jamais eu de passeport libanais, comme presque tous les réfugiés palestiniens après 1948. Mona Hatoum n'est pourtant pas née dans un camp de réfugiés, mais dans des circonstances confortables et privilégiées. Son père travailla pour l'ambassade britannique.



No. 417 Mona Hatoum, *Welcome*, installation de clous, date ?



No. 418 Meret Oppenheim, *Le déjeuner en fourrure*, 1936

Ses parents s'opposent au début à ce qu'elle fasse des études d'art, et ne l'encouragent pas dans ses productions artistiques, mais ils lui offrent tout de même la possibilité de faire des études de création graphique au Beirut University College.⁶³⁵ Après son diplôme elle travaille dans la publicité mais est frustrée par ce travail. Pendant une visite à Londres en 1975, la guerre civile éclate au Liban et la force à rester en Grande-Bretagne. Entre 1975 et 1981 elle y poursuit des études d'art à la Byam Shaw School of Art et la Slade School of Fine Art. Si elle laisse derrière elle sa famille, cela ne constitue pas une rupture émotionnelle. En 1988 elle thématise l'amour pour sa mère dans une œuvre vidéo, comme le décrit Stéphanie Moison : « *Measures of Distance* ' relit la douleur de cette rupture. Derrière une surface quadrillée par des mots écrits en arabe, des formes abstraites se dessinent. Ce voile, cette paroi opaque posée comme un deuxième écran entre notre regard et l'image, est la matière même d'une lettre de la mère à

⁶³⁵ http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/hatoum_transcript.shtml

l'artiste. Une lettre d'amour déchirée par la distance qui enferme l'image dans un espace clos, carcéral. Elle raconte le doute et l'espoir, la vie réelle et quotidienne, la guerre, les images perdues d'une vie partagée. »⁶³⁶ Mona Hatoum, qui a surtout travaillé en vidéo à ses débuts, fait actuellement des installations qui reprennent des objets apparemment familiers ; elle les repositionne et change leur taille pour leur donner un sens différent. En cela elle ressemble beaucoup à l'artiste considérée surréaliste⁶³⁷ Meret Oppenheim (1913-1985). Meret Oppenheim, qui préférait Jung à Freud, faisait souvent allusion à la mémoire et aux images collectives enfuies dans notre inconscient. Ainsi, Mona Hatoum, que certains considèrent comme artiste politique palestinienne, a des références beaucoup plus larges (image no.417). Son «paravent» de l'installation *Dormiente* (image no.419) de 2006 reproduit des râpes de cuisine, démesurées, au tranchant dangereux ; leur caractère anodin et rassurant est détourné de l'objet familier. L'installation symbolise le danger inhérent à notre entourage, qui peut nous engloutir ou faire disparaître en grandissant de façon démesurée. Cette aliénation des objets est un des moyens d'interrogation des surréalistes. Meret Oppenheim le met en scène dans son *Déjeuner en fourrure* (1936, image no.418), la célèbre tasse de thé couverte de poils, tout comme dans *Ma gouvernante* (1936, image no. 420), une paire de chaussures ficelée de façon suggestive. Dans son œuvre *Impénétrable* (2009, image no.421), Mona Hatoum suspend des fils barbelés du plafond dans une pluie mortelle. Memento pour les Palestiniens ou rappel des barrières qui nous entourent tous à tout niveau? Hatoum utilise des cheveux humains pour fabriquer un « keffiyeh », une de ces écharpes typiques noir et blanches. Est-ce que ces cheveux sont utilisés dans un but de conjuration ? Est-ce qu'il s'agit de reliques ?⁶³⁸

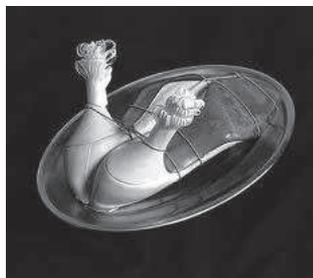
⁶³⁶ Stéphanie Moisson, d'après : <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000034406&lg=FRA>

⁶³⁷ Meret Oppenheim ne se considérait pas comme une surréaliste elle-même, car elle ne partageait ni l'approche politique ni l'analyse freudienne et l'interprétation psychologique de ses œuvres qui s'ensuit et qui était à la base des travaux de Breton etc. (Meret Oppenheim dans une conversation avec S. Drake dans sa maison dans le Marais, Paris, 1983)

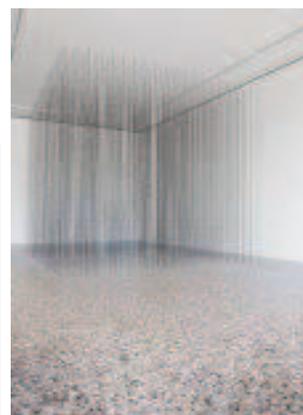
⁶³⁸ Voir chapitre: Les messagers



No. 419 Mona Hatoum, *Dormiente* (détail) 2006 installation

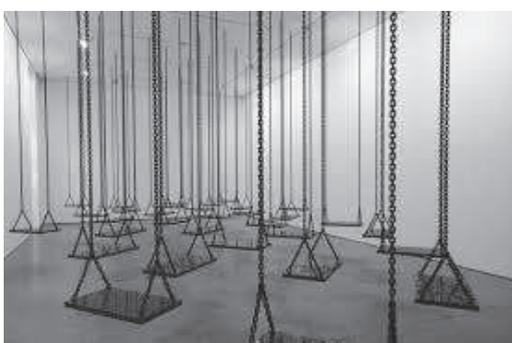


No. 420 Meret Oppenheim, *Ma gouvernante*, 1936

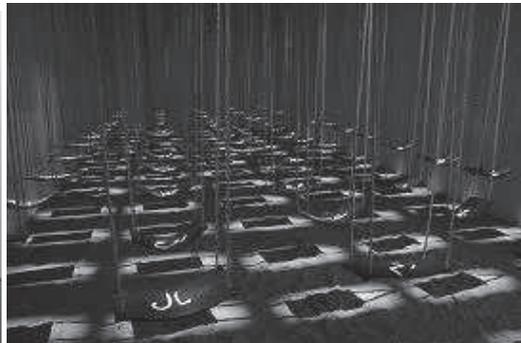


No. 421 Mona Hatoum, *Impénétrable*, 2009, installation

Dans l'installation *Suspendu* (2011, image no.421) elle remplit un espace avec des balançoires rouges et noires disposées à angle droit les unes par rapport aux autres. Sur chaque siège de balançoire, la carte schématisée d'une ville capitale est gravée. En bougeant, les balançoires se heurtent, elles entrent obligatoirement en collusion. Certains critiques⁶³⁹ y ont voulu voir les «*flux de communautés migratoires* ». On peut y voir aussi les intérêts internationaux qui s'entrechoquent toujours, qui entrent toujours en conflit.



No. 422 Mona Hatoum, *Suspendu*, installation 2011 Photo: White cube



No. 423 Buthayna Ali, *Nous*, installation 2006, Photo: oneart

Les mêmes symboles se retrouvent dans d'autres contextes (image no.422) chez une artiste syrienne. Buthayna Ali est née en 1974, à Damas, en Syrie. Elle vit et travaille en Syrie et au Canada. En 2003 elle termine l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts à Paris après y avoir aussi fait son DNSAP et après avoir réussi son DEA à la Sorbonne Paris IV en Histoire d'art islamique. Avant de venir en France elle avait étudié en Syrie et réussi son Certificat post-gradué de la faculté des arts de Damas. Elle enseigne aujourd'hui dans cette même faculté. Le travail

⁶³⁹ <http://www.theartsdesk.com/visual-arts/mona-hatoum-bunker-white-cube-masons-yard>

de Ali se concentre sur son milieu de vie et les inconsistances qu'elle y trouve - c'est une recherche introspective qui explore tous les moyens d'expression visuelle : installation, peinture, photographie. L'abstraction permet d'ouvrir l'œuvre au spectateur qui peut y retrouver ses propres préoccupations et interagir. Son grand thème est la contradiction de la vie avec la société. Avec ses images, elle critique les dimensions sociopolitiques des conventions culturelles imposées à elle, surtout en tant que femme. Elle dit dans un poème: *« Je ne suis pas moi-même, pas Buthayna Ali, pas un corps, pas une femme, pas une musulmane, pas une Arabe... beaucoup de prisons s'imposent à moi. Elles sont combinées en moi, me fondent, me transforment en formes dures et liquides. Difficile de défendre mon existence, pourtant fluide, pour échapper à travers mon travail, loin des ces prisons. Un jour j'ai choisi ma raison d'être et j'ai choisi l'art. ⁶⁴⁰ »* Buthayna Ali ne se voit pas comme une artiste politique mais reconnaît qu'on ne peut produire une œuvre qui serait vide de toute signification politique. L'art n'a pas de frontières mais il a une origine et Ali se revendique d'une certaine région et société. Son art, dit elle, est le miroir et l'expression visuelle de sa société. Buthayna Ali décrit son cheminement d'artiste ainsi: *« Quand je me suis mise debout, le sol était couvert d'aiguilles. Mais ma féminité criait couleurs. Plein de sang et destruction, plein de répétition et stabilité, plein de haine et seulement des mots pour l'amour. J'ai commencé ma carrière comme peintre. Mais peindre n'était pas suffisant pour moi pour délivrer mon message. Sachant que l'art a transcendé ses traditions et libéré ses outils, j'ai reconnu que j'étais enchaînée. Alors pourquoi ne pas accepter ces nouveaux chemins pour exprimer mes pensées et interagir avec mon spectateur! C'est alors que j'ai compris que j'étais une mère. Ils ont essayé de voiler mon ventre. Mais j'ai accouché! J'ai accouché d'enfants. Cela ne peut être tué. Ni par la politique, ni la religion, ni l'argent. Mon travail est moi. C'est mon existence, mon identité ma mémoire, mes contradictions, mes cris, mes mots et ma question. Mon matériel est tout matériel visuel, tout média qui est disponible et acceptable pour l'œuvre d'art. ⁶⁴¹ »* En commentaire de son installation *Nous* elle dit:

⁶⁴⁰ <http://www.oneart.org/biographies/artist/buthayna-ali>

⁶⁴¹ <http://www.oneart.org/artists/buthayna-ali>

Everyone chooses his own swing we are alive.	Politics, Economy, Religion, Love,	We are here and there,
We all swing like children	War versus peace	We are Humans, ⁶⁴²
Yet someone else is pulling the strings	Love versus hate	
The greatest push is yet to come,		

Notre humanité et l'espace que nous occupons dans la vie est aussi le thème d'une autre artiste palestinienne. Née en 1983 à Majdal Shams dans le Golan syrien occupé par Israël, Randa Maddah a suivi des cours de peinture et sculpture à l'Adham Ismail Center en 2003. Elle a reçu, en 2005, son diplôme du Collège des Arts, département de sculpture, à l'Université de Damas. Elle a, par ailleurs, suivi un cours de sculpture à l'institut Bezalel à Jérusalem Ouest, en 2007. Maddah est un membre fondateur du Fateh Al-Mudarres Center for Arts and Culture dans le Golan. Randa Maddah est Druze⁶⁴³, ce qui explique pourquoi elle peut aussi bien étudier en Syrie qu'en Israël. Mis à part leur rôle politique hybride en Israël, les femmes druzes ont un rôle religieux différent de leurs sœurs sunnites et chiites. Leur religion leur permet de ne pas se couvrir et de prendre la parole sur des thèmes religieux. Sans vouloir donner une appréciation sur les convictions religieuses de l'artiste, elle a grandi dans cette culture et a été baignée dans ces concepts de rôle et de lieu (image no.424). Elle n'y a trouvé *Aucun espoir* (2010). Car, cette plus grande liberté a aussi sa contrepartie: les Druzes ne peuvent se marier qu'à l'intérieur de leur communauté, car chaque Druze qui meurt renaît dans un autre bébé Druze et on ne peut pas se convertir pour devenir Druze. Se marier en dehors de la communauté est donc condamner une âme à ne pas pouvoir revivre et est fortement sanctionné par la société druze. Incapable de s'éloigner de sa communauté, l'artiste est préoccupée par la surpopulation et le rapport personne-espace (image no.425).

⁶⁴² <http://www.oneart.org/artists/buthayna-ali-we>

⁶⁴³ Voir: Introduction

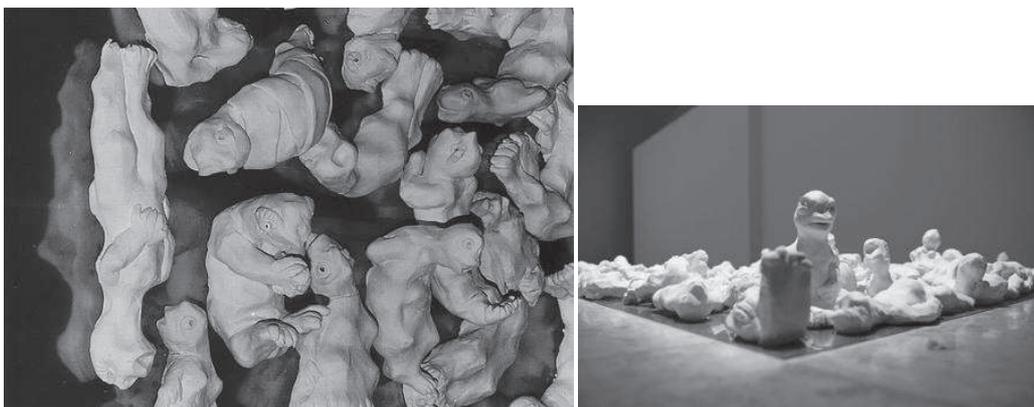


No.424 Randa Maddah, *Aucun espoir*, 2010, sculpture

Selon elle: «*Chaque créature sur cette planète occupe un espace donné. La distribution d'espace par créature n'est pas faite selon ses besoins naturels, à cause de la différence de ressources, mais plutôt selon sa capacité d'interagir avec ses pairs et son entourage. Dans notre situation courante, la distribution de la population à Ramallah et au Golan n'exprime pas les véritables besoins des habitants mais leur surnombre compulsif.*⁶⁴⁴» L'artiste réussit dans cette œuvre à trouver une métaphore visuelle poétique et oppressante de la promiscuité qui règne dans les villes palestiniennes et les camps de réfugiés. Cette promiscuité est due au surnombre d'enfants, aux naissances compulsives, comme pour braver l'occupation israélienne en lui opposant un nombre toujours grandissant de

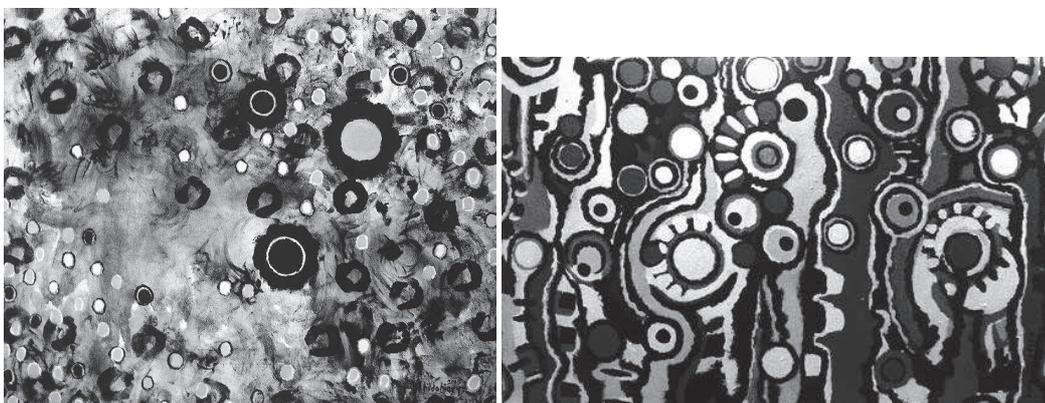
⁶⁴⁴ Catalogue de l'exposition *Jeunes artistes 2011*, Birzeit, traduction de S.Drake

Palestiniens. Selon une légende populaire, Yassir Arafat aurait dit : Le conflit israélo-palestinien sera réglé dans les berceaux. Cette œuvre est aussi une critique des structures sociales qui n’acceptent pas que les jeunes couples fondent leur propre foyer indépendant mais forcent trois à quatre générations à vivre sous un même toit.



No. 425 Randa Maddah, *Space*, Installation (détails), 2010

L’art abstrait joue un rôle important dans l’art contemporain du Moyen-Orient, particulièrement en faisant référence à la calligraphie. Toutefois, des éléments surréalistes entrent souvent dans les œuvres des femmes artistes.



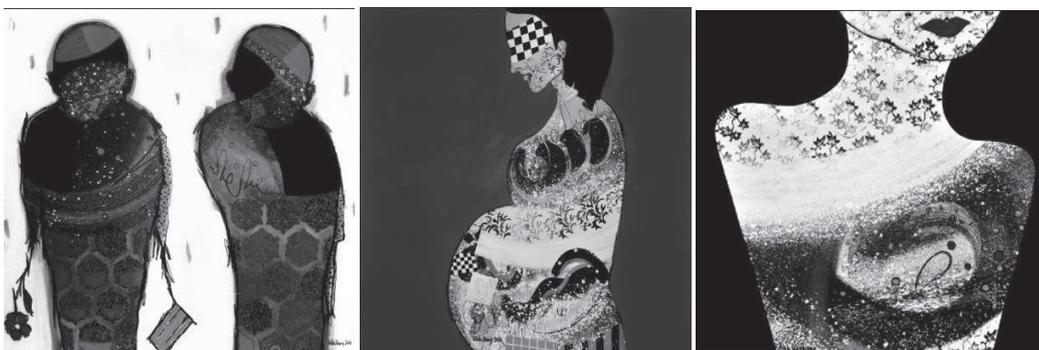
No. 426 Hilda Hiyari, *Sans titre*, 2005

No. 427 Hilda Hiyari, *Sans titre*, 2003

Hilda Hiyari est une Jordanienne qui s’identifie comme “arabe⁶⁴⁵” mais aussi comme citoyenne du monde. Née en 1969 elle fait ses études en Jordanie à l’Al Zaytoonah Université d’Amman. A la fin de ses études, en 2004, elle expose déjà depuis dix ans. Elle utilise tous les médias, notamment la vidéo et la photographie, mais continue aussi la peinture sur toile et le collage. Elle participe à toutes les

⁶⁴⁵ <http://www.hildahiary.com/statment.html>

grandes expositions à travers le monde et a gagné plusieurs prix⁶⁴⁶. Son travail de peintre réunit des compositions rappelant des tissus (No.426 et 427), des formes géométriques et des personnages schématisés (images no.428, 429,430). Sa préférence va à la forme circulaire, la forme des débuts sans fins. Elle dit : « *Beaucoup de gens et les philosophes d'antan parlent du cercle... Depuis que j'étais enfant et pendant les voyages que je faisais avec mes parents... même à la maison, ici... j'ai toujours regardé le sol plus que le ciel. Les points et les lignes sur le sable, j'adorais jouer avec les fourmis...* »⁶⁴⁷



No. 428 Hilda Hiyari, *Dar3a and Ramtha*, No. 429 *Amman*, acrylique sur toile, 2 No. 430 *La carte* (The map), 2012
Acrylique sur toile, 2011

Photos: <http://almahhadotcom.files.wordpress.com/2012/04/hhi15>

Ica Wahbeh y voit: « *Des bombes ou des explosions cosmiques (...) mais ils sont plus probablement les effets de l'impact explosif des informations que nous recevons sur l'échelle mondiale et individuelle. Elle leur donne le titre "Informations" et ils sont le rapport de l'effet que les événements produisent sur elle et comment ils sont compris par l'artiste.* »⁶⁴⁸ Si en 2003 ses œuvres sont encore parfaitement abstraites, elles deviennent de plus en plus figuratives par la suite, prenant parti dans des événements qui mettent, à partir de 2011, l'humain au centre ; c'est le début du « printemps arabe ». La femme au centre représente aussi bien la ville fertile, capable d'enfanter la nouvelle vie, que l'être lié par les conventions, sans bras, sans voix, incapable de voir ce qui se passe, alors que la fleur est brisée dans les mains rudimentaires du barbu. Les arabesques jouent un rôle prépondérant. Elles réussissent à ancrer l'œuvre dans un espace bien défini culturellement et deviennent aussi symboliques pour les traditions locales. Aucune

⁶⁴⁶ Hiyari, *ibid*

⁶⁴⁷ Hiyari, *ibid*.

⁶⁴⁸ Ica Wahbeh, Foresight Art Centre, Press release, Amman, Thursday, April 12, 2007

trace de traditions locales, par contre, dans l'œuvre de la syrienne Sara Shamma (ou Sarah Shammer). Sara Shamma est née à Damas en 1975, dans une famille aisée et intellectuelle qui lui permit de cultiver son intérêt pour la peinture dès l'âge de quatre ans. Elle suit des cours de peinture pour enfants et à l'âge de quatorze ans intégra la faculté des arts de Damas où elle sera diplômée en tant que première de sa promotion en 1998. Shamma expose depuis de nombreuses années dans différents pays et a reçu plusieurs prix, nationaux et internationaux en tant que représentante de la Syrie. Depuis 1994 elle vit de son travail artistique, elle accepte aussi des ordres de tableaux, surtout des portraits. Shamma peint huile sur toile avec une grande maîtrise technique et dans un style surréaliste, qui évoque parfois Francis Bacon ou Salvadore Dali (images no. 431). Elle plait beaucoup à la jeune génération syrienne et aussi au monde de l'économie et à la classe politique. Malgré la teneur parfois érotique de ses œuvres, elle peut les montrer partout dans le monde arabe, témoignant ainsi de deux choses : que le langage surréaliste a encore beaucoup d'admirateurs et que le monde de l'art au Moyen-Orient connaît des clientèles très diverses. Shamma contribuait, dans le passé, à donner une image moderne et internationale de la Syrie et surtout aussi de la femme syrienne. Le régime en était heureux et faisait sa promotion, les galeries syriennes et d'ailleurs vendent ses tableaux sans problème. Son art est un curieux exemple de la surestimation d'un semblant d'intériorité mais qui est un leurre, car son œuvre reste superficielle.



No.431 Sara Shamma, *Naissance*, 2009



Sans titre, 1998

Photos : <http://www.sarashamma.com/index.php?q=news>

En 2011, elle a commencé un large tableau sur le thème de la faim dans le monde (image no.432). La création a été largement médiatisée et toutes les recettes des expositions suivantes, de la vente en 2012, ainsi que l'argent que le film sur la création du tableau a récolté ont été versées au Programme Alimentaire Mondiale (PAM). Elle est devenue l'ambassadrice officielle du PAM en 2010, représentante d'une Syrie non-politique et où une femme est en train de s'occidentaliser – alors que dans les rues de Damas, le nombre de femmes voilées a décuplé depuis que des centaines de milliers de réfugiés irakiens sont venus y vivre et ont apporté des consciences religieuses exaspérées⁶⁴⁹. Dans les tableaux de Shamma, des femmes sourient derrière un verre de vin, elle aime Bob Dylan et en a fait plusieurs portraits, elle aime aussi les derviches tourneurs, mêlant ainsi un romantisme hippie à des idéaux soufis. Souvent, Sara Shamma figure elle-même sur ses tableaux, presque toujours dans un espace vide, mettant un personnage central, parfois monumental, dans une situation émotive ou contemplative.⁶⁵⁰ Ce centrisme sur l'individu est loin d'apporter une véritable analyse psychologique et n'offre qu'une sentimentalité bon marché, tout en se complaisant dans une obsession d'individualisme, image qu'elle doit craindre, car elle dit : « *Quand je me regarde dans un miroir, je vois l'univers entier et quand je peins une personne, je peins l'univers entier, tout, tout autour est mon inspiration. Je ne crois pas en une classification géographique de l'art contemporain.* »⁶⁵¹ Chacun peut donc y trouver l'image qu'il souhaite voir, le spectateur a un rôle actif et peut retrouver ses propres préoccupations dans les œuvres de Shamma. Le critique d'art Yohai Sela pense que c'est une des explications pour son grand succès.⁶⁵²

⁶⁴⁹ Depuis 2007, les femmes syriennes se sentent aussi de plus en plus obligées d'adopter le voile pour aller dans certains quartiers, au marché ou ailleurs, car elles risquent sinon des sévices de la part d'autres passants.

⁶⁵⁰ Yohai Sela, *Sarah Shamma – A Portrait of a Syrian woman painter*, THE MIDEAST FORUM, <http://the-mef.blogspot.fr/search/label>

⁶⁵¹ <http://www.sarashamma.com/index.php?q=statement>

⁶⁵² Sela, *ibid.*



No.432 Sara Shamma, *Combattre la faim*, 2011

Une autre œuvre individualiste et symboliste est celle de Fatma Abu Rumi. Elle est née en 1977 à seulement 200km de Sara Shamma, à Tamra, une petite ville du nord de Galilée. Ces deux endroits sont séparés par une des frontières les mieux gardées au monde: celle entre la Syrie et Israël. Elle est aussi née issue d'un tout autre milieu. Elle a commencé des études de peinture contre l'avis de son mari, duquel elle finira d'ailleurs par divorcer. Dans son interview avec Barry Davis⁶⁵³ elle affirme avec fierté, que c'est bien elle qui a demandé le divorce et non pas l'inverse. « *Ce n'est pas du tout accepté dans notre société et c'est encore plus difficile quand le mari fait parti des relations familiales.* »⁶⁵⁴ Son père et le reste de sa famille furent plus compréhensifs. Son père, homme pieux, accepta même de voir son portrait fait par sa fille et en fut très fier. « *Il travaille à Haïfa et Tel Aviv et dans d'autres villes (à dominance israélienne juive, n.d.a.), et il a une vision assez occidentale des choses.* »⁶⁵⁵ Fatma Abu Rumi, qui travailla d'abord avec Ahmad Canaan, a étudié de 2001 à 2005 à l'Oranim – Academic College of Education et reçut plusieurs prix pour ses travaux. Elle participa à beaucoup d'expositions de groupe par la suite, puis eut sa première grande exposition individuelle à la galerie arabe d'Umm el Fahem (Galilée) en 2011, et sa deuxième

⁶⁵³ Barry Davis, *Unveiling the beauty and the pain*, <http://site.islamicart.co.il/unveiling-the-beauty-and-the-pain/1/8/12>

⁶⁵⁴ Davis, *ibid.* (En Palestine, les mariages arabes se font pour la plupart à l'intérieur d'un même clan entre cousins – N.d.a.)

⁶⁵⁵ Davis, *ibid.*

en 2013 au Musée d'art islamique de Jérusalem, le seul musée sur la culture arabe à l'ouest de la ville, (côté juif) scindée culturellement. Le commissaire d'exposition est Farid Abu Shakra, historien d'art, critique d'art – et arabe, et rien que cela était déjà un événement en soi.



No. 433 Fatma Abu Rumi, *Le faucon*, date ?

La peinture d'Abu Rumi se présente dans un réalisme symbolique, où elle puise aussi bien dans l'imagerie et les décors islamiques que chrétiens. Le faucon (image no.433) est un symbole éminemment masculin dans le monde musulman. Dans la peinture de Fatma Abu Rumi, il est perché sur une main clairement féminine, aux ongles peints en rouge. Sa tête couverte du chapeau des faucons de chasse montre qu'il est dominé, maîtrisé par elle. C'est une provocation non déguisée. L'utilisation de symboles chrétiens lui offrait la possibilité d'élargir son langage, tout en restant dans un cadre culturel arabe. Elle utilise beaucoup d'arabesques (image no.435) et des motifs de tissus et de tapisseries, comme nous les trouvons aussi chez Hilda Hiyari. Alors que les musulmans sont interpellés par ses images qui défient la structure patriarcale et les règles vestimentaires imposées aux femmes, comme par exemple dans son *Portrait de mon père* (image no.434), barbu et voilé d'un voile de mariée, les chrétiens furent choqués par la *Dernière cène* (image no.436) qui montrait des ours en peluche à la place des apôtres.



No. 434 Fatma Abu Rumi, *Portrait de mon père, date?*

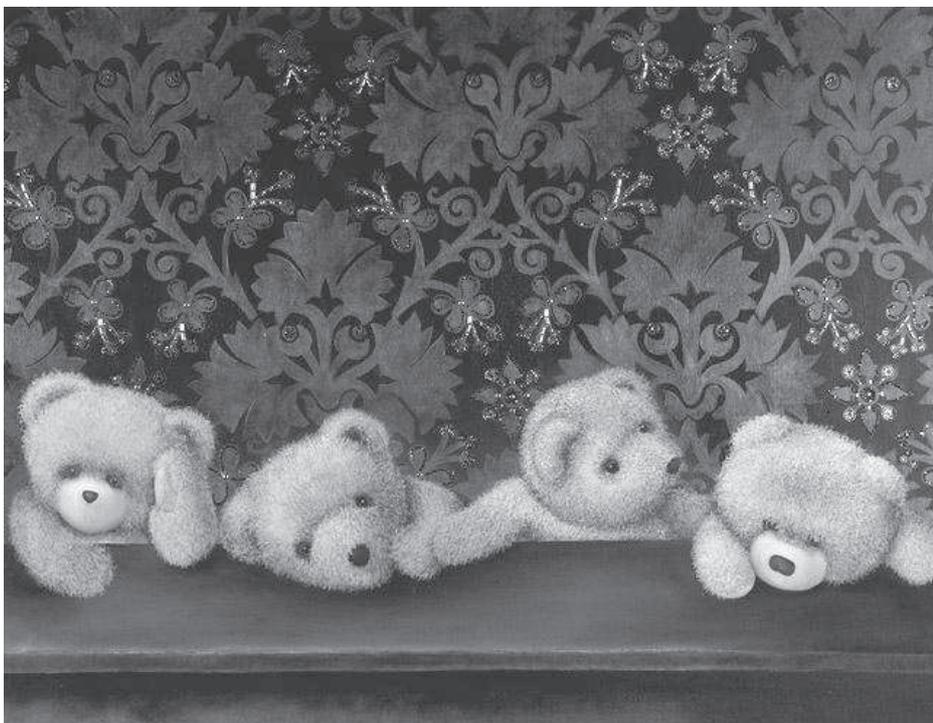


No. 435, Fatma Abu Rumi, *Autoportrait, 2009*

Le voile joue un rôle important dans ses toiles, il est souvent orné de petites pierres brillantes, les couleurs sont riches et la texture élaborée. Les œuvres de Fatma Abu Rumi sont classiques et faciles à voir de prime abord. Mais le voile est un symbole de dominance et Fatma Abu Rumi veut mettre les hommes à la place qu'ils réservent à la femme arabe. Abu Rumi vient d'une famille nombreuse, sa jeunesse fut difficile et elle devait remplir des corvées familiales à accomplir pour les membres masculins de sa famille dès sa tendre enfance. «*On dit que vous devez souffrir pour votre art, que la souffrance produit la beauté* » remarque-t-elle un peu amèrement, «*j'utilise ça dans mon travail.* ⁶⁵⁶» Ses autoportraits montrent son regard profond et triste. Si elle a travaillé très dur pour élargir son «*espace du possible* », sa naissance dans cette petite enclave arabe en Israël l'a aussi placée dans une position peu comparable avec, disons, une Jordanienne ou une femme de Mésopotamie. La diaspora chez les Arabes de Galilée est intérieure, car «*à l'extérieur* » ils sont entourés de villes israéliennes occidentales, avec de bonnes écoles mais où on ne parle que l'hébreu. Pourtant, ils ont le passeport israélien, peuvent donc voyager sans visa en Europe ce qui est une immense aubaine dans ce monde claustré. Leurs familles, leur cadre immédiat, veut les tenir dans un comportement hors du temps. Pour aller en Jordanie et en Égypte il leur faut par contre un visa. Voir leurs sœurs arabes ailleurs ? Difficile. Dans les villes israéliennes, on les accepte seulement grâce à leur exotisme, en

⁶⁵⁶ Davis, *ibid.*

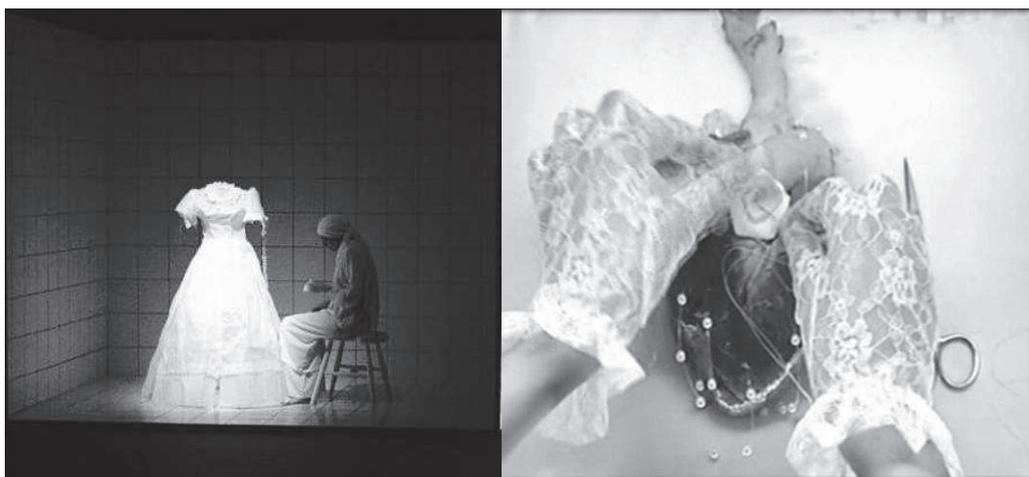
tant qu'ambassadeurs d'un monde en voie de disparition. Fatma Abu Rumi, comme tous les Arabes d'Israël, doit pactiser avec une culture qui ne la respecte pas en tant qu'Arabe et elle vit dans une autre culture qui ne la respecte pas en tant que femme.



No. 436 Fatma Abu Rumi, *La Dernière cène*, (détail) 2005

Cette émancipation laborieuse de Fatma Abu Rumi aurait semblé étrange à une des artistes les plus audacieuses du Moyen-Orient, malheureusement décédée de leucémie à l'âge de 38 ans en août 2012. Amal Kenawy a choqué les hommes de sa société plus qu'une fois et notamment en 2009 lorsqu'elle conduisait un «troupeau» de jeunes hommes (dont son frère) à quatre pattes rue Champollion près de la place Tahrir, en laissant ainsi déjà présager les manifestations qui allaient suivre deux ans plus tard. *Le silence des moutons* (2009), une performance à la galerie Townhouse au Caire, finissait en mêlée entre hommes qui se sentaient humiliés par cette démonstration de faiblesse face à une femme dans une société hyper-patriarcale et face au personnel de la galerie. Son implication politique contre le régime Moubarak, les allusions qu'elle faisait aux failles existantes et grandissantes dans une société aux problèmes massifs avec le sexe, le patriotisme et la religion, ont eu un impact dans l'arrestation de l'artiste et de ses collaborateurs. Ils furent bien entendu relâchés par la suite. Mais cet

évènement de pure provocation, ne rendra pas, à lui tout seul, justice aux images créées par Amal Kenawy tout au long de sa carrière. «*Je m'applique*» disait-elle, «*à créer un espace où je peux essayer différentes identités face au monde qui m'entoure. En utilisant des médias différents, j'essaye d'explorer le monde de l'illusion sur un arrière-fond de mémoire, une mémoire presque toujours basée dans la réalité. En sentant et exposant le monde métaphorique caché derrière le monde physique je m'efforce de tirer l'invisible dans un espace visuel.*»⁶⁵⁷ Une œuvre mystérieuse et menaçante est sa création «*La chambre*» de 2003 (image no.437). La vidéo documente une performance où Kenawy montre une femme cousant et rebrodant une robe de mariée ; cousant des perles et fleurs en papier sur un cœur encore battant. La robe finit par flamber – une sorcière qu'on brûle ? Un feu de joie ? La couturière s'en va calmement.



No. 437 Amal Kenawy, *La chambre*, 2003, photo de vidéo

Presque insoutenable aussi son animation vidéo «*Tu seras tué*» (*You Will Be Killed*, voir chapitre : Ce regard sur soi, image no. 294) de 2006, qui montre son propre corps, taché de sang pourpre, superposé d'images, de dessins, de plans de bâtiments, d'animaux vampires, de momies, de toiles d'araignées... Ne sachant pas à quel moment sa leucémie s'est déclarée, cette œuvre reste tout de même d'une lucidité et amertume clairvoyantes. Le cadre est un ancien hôpital militaire, glauque et délabré. Son visage montre l'angoisse. Elle expliquait: «*Quand je regarde à l'intérieur de moi-même, je commence à comprendre que je suis une*

⁶⁵⁷ Catalogue de la 8ème Biennale de Sharjah, cité d'après l'Egypt Independent Thu, 23/08/2012 - 16:20, traduction de l'anglais par S. Drake

entité indépendante qui est régie par un nombre de lois qui gouvernent mes fonctions physiques. Mais ces lois ne représentent pas la vérité et la véritable nature de moi-même car elles ne correspondent pas aux émotions que j'éprouve face à la vie, à l'existence et à la non-existence. Je possède peut être un cœur qui bat...un cœur qui remplit ses fonctions prévues... mais je ne peux pas confirmer que je vie pour autant, car les émotions qui habitent mon corps me font comprendre que mon corps n'est rien de plus qu'une coque vide, une barrière qui sépare mon for intérieur du monde qui m'entoure. »⁶⁵⁸

Le corps humain, le corps féminin est et reste encore et toujours une provocation au Moyen-Orient. Aujourd'hui peut être plus que jamais. Les femmes artistes utilisent leur *espace du possible* pour le mettre en scène et revendiquer son existence, mais elles le font à des degrés différents, selon leur audace personnelle et par rapport à leurs moyens d'existence. La photographe et artiste d'installations Marwa Adel, née en 1984 en Égypte, travaille ses œuvres numériquement pour enlever les signes extérieurs des genres (image no.438), nous ne verrons ni seins ni sexes. Utilisant sa famille, ses amis et elle-même comme modèle, ses œuvres sont plaisantes, la qualité de l'image irréprochable et le message clairement en faveur d'une sensualité féminine sans tabous (image no.439). Toutefois, la nudité qu'elle représente est quelque part truquée (image no.440) ; elle pactise et fait des compromis entre ce qui est encore acceptable et ce qui l'exclurait de certains cercles, alors qu'elle enseigne aussi à la Helwan Université. Il faut savoir qu'en Égypte les modèles nus ne sont pas autorisés dans les cours d'art à l'université.



No. 438 Marwa Adel, *Espoir*, 2012



No.439 Marwa Adel, *Silence*, 2009

⁶⁵⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=qfoFeUGGi64>



No. 440 Marwa Adel, *Cairo*, (date ?)

Les artistes juives contemporaines se heurtent-elles aussi toujours aux interdits religieux ? Evidemment que oui, quand elles sont issues de familles orthodoxes. En 2012, une exposition⁶⁵⁹ à Ein Harod, Israël, montre les œuvres provocatrices de femmes orthodoxes, dans leur balance entre *Halacha*, les lois de la vie juive, et la vie contemporaine. En effet, les œuvres habituelles qui dépeignent la vie de femmes orthodoxes montrent plutôt une image traditionnelle de la femme qui accomplit ses devoirs de bonne juive, modeste et calme. Ces tableaux font partie de la *Judaïca* très prisée par les touristes juifs en Terre-Sainte et relèvent plutôt de l'artisanat. Le tableau ci-dessous en est un exemple typique. Sara Hagai, née en 1939, peint des scènes, souvent religieuses (image no.441), de la vie israélienne, des paysages de Jérusalem et de Tel Aviv (image no.442) ; des œuvres naïves et colorées, figées dans les années 1960.

⁶⁵⁹ « Matronita : Jewish feminist art », Ein Herod, 2012



No. 441 Sara Hagai, *Allumant les chandelles de Shabbat*



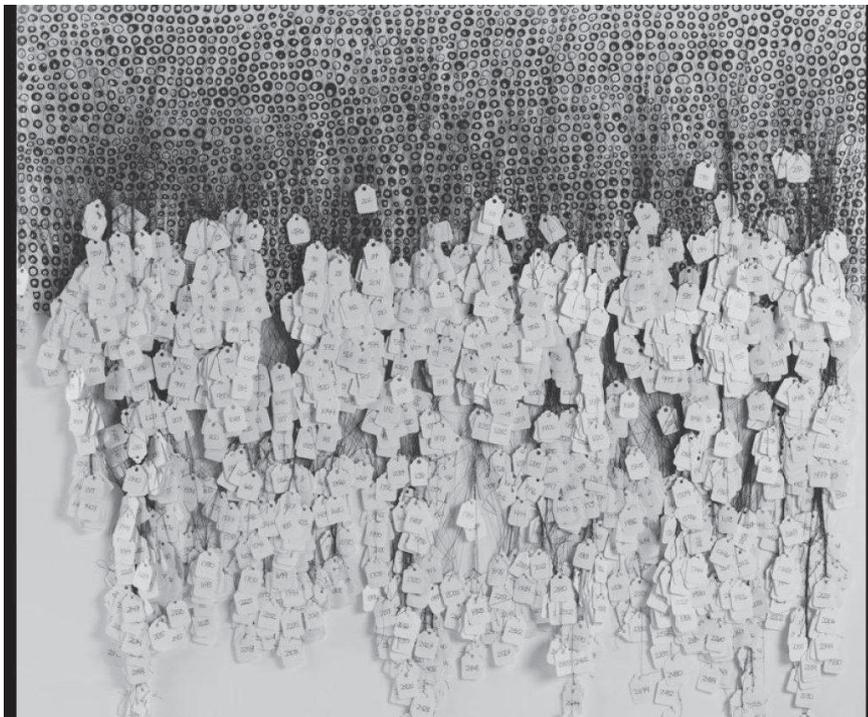
No.442 Sara Hagai, *titre, année inconnue*

On assiste cependant à un renouveau: nombre de femmes juives orthodoxes, qui veulent suivre leur religion, contestent tout de même les règles imposées par des millénaires de domination masculine. Ce mouvement vient des Etats- Unis, d'où plusieurs artistes israéliennes sont originaires ou y ont étudié. Depuis le moment ou elles ont compris dans leur jeune enfance que leurs parents auraient préféré un garçon, depuis leurs premières règles qui les ont confinées à la maison, tout, absolument tout, leur rappellera pendant tout au long de leur vie qu'elles évoluent dans un univers parallèle, différent de la vraie vie, qui, elle, est réservée aux hommes. Tout comme les femmes orthodoxes revendiquent maintenant leur droit d'accéder au rabbinat, elles demandent leur place dans la vie tout court. Ofri Cnaani, née en Israël en 1975, vit actuellement à New York. Elle présente son «*Projet Sota*» de 2011 à l'exposition *Matronita*. Son projet, une œuvre vidéo, montre la pratique pour confondre une femme présumée adultère, la *Sota*, qui doit souffrir un rituel particulièrement humiliant à l'issue duquel son ventre explosera, si elle est coupable. L'œuvre de Cnaani mélange les lois rituelles avec la mythologie juive et s'inscrit donc dans une recherche sur l'inconscient commun et sur la mémoire visuelle d'une communauté religieuse. Jacqueline Nicholls, une autre artiste, anglaise, participant à cette exposition remet les phrases du *Talmud* en question (image no.443).



No. 445 Jacqueline Nicholls, *Béni sois-tu, Dieu, Roi du monde, qui ne m'as pas créée femme*, broderie

Andi Arnovitz, qui est née au Kansas en 1959 mais vit et travaille maintenant à Jérusalem, s'attaque directement à la sexualité, aux lois juives sur la reproduction et les relations charnelles. L'infertilité, grand fléau de la femme orthodoxe juive, a donné lieu à son œuvre *Comptant tes œufs* de 2011 (image no.446). Ses œuvres mettent en défi les relations entre religion, politique et genre. Ce qui est admirable ou au moins inattendu est que ces artistes continuent à adhérer à leur religion d'origine ; leur questionnement voire même leur critique, ne mettent pas en doute cette croyance qui reste intacte.



No.446 Andi Arnovitz, *Comptant tes œufs*, installation, 2011

d. Conclusion

Nous avons dessiné un aperçu du développement de l'art au Moyen-Orient en suivant l'histoire des femmes. La liste des artistes et des œuvres est loin d'être exhaustive mais nous avons voulu montrer des tendances. La partie historique a démontré que le rôle des femmes dans la société a été différent qu'en Europe et que les œuvres artistiques illustrent bien cet état des choses. Ce rôle n'était pas toujours moins enviable, il y a eu des périodes où les femmes avaient plus de liberté d'expression au Moyen-Orient qu'en Europe chrétienne. La grande différence réside dans le rôle social inné et non dans la religion. Si David Sperber⁶⁶⁰ dit : « [que] l'art féministe produit une sphère interculturelle, dans laquelle des femmes de religion différente et d'âge différent ont une affinité entre elles, qui est plus grande que celle entre un homme et une femme de la même religion et culture ⁶⁶¹ », ceci est exact seulement dans la mesure où ces femmes peuvent se rencontrer dans le même *espace du possible*⁶⁶² ; que leurs conditions sociales leur permettent de se préoccuper d'art et de développer une affinité l'une envers l'autre. Ces rencontres ont eu lieu, nous en citons des exemples comme le Haut Moyen Âge, toutefois, il y a eu de longues périodes où les réalités des femmes d'un côté et de l'autre de la Méditerranée ne se rencontraient absolument pas et où l'art produit par les unes n'aurait pas toujours été apprécié par les autres, eurent-elles eu la possibilité de se rencontrer. La Renaissance marque un point où le vécu des (rares) femmes peintres européennes les incitait à se préoccuper de thèmes et d'esthétique étrangers aux aspirations de leurs consœurs du Moyen-Orient. Pendant ces périodes, le vécu des femmes du Moyen-Orient était tout aussi complexe et varié que celui des femmes européennes. Ce n'est pas une question de religion, car les femmes chrétiennes du Moyen-Orient n'auraient pas plus compris Artemisia Gentileschi que leurs voisines druzes, juives, ou sunnites et ne se seraient pas solidarisées avec elle. La période de l'empire ottoman creusait le

⁶⁶⁰ David Sperber, historien d'art, commissaire d'exposition et critique, *Mats and Veils – A Conscious of the Gazes*, <http://www.kolech.com/english/show.asp?id=55628>

⁶⁶¹ Sperber, *ibid.*

⁶⁶² "L'espace social est bien la première et dernière réalité puisqu'il commande encore les représentations que les agents sociaux peuvent en avoir." Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Le Seuil, 1994

gouffre entre les favoris de la Sublime Porte, donc des familles fortunées, et les autres, c'est à dire des paysans incultes, de petits artisans etc. Il n'y avait au XVI^e siècle pas de passerelle entre le Moyen-Orient avec ses femmes instruites, cultivées, habiles musiciennes et artisanes de manuscrits, de miniatures et de broderies, vivant dans un endroit perclus, raffiné, servies par des esclaves et l'Europe où la femme artiste (exceptionnellement) travaillait, telle un homme, dans un atelier de peintre. Pendant plusieurs siècles, le développement artistique féminin au Moyen-Orient resta entre les mains d'une classe aisée et claustrée. Fatima Mernissi a analysé les rapports humains historiques à l'intérieur de la famille musulmane et en particulier le rôle du *harem*. Il est évident, qu'en ce qui concerne les femmes artistes, elles ont pu s'épanouir dans cette enclave protégée et ont pu arriver à des techniques subtiles. Leurs noms ne seront jamais connus car l'image créée servait un autre but qu'en Europe et le cercle de ceux qui étaient autorisés à la voir était très réduit. L'art visuel avait un autre rôle qu'en Europe et ça se ressentait dans le rôle joué par l'artiste. Si en Europe, la participation des femmes à une vie politique fut la première requête d'Olympe de Gouges⁶⁶³, qui ne fut nullement entendue, les femmes du Moyen-Orient demandaient, à peu près au même moment, le droit de pouvoir s'exprimer dans la chaire religieuse. C'est au XIX^e siècle que la société au Moyen-Orient commence à changer et qu'en conséquence, le rôle de l'art et son intérêt changent aussi. De riches marchands voyagent en Europe et ramènent de nouvelles coutumes à leur retour, envoient leurs fils à étudier en Europe, une classe moyenne aisée apparaît. Cette modernité entre aussi au *harem*, qui disparaît peu à peu et le début du XX^e siècle voit les premières écoles publiques et les premières femmes allant perfectionner leurs études en Europe. Désormais, les rencontres se multiplient et les femmes artistes du Moyen-Orient sont souvent les premières à essayer et à adopter de nouveaux courants. Elles restent toutefois les filles et épouses issues de milieux aisés;

⁶⁶³ « La femme a le droit de monter à l'échafaud, elle doit avoir également le droit de monter à la tribune » Article X de la Déclaration des droits des femmes et des citoyennes, 1791

l'artiste courtisane du peintre à Montmartre, qui pose nue afin d'arrondir ses fins de mois, n'a pas existé dans cette culture. Le milieu social des artistes explique également pourquoi la question de post-colonialisme n'a pas joué un rôle si important au Moyen-Orient. Les artistes ne se sentaient pas adopter une culture étrangère, elle correspondait à un besoin, un vécu, car les familles privilégiés vivaient souvent d'une manière européenne. Ceci est d'autant plus vrai que nombre de femmes artistes du Moyen-Orient, arabes et juives, jouaient un rôle important et estimé dans les ateliers de Paris et de Vienne, avant de retourner au Moyen-Orient. Les mandats britanniques et français, même s'ils furent mal vécus ne durèrent pas assez longtemps pour déclencher un sentiment d'opprobre culturel. C'est après la Deuxième Guerre mondiale que l'installation de l'Etat d'Israël marqua une césure. De nouveaux sentiments de loyauté apparaissent, amènent des nouveaux thèmes et exacerbent un sentiment d'arabitude. En même temps, la diaspora fait disparaître un grand nombre de familles aisées et instruites des élites locales, qui en conséquence stagnent. Les artistes juives fraîchement immigrées en *Eretz Yisrael*, ou nées de la première génération, gardent ce lien étroit avec l'Europe et les Etats Unis.

Aujourd'hui et depuis la fin de l'empire ottoman, le nombre de femmes artistes au Moyen-Orient est largement égal à celui des femmes artistes en Europe, et il est supérieur pour les femmes qui tiennent des galeries d'art contemporain. Il y a des inégalités régionales qui sont liées aux périodes de guerre, de dictature, d'occupation, d'évasion, d'émigration, de diaspora ; des inégalités qui touchent aussi bien la qualité des œuvres produites, la quantité d'artistes femmes et les thèmes qui prévalent. Il y a de grandes inégalités également entre les capitales et la périphérie. Le rôle des femmes en diaspora joue énormément dans le développement de l'art contemporain local. Il a des tendances d'affirmation nationale mais sert beaucoup plus souvent à joindre les aspirations féministes au Moyen-Orient avec des recherches sur le thème entrepris en Occident. Le Caire et Beyrouth faisaient partie des centres de développement artistique du Moyen-Orient et on en voit encore les traces aujourd'hui, même si Amman, Tel Aviv, Ramallah, Damas, Suleymania etc. font des efforts plus ou moins poussés pour rattraper ce retard. Ces disparités sont superficielles et vont disparaître : les

nouveaux médias sont bien maîtrisés et les échanges se multiplient à grande vitesse. Même l'apparition d'un fondamentalisme religieux arriéré à la suite des changements de régime ne pourra que temporairement freiner l'élargissement de la participation féminine privilégiée dans les Arts du Moyen-Orient.

Conclusion

Au Moyen-Orient, les développements politiques, religieux et sociaux à travers les siècles ont donné lieu à un enchevêtrement inextricable des cultures. Le Moyen-Orient, comme berceau des trois grandes religions monothéistes, a aussi fait naître un grand nombre de petites religions, qu'on peut appeler confessions ou sectes, et certaines même « hérésies ». Nous avons opté pour « courants religieux » comme terme plus neutre. Le Moyen-Orient est de ce fait perçu comme appartenant à tout le monde et il a en plus subi de longues périodes de colonisation depuis l'antiquité, au point où une culture d'origine, qui remonte au moins jusqu'aux Assyriens, n'est plus à discerner. D'ailleurs, on peut se poser des questions sur la pertinence de cette notion de culture d'origine dans un monde qui depuis l'aube de l'humanité a toujours été en mouvement. Comme le dit Stuart Hall : « *Ce n'est pas une origine affirmée vers laquelle nous pouvons faire un retour final et absolu. (...) Elle a ses histoires et les histoires ont leur effet réel, matériel et symbolique. Le passé continue à nous parler.*⁶⁶⁴ » Les différentes phases de colonisation romaine, musulmane, chrétienne des chevaliers croisés, ottomane et finalement occidentale et sioniste, qui ont toutes été à l'origine de nouvelles influences, se sont amalgamées ici dans un ensemble inextricable qui donne lieu à une nouvelle forme de culture, hybride, *créole*⁶⁶⁵, si l'on veut, mais en tout cas reconnaissable et fertile. Par ailleurs, il apparaît clairement dans l'histoire de l'art sous ses aspects variés que cet échange entre techniques et sujets n'allait pas toujours dans le sens Nord-Sud, mais également dans le sens Sud-Nord. En effet, l'art occidental a certainement autant profité des techniques et des sujets orientaux que l'art du Moyen-Orient fut stimulé par l'art européen. En Europe, l'Orient est devenu le synonyme pour un fantasme, un idéal destiné à combler un manque émotionnel. L'homme du XIX^e et du début du XX^e siècle, l'europpéen d'avant la Première Guerre mondiale, rêvait de la possibilité de voir s'unir ses valeurs sociales et spirituelles avec les grandes inventions scientifiques

⁶⁶⁴ Stuart Hall, "Cultural Identity and diaspora", in: *Colonial discourse and post-colonial theory, A reader*, Columbia University Press, New York, 1994, traduction S. Drake

⁶⁶⁵ Le terme de la culture créole fait référence à la culture post-coloniale des Caraïbes/Antilles. Il a été utilisé par Édouard Glissant pour expliquer généralement une tendance mondiale, voir Glossaire.

de cette époque. Remi Labrusse écrit : « *Consciemment ou non, ils y cherchaient des réponses à leurs interrogations sur l'avenir des images, dans le monde industriel moderne. Ce monde où l'ivresse de la plus grande puissance côtoyait - et côtoie toujours - l'angoisse d'un effondrement intérieur n'a pas vu seulement dans les arts de l'Islam l'occasion d'une fuite dans l'imaginaire. Ils incarnèrent aussi l'horizon d'une renaissance, fondée sur la réconciliation de l'art et de la science. Rêverie exotique bercée de fantasmes ou pensée critique de la culture contemporaine ; exaltation des différences ou désir de fusion dans l'universel : entre ces pôles oscille, aujourd'hui comme hier, le rapport complexe entretenu par l'Europe moderne avec les arts de l'Islam.*⁶⁶⁶ » L'amalgame de l'image de l'Orient avec la religion musulmane est très largement répandu. En ce qui concerne le Moyen-Orient, dans la définition que nous avons choisie pour cette thèse, ce concept ne s'avère pas tenable. Nous préférons donc le terme de culture enchevêtrée pour désigner un espace qui a acquis des éléments de plusieurs origines pour en faire un tout, reconnaissable, avec des éléments, des particularismes, qui rappellent les différences pour enrichir le débat et non pas pour en isoler les parts. Ceci diffère de la définition longuement favorisée en Occident d'un avenir possiblement *multiculturel*⁶⁶⁷ qui permettra l'existence simultanée de différentes cultures séparées, côte à côte, et dotées des mêmes droits dans une seule entité nationale et qui a finalement abouti à la ghettoïsation et à l'exclusion sociale. Nous avons pu prouver que l'art des pays du Moyen-Orient, comme nous les avons définis ici, ne peut pas être confondu avec l'art de la Péninsule arabe, ni celui du Maghreb, de la Turquie, ou de l'Iran –bien qu'il ait évidemment partagé des éléments culturels avec chacun de ses voisins. En prenant compte de la longue et complexe tradition visuelle nous avons, comme annoncé dans l'introduction, suivi les chemins précédemment entrepris par l'école d'Aby Warburg. Pourquoi se référer à un historien d'art du début du XX^e siècle ? Nous

⁶⁶⁶ Couverture arrière, Remi Labrusse, *Islamophilies*, op. cit.

⁶⁶⁷ [Voir](#) Glossaire

avons, comme beaucoup d'autres, été séduits par son Atlas-Mnémosyne⁶⁶⁸ qu'il a entrepris de concevoir dans les années 1920 ; une collection d'images hétéroclites qui créait des liens visuels à travers les siècles et qui ne fut d'ailleurs jamais terminée. Les théories d'Aby Warburg furent enseignées dans les universités allemandes à partir des années 1970 comme précurseur qui rendait possible la compréhension d'une œuvre dans son contexte social, politique, économique. Il ne se limita pas à rechercher des filiations iconographiques, et développa l'iconologie pour trouver des images archétypiques, collectifs, et comprendre leur symbolisme. Le terme grec de mnémosyne se réfère à l'enracinement des images dans la mémoire qui leur confère une signification première inconsciente. Ces images premières, nous les avons rencontrées à plusieurs endroits.

Le Moyen-Orient est devenu, à travers les siècles, un espace culturel unifié et reconnaissable, aux multiples sources certes, mais qui offre aujourd'hui une possible identité, non pas nationale, non pas ethnique, non pas religieuse, mais régionale, s'étendant du « Croissant fertile » de la Mésopotamie jusqu'en Égypte. Cette « régionalité » que nous avons présentée dans l'introduction, vient d'abord de la découpe arbitraire d'Etats-nations relativement récents, qui étaient traditionnellement politiquement et socialement liés entre eux. En cela nous sommes en désaccord avec les thèses de Silvia Naef, qui disait : « *En effet, sans qu'il y ait eu ni contacts ni échanges d'idées entre les artistes égyptiens, libanais et irakiens, un étonnant parallélisme, évident entre l'Irak et l'Égypte, un peu moins en ce qui concerne le Liban, s'établit entre les développements respectifs de l'art plastique : a une première période d'adoption de l'art occidental, qui s'étend du début du siècle à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, succède une phase d'adaptation de cet art aux traditions locales, dont le début coïncide avec l'indépendance des Etats arabes et qui dure jusqu'à aujourd'hui.*⁶⁶⁹ » Ce n'est pas un parallélisme plus ou moins fortuit, mais bien un développement commun, qui fut nourri justement par des contacts entre les grandes familles, dont les territoires

⁶⁶⁸ Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, ©L'Écarquillé - INHA, Paris, 2012 pour la traduction française et le texte de Roland Recht ©The Warburg Institute, London, pour l'introduction de Warburg

⁶⁶⁹ Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe – l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Iraq*, Editions Slatkine, Genève, 1996, Page 299

traditionnels s'étendaient au delà des nouvelles frontières, ainsi que des intellectuels qui se fréquentaient depuis toujours. Nous l'avons décrit à plusieurs reprises : le terme de « la grande Syrie » comprenait longtemps le Liban, puis - à d'autres époques - le nom de Palestine incluait la Syrie. Encore à un autre moment l'Égypte englobait autant la Palestine que la Syrie, dans une tentative de braver l'empire ottoman. Un événement majeur d'échanges culturels, quoique forcé, fut l'exode des Palestiniens après la *naqba*. Les Palestiniens qui s'installèrent dans les pays voisins n'augmentèrent pas seulement la scène artistique locale de leurs propres artistes immigrés mais leur destinée devenait aussi un thème qui touchait leurs voisins. Les guerres avec l'état d'Israël traumatisèrent différentes générations : débutant en 1948, elles se répétèrent périodiquement avec l'Égypte entre 1967 et 1970, la Syrie de 1967 à aujourd'hui, au Liban entre 1982 et 2006 et avec la Jordanie entre 1967 et 1973. Ces périodes troubles sont aussi un frein au développement d'une éducation publique et à l'investissement dans la démocratie. L'interaction qui suit ce brassage de populations fut un autre ferment pour les traditions visuelles. Le développement de l'art contemporain fut évidemment plus laborieux qu'ailleurs, mais nous trouvons toutefois partout dans la région prédéfinie des précurseurs et avant-gardistes, ainsi que des écoles qui transcendent les frontières. En dehors d'une régionalité politique nous pensons donc discerner une régionalité culturelle qui est aussi sociale et psychologique. Sociale, parce que tous les pays du Moyen-Orient (selon notre définition géographique) ont partagé de semblables frustrations colonisatrices pendant les mandats britanniques et français, mandats vécus comme une trahison de la part des alliés contre la tutelle ottomane. L'état sous mandat était vécu comme une humiliation collective, donc sociale, parce que les grandes familles et les différentes croyances ont été ainsi découpées en parties administratives arbitraires. Néanmoins, le mandat français en Syrie et au Liban a aussi laissé des effets sociaux positifs, car, bien que répressif, il était accompagné d'une réforme de la justice mise en pratique dans tout le pays, assura calme et sécurité. Dans d'autres domaines, tels la santé et l'hygiène, le cadastre, la construction de routes, la sédentarisation des nomades, l'augmentation des surfaces cultivées et la mise en valeur de l'héritage archéologique, les influences françaises furent également bénéfiques. Plus important encore, la

culture et l'éducation devinrent accessibles à des milieux socialement variés. L'enseignement dans les écoles fut, pour la première fois, dispensé avec rigueur et efficacité, et cela avec un même sérieux, que ce soit dans les écoles missionnaires ou dans les écoles nationales et à l'Université. Des générations de Syriens formés dans ces écoles et qui maîtrisaient souvent parfaitement à la fois l'arabe et le français, ont formé l'élite cultivée qui a mené le pays à l'indépendance ; on en voit encore les traces quand on parle avec des Syriens d'âge moyen. Au Liban, les liens culturels avec la France sont encore aujourd'hui très forts. L'Iraq du nord, dans les parties kurdes qui font parties de notre sphère d'intérêt, et qui était sous mandat britannique, on se sentait trahi, car le contrat de Sèvres avait prévu pour la première fois un état Kurde. Dans le traité de Lausanne cet état fut de nouveau abandonné. Les Kurdes essayent depuis lors d'accéder à une autonomie, même partielle, ou au moins à l'acceptation de leur culture et langue, ce qui n'a pu être réalisé jusqu'alors qu'en Iraq en 2003. Ici aussi, le mandat a des conséquences sociales graves, car il est à l'origine de la diaspora kurde dans le monde. En Égypte, également sous mandat britannique, l'influence britannique sur la vie sociale resta importante même après la fin officielle du mandat et l'indépendance nominale en 1922. Nourris déjà par le rêve de renouveau, la *nahda*, mais encore plus en opposition à l'influence britannique, apparaissent des organisations comme les Frères musulmans qui déchirent l'Égypte encore aujourd'hui. Pour la Palestine, la fin du mandat britannique coïncide avec la constitution de l'état d'Israël et les suites individuelles ont été largement décrites ci-dessus. A part cette expérience collective des mandats, les peuples que nous appelons le Moyen-Orient ont évidemment connu la même tutelle ottomane et les mêmes écoles de missionnaires, ils ont côtoyé les mêmes décorations dans les bâtiments publics et ont grandi avec vue sur un même paysage de mosquées et les mêmes images dans les églises. Nonobstant leur religion, leurs mères allaient au *hammam*, leurs pères fréquentaient les mêmes cafés et tenaient les mêmes petites boutiques dans les *souks*.

Psychologiquement, leurs habitants se ressemblent, car ils partagent une structure familiale analogue, qui comprend la suprématie absolue du père de famille et ils ont les mêmes approches de refus, par exemple, pour l'amour hors mariage et

l'homosexualité. La circoncision des garçons est pratiquée aussi bien chez les musulmans que chez les juifs et les chrétiens⁶⁷⁰, et tous se méfient, en général, du *libre arbitre* et de l'individualisme tellement cher aux occidentaux. Le déterminisme, la priorité relative de la société et de ses lois par rapport aux désirs de l'individu, n'est pas seulement enraciné dans les populations musulmanes mais aussi chez les chrétiens et les juifs du Moyen-Orient. Le déterminisme y est modéré, car ses concepts peuvent être tempérés par les différentes confessions, les rites et courants religieux qui doivent se côtoyer et vivre ensemble: en effet, il y a des mélanges possibles, au moins entre différents rites de la même religion. Toutefois, le déterminisme influence la société. Dans les limites des lois sociales, l'homme est responsable mais il porte toujours avec lui le poids de sa responsabilité pour la communauté qui *détermine* son être profond. Ce sentiment, que les règles de la vie furent prédéterminés, est perpétué par l'éducation. Il sert probablement à se défendre en tant que groupe culturel du sentiment de se noyer dans le seul nombre des occupants (et il y en a eu tellement). Le conformisme va de pair avec le déterminisme, qui est rassurant pour le groupe culturel. Selon Bourdieu : « *Instituer, assigner une essence, une compétence, c'est imposer un droit d'être qui est un devoir être (ou d'être). C'est signifier à quelqu'un ce qu'il est et lui signifier qu'il a à se conduire en conséquence.* »⁶⁷¹ Ceci était certainement le cas des juifs orthodoxes en Europe, qui ont importé leur expérience du *shtetl* en Israël, la terre promise. C'est aussi connu des sociétés de Rom en Europe. Le déterminisme est rassurant dans la mesure où il donne la certitude que la communauté est inviolable si elle reste fidèle aux lois. Les rôles traditionnels des hommes et des femmes y jouent un rôle prépondérant, ainsi tout le mythe de l'honneur de l'homme et de la disposition des différentes espaces alloués aux sexes. Bourdieu explique : « *L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la dominance masculine sur laquelle il est fondé : c'est la division sexuelle du travail, distribution très stricte*

⁶⁷⁰ « *La circoncision est toujours pratiquée par les Églises coptes d'Égypte et d'Éthiopie et par bon nombre de communautés chrétiennes au Liban et au Moyen-Orient, du fait que cette pratique, commune aux populations d'alentour, n'a jamais été perçue comme un reniement du christianisme et un retour au judaïsme.* » <http://www.droitacorp.com/circoncision-religion-christianisme>

⁶⁷¹ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Editions Fayard, Paris 1982 (Le Seuil 2001)

*des activités imparties à chacun des deux sexes, de leur lieu, leur moment, leur instruments ; c'est la structure de l'espace, avec l'opposition entre le lieu d'assemblée, ou le marché, pour les hommes, et la maison, réservée aux femmes (...) ».*⁶⁷² La réalité culturelle de la dominance masculine et de sphères complémentaires entre hommes et femmes transcendait les religions au Moyen-Orient. Elle n'était nullement l'apanage unique de l'islam mais faisait partie intégrante de la «régionalité culturelle». Par contre, comme nous avons pu voir ci-dessus, on constate aussi l'apparition de coutumes provenant de cultures voisines et qui se retrouvent en marge de la société traditionnelle du Moyen-Orient. Le *harem* a été introduit par le biais des ottomans et a eu sa place culturelle pendant trois siècles dans certaines couches aisées musulmanes. Sa disparition fut pourtant rapide et personne ne semble le regretter jusqu'à présent. Les bédouins nomades amenèrent aussi des pratiques pseudo-religieuses comme la mutilation sexuelle des petites filles qui est encore pratiquée en Egypte du Sud, en Jordanie, chez les Kurdes et dans certains groupes marginaux en Syrie qui n'ont pas accès à l'éducation et où cette abomination a pu prendre racine culturellement et subsiste malheureusement. A partir du XX^e siècle nous assistons, dans les centres urbains, à une montée de la laïcité parmi les couches moyennes. Elles continuent toutefois à respecter les origines religieuses de leur famille, qui restent déterminantes pour les structures internes. Le port du voile intégral ne s'est répandu que depuis peu et notamment via les nombreux réfugiés d'Iraq du Sud. Au niveau de la construction et de la décoration urbaine nous assistons aujourd'hui aussi à l'apparition de styles provenant clairement de la péninsule arabe et qui ne sont pas originaires de notre définition du Moyen-Orient. On peut imaginer qu'une période assez longue d'occupation, d'influence financière ou de domination politique par les Wahhabites d'Arabie Saoudite laissera désormais des traces urbaines plus visibles. L'influence artistique méditerranéenne, dominante pendant des siècles, semble déjà s'estomper sous la vague d'investissements saoudiens et des Émirats. Ces couches successives d'ajouts culturels sont toutefois souvent passagères – quelques dizaines d'années de dictature comptent peu dans une histoire

⁶⁷² Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Editions du Seuil, Paris, 1998

millénaire. Qu'est ce qui reste maintenant des statues gigantesques des Assad ? On a l'impression qu'elles partageront le sort de celles de Lénine en Russie. Au Moyen-Orient, les artistes créent en fonction des lois de leur communauté spirituelle spécifique. Même ceux qui ne sont pas pratiquants ou croyants, même ceux qui réfutent ou critiquent ces lois s'y réfèrent, personne nait ni ne grandit dans un vide culturel. Les créations de tous ont toujours cohabité, se sont mutuellement influencées et ont donné des formes nouvelles.

Au Moyen-Orient, l'origine familiale, perçue individuellement comme quasi-légitime et parfois même mystique, avec le cercle restreint du clan et l'appartenance religieuse, reste la caractéristique essentielle et régit la conscience personnelle. Hommes et femmes évoluent comme nous l'avons dit dans des sphères différentes, à part dans des cercles très restreints d'intellectuels. En art, cela donne parfois des développements surprenants, quand les femmes s'approprient cette « fenêtre d'ouverture » et sont aujourd'hui plus nombreuses que les hommes à tenir des galeries. Nous y revenons plus tard. Mais évidemment, l'art pictural est une occupation qui vient tardivement. Dans les chapitres précédents nous avons démontré que l'absence de maîtres artistes de la peinture huile sur toile avant le XIX^e siècle entravait le développement d'écoles d'artistes locales. La technique était connue mais il n'y avait pas de marché local et donc pas de besoin de peintres professionnels. Nous sommes encore en contradiction avec Silvia Naef qui écrit : « *Néanmoins, certains critiques, réticent d'admettre l'origine étrangère de l'art contemporain, allaient plus tard se référer à cette période (XIX^e siècle, n.d.a.) pour montrer que l'art dans sa conception actuelle avait des racines locales et résultait d'une évolution propre à la culture du pays.*⁶⁷³ » Les artistes du Moyen-Orient ne se voyaient jamais comme des épigones d'un art étranger. Bien sûr que la peinture huile sur toile, la statue publique, les musées furent des inventions européennes mais tant d'autres inventions du Moyen-Orient avaient bien trouvé entrée dans la culture de l'Europe, citons comme exemple l'art de la faïence, du tapis et des arabesques. Les artistes du Moyen-Orient apprenaient de leurs collègues européens mais

⁶⁷³ Silvia Naef, op.cit. P.132

participaient aussi activement dans le développement de nouveaux courants artistiques. Ils se sentaient de niveau égal et ne venaient pas seulement en «apprentis». Les artistes en tant qu'individualistes par excellence ont toujours eu de nombreuses barrières sociales à surmonter avant de pouvoir accéder à leur idéal. A supposer que des jeunes gens du Moyen-Orient en avaient eu envie, bon nombre de prohibitions faisaient entrave à poursuivre une voie aussi individualiste. Les carrières artistiques au Moyen-Orient incluent l'art de la miniature, la calligraphie, la décoration, l'architecture, les icônes, la céramique, la verrerie, la sellerie, la forge... et d'autres artisanats fort beaux et développés en splendeur. La recherche d'expression personnelle dans un tableau ou une sculpture n'en fait pas partie, c'est, répétons-le, une invention européenne de la Renaissance. Mais les artisans du Moyen-Orient perpétuent des traditions visuelles fort anciennes et influencent de leur côté l'art européen, et pas seulement depuis le XIX^e. Les artistes miniaturistes et calligraphes travaillent d'après des formes établies et leur nom est officiellement sans importance, bien que certains soient encore connus aujourd'hui. Effectivement, l'œuvre huile sur toile est une invention européenne également. Nous connaissons des cas de jeunes ottomans et de jeunes arabes du Moyen-Orient qui sont partis en Italie pour se former aux techniques de l'art «à l'européenne». Plusieurs conditions devaient être réunies : dont la première est d'avoir pu voir des exemples. Ceci est le cas pour les chrétiens du Levant, qui voient les images des saints dans les églises, non pas les icônes classiques orthodoxes, mais les tableaux que des prêtres ramènent de Rome et Florence. Ceci est aussi le cas des jeunes artisans à la cour d'Istanbul et des princes du Moyen-Orient, qui accueillent des peintres européens chez eux. Ces princes et leur entourage sont souvent très éduqués et parlent des langues étrangères, au moins chez les habitants des importantes villes côtières, plus rarement en province. Dernièrement il fallait aussi que leur environnement actuel soit stable, donc pas en guerre. Et puis, le jeune peintre a besoin de l'approbation de ses supérieurs et de sa famille pour pouvoir partir. Cette *fenêtre d'ouverture*, que nous décrivons dans plusieurs exemples, est étroite, mais elle fait apparaître des artistes de grand talent et qui ramènent avec eux de précieux grains de ce nouveau métier d'artiste-peintre, pour former des jeunes. La fenêtre s'ouvre tout

grand seulement au début du XIX^e siècle. Les portraits de sultans, de familles royales, d'exploits guerriers, des scènes historiques, de vie urbaine et rurale existent et le prouvent même s'ils restent rares, et les artistes du Moyen-Orient, qui les créent, ne sont pas seulement des épigones d'artistes européens, mais amènent leur propre apport culturel et iconologique. La demande de tableaux fut beaucoup plus importante en Europe qu'au Moyen-Orient, où le nombre de connaisseurs et acheteurs potentiels était fort réduit. La classe bourgeoise qui fit tant pour promouvoir les arts visuels en Europe, par le biais des riches marchands qui aspiraient à une décoration en phase avec leurs richesses, fit défaut au Moyen-Orient. Elle n'arrive qu'avec le *Tanzimat*⁶⁷⁴. Cette période qui ouvre la voie pour plus d'entreprise et d'investissements personnels, basés sur des lois plus fiables et une plus grande opportunité pour les minorités religieuses d'accéder à des charges administratives intéressantes, ouvre aussi la voie pour l'art moderne et contemporain. Ce n'est pas le transfert d'un goût européen, c'est la création d'un besoin et d'un désir local, qui trouve des réponses locales.

Curieusement, nous y avons fait allusion plus haut, il fut plus facile pour les femmes, qu'elles soient musulmanes ou chrétiennes, pour profiter de cette nouvelle voie artistique afin d'ouvrir leur monde. Il existe deux raisons pour ce développement qui reste visible aujourd'hui au niveau du nombre de femmes artistes, de femmes qui tiennent des galeries en vue et de celles qui occupent des postes à responsabilité dans le domaine des arts. Premièrement, beaucoup de femmes cultivées ont fréquenté des écoles de missionnaires ou ont eu des professeurs privés. Ceci aussi est un facteur culturel. Deuxièmement, justement parce que les arts «à l'europpéenne» ne constituaient pas un métier traditionnellement ancré dans la société et donc domaine des hommes, les femmes ont pu s'y faire un chemin, peut être aussi par ce que les arts été considérés comme une occupation peu importante, ludique et compatible avec les tâches féminines jugées naturelles : c'est à dire, s'occuper de la famille et élever les enfants. Les femmes ont su en tirer bénéfice et sont aujourd'hui aux premières loges quand il s'agit des arts. Les femmes artistes étaient souvent aussi précurseur

⁶⁷⁴ Voir Glossaire.

des droits de la femme au sens large du terme et devaient faire preuve de beaucoup de courage. Elles se retrouvent dans les ateliers de Paris, de Beyrouth et du Caire, et sont parmi les premiers artistes à adopter et essayer des techniques nouvelles et parfois choquantes. Nous pouvons donc conclure que le développement des arts plastiques dépend étroitement d'un développement social. Techniquement, les artisans du Moyen-Orient avaient les connaissances et aptitudes requises pour le développement des arts, ils en avaient la créativité et la poésie, toutefois il manquait une place dans la structure de la société pour le rôle de l'artiste plasticien. L'œuvre plastique qui représente l'acheminement personnel de l'artiste individuel n'est pas valorisé au début, reste en marge et c'est justement pour ça que les femmes y trouvent leur entrée et peuvent s'y faire leur place. En général, l'art abstrait fut plus facile à aborder pour les artistes du Moyen-Orient et il n'est pas limité aux seuls musulmans. La calligraphie donne par exemple des moyens d'expressions subtiles, qui sont aussi exploités par les chrétiens. Dans le judaïsme, l'écriture est avant tout sainte et nous a laissé de magnifiques exemples de calligraphie hébraïque décorés surtout dans les contrats de mariage. Souvent par contre, la calligraphie n'est pas vue comme un exercice des arts, mais comme acte de dévotion religieuse. La relation avec le soufisme en Islam a permis aux artistes une expression plus mystique et poétique et ouvert des portes vers l'expression visuelle. L'origine de cette pratique spirituelle reste cachée au cours du premier siècle de l'islam, à une époque où la théologie chrétienne n'était pas non plus totalement codifiée et où d'autres religions, plus anciennes encore, survivaient. Une spiritualité plus complexe est née du mélange des différents éléments. Il en est de même pour les divers courants religieux qui survivent jusqu'à nos jours, que ce soient les alaouites, les druzes, les ismaélites etc. Elles forment avec les divers courants judaïques et chrétiens le tableau spirituel du Moyen-Orient et se retrouvent dans l'art contemporain comme autant d'allusions. Nous avons vu dans les chapitres précédents comment les artistes d'origine musulmane citent une iconographie chrétienne dans leurs œuvres pour diverses raisons, comment ils utilisent le langage et les codes de civilisations disparues, comment les chrétiens se servent stylistiquement de la calligraphie, comment d'autres introduisent des éléments formels de cultures lointaines mais qui a une

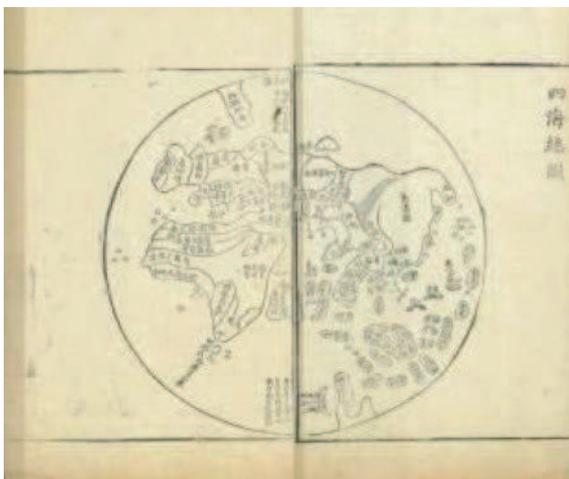
époque ont eu des rapports étroits avec leur culture locale et dont l'esthétique exprime le mieux l'idée recherchée. Cette hybridité se rencontre aujourd'hui aussi en d'autres endroits du monde, particulièrement chez certains artistes des pays occidentaux qui ont connu différentes formes d'immigration au cours des trente dernières années, ainsi que dans des pays du Sud et en Asie. Au Moyen-Orient, cette hybridité est la règle. Maintenant, on appelle ce procédé un «*Nouvel internationalisme*», qui mettrait en défi l'hégémonie occidentale et donnerait une nouvelle valeur aux traditions locales. Lotte Philipsen critique cette catégorisation qui, pour elle, ne prend pas en compte le côté naturellement international des arts : «*Beaucoup de personnes ne comprennent pas que l'art est un phénomène international, et qu'il fait partie d'une vie intellectuelle internationale. Les artistes y participent ou non. Si vous participez, il y aura un intérêt dans le travail que vous faites et il profitera ainsi du contact avec les thèmes qui sont dans l'air du temps.*»⁶⁷⁵ Et Rasheed Araeen va encore plus loin : «*Si le 'nouvel internationalisme' signifie une projection globale du pluralisme culturel ou multiculturalisme, comme il a été formé en Occident, j'ai bien peur que nous soyons sur un sol mouvant.*»⁶⁷⁶ Car avec le concept du pluralisme culturel des années 1990 nous nous trouvons toujours dans un antagonisme entre « nous » et « les autres » - ce sont les critères occidentaux qui cooptent « l'autre » et qui acceptent l'ajout exotique de « traditions locales » venues d'ailleurs. En ce qui concerne les règles du jeu dans le monde des arts, nous sommes en présence non pas seulement d'une toile économique de réseaux de vente mais aussi d'une caste de savants parlant la langue admise et codifiée qui exclut d'emblée les non-initiés. Comme l'exprime Marc Angenot : «*Le discours social a de tout temps uni des « idées » et des « façons de parler », de sorte qu'il suffit souvent de s'abandonner à une phraséologie pour se laisser absorber par l'idéologie qui lui est immanente.*»⁶⁷⁷ » Ce « langage d'initiés » exclut forcément ceux qui n'ont pas été éduqués dans le même système de références. Dans notre cas, nous parlons d'un

⁶⁷⁵ Lotte Philipsen, *Globalizing Contemporary Art*, Aarhus University Press, Aarhus, 2010

⁶⁷⁶ Cité selon Lotte Philipsen, op.cit. ibid.

⁶⁷⁷ Marc Angenot, *Théorie du discours social*, CONTEXTES [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 14 octobre 2013. URL : <http://contextes.revues.org/51> ; DOI : 10.4000/contextes.51

art de cultures différentes de la nôtre bien évidemment en nous servant de notre façon d’appréhender et d’analyser, de notre jargon pour juger. La mondialisation est une idée occidentale, le concept venant d’un pays qui avait pour lui-même adopté «l’isolation splendide» dans le passé. Ce concept rejoint d’une certaine manière aussi celui de Huntington, présenté dans l’introduction et qui visait la différenciation de « nous » et « des autres » après la fin de la guerre froide pour soi-disant ancrer culturellement des oppositions d’intérêt économique. Huntington s’en sert comme avant lui les colonisateurs qui maniaient l’épée d’une main et la croix de l’autre, pour établir un jugement moral partagé justifiant l’hégémonie. La mondialisation part de l’idée d’un centre et d’une périphérie, d’un « premier » et d’un « tiers » monde. Or, il suffit de regarder par exemple la carte de la Chine ci-dessous et la façon de laquelle elle était représentée par les géographes des empereurs chinois (image no.447) pour comprendre que notre vision du monde n’était pas toujours acceptée unilatéralement sans pour autant donner des résultats économiques et artistiques moins brillants ailleurs.



No. 447 “Carte des quatre mers (Si Hai Zong Tu)”. Copie d’une carte ancienne chinoise de navigation qui a survécu pour se retrouver dans le livre de 1730 “Récit des vues et sons des états d’outre mer” (Haiguo Jianwen Lu) écrit par Chen Lunjong⁶⁷⁸

Sans émettre de justification morale, on peut dire que l’hégémonie occidentale qui fut historiquement d’une certaine manière justifiée par les faits⁶⁷⁹, puisqu’elle amène la conquête des Amériques et la colonisation des plus grandes parties du

⁶⁷⁸ <http://beyondvictoriana.com/2011/01/07/africans-in-ancient-china-vice-versa-part-1-chinese-explorations-by-eccentric-yoruba/>

⁶⁷⁹ Sans pour autant la justifier moralement

reste du monde, subsiste actuellement à travers l'hégémonie de la langue anglaise en tant que vecteur d'information, autant académique qu'économique, et sauvegarde ainsi les restes d'une assimilation culturelle passée politiquement mais néanmoins vivace. Ce n'est pas seulement en politique et en religion que nous parlons d'un monde divisé, construit de parties fermées, incompréhensibles et hermétiques. Dans le monde des arts, tout ce qui n'est pas approuvé par les grands pontes qui organisent les Biennales ne sera pas vendu dans les galeries des pays assez fortunés pour avoir des acheteurs potentiels pour ce produit: des musées et des particuliers avec les moyens assez larges. C'est ici que nous sommes aussi face à une grande responsabilité en ce qui concerne le message que nous donnons aujourd'hui de l'art venant d'ailleurs. Remi Labrusse s'énerve du cadre nouvellement donné au Louvre aux « Arts de l'Islam ». Ce terme, quoique meilleur que celui, trop vague, d'« Orient », mais que nous trouvons trop peu ambigu pour englober l'art des pays qui, au moins au Moyen-Orient, comptent de fortes minorités d'autres religions et des traditions visuelles nullement islamiques, a fait toujours fantasmer: *« Comme si des arts conçus dans les grandes métropoles méditerranéennes de l'Antiquité tardive (Damas, Le Caire) étaient nés sous la tente ; (...) Et passons sur le voile, faisant de « l'Orient » un domaine forcément mystérieux et forcément sensuel, ou sur le tapis volant, le plus désespérant des clichés exotiques : que dirait-on d'un département d'art occidental qui choisirait la hutte des sept nains comme modèle pour présenter la Joconde ? (...) Dans ce même sillage, on peut craindre que la mise en scène des nouvelles salles du Louvre, par sa pauvreté imaginaire et le sentiment de confusion qu'elle produit, ne fasse pas mauvais ménage avec l'extension contemporaine de l'islamophobie en Occident : d'un côté, un pseudo-monde de rêves conjugués au passé et de l'autre un présent caricaturé, suscitant la répulsion et le rejet. ⁶⁸⁰»* Maintenant cependant, nous n'avons plus uniquement affaires aux commissaires d'expositions et aux collectionneurs à l'Ouest. Des Biennales se créent partout et les grands budgets culturels se trouvent

⁶⁸⁰ Remi Labrusse, <http://www.franceculture.fr/emission-revue-de-presse-culturelle-d-antoine-guillot-ambiguites-sous-le-voile-du-louvre-2012-11-21> (retenu le 9/1/2014) La Croix, Lundi 19 novembre 2012

actuellement plutôt en Chine qu'en France. Toutefois, des décennies pour ne pas dire des siècles comme centres du monde culturel ont laissé des traces. New York, Berlin, Barcelone ou même encore Paris gardent leur notoriété pour former de jeunes artistes venus d'ailleurs. En 1998, un critique russe posait la question suivante : *«Mais pourquoi l'art occidental est-il compris non pas seulement comme un parmi plusieurs langages artistiques généralement équivalent, mais comme L'AUTRE per se ? La réponse est évidente: dans le réseau global de l'art, l'art occidental semble tenir les "rênes". Les institutions, le capital, les marchés et les concepts trouvent leur origine dans le monde occidental ou essentiellement connecté avec lui. On peut dire, sans grande exagération, que c'est l'occident qui détermine ce qui est art et ce qui ne l'est pas.»*⁶⁸¹ Cette hégémonie culturelle a donc formé notre vue et également formé des générations d'artistes sans que nous puissions faire marche arrière – ni nous, ni les artistes « autres ». Comme Homi Bhabha l'a clairement expliqué par rapport à la colonisation, ces processus d'influence profonde sont irréversibles, car même le fait de totalement dénigrer et exclure toute référence au colonisateur est déjà une réponse. Et les influences sont mutuelles : le colonisateur ne peut plus oublier ce qu'il a vu « ailleurs ». Cela se complique encore par le biais de l'immigration et la culture de la diaspora. Si le terme diaspora⁶⁸² fut traditionnellement employé pour désigner l'exode juif après la conquête romaine, son champ fut élargi par les études sur la colonisation durant les années 1960 à 1970. Les études sur la victimisation des Africains déportés dans les Amériques et leur façon de s'inventer de nouvelles identités et des cultures hybrides, appelés aussi métisses⁶⁸³, ou créoles⁶⁸⁴, en témoignent. Leurs identités sont plurielles et cette découverte fut décisive pour comprendre que la diaspora n'est pas seulement un sort que l'on subit mais qu'elle constitue aussi un choix. Selon Denise Helly : *« Une diaspora devient essentiellement une représentation, un discours, une revendication et non à la fois une représentation et une forme vivante d'organisation et de culture communautaires auxquelles adhèrent de*

⁶⁸¹ Igor Zabel, "We and the Others," *Moscow Art Magazine* 22, 1998, p. 27–35.

<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/w/we/we-and-the-others-igor-zabel.html>

⁶⁸² Voir Glossaire

⁶⁸³ Voir Glossaire

⁶⁸⁴ Voir Glossaire

*multiples catégories sociales et non simplement quelques activistes.*⁶⁸⁵ » Ce côté revendicateur amène la nécessité pour un rassemblement et pour des fonds qui permettent de communiquer et faire valoir des demandes, et la diaspora devient ainsi une force politique, au lieu de se limiter à un groupe d'exilés en mal du pays qui se rencontrent le dimanche autour de danses traditionnelles. Cette diaspora organisée et revendicatrice peut très bien finir par s'éloigner des réalités vécues de ceux restés aux pays. Le fait de vivre à l'étranger implique que l'exilé se trouve face à une autre interprétation de son passé, de ses coutumes et de son art. Cet art est vu à travers des standards et modèles différents, au mieux, il est vu comme exotique, au pire, il est simplement rejeté. Entre ces deux tendances il y a énormément de nuances. Pour la génération suivante et pour ceux qui connaissent l'exil très jeunes et qui vivent donc leur scolarité dans le pays d'adoption, les choses se compliquent encore davantage. Face à, d'un côté, la pression importante de la génération d'au-dessus pour sauvegarder la mémoire culturelle d'origine et, d'un autre côté, la pression de la société hôte pour s'y assimiler, les résultats deviennent bien entendu hybrides. Helly ajoute : « *De plus, si tout passé est à redécouvrir et à réinterpréter, l'absence de traces matérielles, écrites, rend la redécouverte difficile et le passé doit être réinventé et imaginé à partir de traces.*⁶⁸⁶ » William Safran voit cinq éléments qui se retrouvent dans le phénomène de diaspora : « *dispersion d'un homeland vers plusieurs régions ; mémoire collective du centre d'origine, relations avec celui-ci, volonté d'y retourner et sens d'une responsabilité d'en assurer la reproduction; relation malaisée avec la société de résidence.*⁶⁸⁷ » Les raisons de l'exil sont peu importantes, que ce soit pour des raisons de guerre, d'expulsion, de misère économique ou morale, de génocide ou de catastrophes naturelles, l'important étant qu'une fois sur place (que cette place ait été choisi librement ou qu'elle soit le fruit du hasard) l'exilé ne s'assimile pas mais revendique son droit à la

⁶⁸⁵ Denise Helly, « Diaspora : un enjeu politique, un symbole, un concept ? », Espace populations sociétés [En ligne], 2006/1 | 2006, mis en ligne le 01 avril 2008, consulté le 15 octobre 2013. URL : <http://eps.revues.org/960>

⁶⁸⁶ Ibid.

⁶⁸⁷ William Safran, "Ethnic Diasporas in Industrial Societies", in Ida Simon-Barouh et Pierre-Jean Simon (dir.), *L'Étranger dans la ville. Le regard des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, (1990)pp. 163-177

différence et au retour aux sources. Il faut donc clairement distinguer migrants et diasporiques. Les nombreux artistes de la diaspora du Moyen-Orient, qu'ils soient israéliens, palestiniens, libanais ou syriens, jouent un rôle prépondérant de porte-parole pour leur cause nationale⁶⁸⁸ mais ce sont aussi eux qui dominent les marchés internationaux de l'art car ils y ont accès. Issus d'écoles occidentales réputées, ils ont intériorisé des iconographies et techniques qui ne sont pas toujours comprises et appréciées dans leur pays d'origine. Mais de quelle cause nationale parlent-ils ? Une de nos préoccupations dans cette recherche était justement cette question nationale. Nous voulions savoir à quel point l'idée de la nation occupait les artistes contemporains. Le résultat est peut être étonnant mais il s'avère que les artistes locaux ne se préoccupent pour ainsi dire pas de l'idée nationale mais semblent beaucoup plus inspirés par leur communauté ou par la régionalité, surtout historique. L'explication de cet état des choses réside en apparence dans le découpage arbitraire du Moyen-Orient fait après la chute de l'Empire ottoman et la fin des mandats britannique et français. Les nouveaux dirigeants de l'Égypte, de la Jordanie et de la Syrie, mais aussi du Liban, de l'Iraq et de la Palestine, mis en place avec l'aide des anciens colonisateurs, comptaient amener une modernité, surtout technologique, par le biais de l'état fort via une armée formidable, une police intimidante et une économie régie par le gouvernement. Israël est un cas à part, mais nous y reviendrons. Les institutions créées de cette manière-là dans les états arabophones se révélèrent incapables à gérer de jeunes états, il en résultait rapidement népotisme et autoritarisme. L'éducation et l'intégration furent négligées et ils ne voulaient surtout pas entendre parler de communautarisme, par peur de perdre leur pouvoir sous la pression des différentes communautés pour obtenir une plus importante représentation politique. Les nouveaux états négligent donc la reconnaissance culturelle des communautés. L'histoire diversifiée et riche et le présent ou l'on constate un appauvrissement culturel et philosophique (voire même religieux) ne semblent pas être en phase, mais l'écart entre les deux s'explique par cet appauvrissement culturel. Au lieu d'investir dans l'éducation de leur jeune nation

⁶⁸⁸ Qui peut devenir différente chez leurs concitoyens qui sont restés chez eux

et de graduellement impliquer la population (qui vient tout juste de sortir de structures féodales) au niveau du gouvernement, les dirigeants essayèrent d'installer des semblants de dynasties basées sur un pouvoir abusif. La justification nationale et l'identification nationale se définissent surtout par rapport à la situation conflictuelle avec Israël et par la sauvegarde territoriale. La victoire, que nous espérons temporaire, de groupements fondamentalistes au cours des premières élections après le soi-disant «printemps arabe», n'est pas seulement la conséquence du désespoir de groupements démunis qui n'ont jamais fait l'expérience d'améliorations au cours de régimes antérieurs, mais aussi du manque de compréhension et d'instruction résultant de décisions budgétaires. Ce manque a déjà été amorcé après la guerre de 1967 et continu à la fin des années 1970, avec le besoin des gouvernants de faire face aux défis extérieurs. Ces gouvernants, qu'ils soient Égyptiens, Syriens, Palestiniens (le culte de la personnalité d'Arafat et du Fatah comme seul acteur politique admis allaient dans le même sens), Jordaniens ou Iraquiens ont voulu instaurer une sorte de filiation pour leurs familles et leurs partisans, des soi-disant élites nouvellement formées depuis l'indépendance et se voyaient également contraints d'allouer une grande part de leur budget à la défense extérieure. Les fonds pour la défense extérieure étaient surtout prélevés du budget destiné à l'éducation et à la culture. N'oublions pas non plus que les universités n'étaient plus soutenues de par leur potentiel de révolte, de questionnement et d'incitation possible au changement de régime. Par la suite on assiste à une privatisation de l'enseignement qui creuse encore davantage le gouffre entre élites et peuple pour arriver au stade actuel où nous sommes en présence d'une majorité multilingue mais quasiment analphabète étant donné que tout le monde regarde la télévision et balbutie l'anglais mais le système éducatif en place enseigne à peine les bases. Les lauréats qui sortent de l'université ont des titres impressionnants mais malheureusement souvent guère la capacité de rédiger de façon autonome un texte suivi⁶⁸⁹. On constate un décalage énorme entre système éducatif et employabilité. A cette chute d'investissements dans le savoir qui occasionna entre autre la fermeture de bibliothèques et une

⁶⁸⁹ Nous avons eu la possibilité de constater cela des innombrables fois avec les jeunes militants de groupes d'opposition ou de soutien social

qualité moindre de l'enseignement supérieur, s'ajouta vingt ans plus tard la chute du rideau de fer, qui aura, elle, pour conséquence que les deux plus grands sponsors internationaux au niveau de la culture furent amenés à investir ailleurs. L'Union Soviétique, démantelée, devait s'occuper de ses provinces restantes et de la recréation de structures plus ou moins démocratiques. Le Etats-Unis, quant à eux, furent occupés avec la guerre des Balkans et l'instauration de leur influence dans les pays nouvellement libérés du pacte de Varsovie⁶⁹⁰. La disparition de ces sponsors renforça encore la place occupée par l'Arabie Saoudite. Son rôle dans la région avait été de plus en plus important depuis le choc pétrolier et elle sauta, grâce à ses pétrodollars sur cette occasion de prosélytisme wahhabite. L'esprit national et la culture nationale n'ont pas de place dans une telle disposition arbitraire ; ces nations-là ne représentent pas le vécu historique. Ceux qui ont voulu trop insister sur leurs particularités ont dû émigrer, ce qui fut le lot de beaucoup de chrétiens coptes et palestiniens qui partaient cependant aussi parce qu'ils avaient de meilleures possibilités ailleurs. Israël, nous l'avons dit auparavant, est un cas à part, car sa création visait dès le début une identité nationale en cohérence avec l'identité religieuse et culturelle ; Israël se voulait dès sa création un état juif. Son identité nationale est évidemment fortement liée à l'expérience de la Shoah, qui réunit croyants et non-pratiquants. De plus, les nombreuses fondations internationales ont contribué à créer des universités et écoles de qualité et ont permis des échanges au niveau de la culture et de la recherche. Même si les conflits avec ses voisins ont aussi demandé un grand effort financier à la société juive israélienne, ce que le gouvernement ne pouvait pas offrir, des fondations aux États Unis et ailleurs l'ont financé. Israël reste, bien entendu, un très petit pays entouré de voisins qui sont en conflit avec lui depuis plus de soixante ans. La culture israélienne, surtout son pendant officiel, s'est au début appuyée davantage sur l'apport occidental que sur ses racines orientales. Elle a joué un rôle important dans l'expression nationale et ce surtout au début de la colonisation. Toutefois, les artistes juifs, pour la plupart fraîchement immigrés, ont aussi connu leur phase orientaliste et se sont affirmés dans le contact avec la culture régionale et dans

⁶⁹⁰ Notamment par USAID et la fondation Soros

leur confrontation au conflit. Les artistes palestiniens ont, quant à eux, essayé de créer des symboles et des émotions analogues pour affirmer leur droit à une identité nationale et étatique. Partout dans la culture régionale enchevêtrée, puis découpée, des artistes que l'on pourrait appeler «autochtones⁶⁹¹» affirment leurs origines de peur d'en oublier la particularité. Nous y témoignons à plusieurs reprises. Ceci s'explique parce que partout et même en Israël la politique officielle a voulu nier l'apport des différents particularismes au profit d'un idéal nationaliste et d'un désir d'acculturation. Les artistes autochtones contemporains sont, pour la plupart, justement issus de ces nouvelles élites, ou au moins d'une couche sociale et d'une communauté qui a pu s'arranger avec le système en place et profiter ainsi de l'éducation qu'elle soit gratuite ou payante. Ceci n'amoindrit cependant en rien leur valeur en tant qu'artistes. Toutefois, selon qu'ils avaient ou non les moyens de voyager, d'étudier à l'étranger ou de fréquenter des écoles internationales sur place, leurs formes d'expression et de recherche artistique diffèrent largement. Cette possibilité d'élargir leur horizon est toujours et encore régie par leur origine communautaire et sociale. Les Palestiniens chrétiens avaient plus d'appuis en Europe et aux États-Unis que les musulmans, ceux de Jordanie avaient souvent plus d'argent que ceux du Liban, qui eux n'avaient pas de papiers pour voyager ; les Alaouites étaient favorisés en Syrie, les Kurdes étaient rejetés partout mais bénéficiaient d'une diaspora engagée qui leur envoyait de l'argent ; les Druzes trouvaient partout des moyens pour s'arranger, les artistes d'Israël, arabes et juifs, jouissaient de meilleurs écoles que les Palestiniens de Cisjordanie, mais il y avait tout de même une différence par rapport à leur ville d'origine et leur langue d'éducation. Un autre facteur important était leur proximité ou non avec le régime en place. Les clans, communautés et familles proches du régime bénéficiaient de plus d'attention pour l'éducation de leurs enfants et cela même pour l'éducation artistique. Certains sont devenus des artistes qui critiquent le régime gentiment, parce que leur point de vue est modéré et parce qu'ils craignent une opposition violente et la guerre civile et parce qu'ils pensent d'abord à leur famille et à leurs enfants. Faut-il pour autant les critiquer parce qu'ils ne se sentent pas l'âme d'un

⁶⁹¹ Voir Glossaire

martyr et les boudier dans les expositions occidentales, par ce qu'ils ne rentrent pas dans nos catégories politiques actuelles (et combien changeantes)? Alors qu'ils ont peut être bénéficié d'un enseignement artistique de qualité et que leur esthétique est recherchée, poétique et légère ? Nous n'en sommes pas convaincus. L'équation que l'art du Moyen-Orient doit par définitions être un «*resistance art* » nous semble paternaliste de la part des critiques européens et américains. Les artistes que nous avons choisi de présenter dans cette thèse ne sont pas nécessairement ceux dont le verdict au niveau des marchés internationaux de l'art est le plus glorifié. Nous avouons même que certains des artistes les plus encensés des marchés nous paraissent parfois jouir de l'opportunité. Nous l'expliquons plus haut dans cette thèse. En effet, nous avons présenté ici aussi des artistes qui ne sont pas exposés aux différentes biennales, bien qu'ils jouissent d'une certaine renommée dans leur pays et les états voisins. Leur art n'a pas emprunté les chemins de la distribution occidentale, alors que leurs œuvres se trouvent dans des collections de musées et chez des particuliers locaux. Evidemment on rencontre aussi les œuvres de quelques artistes «autochtones» dans les galeries internationales, mais la capacité des artistes autochtones du Moyen-Orient à se faire connaître par les galeries occidentales, à connaître le goût des collectionneurs occidentaux contemporains, n'est pas acquise de façon égale. Quand on regarde l'œuvre d'un Sharif Waked et celle d'un Ahmad Canaan, qui sont deux artistes comparables et de par leur âge et leur origine, car tous les deux sont arabes d'Israël du nord, nés la même année à vingt kilomètres de distance, on est d'abord frappé par le fait qu'ils travaillent apparemment pour deux publics assez éloignés. Pourtant, tous les deux thématisent la problématique des Palestiniens en Israël. Mais alors que Waked utilise les moyens de l'installation art et la vidéo, Canaan reste dans le classique avec des statues et des tableaux. L'art de Waked se trouve dans le Musée d'Israël à Jérusalem et à la Biennale de Venise, celui de Canaan sur la place publique à Haïfa et au Musée national de Jordanie. Waked vise un public de critiques internationaux et Canaan cherche le contact avec les gens de la rue. Les deux veulent prendre position mais leur cible est différente. Waked ne sera pas compris par le Palestinien moyen qui pourrait même s'offenser de ses œuvres - à condition de les voir un jour. Il porte toutefois

la question palestinienne jusqu'aux Biennales et sur l'agenda des commissaires d'exposition et alimente la discussion au sein d'Israël. Canaan est quant à lui traité avec moins d'intérêt par les critiques européens, il est parfois jugé comme épigone d'un art révolu, mais a réussi à créer la seule galerie d'art contemporain dans sa ville natale et il amène des œuvres d'artistes de Gaza et de Cisjordanie clandestinement en Israël et en Jordanie pour les y vendre au profit de ses amis artistes. Il encourage par ailleurs des élèves (surtout des femmes) qui, à leur tour, deviennent des artistes de renom. Il est peu utile, surtout aujourd'hui à l'ère numérique, d'analyser la différence entre «arts mineurs et arts majeurs», c'est à dire entre des œuvres qui relèvent d'une recherche plus décorative et traditionnelle et celles dont la préoccupation est plutôt d'ordre intellectuel. Evelyne Toussaint⁶⁹² rejette justement cette classification en faveur d'une description des œuvres qui tient compte de leur quête de réponses poétiques et esthétiques aux questions actuelles et de leur «*ancrage dans la contemporanéité*⁶⁹³». Ceci est certainement le cas de Waked et de Canaan, l'un visant la compréhension au niveau international et l'autre l'ouverture de l'esprit au sein même de sa société, à laquelle il montre le miroir. Pour chacun, le langage artistique employé agit comme une «*représentation mentale*⁶⁹⁴» différente, symbolique, comme l'explique Bourdieu : «*d'actes de perception et d'appréciation, de connaissance et de reconnaissance, où les agents investissent leurs intérêts et leurs présupposés, et de représentations objectales, dans les choses (emblèmes, drapeaux, insignes etc.) ou des actes, stratégies intéressés de manipulation symbolique qui visent à déterminer la représentation (mentale) que les autres peuvent se faire de ses propriétés et de leurs porteurs.*⁶⁹⁵ » En d'autres mots, ce que nous voyons dans une œuvre d'art est une manipulation de notre perception partant de notre subconscient et de la reconnaissance que nous avons de concepts que nous admettons. Ce subconscient n'est pas le même pour tout le monde car il est influencé par l'éducation. De même, il y aurait donc apparemment des œuvres qui sont particulièrement destinées à nous, occidentaux, contrairement à d'autres.

⁶⁹² Evelyne Toussaint (ed.), *Existe-t-il des arts mineurs?*, PUPPA, Pau, 2012

⁶⁹³ Evelyne Toussaint, *ibid.*

⁶⁹⁴ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Edition Points, Paris, 1982

⁶⁹⁵ Pierre Bourdieu, *ibid.*

Cette importance donnée à la réception de l'œuvre d'art jette une lumière nouvelle sur les marchés d'art internationaux et leur rôle à définir les prix et par là même à définir la qualité des œuvres. Si l'artiste recherche à travers son œuvre de mettre en valeur un parti pris social ou politique, il marche sur un fil entre propagande pure et dure d'un côté et poésie introspective de l'autre. Nous pouvons distinguer au moins deux groupes; *primo*, des artistes qui utilisent des techniques anciennes et des rappels d'iconographies culturelles et culturelles anciennes pour exprimer une problématique moderne, contemporaine et individuelle, comme ceux que nous présentons ici. *Secundo*, des artistes qui utilisent des techniques et institutions occidentales, ainsi que leurs filières de distribution, pour promouvoir des idées passéistes et ethnocentriques comme le communautarisme et la propagande nationaliste et que nous n'avons pas trouvé assez intéressants pour les répertorier ici. Cette propagande ne doit pas non plus être confondue avec le véritable «*resistance art*», ni avec un art passé de mode esthétiquement mais qui retient son rôle pendant une certaine période. La propagande se reconnaît aisément dans sa forme stéréotypée et *kitsch*, son manque de véritable émotion individuelle. Elle est destinée au spectateur superficiel qui veut se donner bonne conscience en soutenant une idée à laquelle il pense devoir adhérer sans y réfléchir à fond⁶⁹⁶. Dans les pires cas, elle sert à satisfaire un besoin pécuniaire d'artiste en mal d'idées. Dans les meilleurs cas, elle peut avoir le rôle de «cri de ralliement», par exemple dans une situation de diaspora ou pendant un conflit ouvert quand l'importance de garder l'esprit de corps prime sur le besoin de poésie. Certains artistes contemporains qui ont pourtant été salués internationalement pour leur «*resistance art*» n'ont pas été présentés ici, car pour nous la balance tendait trop du côté propagande, d'autres ont été inclus pour leur rôle historique plus que pour leur art.

Nous revenons ici sur la question de multi-culturalité et de la compréhension des signes. Comment un critique occidental peut-il véritablement apprécier, au-delà de l'esthétique, la calligraphie d'un Haïku japonais, s'il ne parle pas la langue et s'il ne comprend pas l'écriture ? Pourtant, nous, occidentaux, pensons déchiffrer et

⁶⁹⁶ Beaucoup de « Judaïca » sert ce but.

jugeons l'art du Moyen-Orient pour la simple raison que les artistes de la région ont adopté un certain nombre de techniques et de formes, des signes, qui nous sont aussi coutumiers, sans que nous connaissions toutes les connotations culturelles. Nous avons donné de multiples exemples de malentendus. Un collectionneur et critique d'art du Moyen-Orient peut sur base de critères différents juger une œuvre. Les recherches sur une « multi-culturalité » ont beaucoup à gagner quand elles poursuivent des domaines qui vont au-delà des paradigmes techniques pour comprendre des situations de création qui sont multidimensionnelles. C'est pourquoi le « *Nouvel Internationalisme* » offre tout de même une voie intéressante. Selon Lotte Philipsen, il essaye d'articuler des structures et dispositions si radicalement différentes que nos formes linguistiques connues semblent incapables d'en capter l'agenda : « *Le Nouvel Internationalisme est un phénomène qui s'occupe des mécanismes institutionnels, au lieu des œuvres d'art vues de façon isolée, ou comme une part d'un groupe de styles ou thèmes plus large. Il n'est donc pas juste de parler des « nouveaux internationalistes » comme des membres d'une société spécifique, écrivains d'un manifeste, ou groupe de personnes définies.* ⁶⁹⁷ » Au contraire, il amène l'enchevêtrement des différences culturelles dans le discours dominant et enrichit ainsi la discussion sur l'art plastique du XXI^e siècle. Philipsen⁶⁹⁸ insiste bien sur le fait que le « *Nouvel Internationalisme* » ne cherche pas la confrontation avec l'histoire de l'art occidentale. Il cherche simplement à élargir notre compréhension de l'histoire de l'art au-delà des critères étroits de son passé. C'est pourquoi il faut désormais chercher à promouvoir la collaboration d'un plus grand nombre d'historiens d'art issus « d'ailleurs » pour en apprendre les facettes culturelles, promouvoir des échanges entre artistes et chercheurs et organiser des expositions sur des thèmes communs. Admettre que les soi-disant vérités des institutions traditionnelles des arts servent des structures hégémoniques occidentales est un pas important vers la déconstruction du discours (néo-) colonial. En ceci, dit Philipsen⁶⁹⁹, ce *Nouvel Internationalisme* suit aussi bien Michel Foucault qu'Edward Saïd. Notre

⁶⁹⁷ Lotte Philipsen, *ibid.*

⁶⁹⁸ Lotte Philipsen, *ibid.*

⁶⁹⁹ Lotte Philipsen, *ibid.*

recherche a démontré que l'art du Moyen-Orient n'est pas seulement le résultat d'un transfert Nord-Sud de techniques et de styles, mais que le même mouvement a aussi agi dans le sens opposé. La «vérité» sur l'art du Moyen-Orient, comme le dit si bien Homi Bhabha, *«toujours marquée et informée par l'ambivalence du processus d'émergence lui-même, par la productivité des significations qui construisent des contre-savoirs in medias res, dans l'acte agonistique lui-même, en termes d'une négociation (plutôt que d'une négation) d'éléments oppositionnels et antagonistes.»*⁷⁰⁰ Nous avons démontré que des spectateurs différents, locaux comme internationaux, peuvent voir des contenus différents en regardant la même œuvre, sans que cela n'entrave la jouissance d'une qualité esthétique, comme, *vice versa*, ils peuvent apprécier le contenu pour sa teneur révolutionnaire et politique sans forcément admirer l'esthétique. Nous sommes donc face à un concours, mais non pas une compétition du signifiant et du signifié. Des artistes issus de communautés différentes utilisent des signes qui sont intelligibles pour leur propre groupe mais qui ne le sont pas forcément pour un autre groupe, alors que ces signes peuvent aussi avoir une signification pour un autre groupe mais pas forcément la même. Les codes du spectateur et de l'artiste ne doivent pas non plus toujours concorder, mais le spectateur doit faire un effort. Mona Saïd de la Safarkhan Gallery au Caire dit : *« Le concept du travail est un mélange contemporain de circonstances actuelles révolutionnaires, politiques, sociales, et de notre histoire ancienne phénoménale qui est oubliée depuis longtemps. (...) Une nouvelle approche et visualisation par l'artiste, qui reflète la culture détériorée, les identités duales et un chaos qui ressort des longues années corrompues par le silence. Les flammes de l'invasion de la mondialisation brûlent les tiges qui restent de notre héritage, l'artiste appelle à une répétition en continu de la révolution qui demande des spectateurs avertis pour la représentation finale.»*⁷⁰¹ Alors, le spectateur peut découvrir des facettes nouvelles qui lui étaient restées cachées auparavant à condition de prendre la peine de se documenter, de devenir un intervenant actif et de mettre de l'effort dans son appréciation de

⁷⁰⁰ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture* (1994), Payot, Paris, 2007, soulignement de l'auteur

⁷⁰¹ Communiqué de presse, Safarkhan Gallery, 31/10/2013

l'œuvre. Suivant Umberto Eco dans «*L'œuvre ouverte*⁷⁰²», nous interdisons désormais la passivité de la consommation. À ce moment seulement, dit Eco, «*L'ouverture devient instrument de pédagogie révolutionnaire.*⁷⁰³ »

La décolonisation est un facteur important dans la compréhension de l'art du Moyen-Orient. Alors que quelques vingtaines d'années de colonisation britannique et française semblent dérisoires comparées à sept cents ans d'Empire ottoman, la qualité de l'influence ne se compare pas, d'autant plus que l'influence occidentale au Moyen-Orient ne se mesure pas seulement au niveau de l'occupation politique et militaire somme toute assez brève, mais surtout par un sentiment d'infériorité culturelle et technique qui précède les mouvements nationalistes et qui est intimement lié à l'orientalisme européen, autre face de la même médaille et enfant bâtard de la Révolution française. Il faut insister encore sur cette époque qui changea profondément la relation entre Moyen-Orient et Occident. En effet, le régicide français, qui ne fut pas châtié par la providence divine et qui donc prouvait tout à la fois que les rois ne bénéficiaient pas d'une grâce particulière pour justifier leur rôle et que l'homme avait le pouvoir de changer sa destinée allouée par la naissance. Ceci semait un doute dans la tête du plus absolutiste des sultans quant à l'éternité garantie de la structure de l'Empire. D'autant plus que cette France se dotait en même temps de progrès scientifiques et techniques considérables et qu'elle était victorieuse militairement. Son nouvel empereur autoproclamé dont la naissance était moins que noble et qui entretenait avec la religion des liens purement officiels, lançait la « redécouverte » du Moyen-Orient sur base de valeurs diamétralement opposées à la culture locale et envahit l'Égypte. L'universalité des droits (même en Europe encore très théorique à l'époque) qui remplaçait la justification du droit divin n'influencait pas la vie quotidienne des peuples du Moyen-Orient mais permettait une mise en question des rapports féodaux. Cette « redécouverte » de l'Orient⁷⁰⁴ établissait par ailleurs des rapports que nous connaissons des études menées par les théoriciens de la

⁷⁰² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Point Seuil, Paris, 1962

⁷⁰³ Umberto Eco, *ibid.*

⁷⁰⁴ Voir Glossaire

décolonisation, c'est-à-dire la survie de structures de rapports sociaux entre colonisé et colonisateur, la survie de la langue française et anglaise comme mode de communication même au sein de familles arabophones jusqu'aujourd'hui dans les familles de souche moyenne en Syrie, au Liban, en Palestine, Jordanie etc. Il persiste jusqu'aujourd'hui un complexe d'infériorité technologique et culturelle qui est une des raisons pour une surcompensation par des idées fondamentalistes religieuses.

Cette précision qui nous semble très importante met un accent particulier sur la relation des Palestiniens avec les nouveaux arrivants de l'Etat d'Israël, fondé il y a soixante-six ans à peine et qui est vécue par les Palestiniens comme une colonisation tardive étant donné que partout ailleurs les structures coloniales ont disparu. Nous insistons sur l'origine de ces relations qui ne sont justement pas régies par une opposition entre deux religions, judaïsme contre islam, mais par des décisions politiques de vie commune et des droits civiques, par les conditions de vie précaires dans lesquelles vit un cinquième de la population, alors que la majorité ne se sent pas concernée par ce problème. En effet, les arrivants de Russie et d'autres pays de l'ex URSS venus en grand nombre en Israël, depuis les années 1990, ne sont pas tous juifs et le nombre de personnes croyantes et pratiquantes n'est d'ailleurs pas plus élevé en Israël que dans d'autres pays européens. Cette approche est soutenue par une source officielle : *«A l'heure actuelle, la société juive d'Israël est composée de juifs pratiquants et non-pratiquants, avec toutes les nuances possibles, des ultra-orthodoxes à ceux qui défendent leur laïcité. Néanmoins, les différences entre eux ne sont pas nettement tranchées. Si l'orthodoxie se définit par le degré d'observance des lois et pratiques religieuses juives, 20 % des juifs d'Israël respectent toutes les prescriptions religieuses, 60 % en respectent certaines, en fonction de leur choix personnel et de leurs traditions communautaires, et 20 % sont entièrement détachés de toute pratique religieuse.»*⁷⁰⁵ » En comparaison : *« ... 20 % des Espagnols vont à la*

⁷⁰⁵ Ministère israélien des affaires étrangères,
<http://mfa.gov.il/MFA/MFAFR/Realites%20Israel/Societe/Pages/SOCIETE-%20Societe%20juive.aspx>

*messe une fois par semaine, et si l'on ajoute ceux qui y vont au moins une fois par mois, on obtient plus de 30 % de la population. Par ailleurs, dans ce même pays, 75 % de la population se dit catholique.*⁷⁰⁶» La différence réside dans une assimilation dans la politique de l'état de l'appartenance religieuse comme critère ethnique⁷⁰⁷. Cette problématique est, bien entendu, ressentie et thématisée par les artistes contemporains qu'ils soient en diaspora ou dans la région et de façon égale du côté juif occidental israélien que du côté arabe. Par ailleurs, l'ère postcoloniale ouvre des nouvelles perspectives pour l'art contemporain. La dualité entre modernisme occidental et art ethnique des anciens colonisés a été adressée par les commissaires d'exposition à l'occident⁷⁰⁸. Mais la mondialisation de l'art contemporain pose encore d'autres questions, que nous avons évoquées dans cette recherche. Son rôle politique dans un débat entre nationalisme et courants communautaires lui confère une fonction de fenêtre pour comprendre les sociétés du Moyen-Orient. La mondialisation de l'art n'est pas une conséquence récente de nouveaux réseaux et d'une spatialité élargie. L'art a toujours voyagé. Nous avons décrit les processus historiques compliqués qui ont mené à l'état actuel de l'art du Moyen-Orient. Par contre, le fait de pouvoir apprécier l'interconnexion de tout art par le biais des réseaux institutionnels élargis via les nouvelles expositions des Biennales de Sharjah, Beijing, Istanbul, Sao Paulo ainsi qu'internet favorisent l'interpénétration de cultures géographiquement éloignées et une discussion entre formes, techniques et idées, justement pour ceux qui ne peuvent pas se déplacer facilement. Nous voyons donc trois grands axes où la mondialisation influencera à l'avenir la création artistique: les changements géo-spatiaux entre métropoles et périphéries, les changements institutionnels par la création de plus et autres centres de vente et d'exposition des arts, les changements individuels donnant accès à l'information sur la création en d'autres endroits du monde.

Pour permettre à l'art contemporain du Moyen-Orient de continuer à se développer tous ces axes sont importants. Nous rapprochons ceci du changement, ou du tournant, spatial, qui est une facette de la recherche géographique observée

⁷⁰⁶ http://www.la-croix.com/Religion/Actualite/La-France-reste-catholique-mais-moins-pratiquante-_NG_-2009-12-29-570979

⁷⁰⁷ Voir Glossaire

⁷⁰⁸ Par exemple dans l'exposition «Les Magiciens de la Terre» en 1989

depuis le XIX^e siècle par des chercheurs de disciplines diverses, comme étant le changement ayant rapport aux états-nations, à la surveillance des états, à la culture nationale etc. C'est un terme utilisé en sciences sociales depuis 1989⁷⁰⁹. L'espace n'est plus seulement un lieu, mais un ensemble de liens entre personnes et cultures. Les espaces se construisent dans des conditions différentes, avec des ressources différentes. Etant donné que les ressources ne sont pas distribuées de manière égale, les différents espaces ont des moyens de développement différents. Le tournant spatial veut analyser ces différences et les politiser. La mondialisation, dans le meilleur sens du terme, veut revoir l'histoire de l'humanité sous tous ses aspects et non pas seulement vue par les colonisateurs qui ont jusqu'à présent rédigé les livres d'histoire. Dans notre entendement, la mondialisation veut revoir les racines des conditions qui ont mené à la territorialisation du monde que nous connaissons et les nouvelles négociations dont nous sommes témoins actuellement.

Ce processus est difficile et engendre de grandes insécurités, comme la fin de la guerre froide, qui a privé toute une génération de repères et ce surtout aussi au Moyen-Orient. Alors que de nouvelles frontières sont établies, disent Middell et Naumann, « *il en résulte [qu'elles] amènent des structures de spatialités consolidées, pendant que les sociétés développent parallèlement des régimes régulateurs pour utiliser ces structures dans un but de dominance et d'intégration.* »⁷¹⁰ L'art peut servir comme repère pour comprendre ces processus qu'il rend visibles dans leur complexité. Nous voyons au Moyen-Orient que l'art décrit des changements historiques qui ne se passent plus seulement dans la région immédiate. Grâce aux nouveaux moyens d'information, qui permettent d'être à pleins d'endroits en même temps nous pouvons suivre les événements en temps réel et agir à des milliers de kilomètres avec un temps de réaction minimal. Les événements du 11 septembre 2001 sont l'exemple le plus connu et le plus flagrant. Ils ont eu des conséquences directes sur la vie au Moyen-Orient et donc également

⁷⁰⁹ Jörg Döring / Tristan Thielmann, *Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen*, http://www.transcript-verlag.de/ts683/ts683_1.pdf

⁷¹⁰ Matthias Middell et Katja Naumann, "Global history and the spatial turn: from the impact of area studies to the study of critical junctures of globalization", *Journal of Global History* / Volume 5 / Issue 01 / March 2010, pp 149-170 Copyright © London School of Economics and Political Science 2010

sur les artistes qui y travaillent, toutes origines confondues, comme pour ceux, de souche arabe, qui vivent en occident pour des raisons diverses, en exil ou en diaspora. La différence spatiale entre métropole et périphérie peut s'articuler aussi de façon diamétralement opposée dans des domaines différents: Jérusalem est actuellement une ville culturellement peu vivante, mais ses actions politiques influencent la Maison Blanche. Le nord de l'Iraq n'est pas le centre du monde littéraire, mais il est bien connu pour ses ressources pétrolières. Si la territorialité reste entière, là, où les ressources terrestres sont concernées, les limites du concept deviennent visibles. Notre conception de l'espace a été profondément ébranlée, mais nous restons terriens dans notre nécessité d'y trouver nos ressources et les ressources, nous l'avons dit, ne sont pas distribuées de façon égale. Ainsi aussi, les informations ne sont pas égales devant la distribution. Un jeune qui tue dix enfants dans une école en Ohio a droit à une plus grande couverture médiatique que cent enfants qui sont tués dans une école d'Alep. Métropole et périphérie sont désormais des endroits qui n'existent pas sur terre, mais dans le temps qu'ils absorbent dans nos réseaux d'information. Toutefois, si deux de ces axes, la spatialité et les institutions artistiques, dépendent de capitaux qui ne sont pas régis forcément par des notions culturelles, l'axe des possibilités individuelles d'information revêt une importance particulière: la dictature est incompatible avec internet. Certains régimes essayent actuellement en vain de garder la digue intacte face à l'avalanche d'informations disponibles sur le net. L'introduction du téléphone portable et des cafés internet en Syrie avait déjà en 2002 sonné le glas du régime. Les moyens techniques deviennent toujours plus rapidement capables de déjouer les efforts des services secrets pour en interdire l'usage. Les prix sont désormais en chute libre, les réseaux sont à la portée de tous. Cette démocratisation de l'information ouvre toutes les possibilités même à l'artiste le plus brimé. L'artiste à Gaza ne peut pas voyager mais il peut poster les images de ses œuvres. Et c'est à ce moment-là que la spatialité territoriale devient à nouveau le paradigme primordial : l'artiste poste son œuvre via internet à travers le monde mais elle représente bien Gaza, sa vie à Gaza, l'histoire de Gaza et la lumière de Gaza. Le monde se structure à partir des signes que nous pouvons en échanger, comme représentation de l'espace que nous pouvons comprendre. Ces signes

peuvent être, comme nous l'avons vu plus haut, des symboles de nations, l'expression culturelle écrite ou artistique visuelle, voire aussi la musique et la danse. Nous sommes conscients que nous parlons ici bien sûr d'un groupe relativement restreint d'une élite. Comme en occident, les jeunes du Moyen-Orient se divisent relativement tôt en deux groupes : ceux qui peuvent suivre un enseignement de qualité et ceux qui ne le peuvent pas. Comme en occident, il y a des jeunes qui ne croient en rien, qui n'ont pas espoir en la vie et qui courent après n'importe quelle promesse de bonheur relativement immédiat – à moins de se tourner vers un fondamentalisme politique ou religieux. Comme en occident, le Moyen-Orient a ses élites et ce sont les élites qui produisent les artistes. Ces élites peuvent être intellectuelles elles ne sont pas nécessairement financières mais sans finances, pas d'éducation supérieure et pas de voyages. Nous avons présenté beaucoup de biographies d'artistes contemporains dont la grande majorité est issue de classes bourgeoises moyennes. Leurs besoins de consommation ont été pour la majorité assez satisfaits ; leurs demandes sont aujourd'hui plutôt relatives à des besoins d'ordre spirituel, poétique et politique. Les artistes contemporains ne sont pas un groupe susceptible de se complaire dans une consommation irréfléchie et débridée; pour eux la mondialisation de l'information est principalement une aubaine et non pas un danger d'égalisation des idées. Les artistes contemporains du Moyen-Orient sont si profondément ancrés dans leurs cultures locales et régionales qu'ils ne risquent pas non plus d'adopter des formes et techniques passe-partout. Le danger serait plutôt que la recherche sur l'art continue de ne pas s'intéresser aux développements ailleurs. Ainsi des chercheurs allemands autour de Hans Belting se demandaient en 2008: « *Le tournant global des derniers vingt ans a non seulement produit une nouvelle histoire mais aussi une nouvelle géographie de l'art. Le marché des arts, la prééminence d'artistes, de commissaires d'exposition et de collectionneurs venant d'ailleurs que de l'Occident dans le monde de l'art contemporain et la prolifération formidable des musées, particulièrement en Asie de l'Est et dans la région du Golfe sont des phénomènes qui n'ont pas reçu l'attention méritée. Le débat postcolonial s'occupe rarement du tournant global dans la pratique de l'art et n'étudie pas*

*non plus les temps nouveaux dans les musées des arts.*⁷¹¹» Nous avons fait du chemin depuis, toutefois la crise actuelle du Moyen-Orient empêche évidemment des échanges plus matériels que ceux qui passent par internet ; ils restent pour beaucoup d'artistes évoqués ici le seul moyen de communiquer avec le monde occidental. En 2013, nous avons reçu via Facebook, ce médium des plus superficiels, des nouvelles quotidiennes d'artistes contemporains à Damas et à Gaza, à Diyarbakir et à Beyrouth. D'autres, à Amman et Ramallah, postent régulièrement sur des sites web maintenus à jour. Ils montrent leur travail quotidien qui analyse la plupart du temps les événements en temps réel, et est constitué de photomontages, de caricatures et d'installations. Aujourd'hui, leur message reprend surtout les grandes questions telles la destruction de notre planète et des réseaux sociaux traditionnels par les molochs urbains, l'objectivation du Moyen-Orient comme lieu de remplacement de conflit et de l'affrontement de cultures extérieures, la ressemblance des conflits intérieurs des pays du Moyen-Orient avec les tragédies antiques grecs, le cynisme international face à une situation dont ils sont aussi coresponsables. Mais le tournement spatial met aussi en valeur un espace très ancien de changement social, la place publique. Si les ralliements pour commencer une démonstration se font de nos jours via Facebook ou par la téléphonie mobile, si les témoignages des répressions arrivent dans les bureaux des médias occidentaux via les *smartphones* des victimes, la pression politique ne monte, quant à elle, pas grâce à ces réseaux virtuels mais bien, traditionnellement, par l'impact formidable et impressionnant d'une marée humaine qui s'entasse place Tahrir ou qui descend les boulevards de Beyrouth ou Tel Aviv. La rue continue à jouer un rôle important pour amorcer les changements. Les graffiti témoignent du rôle que les artistes contemporains jouent dans le développement social. Des artistes de renom s'y sont exprimés et ont pris une part active. Est-ce que les arts en occident ont autant d'influence qu'au Moyen-Orient ? Plus, ou moins ? Notre association immédiate à des événements qui se passent à des milliers de kilomètres donne une nouvelle échelle à la

⁷¹¹ Hans Belting et Andrea Buddensieg, *The Global Turn and Art in Contemporary India*, Global Art and the Museum - ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2008
<http://www.globalartmuseum.de/site/event/65>

participation dans les mouvements politiques qui passent ainsi du niveau national au niveau mondial. En 2011, Place Tahrir au Caire, les manifestants prenaient aussi partie pour les événements qui se déroulaient en même temps en Libye. Des mouvements comme « Occupy Wallstreet » ne sont qu'à leurs débuts. « *Des changements majeurs ont eu lieu dans la subjectivité politique et dans notre façon de voir les communautés politiques, ils effacent ainsi les distinctions entre intérêts domestiques et internationaux* », dit Chandler⁷¹². Cela pose de nouveaux défis et nous met en face de nouveaux choix à opérer avec notre conscience politique, notre engagement et les instruments que nous choisissons pour les promouvoir. Les artistes (graffiti ou autres) du Moyen-Orient ne peuvent pas seulement se contenter de joindre des spectateurs totalement nouveaux, mais, peuvent choisir de s'intéresser individuellement à des problématiques qui ne se passent pas devant leur propre porte. Est-ce qu'ils sont des « *rhizomes*⁷¹³ » selon la théorie de Gilles Deleuze et Felix Guattari ? Cette image du rhizome a été reprise par Édouard Glissant : « *Ils l'établissent du point de vue du fonctionnement de la pensée, la pensée de la racine et la pensée du rhizome. La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. J'ai appliqué cette image au principe d'identité. Et je l'ai fait aussi en fonction d'une "catégorisation des cultures" qui m'est propre, d'une division des cultures en cultures ataviques et cultures composites.*⁷¹⁴ » Ceci présage peut-être la disparition lente mais certaine du phénomène des diasporas et des revendications lobbyistes qu'elles déclenchent chez une population locale dont les préoccupations ont peut-être changé. Qu'advientra la société israélienne sans le financement des groupes de pression aux États-Unis ? Les artistes contemporains en Israël exposent souvent en Occident et leur art pose des questions sur la société qui ne sont pas en phase avec les revendications politiques des lobbyistes pour un état juif. On peut évidemment contester, voire-même se moquer de l'influence potentielle des arts sur les changements de la société, que

⁷¹² David Chandler, *The Global Ideology: Rethinking the Politics of the 'Global Turn' in IR*, International Relations December 2009 vol. 23 no. 4

⁷¹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1980

⁷¹⁴ Édouard Glissant, *Une pensée archipélique*, <http://www.edouardglissant.fr/rhizome.html>

ce soit en Occident ou en Orient. L'art contemporain n'est pas une occupation des masses mais reste un terrain de recherche souvent élitiste. Toutefois, on ne peut pas lui nier son rôle de séismographe. Partout à travers le monde on constate ce tiraillement entre forces traditionnelles, culturellement conservatrices qui veulent sauvegarder des particularismes de diverses communautés (tendance ressentie depuis 1989 et la chute du mur) et la création de pays « ethniquement » séparés et marqués par la discrimination positive de minorités culturelles. Dans la dialectique entre la sauvegarde de particularismes et l'accès au monde entier, nous sommes témoins de tendances intégristes et tribales tout aussi bien que d'un égalitarisme passe-partout qui perd toute âme. Quelle partie des valeurs universelles, des droits de l'homme, de la femme et des enfants, peut être sauvegardée de ces pluralismes qui définissent historiquement ces valeurs différemment ? Et qui décide lesquelles il faut sauvegarder ? Nous nous demandons actuellement quel sera le futur visage du Moyen-Orient. Verrons-nous l'éclatement des nations artificielles dans des états religieusement subdivisés ? Est-ce que les Kurdes auront, pour la première fois dans leur histoire, la chance de vivre ensemble dans un état qui leur appartient ? Est-ce que la méfiance des différents groupuscules au sein d'une opposition disparaîtra ? Les artistes actuels dialoguent sur les moyens de faire face aux besoins de changement tellement manifestes au cours de cette période qu'on appelle bien trop tôt « printemps arabe ». Pour nous, l'artiste contemporain en tant qu'éternel exilé, ne peut s'imaginer qu'avec son double qui crée à partir de sa situation locale unique. C'est dans ce débat entre l'adaptation des particularismes traditionnels et les valeurs universelles que le Moyen-Orient prendra sa forme future que ce soit au niveau politique ou culturel. Si l'art n'est créé que par des *sémionautes*⁷¹⁵ qui auront depuis longtemps perdu leur identité nationale, il ne parle plus qu'à d'autres sujets déracinés, perdant toute capacité de dialogue, leur position étant de toute façon totalement individualiste, donc interchangeable et, au pire, un *universalisme*

⁷¹⁵ Nicolas Bourriaud, "Petit manifeste sémionaute", *Technikart* n°47, novembre 2000, p. 34

systematique ou un *espéranto culturel*⁷¹⁶. Là où chacun ne présente que sa position individuelle, il n'y a pas d'alternative car il n'y a plus de référence.

Pour nous, c'est dans le débat et l'opposition des deux positions que naîtra une synthèse temporaire. Le Moyen-Orient, depuis toujours caractérisé par cet enchevêtrement de cultures, de langues et de concepts religieux, nous offre un art contemporain dans lequel nous pouvons suivre et étudier le développement d'une nouvelle esthétique pluraliste qui répondra au besoin de nouvelles stratégies identitaires. Les artistes «sémionauts» doivent se frotter aux artistes «autochtones», l'art mondial doit avoir une «prise de terre» dans l'art local.

⁷¹⁶ Nicolas Bourriaud, *Radicant, pour une esthétique de la globalisation*, éditions Denoël, Paris, 2009

Bibliographie

- ABAZA, Mona, *Twentieth-century Egyptian Art, The private collection of Sherwet Shafei*, The American University in Cairo Press, Cairo, 2011
- ABDALLAH, Monia, « Polysynthèse d'une caractérisation entre « objet d'art » et « objet de civilisation » », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, Consulté le 06 juin 2012. URL : <http://actesbranly.revues.org/229>
- ABDEL-HALIM, Hassan, *Des consignes israéliennes aux écoles arabes pour interdire tout enseignement civique ou politique*, <http://www.ism-france.org/>
- ABOURISH, Said K. *The house of Saud*, Bloomsbury, London, 1994
- ABU KISHK, Tania, *Gannit Ankori : Palestinian Art*, www.iran-bulletin.org/book, 2010
- ABU SHAKRA, Farid, *Season of migration – the day after*, Um el-Fahm Art gallery, 2010
- ABU ZREIQ, Mohammed, *From foundation to modernism* Al fares Publishing, 2010
- ABU-SAHLIEH, Sami A. Aldeeb, *The Figurative Art in Jewish, Christian and Islamic Law*, in: Europe between the freedom of culture and the culture of freedom, Collected courses of the International Summer University, Sibiu, 8-17 juillet 2007, Editura Universităţii Lucian Blaga din Sibiu, 2008, p. 10-73
- ADORNO, Theodor W., *Critique de la culture et société*, Prismen, 1955 ; Payot, 1986, pour la traduction française
- AKARLI, Engin Deniz, *The Long Peace - Ottoman Lebanon, 1861–1920*, University Of California Press, Berkeley · Los Angeles · Oxford, © 1993
- AKSEL, Melih, *Mihri Hanım, İstanbul'un Ortası*, İstanbul, 1977, S.104, cité d'après Fondation de la culture féminine d'Istanbul, <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/de/mihri-musfik>
- AL AKRAM DHIYA, Al 'Omari, *La croyance des arabes avant la révélation* <http://français.islammessage.com/Article.aspx?i=374>
- ALGAZI Gadi, DRORY Rina, GAVIANO Marie-Pierre. *L'amour à la cour des Abbassides. Un code de compétence sociale*. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 55e année, N. 6, 2000. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_2000_num_55_6_279915
- ALI, Wijdan (editor), *Contemporary Art from the Islam World*, The Royal Society for fine Arts, Amman, Scorpion Publishing Buckehearst Hill, 1989
- ALI, Wijdan (editor), *Jordan National Gallery of Fine Arts, Catalogue 2005*, Amman, 2005
- ALI, Wijdan, « From the Literal to the Spiritual: The Development of Prophet Muhammad's Portrayal from 13th Century Ilkhanid Miniatures to 17th Century Ottoman Art » (PDF), in M. Kiel, N. Landman, and H. Theunissen, *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art* (The Netherlands: Utrecht) 7 (1–24): 7, archived from the original on

- 2007-12-01
http://www.staff.science.uu.nl/~gent0113/islam/downloads/ejos_4_7.pdf
- ALI, Wijdan, *Les femmes musulmanes : entre cliché et réalité*, P.U.F. | Diogène, 2002/3 - n°199
- AL-KAISSI, Omran, Contemporary Arab Art – Legacy and Modernism – MODERNISM IN ARAB ARTS- LEBANON AS A PRELUDE (Extract),
http://www.onefineart.com/en/artists/omran_kaissy/modernism_arab_arts.shtml
- AL-QATTAN, Omar, *Diary of an art competition (under curfew)*, English language press pack, Qattan Foundation, London, 2002
- ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national*, La Découverte-poches, Paris, 1996
- ANGENOT, Marc, *Théorie du discours social*, CONTEXTES [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 14 octobre 2013. URL : <http://contextes.revues.org/51> ; DOI : 10.4000/contextes.51
- ANTES, Peter, *Der Islam als politischer Faktor*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn, 1991
- AOUN, Iman, *Different Art forms, mutual concerns*, dans: Community, culture and globalization, The Rockefeller Foundation, 2002
- ATASEVEN, Füsün, Emine Bogenç DEMIREL et Elif ERTAN, « De l'Empire ottoman à la République : la caricature turque sous l'influence du français », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde* [En ligne], 38/39 | 2007, mis en ligne le 14 décembre 2010, consulté le 22 septembre 2012. URL : <http://dhfles.revues.org/347>
- BABINGER, Franz, *Mehmed der Eroberer und seine Zeit*, F. Bruckmann K.G., München, Allemagne, 1953
- BAKER, Aryn, *The Art of War: Syria's Artists Find Pain and Fame on the Front Lines*, TIME, Février 2013, <http://world.time.com/2013/02/13/the-art-of-war-syrias-artists-find-pain-and-fame-on-the-frontlines/>
- BANKS, Charlotte, *Steve Sabella : In exile*, Nafas Art magazine, Juillet 2010, http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/steve_sabella
- BARAKAT, Alexander, *An Interview with Kamal Boullata*, <http://www.contemporarypractices.net/essays/volume5/interviews/Kamal%20Boullata.pdf>, Ce texte, originellement écrit en anglais, a paru dans la Revue d'Études palestiniennes Vol.XXVIII -3, n°.111, (printemps 1999)
- BARTHEL, Pierre-Arnaud, « Repenser les « villes nouvelles » du Caire : défis pour mettre fin à un développement non durable », *Égypte/Monde arabe, Troisième série, Développement durable au Caire : une provocation ?*, [En ligne], mis en ligne le 01 septembre 2012. URL : <http://ema.revues.org/index2990.html>. Consulté le 05 juillet 2012.
- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859, « Le paysage », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1956, p. 167-168.
- BAUDRILLARD, Jean, *Mots de passe*, Editions Fayard, Paris, 2000
- BEHANSI, Afif, « L'art traditionnel islamique dans la perspective de l'avenir », *Revue l'islam aujourd'hui* N° 12-1415H/1994, ISESCO, Avenue des F.A.R., Hay Ryad, B.P. 2275, C.P. 10104 Rabat - Royaume du Maroc

- BEHANSI, Afif, *Consultation collective sur les problèmes contemporains des arts arabes dans leur relation socio-culturelle avec le monde arabe*, UNESCO, Hammamet 1974
- BELTING, Hans et Andrea Buddensieg, *The Global Turn and Art in Contemporary India*, Global Art and the Museum - ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2008
<http://www.globalartmuseum.de/site/event/65>
- BEN TZVI, Tal, *Hagar-Contemporary Palestinian Art*, Catalogue, Tel Aviv, 2006
- BENBASSA, Esther, *Israéliens/Palestiniens, Juifs/Arabes: archéologie d'un conflit*,
<http://www.estherbenbassa.net/SCANS/ARCHEOLOGIE.PDF>
- BENNET, Judith M., "Medieval women in modern perspective", in: *Women's history in modern perspective*, Vol. 2, University of Illinois Press, Chicago, 2005
- BERGER, John, *Enigmatiques portraits du Fayoum*, Le Monde Diplomatique, Janvier 1999
- BERGER, John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London, 1972
- BEYER, Andreas, *Das Porträt in der Malerei*, Hirmer Verlag, München 2002
- BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture* (1994), Payot, Paris, 2007
- BIROLEAU, Anne, *De la nature au paysage*,
<http://expositions.bnf.fr/kenna/arret/01.htm>
- BLOOM, Jonathan M., *Paper before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World*, New Haven, Yale University Press, 2001
- BLUE, Lucy Katherine, Cooper, John, Whitewright, Julian and Thomas, Ross. (eds.), *Connected Hinterlands: Proceedings of Red Sea Project IV held at the University of Southampton September 2008*. Oxford, England, Archeopress BAR, Society for Arabian Studies Monographs, 8, (2009)
- BOGROS, Denis, *Des hommes, des chevaux, des équitations, Petite histoire des équitations pour aider à comprendre l'Équitation* (1989), 31.12.2011, © 2001-2011 by Miscellanées
- BOTHNER, Roland, *Auguste Rodin, Die Bürger von Calais: eine Kunst-Monographie*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main, Leipzig, 1993
- BOULLATA, Kamal, *Gannit Ankori plagiarized from hard won research*,
www.umkhalil.blogspot.com, 2004
- BOULLATA, Kamal, *Mesurer Jérusalem : Explorations du carré*, Publié le lundi 17 février 2003 <http://www.lekti-ecriture.com/contrefeux/mesurer-jerusalem-explorations-du.html>
- BOULLATA, Kamal, *Palestinian Art 1850-2005*, Saqi, Beirut, 2009
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Editions du Seuil, Paris, 1998
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Editions Fayard, Paris 1982 (Le Seuil 2001)
- BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Le Seuil, 1994
- BOURRIAUD, Nicolas, *Petit manifeste sémissionaute*, Technikart n°47, novembre 2000, <http://carnets.clinamen.org/+Petit-manifeste-semionaute+>
- BOURRIAUD, Nicolas, *Radical, pour une esthétique de la globalisation*, éditions Denoël, Paris, 2009

- BREDEKAMP, Horst, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 2010
- BRENT, Peter, *Das Weltreich der Mongolen*, Lübbecke, Bergisch-Gladbach, 1976
- BRUDER, Klaus Jürgen, *La condition postmoderne - est-ce qu'elle est passée? Une Zeitdiagnose*, <http://www.foucault.de/macht.htm>
- BRUNEAU, Michel, « Territoires, lieux et identité en diaspora », *Grande Europe*, n° 28 – janvier 2011, <http://www.diploweb.com/Territoires-lieux-et-identite-en.html>
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, Editions La Découverte Paris, 2006 première parution en 1990
- CAJOLY, Marie-Gabrielle, « Militantisme islamiste et féminin à Istanbul: des femmes en quête d'une troisième voie », *Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien* [En ligne], 25 | 1998, mis en ligne le 06 décembre 2003, consulté le 10 février 2013. URL : <http://cemoti.revues.org/62>
- CANEPA, Matthew P., *Theorizing Cross-Cultural Interaction among the Ancient and Early Medieval Mediterranean, Near East and Asia*, in: *Ars Orientalis* Nr. 39, Smithsonian Institution, Washington, 2010
- CARBONI, Stefano, *Venise et l'Orient : 828-1797*, Gallimard, Paris, 2006
- CARSOW, M. « La peinture byzantine, deuxième et dernier article », *Journal des savants*, 1953, vol. 4, n° 1, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds_0021-8103_1953_num_4_1_3199
- CELA, Alba, *Orientalism in Service of Contemporary National Identity Building in Albania: The Literary Work of Ismail Kadare*, VDM, Saarbrücken, 2006
- CHANDLER, David, *The Global Ideology: Rethinking the Politics of the 'Global Turn' in IR*, *International Relations* December 2009 vol. 23 no. 4
- CHEBLI, Martine, *Le théâtre au Liban : Appartenances, interactions et financements*, Mémoire de recherche présenté sous la direction de Vincent Simoulin, Institut d'Etudes Politiques de Toulouse 2010
- CLÉVENOT, Dominique, *Une esthétique du voile, essai sur l'art arabo-islamique*, l'Harmattan, 2000
- COHEN, Richard I. and Mirjam Rajner, *The Return of the Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art*, <http://www.academia.edu/854135/>
- COOKE, Miriam, *Dissident Syria: Making Oppositional Arts Official*, Duke University Press, Durham, 2007
- CORTESE, Delia et Simonetta Calderini, *Women and the Fatimids in the World of Islam*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- DAGHER, Charbel *How Painting Came East*, *Al Jadid*, Magazine de la culture arabe, Los Angeles, Vol. 12, Nos. 56/57 (automne 2006), www.aljadid.com
- DAHER, Rami, *Global Capital, Urban Regeneration, and Heritage Conservation in the Levant*, In: "The Middle East Institute Viewpoints: Architecture and Urbanization in the Middle East", John Calabrese (ed.) Amman, 2009, www.medeasti.org. pp: 22-26

- DAVIS, Barry, *Unveiling the beauty and the pain*,
<http://site.islamicart.co.il/unveiling-the-beauty-and-the-pain/1/8/12>
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe, les faits et les mythes*, Gallimard, Paris 1949
- DE BONCOURT, Marie-Gabrielle et Sadek, Bernadette, *Entretien avec Isaac Fanous*, Le Caire, 1999, http://eocf.free.fr/text_fanous.htm
- DEEB, Misbah (curator), *Passport*, catalogue d'exposition, Al Mahatta Gallery, Ramallah, 2008
- DEKNATEL, Frederick, *Iraqi artists in Syria get a rare chance to exhibit their work*, UNHCR News Stories, Damascus, 25 March 2009
- DETIENNE, Marcel, *L'identité nationale, une énigme*, Gallimard, Paris, 2010
- DIAB, Aziza, *Canaans artistic work*, www.ahmadcanan.com
- DONCKIER DE DONCEEL, Annette, *L'Art musulman*, Les cahiers du CedoP, © Université Libre de Bruxelles, 2002, pour la publication en ligne.
http://www.cocof-cbdp.irisnet.be/opac_css/index.php?lvl=author_see&id=35600
- DÖRING, Jörg / Tristan Thielmann, *Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen*,
http://www.transcript-verlag.de/ts683/ts683_1.pdf
- DRAKE, Susanne (ed.), *Visions – 48 interviews from Israel and Palestine*, Tel Aviv, 2010
- DRAKE, Susanne et Alexandra Bitusikova: *Majority, Minority, Liberty?* IFIAS, Institute for international assistance and solidarity, www.ifias.eu, 2001
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Point Seuil, Paris, 1962
- EIGNER, Saeb, *L'art du Moyen Orient*, Pour la version française : Editions du Toucan, Paris, 2010
- EKSCHMITT, Werner, *Das Gedächtnis der Völker*, Safari Verlag, Berlin, 1968
- EL RASHIDI, Yasmine, *Steve Sabella*, Features, 2011,
http://www.contemporarypractices.net/essays/volume6/features/Steve%20Sabella_199-206.pdf
- ENGELSTAD, Svein, *Islamic aspects in Modern Egyptian Art*, Lecture given at Georg Brandes Skolen, Københavns Universitet, 10th February 2005.
- EYLON, Lily, *Wohin des Weges?*, Die Welt, Hamburg, Freitag, 24.10.2010
- FARHAT, Maymaneh, *Ismail Shammout 1930-2006*,
<http://www.arteeast.org/?s=ismail+shammout>
- FLEISCHMANN, Ellen, *Mountain against the sea: essays on Palestinian Society and Culture by Salim Tamari - a book review*, Journal of Palestine Studies, Jerusalem, 2010
- FOSTER, Richard et. al., *Weib und Macht. Fünf Millionen Jahre Urgeschichte der Frau*, Fischer, Frankfurt, 1979
- FREMBGEN, Jürgen W. (ed.), *Die Aura des Alif, Schriftkunst im Islam*, Catalogue de l'exposition au Staatliches Museum für Völkerkunde München, 2010/2011
- GABRA, Gawdat et Marianne Eaton-Krauss, *The illustrated guide to the Coptic Museum and the churches of old Cairo*, The American University of Cairo Press, Cairo 2007

- GAUVIN, Lise, « L'imaginaire des langues : entretien avec Édouard Glissant », *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, 1992, p. 11-22, URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035877ar>
- GAZIOGLU, Ahmet C., *The Turks in Cyprus*, Rustem & Co., London, 1990
- GERMANER, Semra, *The Development Of Turkish Modern Art*, Turkish cultural foundation, Istanbul, 2011, <http://www.turkishculture.org/fine-art/visual-arts/paintings-110.htm>
- GÖÇEK, Fatma Müge (ed.), *Political Cartoons in the Middle East*, Princeton 1998
- GOLDBLATT et. Al. Lee, *Walter Benjamin: The works of Art in the Age of mechanical reproduction*, Prentice Hall, 1996
- GONZALEZ-QUIJANO, Yves, *L'art arabe contemporain : du Charybde de la tutelle étatique au Scylla du marché*, Université de Lyon-MOM/Gremmo, <http://cpa.hypotheses.org>, publié dans LE MONDE DIPLOMATIQUE, 177 Paris, 2011
- GÖREN, Ahmet Kamil, *Minority, Levantine And Foreign Painters Who Depicted Eyüpsultan*, Eyüpsultan Symposiai - VIII: Selected articles, Istanbul, 2008
- GRABAR, André, *La Peinture Byzantine*. Un vol. in-4°, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1953.
- GREER, Germaine, *The Obstacle Race. The fortunes of women painters and their work*, Secker & Warburg, London, 1979 dans la traduction allemande "Das unterdrückte Talent", Ullstein, Frankfurt 1980
- GRIFFIN, Roger, *Nazi Art: Romantic Twilight or Post-modernist Dawn?*, Oxford Art Journal, vol. 18, no. 2, 1995, Oxford, 1995
- GUIBET LAFAYE, Caroline, *Esthétiques de la postmodernité*, Centre Normes, SOciétés, PHIlosophies, <http://nosophi.univ-paris1.fr>
- GUILMOT, Marion, *Oraib Toukan, Equity is in the Circle, 2007- 2009* <http://nadour.org/fr/artists/oraib-toukan/>
- GÜNTHER, Hartmut; Ludwig, Otto (ed.), *Schrift und Schriftlichkeit/ Writing and its use, Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung. An Interdisciplinary Handbook of International Research*, de Gruyter, Berlin/ New York, 1996
- HAGEDORN, Annette, *Art islamique*, Taschen, Köln, 2009
- HALASA, Malu (ed.), *Culture in Defiance, Continuing traditions of Satire, Art and the struggle for freedom in Syria*, Fondation Prince Claus, Amsterdam 2012
- HALL, Stuart, "Cultural Identity and diaspora", in: *Colonial discourse and post-colonial theory, A reader*, Columbia University Press, New York, 1994
- HALLER, Johannes, *Papsttum, Idee und Wirklichkeit*, Stuttgart, Cotta, 1962, tome II
- HARDILLIER, Virginie, *Les réalités irréelles de Philippe Cognée*, décembre 14, 2011 <http://insecttv.wordpress.com/2011/12/14/philippe-cognee/>
- HASSOUN, Amer Bader, *The book of Syria*, Special Edition, Damascus, 2005
- HELLY, Denise, « Diaspora : un enjeu politique, un symbole, un concept ? », *Espace populations sociétés* [En ligne], 2006/1 | 2006, mis en ligne le 01 avril 2008, consulté le 15 octobre 2013. URL : <http://eps.revues.org/960>

- HOBBSAWM, Eric, *Nations et nationalisme depuis 1780*, Gallimard folio histoire, Paris, 1992
- HOFMAN, Carl, *Fair play, fair trade*, The Jerusalem Post, 8/4/2011, p. 28, Jerusalem, 2011
- HONEGGER, Urs, *Wort und Bild in der visuellen Poesie des 20. Jahrhunderts*, Juni 2002, Lizenziatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, <http://www.netzliteratur.net/honegger.htm>
<http://www.miscellanees.com/b/bogros24.htm>
- HUGHES, Lisa, "Jacob Wamberg, Landscape as World Picture: Tracing Cultural Evolution in Images" (In: *Bryn Mawr Classical Review 2011.05.57*, <http://bmcr.brynmawr.edu/2011/2011-05-57.html>) Aarhus, Aarhus University Press, 2009
- HUNTINGTON, Samuel P., *The clash of civilizations and the remaking of world order*, New York, Simon & Schuster; New Ed edition, 1998
- IBN BATTUTA, *Voyages - I. De l'Afrique du Nord à La Mecque*, Traduction de l'arabe de C. Defremery et B.R. Sanguinetti (1858), Introduction et notes de Stéphane Yérasimos, François Maspero, Collection FM/La Découverte, Paris 1982
- INALCIK, Halil, *Essays in Ottoman history*, Muhittin Salih Eren, Istanbul, 1998
- ISSA, Rose, *Chant Avedissian: L'adoration des adorés*, Universes in Universe / Art actuel du monde islamique <http://universes-in-universe.de/islam/fra/2004/01/avedissian/index.html>, 05.01.2004
- JAMIESON, Alan G., *Faith and Sword – a short history of Christian-Muslim conflict*, Reaction books, London, 2006
- JUHASZ, Ester (ed.), *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*, The Israel Museum, Jerusalem, 1990
- JURVAL-DAVIS, Nira, *Gender and Nation*, Sage Publications, London, 1997
- KAELEN-WILSON, Goldie, *A Time of Gifts*, *Art History*, *Other cities, other seas*, Frieze Magazin, <http://www.frieze.com/issue/article/a-time-of-gifts/>, 2012
- KAEMMERLING, Ekkehard (ed.), *Bildende Kunst als Zeichensystem 1 – Ikonographie und Ikonologie*, DuMont, Köln, 1973
- KALSI, Jyoti, *I like to play with letters*, Gulf News, 28 Janvier 2004, http://gulfnews.com/news/gulf/uae/general/i-like-to-play-with-letters-1.312158#.T88UD_L7Vpk.email
- KAMEL, Susan, *The Making of Islam? Über das Kuratieren islamischer Kunst und Kulturgeschichte in Ägypten*, Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2010
- KAMRAN SCOT, Aghaie (ed.), *The Women of Karbala - Ritual Performance and Symbolic Discourses in Modern Shi'i Islam*, University of Texas Press, 2005
- KANE, Patrick M., *The Politics of Art in Modern Egypt: Aesthetics, Ideology and Nation-building*, Tauris, London, 2012
- KARASCH, Angela (ed.), *Wenn ich Dein vergesse, Jerusalem ...Himmlisches und Irdisches Jerusalem im Bild*, Catalogue de l'exposition, Freiburg i. Br. : Universitätsbibliothek, 2005

- KHAL, Helen, *Blanche Loheac-Ammoun– The woman in Lebanon*, http://www.onefineart.com/en/artists/blanche_loheac_ammoun/index.shtml
- KHAL, Helen, *The Woman Artist in Lebanon*, Institute for Women's Studies in the Arab World, 1987
- KHALIL, Nama, *Art and the Arab Awakening*, Foreign Policy in Focus, 2 Août 2012, http://www.fpif.org/articles/art_and_the_arab_awakening
- KHOURY, Elias and Rabih Mroué, *Three Posters: A Performance/Video by Elias Khoury and Rabih Mroué in TDR: The Drama Review* 50:3 (T191) <http://www.sfeir-semmler.com/gallery-artists/rabih-mroue/view-work/> Fall 2006
- KIMMELMAN, Michael, *Syrian artists at a crossroads*, International Herald Tribune, 5/11/2010, New York, 2011
- KNISPEN, Gershon, “We Were As Dreamers”, du livre: *Abed Abdi, 50 Years of Creativity*, Haifa, April 2010
- KNÖFEL, Ulrike, *The Gallery's Glass Ceiling: Sexism Persists in Art World*, Der SPIEGEL online, retrieved 25/03/2013
- KODMANI, Bassma, *Quelle sécurité pour le golfe*, IFRI, Paris, 1984
- KORN, Lorenz, „Mittelalter und Orient“, *Orientalische Architektur*, http://haendewerk.net/index.php?option=com_content&view=article&id=17&Itemid=15
- KOUTTAB, Daoud, *Is Palestinian Media A Special Case?* <http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2013/05/palestine-media-conference-special-case.html#ixzz2SaYMrD45>
- KRAFT, Jessica, *Contemporary Art in Israel - Confronting local politics on an international stage*, http://www.myjewishlearning.com/culture/2/Art/Israeli_Art/Contemporary_Art.shtml.
- KRAMER, Samuel Noah, *Die Geschichte beginnt mit Sumer*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt, 1959
- KÜÇÜKHASKÖYLÜ, Nurdan, *Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi* (English Summary: Manas Family: The Armenian Artists Working for the Ottoman Court), <http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2011281NurdanKucukhaskoylu.pdf>
- KUTTAB, Daoud, *Fatehgate - between fact and fiction*, www.daoudkuttab.com, 2010
- LABRUSSE, Remi, *Ambigüités sous le voile du Louvre*, France Culture, <http://www.franceculture.fr/emission-revue-de-presse-culturelle-d-antoine-guillot-ambiguites-sous-le-voile-du-louvre-2012-11-21> (retenu le 9/1/2014) La Croix, Lundi 19 novembre 2012
- LABRUSSE, Remi, *Islamophilies*, Somogy éditions d'art Paris, 2011
- LAGRANGE, Frédéric, *Islam d'interdits, Islam de jouissance*, Téraèdre, Paris, 2008.
- LAKOFF, Aaron, *Cracked and shrinking maps: an interview with Palestinian artist Suleiman Mansour*, www.aaron.resist.ca, 2010

- LAURENS, Henri, *L'identité palestinienne d'hier à aujourd'hui*, Temps et espaces en Palestine, Beyrouth, Institut français du proche orient, 2008
- LECLERC, Jacques, *Syrie, L'aménagement linguistique dans le monde*, TLFQ, Université Laval, Québec, Canada, Dernière mise à jour: 18 janv. 2012, <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/asia/syrie.htm>
- LECLERC, Jacques, « L'Arabe », dans : *L'Aménagement linguistique dans le monde*, Québec, TLFQ, Université Laval, 2011
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974
- LELEU, Nathalie, *Syrie : une culture peut en cacher une autre*, www.nonfiction.fr, 30.10.2009
- LELIW, Tony, *Grasping the message of Islamic art*, Times Group Newspapers, 4th February 1999 http://www.fenoon.com/pr/pr_grasp.htm
- LENSEN, Anika, *The Shape of the Support: Painting in Syria's Twentieth Century*, October 2010, <http://speakmemory.org/uploads/ArchiveMapSyria.pdf>
- LOGEMANN, Cornelia, *Neues Leben für alte Bilder - Personifikationen im Wandel der Zeiten und Kulturen*, Universität Heidelberg, Heidelberg, 2010
- LOIMEIER, Roman, *Edward Said und der Deutschsprachige Orientalismus: Eine Kritische Würdigung*", Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien, Wien, 2001
- LYOTARD, Jean-Francois, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Galilée, Le livre de poche, Biblio Essais, Paris, 1988
- LYOTARD, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 81; "The sublime and the avant-garde," in *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin, Blackwell: Cambridge, MA, 1989
- LYOTARD, Jean-Francois: *La condition postmoderne*, Paris (1979) (Éditions de Minuit [all.: das postmoderne Wissen. Graz/Wien (Hermann Böhlau Nachf.) 1986]
- MACGILLIVRAY NICOL, Donald, *The Byzantine Empire, Part One*, <http://history-world.org/Byzantines.htm>
- MACK J., *Chant Avedissian, an appliquéd cotton wall hanging*, Africa: arts and cultures, The British Museum Press, London, 2000
- MAGUIRE, Henry, „Nectar and Illusion: Nature in Byzantine Art and Literature“, *Onassis Series in Hellenic Culture*, Oxford University Press, USA (August 1, 2012)
- MAHDI, Muhsin. *The Book in the Islamic World*, "From the Manuscript Age to the Age of Printed Books" (1995). State University of New York Press, New York
- MAHMOOD, Saba, *Politics of piety, the islamic revival and the feminist subject*, Princeton University Press, Princeton, 2005
- MAKDISI, Ussama, *Ottoman Orientalism*, The American historical review, Vol. 107, No. 3, Juin 2002
- MALIK, Ibrahim, *The knight a beautiful motive*, Al Mshrek Printing House, Tamra, 2008

- MANNA, Adel, *Between Jerusalem and Damascus/ The end of ottoman rule as seen by a Palestinian modernist* in: Jerusalem Quarterly, Fall&Winter 2005, pp 22-23
- MARDAN-BEY Farouk et Sanbar, Elias, *Etre Arabe*, Actes Sud, Edition augmentée, 2005/2007
- MARIENFELD, Wolfgang, *Politische Karikaturen*, dans: „Geschichte lernen“, No. 18 (November 1990), P. 16-18
- MARROUCH, Rima, « La guerre des graffiti en Syrie », *Le monde arabe en révolution(s)*, 13 Mars 2012, <http://monde-arabe.arte.tv/rima-marrouch-la-guerre-des-graffiti-en-syrie/>
- MARSAUD, Olivia, *L'art copte s'expose à l'Institut du Monde Arabe*, http://eocf.free.fr/text_fanous.htm, Paris, 30.05.2000
- MASSAD, Joseph, *Permission to paint: Palestinian art and the colonial encounter*, Art Journal, www.virtualgallery.birzeit.edu/media, Ramallah, 2007
- MBONABUCYA, Jean Baptiste, *Ethnicite Et Conflit Ethnique : Approches Theoriques En Perspective De L'analyse Du Conflit Des Rwandais*, Université de Genève, Faculté des Sciences Economiques et Sociales, Département de sociologie, Geneve, 1998
- MDAH, Randa, *No sign of hope*, The African Community Society, Catalogue, Al Mamal Galerie, Jerusalem, 2010
- MEHREZ, Samia, *Egypt's culture wars; Politics and practice*, The American University of Cairo Press, Cairo, 2009
- MENDE, Claudia, *The Egyptian Artist Ali Abdel Mohsen - The Natural Pessimist*, © Qantara.de 2013, <http://en.qantara.de/The-Natural-Pessimist/20680c527/index.html>
- MERNISSI, Fatema, *Le harem et l'Occident*, Albin Michel, 2001
- MIDDELL, Matthias et Katja Naumann, “Global history and the spatial turn: from the impact of area studies to the study of critical junctures of globalization”, *Journal of Global History / Volume 5 / Issue 01 / March 2010*, pp 149-170 Copyright © London School of Economics and Political Science 2010
- MIKDADI, Salwa, "Egyptian Modern Art". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000
http://www.metmuseum.org/toah/hd/egma/hd_egma.htm (October 2004)
- MIKDADI, Salwa, “Modern Art in West Asia: From colonial to post colonial period”, *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, http://www.metmuseum.org/toah/hd/egma/hd_egma.htm (2004)
- MISHORY, Alec, *Art in Israel*, (February 2011)
<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/isdf/text/mishory.html>
- MOUSSA, Helene (avec Carolyne Ramzy et Lillian Hanna), *Journeying with Marguerite Nakhla*, Musée Orthodoxe Copte, Caire, 2009,
<http://www.coptorthodox.ca/museum/letter/Newsletter%20Fall%202009.pdf>
- MULLIN-BURNHAM, Anne, *Reflections in Women's Eyes*, Saudi Aramco World, Houston, 1994

- MUSELMANI, Meliha, *The many shapes of roots produces arts which unites all times and thereby consolidates the identity*, www.ahmadcanan.com
- NADINE Méouchy, „La Presse de Syrie et du Liban entre les deux guerres (1918-1939)“, *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 95-98 | avril 2002, mis en ligne le 12 mai 2009, consulté le 03 octobre 2012. URL : <http://remmm.revues.org/226>
- NAEF, Silvia, *À la recherche d'une modernité arabe – l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Iraq*, Editions Slatkine, Genève, 1996
- NASAB, Homa, *Mathaf and the Canon of Arab Modernity*, MuseumViews, Boston, 2011
- NASRALLAH, Aida, *Ahmad Canaan: The dreamer knight*, Al Mshrek Printing House, Tamra, 2008
- NASRALLAH, Aida, *Ahmed Canaan: the storyteller between realism and dream of flight*, www.ahmadcanan.com, 2008
- NECIPOGLU, Gülrü, „The serial portraits of Ottoman sultans in comparative perspective“, in: *Sultan's Portrait: Picturing the House of Osman* (Istanbul, 2000), 22-59, Is Bankasi, Istanbul, 2000, http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic572595.files//chapters_and_prefaces/Word%20and%20Image%20in%20Portraits%20of%20the%20Ottoman%20Sultans.pdf
- NOCHLIN, Linda, *Why Have There Been No GREAT Women Artists?, Extract from Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988 by Linda Nochlin, pp.147-158, <http://www.feministezine.com/feminist/No-Great-Women-Artists.html>, Paru pour la première fois en 1971
- NUSSEIBEH, Sari, *Es war einmal ein Land - ein Leben in Palästina*, Kunstmann, München, Allemagne, 2007
- OTHMAN, Hanan, *The Art of Comic Tragedy*, <http://www.islam-online.net>
- OWEIS, Khaled Yacoub, *Damascus art gallery ignites Syrian culture war*, Reuters, Damascus 07.10.2010
- ÖZGEN, Hasan, *Diyarbakir, city of stones and dreams*, Culture and Arts publications, Diyarbakir, 2004
- PAMUK, Orhan, *Rot ist mein Name*, Fischer, Frankfurt am Main, 2006
- PANOFKY, Erwin, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, DuMont, Köln, 1975
- PELED-ELHANAN, Nurit, *Palestine in Israeli School Books: Ideology and Propaganda in Education*, I.B. Tauris, London, 2012
- PELTRE, Christine, *Les Orientalistes*, Hazan, Paris, 2000
- PHILIPSEN, Lotte, *Globalizing Contemporary Art*, Aarhus University Press, Aarhus, 2010
- QASSIM, Andreas, *Arab Political Cartoons, The 2006 Lebanon War*, LUNDS UNIVERSITET, Språk- och litteratur-centrum/arabiska, ARA 305, magisterkurs (81-100), Examensuppsats, 10p, http://www.andreasqassim.com/download/MA_thesis.pdf
- RADWAN, Nadia, *Les arts visuels de l'Égypte moderne, méthodes de recherche et sources : l'exemple de Mahmûd Mukhtâr (1891-1934)*, Université de Genève Quaderns de la Mediterrània 15, 2011: 51-61
- RANCIERE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004

- REBOURS, Anne, « Espaces en mémoire », extrait du catalogue : *Bashar – des matins si vifs*, Paris, 1999
- REINHARZ, Shulamit, *A Survey of the First Century of Jewish Women Artists: The Impact of Four Upheavals*,
<http://www.brandeis.edu/hbi/publications/workingpapers/docs/reinharz.pdf>
- RENAN, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation*, Editions mille-et-une-nuits, 1997
- RENDA, Günsel, *The Ottoman empire and Europe: a cultural encounter*, FSTS, Manchester, 2006,
http://www.muslimheritage.com/uploads/The_Ottoman_Empire_and_Europe1.pdf
- RIEFFEL, Véronique, *Islamania, de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Beaux arts editions, Paris, 2011
- RIEGL, Alois, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, (1903), in: A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Berlin 1995, S. 144-194.
- RIHAWI, Abdul Qader, *Arabic Islamic Architecture in Syria*. Damascus, 1979: Ministry of Culture and National Heritage, 239-247.
- ROBERTSON WRIGHT, Jessica, *Contemporary Palestinian Art - Moving in from the margins*, Diwan, Cairo, 2006
- ROBINSON, Francis, *Technology and Religious Change: Islam and the Impact of Print*, *Modern Asian Studies*, 27, pp 229-251, Cambridge 1993
- ROGERS, J.M., *Empire of the sultans, Ottoman art from the Khalili collection*, Art services international, Alexandria, Virginia, 2002
- ROGERS, Sarah, « L'art de l'après-guerre à Beyrouth », *La pensée de midi* 1/2007 (N° 20), p. 115-123. URL : www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2007-1-page-115.htm
- ROPER, Geoffrey (ed.), *The History of the Book in the Middle East*, Ashgate, Cambridge, 2013
- ROQUES, Céline, *Petite histoire du paysage occidental*, Ville de Toulouse, Musée des Augustins, document réalisé par le service éducatif, 2002
- ROSSINO, Sara, “Steve Sabella, In exile, a conversation with the artist”, *metroquadro*, Torino, 2010
- RUBIN, Barry, *Israel - An Introduction*, Yale University Press, London, 2012
- RUHL, Carsten (Hg.), *Mythos Monument - Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945*, Bielefeld, 2011
- RUNCIMAN, Steven, *Histoire des croisades*, Tallandier, Paris, 2006
- SABELLA, Steve, *Palestinian conceptual art*, *Contemporary art practices III*, London, 2008
- SABELLA, Steve, *Reconsidering the value of Palestinian art & it's journey into the art market*, Part I and II, Sotheby's Institute of Art in London / University of Manchester, London, 2009
- ŞABIR Āfāqī, Jan Teofil Jasion, *Tāhirih in History: Perspectives on Qurratu'l-'Ayn from East and West*, Kalimat, Los Angeles, 2004
- SAFRAN, William, "Ethnic Diasporas in Industrial Societies", in Ida Simon-Barouh et Pierre-Jean Simon (dir.), *L'Étranger dans la ville. Le regard des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1990 Said, Edward, *Orientalisme*, Pantheon books, London, 1978.

- SAID, Edward, *The Myth of 'the Clash of Civilizations'*, Conférence, Université du Massachussets, 1998
- SALEM, Walid, *The anti-normalization discourse in the context of Israeli-Palestinian peace building*, CCCB, 2005
- SANBAR, Elias, *Figures du Palestinien. Identité des origines, identité de devenir*, Gallimard, Paris, 2004
- SANECKI, Jamie, *The Excavations Of The University Museum At Nippur, Mesopotamia*, University of Pennsylvania, Pennsylvania 2011, http://www.ottomanlands.com/sites/default/files/pdf/SaneckiEssay_0.pdf
- SAYAH, Mansour, Racha Nagem, et Henda Zaghouani-Dhaouadi, *Synergies* n° 2, Toulouse 2009 pp. 63-78, <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/france1.pdf>
- SCALBERT, Clémence « Mémoire spontanée et travail de mémoire : exil et diaspora. Le processus de création chez six peintres kurdes en Europe », dans : *Etudes Kurdes, N° V - Février 2003*, Institut Kurde de Paris, Paris, 2003
- SCHEID, Kirsten, *On Arabs and the Art Awakening: Warnings from a Narcoleptic Population*, 31 Août 2012, http://www.jadaliyya.com/pages/index/7149/on-arabs-and-the-art-awakening_warnings-from-a-narcoleptic-population
- SCHULZ VON THUN, Friedemann, *Miteinander reden 1 – Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation*, Rowohlt, Reinbek 1981, traduction prise sur: http://www.svehk.ch/IMG/pdf/Bulletin_Nr6_2008.pdf
- SELA, Yohai, *Sarah Shamma – A Portrait of a Syrian woman painter*, The Mideast forum, <http://the-mef.blogspot.com/2007/10/sarah-shamma-portrait-of-syrian-woman.html>
- SENI, Nora et Francois Georgeon, *Istanbul dans la presse satirique ottomane 1870-1876*, Institut français d'études anatoliennes d'Istanbul, Marmara Üniversitesi, Basın-Yayın Yüksekokulu, Ed. Isis, Istanbul, 1992
- SHAW, Anny and Gareth Harris, *Arab protesters put their art on the streets. Artists have used the walls of Cairo, Damascus and Tripoli to document the uprisings*, News, Issue 231, January 2012, Published online: 30 December 2011
- SHAW, Wendy M. K., *Where Did the Women Go? Female Artists from the Ottoman Empire to the Early Years of the Turkish Republic*, Journal of women's history, Volume 23, Number 1, Johns Hopkins, Baltimore, 2011
- SHAW, Wendy M.K., *Why care about ottoman women artists?* Journal of women's history, Binghamton University, New York, http://bingdev.binghamton.edu/jwh/?page_id=385
- SHOMALI, Rose, *Returning to the roots: a reading in the exhibition of Ahmad Cana'an*, www.ahmadcanan.com
- SHOSHANI, Nava, *To be on the horse and behind the screen*, Al Mshrek Printing House, Tamra, 2008
- SHWARTZ-BE'ERI, Ora, *The Jews of Kurdistan –Daily life, Customs, Arts and Crafts*, The Israel Museum, Jerusalem, 2000

- SIREL, Şazi, *Avni Lifj – Poşadlar*, traduit en anglais par Güner Çilesiz cité d'après : <http://www.turkishculture.org/pages.php?ChildID=666>
- SLYOMOVICS, Susan and Joseph, Suad (Eds.), *Women and Power in the MiddleEast*, Pennsylvania 2001
- SLYOMOVICS, Susan, "Sex, Lies and Television: Algerian and Moroccan Caricatures of the Gulf War", in Slyomovics, Susan and Joseph, Suad (editors), *Women and Power in the Middle East*, University of Pennsylvania Press, 2000
- SOMMER, Dorothee, *Les premières loges écossaises en Grande Syrie*, Cahiers de la Méditerranée [En ligne] , 72 | 2006 , <http://cdlm.revues.org/index1174.html>, Tel Aviv, 2006
- SOREK, Tamir, *Memory and Identity: The Land Day Monument* <http://plaza.ufl.edu/tsorek/articles/Landday.pdf>
- SPERBER, David, *Mats and Veils – A Conscious of the Gazes*, <http://www.kolech.com/english/show.asp?id=55628>
- SULEIMAN, Samir et Chawla Muhammad, *Das Menschen- und Seelenbild im Islam Oder Grundzüge einer islamisch-pädagogischen Psychologie*, Publié sur www.qalam.org, le site d'information sur les sciences humaines et sociales musulmanes, accédé le 17 Juillet 2012
- SULTANI, Anwar, *Mamostay Kurd*, Issue 30-31, Suède 1996 (interview avec l'auteur) ; cité dans http://www.institutkurde.org/publications/etude_kurdes/pdf/etud5.pdf
- SUYYAGH, Fayiz et Davies, Humphrey, *Arab Knowledge Report 2009*, Mohammad bin Rashid Al Makhtoum Foundation et UNDP, 2009
- TABUTIN, Dominique et Bruno Schoumaker « *La démographie du monde arabe et du Moyen-Orient des années 1950 aux années 2000* », Population 5/2005 (Vol. 60), p. 611-724. URL : www.cairn.info/revue-population-2005-5-page-611.htm. DOI : 10.3917/popu.505.0611.
- TAINÉ, Hippolyte, *Philosophie de l'art - leçons professés à l'école des Beaux Arts*, Germer-Baillier, Paris, 1865
- TAYYARA, Najati « Chronique d'un printemps », *CONFLUENCES Méditerranée* - N° 44 HIVER 2002-2003 http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/9_44_5.pdf
- TEJEL-GORGAS, Jordi (ed.), *Amêdî*, Kurdistan, <http://sohrwardi.blogspot.fr/2011/06/ruralite-urbanite-et-violence-au.html#!/2011/06/ruralite-urbanite-et-violence-au.html>
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales*, Editions du Seuil, Paris, 1999
- THORNTON, Lynn, *Orientalism in Victorian Painting*, Eastern encounters, Catalogue, The Fine Art Society, London, 1978
- TOUSSAINT, Evelyne, *La fonction critique de l'art*, Collection Essais "La lettre volée", Bruxelles, 2009
- TOUSSAINT, Evelyne (ed.), *Existe-t-il des arts mineurs?*, PUPPA, Pau, 2012
- TOUSSAINT, Evelyne, *Le pavillon israélien de Sigalit Landau à Venise 2011 – les territoires du possible*, 2013 (en préparation d'édition)
- UHLIG, Helmut, *Die Sumerer*, Bertelsmann, München, 1976

- ULRICH, Brian, *Historicizing Arab blogs: Reflections on the transmission of ideas and information in Middle Eastern history*, Arab Media & Society, Issue 8, 2009, <http://www.arabmediasociety.com/?article=711>
- VANDER GUCHT, Daniel, *Art et politique*, Editions Labor, Bruxelles, 2004
- VOLAÏT, Mercédès, *Architectes et architectures de l'Égypte moderne. 1830-1950. Genèse et essor d'une expertise locale*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005
- VOLK, Lucia, *Memorials and Martyrs in Modern Lebanon (Public Cultures of the Middle East and North Africa)* Indiana University Press, 2010
- WALKER, Mary Adelaide, *Untrodden paths in Roumania*, London, Chapman and Hall, 1888
- WALLACE THOMPSON, Anne, *Shadows and dust*, CANVAS-Magazine, http://www.gagallery.com/press/canvas-magazine_1/artists_2011
- WAMBERG, Jacob, *Abandoning Paradise: Inventing Landscape Painting*, <http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/2/wamberg.html>
- WARBURG, Aby, *Le rituel du serpent : Art et anthropologie* ; Introduction de Joseph L. Koerner, Macula, Paris 2003
- WEBER, Thomas et Wenning, Robert (ed.), *Petra, Antike Felsstadt zwischen arabischer Tradition und griechischer Norm*, Verlag Zabern, Mainz, 1997
- WEINSTOCK, Nathan, *Renaissance d'une nation -Les Juifs de Palestine, de l'Antiquité à l'apparition du mouvement sioniste*, Collection clair et net, Edition Bord de l'eau, Lormont, 2012, <http://www.editionsbdl.com/renaissance-d-une-nation.html>
- WERTHMULLER, Kurth J., *Coptic identity and Ayyubid politics in Egypt 1218-1250*, The American University in Cairo press, 2010
- WYNE, Hisham, *Contemporary Art in the Arab world: A virtual majlis*, www.hishamwyne.wordpress.com, 2011
- YAVUZ Sever, *Review Wendy M.K. Shaw. Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*. I.B. Tauris: London, 2011
http://www.academia.edu/558766/Review_Wendy_M._K._Shaw._Ottoman_Painting_Reflection_of_Western_Art_from_the_Ottoman_Empire_to_the_Turkish_Republic_in_New_Perspectives_on_Turkey_46_Spring_2012_2_57-260
- YUNIS, Kitham et Abu Shakra Farid, *The day after*, Umm el Fahm Gallery, Umm el Fahm, Israel, 2010
- ZABEL, Igor, "We and the Others," *Moscow Art Magazine* 22, 1998, dans: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/w/we/we-and-the-others-igor-zabel.html>
- ZARUR, Kathy, *Palestinian art and possibility: made in Palestine, an examination*, Nebula, San Francisco, 2008
- ZOGHBI, Pascal, *Arabic Graffiti*, From here to fame publishing, Berlin, 2011
- ZOHRY, Ayman, *Armenians in Egypt*, American University in Cairo, Conférence à Tours, France - 18-23 July 2005, <http://www.armenian-history.com/books/ArmeniansinEgyptIUSSP.pdf>
- ZÜRCHER, Erik-Jan (Leiden University) *The Ottoman Empire 1850-1922 - Unavoidable Failure?*
[Http://www.Transanatolie.Com/English/Turkey/Turks/Ottomans/Ejz31.Pdf](http://www.Transanatolie.Com/English/Turkey/Turks/Ottomans/Ejz31.Pdf)

Index des Noms propres

- Abassides 18
Abaza Mona 9
Abbas, Hani, 206
Abdallah, (roi de Jordanie), 83, 84
Abdel Mohsen, Ali 120, 121
Abdi, Abed 88, 89
Abdou Sayed Selim,
Abdülhamid II, 17, 145, 229, 231
Abdullah, Nawal, 328
Abramovitch, Pinchas, 313
Abramson, Larry, 98, 99
Abu Melhem, Buthinya, 160-162
Abu Rumi, Fatma, 385-388
Abu Shakra, Farid, 325, 326, 386
Action Painting, 101, 180
Adam, Sabhan, 111, 251
Adel, Marwa, 390, 391
Adono, Theodor 6
Afflatoun, Inji, 320, 321, 366
Agam, Yaacov, 100
Ahmed, Osman, 90
Al Assad, Asma, 152
Al Assad, Bashar 125, 148, 152, 235, 244,
Al Assad, Hafez, 148, 149, 150, 151, 406
Al Banna, Hassan, 17, 63
Al Din, Fakhr, 64
Al Ghaddafi, Mouammar, 106
Al Hariri, Wahbi, 308, 310
Al Issa, Bashar, 324, 325
Al Jazeera, 234, 242
Al Moudarres, Fateh, 123
Al Nahry, Saed, 198
Al Qaeda 15, 17, 67
Al Sa'di, Zulfa, 271
Al Saai, Khaled, 204-206
Al Sadat, Anwar, 63, 64, 150, 287
Al-Ali, Naji, 167, 235, 236, 241
Alaouites, 14, 85, 142, 409, 418
Albanie, albanais, 25, 61, 229
Aldeeb Abu Salieh, Sami A. 34
ALECSO, 97
Alévites, 14, 87, 88
Al-Hawajri, Mohammed, 117, 166
Ali, Buthayna, 368, 378, 379, 380
Ali, Mohammed (Gouverneur d'Égypte) 17, 146
Ali, Mustafa, 151, 152
Ali, Wijdan 9, 179, 207-210, 213, 264, 370, 371
Aljaramani, Khaled, 205
Al Mahli, Jawad, 119, 120
Alqam, Hani, 133, 134, 135
Ammoun, Blanche, 367, 368
Angenot, Marc, 410
Aphrodite, 37
Arafa, Sharif, 245
Arafat, Afaf, 312, 313, 372
Arafat, Yassir, 84, 167, 382, 416
Aramajani, Siah, 184
Arménie 226, 227, 231, 263, 266, 267, 271
Arnovitz, Andi, 186, 394
Art Déco, 98, 149, 169, 172
Ashura, 208
Assi, Zena, 129, 130
Atatürk, Kemal 145, 356
Atlas Group 130, 131
Auschwitz, 6
Avédissian, Chant, 136, 137, 288
Avicenne, 227
Azzam, Tammam, 121, 122, 125
Ba'ath (Parti), 150, 152, 153, 209,
Baalbeki, Ayman 286, 287, 331, 332
Babinger, Franz, 258
Bacon, Francis, 384
Baghory, Georges, 237, 238, 243
Bah'ai 14
Baker, Khadija, 374, 375
Banksy, 167
Baraghani, Fatimih (Tahirih) 359, 360
Barakat, Tayseer
Barghouti, Mahmoud, 167
Barghouti, Mourad, 96
Basbous, Anachar, 162
Bashi, Khassab Marwan, 122, 134
Baudelaire, Charles, 298
Bauer, Daniel, 337

Bauhaus, 112, 169, 172, 180
 Baybars (sultan), 19, 43, 54
 Becher, Bernd et Hilla, 333,
 Beckmann, Max, 321
 Behansi, Afif, 49, 50, 300
 Bellini, Gentile, 257, 258
 Belshazzar (Balthasar, roi de
 Babylone), 207
 Berger, John, 174, 254,
 Bhabha, Homi, 413, 423
 Bisharra, Nahil, 372, 373
 Bompiani, Robert, 275
 Bossuet, François Antoine, 303
 Boulanger, Gustave, 276
 Boullata Kamel, 9, 73, 214, 215, 216,
 339, 371
 Bourdieu, Pierre, 354, 404, 420
 Brigades d'al Aqsa, 189
 Brueghel, Pieter (l'ancien), 331
 Bruneau, Michel, 94
 Bruno, Armando, 370
 Byzance, byzantin, 32, 33, 43, 294,
 344, 345
 Calli, Ibrahim, 306
 Canaan Ahmed, 85, 117, 118, 154,
 155, 319, 320, 386, 419, 420
 Celal Bey, Mehmed 275
 Cézanne, Paul, 307, 310, 311, 314
 Chakar, Toni, 158, 217
 Charlie Hebdo, 219, 221
 Chavannes, Puvis de, 279
 Chiites 14, 18, 19, 41, 64, 87, 163,
 208, 209, 211, 331, 332, 359, 380,
 Choucair, Saloua Raouda, 156-158
 Cilicie, 176, 272, 273, 293, 346,
 Claudel, Camille 353
 Clermont-Ganneau, Charles, 31, 32
 Clévenot, Dominique, 50
 Cnaani, Ofri, 393
 Constant, Benjamin, 273
 Constantin (empereur), 38, 39
 Cooke, Miriam, 152
 Coptes 32, 36, 172, 175, 176, 194,
 256, 264, 269, 290, 346, 365, 417
 Corm, Daoud, 274, 275, 277, 278
 Corm, Georges, 70, 161
 Cubisme, cubiste, 98, 172, 326
 Dali, Salvador, 384
 Dargouth, Tagreed, 375
 Darwich, Saïd, 145, 146
 Debré, Olivier, 329
 Deebi, Aissa, 111
 Deleuze, Gilles, 93, 431
 Demirdjian, Evand, 273, 274
 Dersim, 100, 324, 325
 Deuxième Guerre mondiale 25, 68,
 82, 92, 97, 172, 338, 346, 397, 401,
 Djabhat al Nusra, 17, 247
 Djihad islamique, 17, 191
 Dôme du Rocher 36, 215, 217, 248,
 314, 319,
 Douaihy, Saliba, 275, 281, 310, 316
 Druzes, 14, 29, 41, 46, 47, 64, 65,
 79, 142, 281, 317, 331, 360, 380,
 395, 409, 418,
 Durra, Muhanna, 370
 Dylan, Bob, 385
 Echnaton, 222, 223, 253
 Eco, Umberto, 424
 Eigner Saeb, 9
 El Nagdi, Omar, 202
 Eladl, Doaa, 239, 240
 Elisabeth II, 197
 Engelstad, Svein, 195
 Ettinger, Bracha, 369
 Fatah (Parti), 416
 Fatimides, 19, 51, 226
 Fayyoun, 237, 254, 255, 256
 Ferzat, Ali, 234, 235
 Foreign Affairs, 25
 Frères musulmans, 17, 63, 64, 67,
 126, 151, 153, 170, 240, 357, 403,
 Garabedian, Diran, 274
 Gauguin, Paul 27
 Gémayel, César, 310, 311, 316
 Gengis Khan, 41, 42
 Gentileschi, Artemisia, 353
 Gérôme, Jean Léon, 27
 Gershuni, Moshe, 213, 214
 Geva, Tsibi, 80, 114, 115
 Gibran, Khalil, 68, 69, 310
 Glissant, Édouard, 91, 93, 431
 Golan, 14, 21, 54, 380, 381
 Gouges, Olympe de, 396

Goupil Albert , 26, 27
 Goya, Francisco, 121, 222
 Grundig Léa, 98
 Guattari, Félix 93, 431
 Guibet-Lafaye, Caroline, 7
 Güran, Nazmi Ziya, 307
 Gutenberg, Johannes von, 223, 225, 226
 Gutman,. Nahum, 317, 318
 Guttuso, Renato, 78
 Habache, Georges, 69
 Habermas, Jürgen, 196
 Hachémites, 67, 81, 85
 Hafez, Khaled, 287
 Hagai, Sara, 392, 393
 Hajjaj, Emad, 221, 236
 Halaby, Khaled, 215
 Halaby, Samia, 325, 326
 Halaby, Sophie, 372
 Hall, Stuart, 399
 Hallim, Tahia, 195, 362
 Hamas (Parti), 17, 18, 67, 156, 166, 190, 191
 Hamdi Bey Osman, 296-290, 305, 306
 Hamoy, Carol, 186
 Handala, 167, 235
 Hariri, Rafik, 161, 162
 Harun al-Rachid, 350
 Hatoum Mona, 74, 114, 155, 116, 376, 377, 378
 Haynes, John Henry, 305
 Helly, Dénise, 94, 95, 413, 414
 Hérodote, 30
 Hezbollah, 18, 164
 Hilprecht, Hermann, 305
 Hirszenberg, Samuel, 313, 314
 Hiyari, Hilda, 382, 383
 Horizon (groupe), 78
 Huntington, Samuel P. 25, 26,
 Hussein de Jordanie (roi), 22, 84
 Hussein, Saddam, 87, 90, 92, 100, 103, 145, 209, 210, 256, 284
 Ibn Muqla (Abu ‘Ali Muhammad Ibn ‘Ali), 199, 200
 Ilkhanides 35
 Indonésie 25
 INSEE 3
 Ismail, Alaa, 212
 Jabra, Stavro, 237
 Jacir, Emily, 117
 Jacobites, 87
 Jarbou, Rana, 165
 Jassin, Sheikh, 167
 Jean II (« Le Bon », roi de France), 257
 Jomaa, Jamal, 168
 Jyllandsposten, 220
 Ka’aba, 166, 182
 Kahraman, Hayv, 374
 Kaitouqa, Mohammed, 328
 Kassem Ahmed, 134, 135
 Kauffman, Angelica 353
 Kayyali, Louay, 282, 309
 Khal, Helen, 354, 364
 Khayat, Ismael, 127, 128, 129, 284, 285
 Kirchner, Ernst Ludwig, 321
 Klee, Paul, 192, 196, 334
 Klimt, Gustav, 121, 129
 Knispel, Gershon, 98, 99, 100
 Kollwitz, Käthe 97, 98
 Kapidagli, Konstantin, 263
 Koufi, koufique, 33, 215
 Kupka, Frantisek, 216
 Kuttab, Daoud, 234
 Labrusse, Remi 28, 29
 Ladino, 47, 58
 Landau, Sigalit, 106, 107, 108, 114, 168
 Lawrence, Thomas Edward, 81, 82
 Le Corbusier, 169
 Leclerc, Jaques 30, 88
 Léda, 37
 Levy, Pamela, 109, 110
 Lifij, Hüseyin Avni, 307
 Liotard Jean-Etienne, 362
 Litvinowsky, Pinchas, 317
 Lyotard, Jean François, 159, 191
 Maddah, Randa, 380, 381, 382
 Magritte, René, 174, 175
 Mahdi, (le), 195
 Mahdi, Muhsin, 227
 Mahfouz, Naguib, 150

Maïmonide 361
 Maison blanche, 428
 Makhoul, Bashar
 Maldives 25
 Mamlouks 18
 Manas, famille, 274, 275, 276
 Manouche (communauté), 230
 Mansour, Suleiman, 105, 107, 108, 110, 113, 114, 118, 156, 167, 320
 Maroc, 27
 Maronites 12, 264, 290, 362
 Matisse, Henri, 27, 28, 121, 276
 Matalon, Ohad, 337
 Mazmanian, Mkrkich, 162
 Méditerranée 1, 10, 26, 39, 54, 64, 132, 138, 194, 230, 257, 259, 267, 268, 270, 310, 315, 316, 317, 328, 338, 357, 395, 405, 26
 Mehmed II, 40, 56, 257, 258, 259, 260, 301
 Melkites 12, 264, 269, 290
 Mernissi, Fatima, 352
 Mésopotamie, 12, 35, 41, 42, 52, 53, 55, 215, 259, 262, 305, 322, 323, 324, 325, 362, 371, 374, 388, 401
 Ming (époque), 56
 Modersohn-Becker, Paula 353
 Modigliani, Amedeo, 358
 Mongols, 5, 19, 35, 40-44, 53, 80, 263,
 Morisot, Berthe 353
 Morsy, Abd el Wahab, 192-197
 Mosquée des Omeyyades, 146, 153, 195
 Mouallah, Ahmed, 122, 123, 124
 Moubarak, Hosni, 64, 150, 160, 236, 357, 389
 Murad V, 274, 275, 276
 Müsfik Hanim, Mihri, 355, 356
 Naef, Silvia, 401, 406
 Nagem, Racha 29
 Nakhla, Marguerite, 364, 365, 366
 Nakkas Osman, 260
 Napoléon I, 263, 265, 267, 302
 Nasreddin Hodja, 224
 Nasser, Gamal Abdel 22, 63, 69, 111, 133, 150, 195, 321, 357, 367
 Nestoriens, 32, 40, 87, 293, 346
 Netanyahu, Benjamin, 249
 Nicholls, Jacqueline, 393, 394
 Niemeyer Oscar, 99
 Nochlin, Linda, 342
 Nursi, Saïd, 88
 Obama, Barack, 251
 Odabasi, Avni, 238
 OLP, 71, 72, 73, 74, 84, 97, 104,
 Omeyyades 19, 49, 80, 146, 153, 295
 Onsi, Omar, 275, 281, 310, 311, 313, 368, 369
 Oppenheim Meret, 376, 377, 378
 Orabi, Mohannad, 383, 384
 Orientalistes 22, 26, 304, 305, 310, 349, 353, 358, 365
 Orloff, Chana, 369
 Osman, Ahmed, 363
 Oum Kalthoum, 137, 172
 Pacte de Varsovie, 417
 Panarabisme 22
 Panowsky, Erwin 18, 311, 313,
 Pashtoun, 30
 PDK, 128
 Perse, 30
 Philipsen, Lotte, 410, 422
 Picasso, 78, 200
 PKK, 103
 Postmodernité, 7, 138, 159
 Poussin, Nicolas, 24, 25
 Première Guerre mondiale, 17, 22, 24, 61, 62, 63, 68, 77, 81, 144, 232, 290, 303, 315, 323, 361, 390
 PUK, 128
 Qassim, Andreas, 232
 Raad, Walid, 130, 131
 Rabah, Khalid, 114
 Radwan, Nadia, 63
 Ramezani, Kianoush, 221
 Rancière, Jacques, 191
 Rechmaoui, Marwan, 129
 Reinharz, Shulamit, 362, 363
 Renoir, Pierre-Auguste, 279, 310
 Résistance art, 5, 419, 421
 Révolution française, 20, 26, 60, 224, 225, 226, 262, 264
 Rivera, Diego, 78

Roberts, David, 26, 303
 Rodin, Auguste, 69
 Rom (communauté), 404
 Romains, 222, 253, 255
 Rothschild, Baron de, 317
 Rousseau, Jean Jacques, 314
 Rubin, Reuven, 281, 314, 315, 320
 Rwanda, 16
 Sabella, Steve, 330, 334-336
 Sabour, Nizar, 315, 333, 334
 Sadek, Pierre, 237
 Safran, William, 414
 Saïd, Edward, 28, 37, 268, 304, 422
 Saïd, Mahmoud, 357, 358
 Saïd, Mona, 423
 Saladin, 44, 51, 54, 76, 88, 153, 154, 155, 172, 323
 Salafistes, 15, 17, 67, 172, 240
 Saleeby, Khaled, 279, 280, 310
 Saleh, Tala, 163
 Sargent, John Singer, 279
 Savatier, Thierry, 332
 Sayah, Mansour 29
 Scheid, Kirsten, 157, 168
 Schiele, Egon, 129
 Second Empire, 27
 Sedar Senghor, Léopold, 93
 Séfévides, 14
 Seldjoukides, 40-44, 88, 272
 Selim I, 19, 48, 55, 226
 Şeni, Nora, 230
 Septembre noir, 84, 371
 Shafei, Sherwat, 135, 357,
 Shammout, Ismael, 97
 Shaw, Wendi, 354, 360
 Shibli, Ahlam, 336, 337
 Shirman, Simcha, 337
 Shoah 1, 20, 313, 363, 369, 417
 Sinan Bey, 141, 143,
 Sirry, Gazbia, 366, 367
 Slymovics, Susan, 222, 233
 SOLIDERE, 158, 160
 Sophia (Hagia), 143
 Soufi 14, 15, 66, 153, 157, 172, 177, 179, 202, 205, 207, 370, 385, 409
 Sisley, 321
 St. Sépulcre, 215
 Stürmer (journal allemand) 187, 247
 Sunnites 14, 15, 18, 308, 311, 350, 360, 380, 395
 Tag, Nabil, 237
 Tahrir (Place) 5, 389, 430, 431
 Tahsin, Saïd, 308
 Takreti, Khaled, 283
 Tanzimat 228, 231, 307, 311, 408,
 Tapié, Michel, 180
 Tarik Tawfik, 308
 Tekin, Bedran, 90, 104, 105
 Théodora (empresse), 345
 Thiesse, Anne-Marie, 101
 Thuluth, 204, 205
 Ticho, Anna, 369
 Topal, Riza, 100, 101, 103, 314, 325
 Topkapi (palais), 56, 181, 182, 272
 Toukan, Oraib, 132
 Toussaint, Évelyne, 92, 108, 420
 Tughra, 189, 367
 UNRWA, 74, 236, 312, 313
 Valadon, Suzanne, 353
 Van Gogh, Vincent, 321
 Vatican, 65, 66, 198, 228, 297, 373,
 Velazquez, Diego, 223
 Venise, 52, 55, 56, 58, 78, 108, 111, 131, 213, 419
 Volk, Lucia, 162
 Wahhabites 15, 17, 67, 405,
 Waked, Sharif, 79, 120, 156, 419, 420,
 Walker, Marie-Adelaide, 354
 Wamberg, Jacob, 295
 Warburg Aby, 8, 18, 400, 401
 Warhol, Andy, 137
 Weber, Max 16
 Wehbé, Rachid, 310
 Wilde, Oscar, 219
 Yézidi, 14, 29, 46, 47, 90,
 Yougoslavie 16
 Younes, Khalil, 126, 127
 Young, John, 263
 Younis, Kitham, 325-328
 Zaghouani-Dhaouadi, Henda , 29
 Zaritski, Joseph, 111, 314, 315,
 Zonaro, Fausto, 266, 267, 268
 Zeus, 37

Répertoire des artistes modernes et contemporains

ABBAS Hani est un caricaturiste d'origine palestinienne. Il est né à Damas en 1977. Ses dessins furent publiés à Abu Dhabi dans *l'Al-Wahda* et en Syrie à *l'Al-Nahda*. Il commence sa carrière comme instituteur en Syrie mais dessine en même temps. Son thème est la lutte palestinienne pour la reconnaissance de leurs droits et l'hypocrisie sociale et politique. **Image no. 207**

<http://www.syriauntold.com/en/syrian-creative/1878>

ABDEL MOHSEN Ali (né 1984) a connu une jeunesse cosmopolite et a été journaliste au Caire avant de découvrir l'art en autodidacte. Ses œuvres au stylo et à l'acrylique sur cartons usagés donnent son impression du déclin de la société égyptienne. Abdel Mohsen critique autant la politique que la société et la culture. Surréalistes, inquiétantes, ses œuvres ont trouvé beaucoup d'intérêt autant en Égypte qu'en Europe où il a participé dans des expositions au Danemark et en Allemagne, ainsi qu'à Qatar et à Dubaï. **Image no. 96**

<http://cairoartblog.com/tag/ali-abdel-mohsen/>

ABDI, Abed, est né en 1942 à Haïfa. Il étudia d'abord l'art en Israël, puis se rend en RDA pour étudier à Dresde où il rencontre Léa Grundig. Il retourne à Haïfa et y vit depuis en tant que professeur d'art et artiste indépendant. Ensemble avec des artistes juifs, chrétiens et musulmans, il fonde l'association « Arabelle » en 2005, qui veut améliorer le dialogue et la compréhension entre les différents habitants d'Israël. Abed Abdi a eu de nombreuses expositions au Qatar, en Israël, Jordanie, Belgique, Allemagne, France, États Unis etc. **Images 46, 47**

<http://abedabdi.com/index.php/de/biografie>

ABDOU SELIM Sayed (ou El Sayed Abdo Sleem) né en 1952, Abdo Sleem, qui travaille comme professeur à la Kafr El Sheikh Université, à lui même étudié au Caire et à Alexandrie. Il a eu maintes expositions, en Égypte et ailleurs. Ses larges sculptures sont exposées au Caire et à Port Said, ainsi qu'en Chine et en Lituanie.

Image 106

http://www.zamalekartgallery.com/en_ex_artist.php?artistID=131&exhibitionID=1042&available=

<http://www.modernartmuseum.gov.eg/work.asp?ii=59&k=1>

ABDULLAH Nawal, née à Amman en 1951, elle a étudié l'Art à l'académie de St Marco à Florence, Italie. Depuis 1980 elle a été exposée dans de nombreux endroits d'Amman et dans le monde arabe, ainsi qu'en Europe et Canada. Ses paysages abstraits montrent des coups de pinceaux vigoureux mais subtils, des couleurs vibrants. Elle est membre de la International Women's Forum (IWF), en Jordanie et active dans l'International Forum for a Culture of Peace by Mediterranean Women Creators. Elle vit et travaille à Amman. **Images 365, 366**

http://www.nabadartgallery.com/Public_Artiest/Artists_page.aspx?Artist_Id=155&cv=1&t=s

<https://www.facebook.com/pages/The-Art-of-Nawal-Abdullah/285245481507502>

ABRAMOVITCH Pinchas (Abramovitz/Abramovic, 1909-1986), né en Lituanie. Il étudia à l'académie de Kovno, en Lituanie, puis émigra ee Israël in 1929 pour vivre au Kibbutz Beit Zera. Il part faire ses études entre 1935-1936 à la Grande-Chaumière, Paris, puis enseigna à différéts écoles de Tel-Aviv entre 1947-1952. En 1948 il devient un des membres fondateurs du mouvement artistique « New Horizons ». En 1954, il sera un des cofondateurs du village artistique d'Ein-Hod, puis entre 1981 et 1984, présdient de l'association des peintres et sculpteurs d'Israël. **Image 339**

<http://www.art-archives-southafrica.ch/ABRAMOVITCH.htm>

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199923014.001.0001/acref-9780199923014-e-18>

ABRAMSON, Larry, né en Afrique du Sud en 1954, vit et travaille depuis 1961 à Jérusalem. Depuis 1984, il est professeur à l'école Bezalel de Jérusalem. Il est un des artistes les plus connus et appréciés d'Israël. Dans son œuvre, Abramson combine des influences européennes avec des impressions locales dans son propre langage minimaliste, sans commenter la politique ou la religion. Abramson compte sur les soupçons subtils qui laissent la place à l'interprétation personnelle du spectateur. **Images 60, 61**

<http://www.osnabrueck.de/fnh/13723.asp>

ABU MELHEM Buthinya (Buthina, Buthaina, Buthayna) (Millhem, Milhem), née en 1961 dans le village arabe de Ar'ara, Israël, crée des objets textiles qui joignent les thèmes de tradition, héritage, genre, abstraction, avec son identité palestinienne. Entre les deux pôles de l'héritage islamique et un nouveau féminisme musulman elle évoque des sentiments forts de déchirure et d'angoisse.

Images 145, 147, 148

<http://www.fenon.com/%D8%A8%D8%AB%D9%8A%D9%86%D9%87-%D8%A3%D8%A8%D9%88-%D9%85%D9%84%D8%AD%D9%85-buthina-milhem/>

<http://artgallery.tufts.edu/exhibitions/2008/palestinian.htm>

ABU RUMI Fatma est née à Tamra, en 1977, une petite ville du nord de Galilée, en 1977. Elle a commencé les études de peinture contre le désir exprès de son mari, duquel elle finira par divorcer. Son père et le reste de sa famille furent plus compréhensifs. Son père, homme pieux, accepta même de voir son portrait fait par sa fille et en fut très fier. Fatma Abu Rumi, qui travailla d'abord avec Ahmad Canaan a étudié à l'Oranim – Academic College of Education (2001-2005), et reçut plusieurs prix pour ses travaux. Elle participa dans un nombre d'expositions de groupe par la suite, puis eut sa première grande exposition individuelle à la galerie arabe d'Umm el Fahm (Galilée) en 2011 puis sa deuxième en 2013 au Musée d'art islamique de Jérusalem, le seul musée sur la culture arabe à l'ouest de la ville, scindée culturellement. **Images no. 433, 434, 435, 436**

<http://site.islamicart.co.il/betweensorrowandbeauty-english/>

<http://www.al-monitor.com/pulse/culture/2012/07/between-sorrow-and-beauty-a-new.html>

ABU SHAKRA Farid, est un peintre palestinien né en 1963, à Umm el-Fahm. Il est issu d'une famille d'artistes connus, comme ses frères Said et Waled Abu Shakra, ainsi que son cousin Assim Abu Shakra. Il est également commissaire d'expositions, critique d'art et historien d'art. Il a publié des livres de poésie en arabe et hébreu. Il est cofondateur avec son frère de la galerie d'art contemporaine d' Umm El-Fahm et qui est renommé internationalement. Il a étudié entre 1984-88 à l'école Kalisher, Tel Aviv. Il fut inspecteur d'Art, pour le secteur arabe de Jaffa. Il a gagné de nombreux prix.

<http://www.imj.org.il/artcenter/default.asp?list=K>

ADAM Sabhan est un artiste autodidacte d'Al Hassakeh, la partie kurde de la Syrie. Né en 1973, ses œuvres ont représenté la Syrie à la Biennale de Venise en 2011. Son art est très reconnaissable et individualiste. Il dépeint surtout des visages grotesques, les corps des personnages habillés d'étoffes somptueuses.

Images 82, 83, 301

<http://sabhanadam.com/web/index.php/bio>

ADEL Marwa, « *Née en 1984 en Égypte, Marwa Adel est une photographe et une créatrice d'installations qui travaille à partir de textes et d'images. Elle a obtenu une maîtrise en Arts appliqués de l'université d'Helwan et enseigne les approches interdisciplinaires à l'université October 6. Elle explore le tabou du modèle nu dans ses œuvres où les formes mâles et femelles sont manipulées numériquement pour cacher l'essentiel sans affecter l'ensemble. Son utilisation du texte accentue et confirme le message visuel. A cet effet, elle se sert de la photographie numérique comme argentique, de la calligraphie et de logiciels de traitements photographiques. L'utilisation fréquente de modèles féminins amène à une interrogation sur la situation de la femme dans certaines dynamiques sociales ; la qualité exquise de l'image et de son contenu fournit du plaisir, tendant vers une quête du désir humain et de la liberté. (...)Adel poursuit un travail d'une grande singularité, unique dans sa manière de s'attaquer au tabou de la figure humaine, la nudité sensuelle étant une forme d'expression et le corps nu se révoltant contre les restrictions sociales. Ses textes tirés de son propre journal confirme son message visuel.* ⁷¹⁷ » **Images no. 438, 439, 440**

<http://www.biennaledakar.org/2012/spip.php?article42>

<http://www.arttalks.org/artist.php?id=1840466205>

AGAM Yaacov est né en 1928 sous le nom de Yaacov Gipstein à Rishon LeZion (Palestine sous mandat britannique). Comme fils d'un Rabbin et adepte de la kabbalistique, il a d'abord étudié à l'école Bezalel à Jérusalem. En 1949, il part pour Zurich et y reste deux ans avant de se rendre à Paris. Il y vit jusqu'à aujourd'hui avec sa femme et ses trois enfants. Comme artiste de renommée mondiale dans les arts pour ses tableaux tridimensionnels et ses statues aux effets d'optique et de trompe-l'œil, il a exposé partout. Il a été un précurseur dans les relations entre l'art et la technologie. **Image no. 65**

<http://www.parkwestgallery.com/artist/yaacov-agam/>

⁷¹⁷ a. <http://www.biennaledakar.org/2012/spip.php?article42>

AHMED, Osman, est né en 1962 et étudia tout d'abord à l'institut d'art du Kurdistan iraquien jusqu'en 1985, tout en enseignant lui-même. L'attaque Anfal de Mars 1988 l'incita à s'enfuir en Grande Bretagne, où il vit désormais. Il y fait des recherches sur le génocide kurde dans le cadre d'un doctorat d'art plastique.

Image no. 50

<http://www.bodyofart.com/the-canvas/osman-82/>

AL-ALI, Naji est le caricaturiste le plus connu et aimé des Palestiniens. Né en 1936 dans le village d'Ash Shajara, il a dix ans quand sa famille en est chassée pour atterrir dans le camp de réfugiés d'Ein Al-Hilweh au Liban. Avec ses dessins, Ali analyse les relations entre les différents peuples arabes, ainsi que des États-Unis et Israël avec les Palestiniens. Ses dessins furent applaudis et haïs et il reçut plusieurs menaces de mort. En 1987, il fut assassiné à Londres alors qu'il se rendait au journal Al-Qabas. Son meurtre ne fut jamais élucidé. Son personnage central, le petit garçon réfugié, appelé Handala, continue d'être utilisé pour exprimer l'impuissance et le désespoir des Palestiniens. *Images 208, 218*

<http://www.handala.org/about/>

AL ANI Jananne est née à Kirkuk, en Iraq kurde, en 1966. Elle a étudié à la Byam Shaw School of Art à Londres et au Royal College of Art. Elle est chercheuse à l'Université des Arts de Londres où elle vit et travaille comme photographe. Elle a des thèmes divers mais parle souvent de conflit, perte et exil dans un mode allégorique, mettant en scène des situations comme des décors de théâtre où le trauma personnel prend un rôle plus historique et général. *Image 368*

<http://www.contemporaryartsociety.org/artist-members/janane-al-ani/>

<http://www.jananealani.net/>

AL-HARIRI Wahbi (1914-1994) a commencé le dessin et la sculpture en tant qu'enfant, à Halep. Consciente de son talent, sa famille prestigieuse sunnite qui compte plusieurs savants et artistes dans sa généalogie a contribué à son développement artistique exceptionnel et l'a encouragé en 1932 à être l'un des premiers syriens à étudier l'art en Italie. En 1937, il est diplômé de la Accademia di Belle Arti et l'Istituto di Dante Alighieri à Rome. Son atelier devient un salon de rencontres et un chaudron de l'opposition à la présence coloniale de la France au Moyen-Orient. Hariri subit des représailles des forces coloniales françaises qui brûlèrent son studio juste avant une exposition d'art. En conséquence, la plupart de ses œuvres de cette période a été détruit, et seulement une petite collection de ses premières grandes peintures à l'huile, des portraits, des sculptures ont survécu. Hariri enseigne les arts à Halep et devient l'inspiration pour plusieurs artistes, comme Fateh Moudarres et Louay Kayyali. En 1948, deux ans après l'indépendance de la Syrie, il part à Paris pour étudier l'art et architecture à l'École nationale supérieure des beaux-arts. Hariri retourne en Syrie et travaille à profusion, mais en 1965, un des maintes coups d'État militaire qui met le parti Baath au pouvoir, annule une grande exposition qu'il prépare. Certains de ses amis et proches sont arrêtés. A la suite Hariri va vivre pendant un temps en Arabie Saoudite, où il créa un recueil de peintures des monuments architecturales

qui fut largement admiré mondialement. Son amour de l'architecture le fera par la suite entreprendre un grand voyage de l'Espagne à la Chine, répertoriant les mosquées et édifices islamiques les plus connus. Hariri est un des premiers peintres syriens à avoir reçu des prix internationaux et le premier Arabe musulman à recevoir la Médaille de distinction des Arts de Paris. Comme il était très intéressé par l'archéologie, il travailla de longues années dans la restauration des ruines historiques de Palmyre.⁷¹⁸ Tout en condamnant le colonialisme, tout en étant un musulman très pieux, son art reste dans une tradition picturale bien européenne, néo-classiciste et même orientaliste. En 1991 il fut fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. **Images no 328 et 329.**

<http://www.arabnews.com/node/217929>

<https://sites.google.com/site/wahrepository/opensource/wahbi-al-hariri-rifai-aleppo-lawyers-pension-fund-building-1964>

AL HAWAJRI, Muhammad naquit en 1976 à l'Al Bureij Refugee Camp, Gaza. En 1997, Al Hawajri a participé aux expositions du printemps palestinien à Marseille et Paris et reçut le Certificat du Mérite de la Ligue Arabe en 1998. Il n'est pas seulement un artiste représentatif palestinien mais s'active aussi autour d'expositions et stages pour d'autres artistes, notamment de Gaza où les arts ne sont pas particulièrement encouragés et d'où les artistes ont du mal à sortir pour montrer leurs œuvres internationalement. **Image 71, 122**

<http://alhoush.com/mohammed-al-hawajri>

ALI Buthayna, née en 1974 à Damas, vit et travaille au Canada et en Syrie. Elle a étudié l'Art à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts à Paris et l'Histoire de l'art islamique à la Sorbonne (Paris IV) puis continué ses études encore plus loin à Damas. Elle a participé dans de nombreuses expositions mondiales. **Image no. 423**

<http://www.buthaynaali.com/profile.htm>

<http://www.artabsolument.com/fr/default/artist/detail/196/Buthayna-Ali.html>

« ALI, Mustafa, sculpteur avant tout de la Syrie, est né à Lattaquié en 1956. (...)Après une formation en sculpture à la Faculté des Beaux-Arts de Damas, il a poursuivi ses études à l'Académie des Beaux Arts de Carrare, en Italie, où il obtient en 1996. Il a beaucoup exposé sur le circuit de l'art international depuis 1979 et a participé à un certain nombre d'événements très médiatisés comme Lattaquié Sculpture Biennale (où il a reçu le prix d'or) (1997), la Biennale d'Alexandrie, en Egypte (1994), la Biennale de Sharjah (1995) et le Symposium international de sculpteurs à Valence, en Espagne (2001). Le travail de Ali est logé dans des collections privées et publiques, y compris un certain nombre d'institutions officielles en Syrie comme le Musée National et le Musée d'Art Contemporain de Damas, en plus de la National Gallery Jordanie à Amman, le Musée de Sharjah et le monde arabe Institut du Monde à Paris. ⁷¹⁹»

http://www.galerienikkidianamarquardt.com/?page_id=1810

⁷¹⁸ <http://thearagallery.ae/established-artists-of-the-arab-world-syria/>

⁷¹⁹ a. http://www.galerienikkidianamarquardt.com/?page_id=1810

AL ISSA Bashar, né en 1950 à Gannamieh (Syrie) est un artiste-peintre autodidacte d'origine kurde d'abord instituteur de son métier, qui a rapidement attiré l'attention publique sur ses peintures et exposa à Halep et Damas. A cause de ses activités politiques, il a fui la Syrie à l'âge de 29 ans pour atterrir en France, après plusieurs détours, où il continue de travailler. Il expose maintenant partout en Europe. Il a amené avec lui les couleurs et les espaces de ses origines, il peint des images de la Mésopotamie qui sont toujours dans sa mémoire, comme des rêves, un peu floues. Vit aujourd'hui à Paris. *Images no. 355, 356, 357*
<http://europia.org/Levant/bachar.htm>
<http://www.bacharalissa.com/>

1.1.1 ALI, Wijdan est née à Bagdad en 1939 et vit depuis longtemps à Amman, Jordanie, ayant épousé un prince de la famille hashémite, dont elle divorça par la suite. Elle est historienne d'art, professeur, peintre et commissaire d'exposition et la première femme à avoir une carrière dans la politique extérieure du pays. Elle est l'auteur de nombreux livres sur l'art contemporain et la fondatrice et présidente de la société des Arts de Jordanie. Elle a exposée seule dans de nombreux pays. Dans sa recherche artistique elle poursuit surtout le développement de la calligraphie traditionnelle dans une forme contemporaine. Elle est actuellement l'ambassadrice de Jordanie en Italie. *Images no. 179, 180, 181, 407*

- 1.1.2 <http://www.universes-in-universe.de/islam/fra/2004/01/jngfa/wijdan-ali-text.html> <http://www.euromedi.org/home/azioni/Mediterraneo-Europa-Islam/CV/Ali.pdf>

AL KHAYAT Ismail. En combinant le folklore kurde avec le symbolisme, les œuvres d'Ismail Al Khayat traduisent l'expérience du combat politique et de l'isolement culturel. Né en 1944 à Khanaqin, au nord de l'Iraq, Al Khayat est une inspiration pour les intellectuels et artistes kurdes. Il a été membre de la société des Art Plastiques en Iraq et devient instituteur en 1966. En 1992, il devient Ministre de la culture de la région Kurde. **Images no. 85, 86**

<http://www.barjeelartfoundation.org/artist/iraq/ismail-al-khayat/>
<http://de.slideshare.net/shaikhani/ismail-khayat-face-masks>

AL MAHLI, Jawad est né en 1969 à Jérusalem. Il étudie à la Winchester School of Art, University of Southampton. Mahli travaille comme peintre, photographe et crée des vidéos et installations. Il a exposé à la Biennale de Venise en 2009.

Image 74

<http://jawadalmalhi.com/index.php/ct-menu-item-47>

AL-MOUDARRÉS, Fateh: « *Peintre, écrivain, et passionné par la musique, Fateh al-Moudarres (Alep, 1922 – Damas, 1999) est considéré par les critiques comme le plus grand peintre syrien et le pionnier du mouvement moderne en Syrie. Initialement autodidacte, il a fait des études de peinture à l'Académie des beaux arts de Rome entre 1954 et 1960, où il fut influencé par l'école surréaliste. De retour en Syrie en 1960, al-Moudarres abandonna les formes traditionnelles de la peinture répandue en Syrie à l'époque et créa son propre langage à partir des arts primitifs et anciens de la Syrie. Dans son idiome expressionniste, la réalité se mélange à la fiction. Ses sujets/personnages sont inspirés du présent mais aussi des civilisations anciennes ; des anonymes mais aussi des légendaires. Leurs têtes en forme de carré rappellent celles des statues assyriennes, celles des fresques palmyréniennes, ou encore l'iconographie chrétienne primitive. Après 1967, les tableaux de Fateh al-Moudarres se chargèrent de thèmes sociaux et politiques. Au début des années 1970, il passe trois ans à l'Ecole nationale supérieure des beaux arts à Paris. De retour en Syrie, il devint professeur à la faculté des beaux arts de l'Université de Damas. Ses travaux sont essentiellement conservés dans des collections privées.* ⁷²⁰ » **Image no. 77**

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.299676376770331.69654.148240631913907&type=3>

AL NAHRY Saed, un artiste calligraphe palestinien de Sakhnin en Galilée, né en 1961. Il étudie à Haïfa et travaille dans différents journaux comme calligraphe. Son art veut pousser le contenu sacré de la calligraphie arabe à une perfection d'expression. Il a participé à de nombreuses expositions et son art est très prisé pour la pureté de son écriture. **Image no. 165**

⁷²⁰<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.299676376770331.69654.148240631913907&type=3>

<http://www.fenon.com/%D8%B3%D8%B9%D9%8A%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%87%D8%B1%D9%8A-said-alnahry/>

ALQAM Hani nait dans un camp de réfugiés palestiniens à Amman en 1977. Il finit ses études en 2001 de l'Institut des Arts d'Amman, participe à plusieurs cours d'été de Darat al Funun's Summer Academy et de la Jordan National Gallery of Fine Arts. Son travail prend sa source dans les gens ordinaires d'Amman, la société actuelle et l'environnement citadin. *Images no. 92, 93, 293*

<http://alhoush.com/hani-alqam>

AL SA'DI Zulfa (1905-1988) était la première femme à avoir une exposition seule en Palestine en 1933. Issue d'une famille de grande renommée, Al Sa'di était l'apprenti de Nicola Sayigh (mort en 1930), le dernier grand maître des iconographes de l'école de Jérusalem. Al Sa'di eut le succès inespéré de gagner l'appréciation des notables venus nombreux. Malgré son jeune âge et le fait qu'elle était une femme, les portraits réalistes de personnages arabes célèbres qu'elle présenta malgré qu'ils fussent quelque peu gauches, furent décisif pour le développement d'un art jusqu'alors peu connu. *Image no. 267*

<http://www.contemporarypractices.net/essays/volume5/filmandbookandlastfeatur/Book-Palestinian%20Art.pdf>

AL-SAAI Khaled, est un syrien qui est né dans une famille artistique et traditionnelle en 1970. Déjà à dix huit ans il a une grande réputation de calligraphe. Il termine ses études à l'Université de Damas avec un master en Arts. Depuis, il a participé à de nombreuses expositions internationales. Contemplatif et curieux, il voyage et se libère des contenus classiques de la calligraphie pour arriver à une forme pure, qui naît des styles d'écritures traditionnelles pour traduire des sensations sans mots. Ses œuvres abstraites se trouvent dans de nombreuses collections. *Images 171, 174, 175, 177, 178*

<http://www.themajlisgallery.com/artists/khaled-al-saai-portfolio/>

<http://www.baitmuznagallery.com/artists/khaled-al-saai>

AL-SAYED Abdallah (ou Abdullah Al Sayed) est un sculpteur syrien né en 1941. Il est également l'éditeur du magazine "Arts Quarterly" et a reçu plusieurs commandes par le gouvernement Assad. *Image 108*

http://imad_moustapha.blogs.com/my_weblog/2008/03/

<http://www.pinterest.com/pin/418694096577294428/>

AL-SHAARANI Mouneer, calligraphe, graphiste et écrivain, vit et travaille en Égypte et en Syrie. Depuis 1968, il a développé des calligraphies différentes et conçu de nombreux livres. Son travail cherche une perfection de style et d'expression par l'écriture en modernisant l'héritage traditionnel de la calligraphie. Il a été internationalement acclamé et exposé. *Image no. 140*

<http://www.right-to-left.net/de/artists/99/mouneer-al-shaarani>

<http://www.arton56th.com/artist/10>

AMMOUN Blanche (1908-2010), « *d'origine libanaise, (...) Blanche Lohéac Ammoun partit très jeune à la rencontre de l'Occident. Là s'unirent en cette âme sensible, la poésie de l'Orient et la pensée d'une culture française raffinée. Séduisante et facile d'accès, sa peinture se révèle dans le détail assez magique. Les notes qu'elle prend sur la nature, devant le motif, révèlent à elles seules une personnalité très aigüe. Mue par les rythmes intérieurs qui l'animent, elle pénètre dans son tableau comme elle s'élançait dans un poème où les mots tintent et s'affrontent avant de s'ordonner en une douce musique. (...) Tout à fait caractéristiques de son talent, ces peintures sont des fêtes de la lumière, d'une mobilité et d'une fraîcheur spontanée qui se renouvellent sans cesse.* ⁷²¹ » **Images no 404, 405**

http://www.onefineart.com/en/artists/blanche_loheac_ammoun/

http://www.agendaculturel.com/Art_Lyne+Loheac_historienne_et_artiste_franco_libanaise_a_Paris

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199923014.001.0001/acref-9780199923014-e-77>

ARAFA Sherif est un caricaturiste égyptien qui travaille pour le journal gouvernemental *Alittihad*. Il est aussi un auteur indépendant populaire et dentiste.

Image no. 228

<http://www.cagle.com/2014/01/us-and-iran/>

<http://blog.cartoonmovement.com/2011/03/interview-with-sherif-arafa.html>

ARAFAT Afaf est une artiste palestinienne de souche, mais a passé une grande partie de sa vie à travailler pour le Ministère de l'éducation de Jordanie. Issue d'une famille ancienne et influente à Naplouse, en Cisjordanie, en 1925, Afaf Arafat fréquente l'institut pédagogique de Jérusalem de 1938 à 1943 et travaille plus tard comme institutrice à Jérusalem. Afaf Arafat obtient en 1957 un diplôme de l'université britannique de Bath où elle étudie les arts plastiques (peinture, photographie et céramique). De retour en Palestine en 1957, elle enseigne les arts à l'institut pédagogique de Ramallah. Elle continue ses études et obtient un Master de l'Université de Tennessee (USA) en 1966 puis deviendra inspecteur d'enseignement artistique au Ministère Jordanien de l'Education. De 1966 à 1979, elle prépare un manuel artistique destiné aux enseignants. Afaf Arafat travaille pour l'UNRWA en qualité d'expert artistique de 1979 à 1981 et prépare les ouvrages d'enseignement artistique pour l'université jordanienne Al-Yarmouk en 1981. En qualité de déléguée jordanienne, elle participe à la Conférence des arts à Amsterdam en 1969 puis à la Conférence Régionale de l'Enseignement des arts organisée par UNRWA en 1976. Elle organise de nombreuses expositions à Jérusalem, Amman et Naplouse. Elle obtient différents prix artistiques notamment par le gouvernement koweïtien et la Ligue Jordanienne des Artistes. **Image no.336**

http://www.nablusguide.com/index.php?option=com_content&view=article&id=60:afaf-arafat&catid=35:personalities&Itemid=62&lang=fr

⁷²¹ http://www.onefineart.com/en/artists/blanche_loheac_ammoun/

ARDON, Mordecai (1896-1992) est considéré par beaucoup comme étant le plus grand peintre d'Israël. Il a étudié au Bauhaus (1921-25) avec Klee, Kandinsky, Feininger et Itten. Leur influence resta profonde pour toute sa vie. L'autre grande inspiration lui venait du clair-obscur de Rembrandt et El Greco. Pour Ardon, l'art ne devait pas être politique et ne pas avoir de message social. Une peinture se devait d'être jugée seulement sur sa composition, sa coloration et le traitement du sujet. <http://www.ardon.com/Biography.htm>

ARMAJANI Siah, né à Téhéran en 1939, a émigré aux États Unis à l'âge de vingt et un ans. Il étudie mathématiques au Macalester Collège de Minneapolis, puis devient artiste. Ses œuvres se trouvent dans les collections du Metropolitan Museum of Art, du British Museum, du Guggenheim Museum, du Museum of Modern Art etc. Il a eu de nombreuses commissions publiques pour des ponts, jardins poétiques et salles de lecture. En 2010, Armajani a été nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le gouvernement français. **Image 149**
<http://www.beamcontemporaryart.com/siah-armajani>
<http://parasol-unit.org/siah-armajani>

ARNOVITZ Andi, née en 1959 à Kansas City, Missouri, elle vit maintenant à Jérusalem, Israël. Elle crée des installations, des livres d'artistes, des imprimés et des œuvres grands format en papiers découpés qui réfléchissent les tensions entre religion, genre et politique. Elle a été internationalement reconnue et a participé à de très nombreuses expositions. Ses œuvres sont incluses dans des collections de l'United States Library of Congress, de la Yale Université, du Yeshiva Museum à New York ainsi que dans des collections privées et publiques en Israël. **Image 151, 446**
<http://www.andiarnovitz.com/about>
http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/wwwandiarnovitzcom.php

ASSI, Zena est une artiste née en 1974 au Liban, où elle vit et travaille. Assi a fait ses études à l'Académie Libanaise des Beaux Arts (ALBA), a travaillé dans la publicité et enseigné dans les universités. Son travail sur toile décrit les conflits de l'individu et son environnement spatial, la société et ses contours. Elle travaille aussi en installation, animation, et sculpture. Assi a exposé en solo et en groupe partout en Europe, le Moyen Orient et les États Unis, entre autres à l'Alwane gallery (Beyrouth), Artsawa gallery (Dubai UAE), Zoom (Miami USA), Contemparabia Dome (Beyrouth), Paris Abu Dhabi art fair (Abu Dhabi UAE), Albareh gallery (Adliya kingdom of Bahrain), Shubbak (London UK), etc. **Image no. 88** <http://www.zenaassi.com/biography/>

AVÉDISSIAN Chant est né comme fils d'immigrés arméniens au Caire en 1951. Il a étudié au musée d'art de Montréal (1970-73) et à l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD) à Paris (1974-76). Puis, il retourna en Égypte et travaille désormais dans une fusion de techniques et styles pour commenter la société égyptienne. Il utilise autant la photo, la peinture, l'artisanat textile et les installations. Les matériaux traditionnels revêtent un grand intérêt pour lui, ainsi

que l'épuration de l'art japonais. Ses œuvres se trouvent dans des collections au National Museum of African Art - "the Smithsonian Institution", le British Museum, le British Council (Cairo), le Tropenmuseum (Amsterdam), le National Museum of Scotland and le National Gallery of Jordan. **Images no. 97, 98, 300**
<http://chantavedissian.com/default.html>
<http://www.nmfa.si.edu/exhibits/avedissian/artist.htm>

AZZAM, Tammam, est un des jeunes artistes syriens qui commencent à se faire connaître. Né à Damas en 1980, Tammam Azzam a eu son examen à la Faculté des Art de Damas. Il a exposé dans certaines des grandes galeries du pays, y compris Atassi et le Centre Culturel Français. Il continue ses études avec Marwan Kassab Bashi en 2011 à l'Al Kharif Académie pendant leur Université d'Été. Il a exposé internationalement à la Scope Art Fair (Bâle) 2009 et Art Miami 2010.
Image 76

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.161554477315587.35984.161536270650741&type=1>

BAALBAKI Ayman (Baalbeki) est né en 1975 à Odesse au Liban. Il vit et travaille à Beyrouth. Il a fait un Doctorat en Art des Images et Art Contemporain à Paris VIII, France. « *Cet artiste, diplômé de l'Institut des Beaux-arts de l'Université Libanaise, de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts décoratifs de Paris et titulaire d'un DEA de l'Université Paris VIII ne fait pas mystère de l'influence qu'exerça sur lui son maître Marwan Kassab Bachi (né à Damas en 1934), l'un des plus célèbres peintres arabes, proche de l'expressionnisme. On retrouve d'ailleurs une forme d'expressionnisme dans des œuvres déjà anciennes, la série des Quartiers de bœuf (2001) qui s'inscrivent dans une thématique chère à Rembrandt, Soutine et Francis Bacon, tout comme dans ses variations sur la Tour de Babel (2006) qui le relie à Bruegel l'Ancien.* » (Thierry Savatier) **Images 295, 296, 297, 370, 371**

http://www.lucegallery.com/artists/Ayman-Baalbaki/biography/ca_12344.html
<http://savatier.blog.lemonde.fr/2011/09/27/portraits-du-liban-25-ayman-baalbaki-le-temoin-du-chaos/>

BAGHDADI Hashim Muhammad (ou Hashem AL-KHATTAT) est né à Bagdad en 1917. C'était un calligraphe traditionnel de très grande renommée et professeur de calligraphie arabe à l'Institut of Fine Arts in Bagdad, ainsi qu'auteur de plusieurs livres sur la calligraphie. Il est à l'origine de la monnaie iraquienne, tunisienne, marocaine etc. et a restauré de nombreuses mosquées. Il est mort en 1973. **Image 176**

<http://www.calligraphyislamic.com/Profiles/Hashim.html>

BAGHORY Georges est né et éduqué en Égypte mais vit à Paris depuis 1970. Ses caricatures font parti de la presse arabe depuis des décennies et il a eu plus que trente expositions en Europe et dans le monde arabe. Il partage son temps entre Paris et l'Égypte. **Images no. 212, 223**

http://ewb2007.hct.ac.ae/ewb2007/events_baghory.aspx
<http://www.baghory.com/Books.htm>

« *BAKER Khadija est une artiste syrienne multidisciplinaire qui crée des installations combinant vidéo, textile et son. Son travail explore les thèmes sociaux et politiques reliés à la persécution, le déracinement et la mémoire. Ayant travaillé avec une variété de procédés tels que la peinture, les textiles et la vidéo, sa recherche actuelle combine ces pratiques afin de créer des environnements et des installations sculpturales in-situ intimes qui engagent les sens (vue, ouïe, toucher). Ses créations font les ponts entre artiste, art et public, créant un espace de participation active, d'échange, de compréhension, et de partage d'histoires. Son travail a reçu de nombreux prix et bourses, y compris une Bourse du millénaire à l'Université Concordia (2005 et 2006) et une bourse George Balcany en peinture et dessin (2007). (...) Khadija a exposé dans des capitales culturelles telles que Montréal, New York, Londres, Berlin, Marseille, Beyrouth et Damas. (...) Elle a étudié le design d'intérieur, obtenant un baccalauréat en beaux-arts en 1996 et une maîtrise en 1999 de l'Université de Damas, en Syrie. En 2001, elle a immigré à Montréal (Québec), Canada et a travaillé pendant plusieurs années en design graphique.* ⁷²²» **Image no 416**

http://www.diversiteartistique.org/repertoire/khadija_baker

<http://m-a-i.qc.ca/fr/past/khadija-baker-fr>

BARAKAT, Tayseer, est considéré comme un des artistes les plus importants de Gaza. Il vient du Jabalia Camp, où il naquit en 1959. Aujourd'hui, il habite à Ramallah (Cisjordanie), Il a étudié l'art à la Helwan University. Il a exposé partout, quelques exemples étant : la Sao Paulo International Biennale (1997), en Autriche 2006, à Damas (2010), à la Biennale d'Alexandrie (1989), à Rome (1989-1996), au Museum of Modern Art de Stockholm (1996), au Quartier Général de l'ONU, New York (1997), à l'Institut du Monde Arabe à Paris (2000), à la Sharjah Biennale (2003), aux Etats Unis, etc. **Image no. 66**

<http://alhoush.com/tayseer-barakat>

BASBOUS Anachar vient de Rachana, un village de sculpteurs et d'une famille d'artistes. Il naît en 1969 et fit sa première sculpture à dix ans. Il a étudié à Beyrouth et à l'ENSAAMA (Ecole Nationale Supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art) où il se spécialisa dans le stylisme des murs. A son retour au Liban en 1992, il ouvrit un atelier de sculpture à Rachana où il créa des œuvres de mosaïque et autres projets de sculpture murale. **Image 119**

<http://www.anacharbasbous.com/>

BASHI Marwan Kassab (ou Khassab), qui s'appelle MARWAN, est né à Damas en Syrie en 1934. Il y étudia la littérature Arabe entre 1955-1957. En 1957, il vint à Berlin et débute des études d'art avec Hann Trier à l'Akademie der Künste. Depuis 1963, il travaille comme artiste indépendant à Berlin, ami de Georg Baselitz et Eugen Schoenebeck. De 1977 à 1979, il enseigna les arts à l'Académie de Berlin et devint professeur en 1980. Il y enseigna jusqu'en 2002.

⁷²² http://www.diversiteartistique.org/repertoire/khadija_baker

Il est un des artistes les plus influents dans le Moyen Orient où il a fait plusieurs émules.

<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/marwan-kassab-bachi-marionette-5486465-details.aspx>

<http://www.universes-in-universe.de/islam/fra/2003/01/darat/index-print.html>

BATNIJI Taysir, né en 1966 à Gaza, a étudié l'art à l'Al-Najah University in Nablus, en Cisjordanie. En 1994, il recut une bourse pour étudier à l'école des Arts de Bourges. Depuis, il partage son temps entre la France et la Palestine. Pendant ce temps vécu entre deux cultures et deux pays, Batniji a développé des œuvres de média différents, surtout photographiques et vidéo. Il a participé dans de nombreuses expositions. Il est représenté par la galerie Sfeir-Semler, Hamburg et Beyrouth, ainsi que par Galerie Eric Dupont, Paris. *Images no. 374, 375* www.taysirbatniji.com

<http://www.oneart.org/biographies/artist/taysir-batniji>

BAUER Daniel est né en 1969 à New York. Il vient comme adolescent pour vivre dans un Kibboutz en Israël, ainsi il a fait ses études d'art à l'école Bezalel à Jérusalem puis à la Columbia University New York. Ses photographies grand format sont travaillées digitalement pour encore agrandir leur monumentalisme. Ses sujets varient de paysages à objets. Il expose internationalement. *Image 381*

<http://www.andreameislin.com/artists/>

http://www.artiscontemporary.org/artist_detail.php?id=66

BISHARRA Nahil (1919-1997) a étudié à l'école Bezalel de Jérusalem entre 1942-1944, étant la première femme arabe qui n'y fut jamais admis. Puis elle étudia le graphisme à Chicago et la sculpture en Italie. Très active dans la scène artistique locale, elle enseigna l'art moderne et travailla avec le conseil administratif du Jérusalem Folklore Museum, ainsi qu'à la décoration de l'YMCA de Jérusalem Est. L'église catholique lui commanda divers tableaux et un buste du Pape Paul VI lors de sa visite à Jérusalem en 1964. Bishara fut une des pionnières de l'art palestinien et ses tableaux huile sur toile, qui montrent l'architecture de Jérusalem, sont parmi les premiers jamais peints par une femme. *Images no 410, 411*

http://passia.org/publications/Jérusalem-of-art/Sample_pages.pdf

http://virtualgallery.birzeit.edu/media/photo?photo_id=68642

BOULLATA Kamal est né à Jérusalem en 1942. Ses œuvres abstraites en acrylique, peintes sur soie et en forme de livres d'artistes ont été exposées partout dans le monde. Boullata a étudié la calligraphie au Maroc et la peinture post-byzantine en Palestine. L'abstraction cherche à condenser les grandes vérités contenues dans les écrits sacrés. Boullata a publié de nombreux livres et articles sur l'art contemporain palestinien, les affinités entre la grammaire arabe et l'arabesque et la perception culturelle de la couleur dans son expression linguistique. Boullata a reçu de nombreuses bourses de recherche de prestigieux instituts internationaux. *Images no. 185, 186, 187, 190*

<http://www.contemporarypractices.net/essays/volume5/interviews/Kamal%20Boullata.pdf>

<http://www.droppingknowledge.org/bin/user/profile/6208.page>

ÇALLI İbrahim, est né en 1882 près d'Izmir. En 1906 Çallı et quelques autres artistes partent à Paris pour étudier à l'École des Beaux Arts. A leur retour, ils introduisent les principes de l'impressionnisme et du symbolisme dans la peinture turque. Çallı fait parti des artistes appelés « la génération 1914 », ou « Deuxième École de Paris », et devient lui aussi un membre du corps enseignant de l'Académie des beaux-arts et éduquera les peintres de la période républicaine. Çallı est surtout connu pour ses portraits, nus, et paysages.

<http://www.biyografi.net/kisiyrinti.asp?kisiid=2173>

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=239&t=true

CANAAN, Ahmad vient de la petite ville arabe de Tamra en Galilée (Israël) où il est né en 1965. Il y vit toujours. Après des débuts d'études d'art avec Khalil Rayan, Canaan suit l'enseignement de l'école Bezalel entre 1999–2006. Il enseigne la sculpture à l'Arab Institute for Continuing Studies, à Sakhnin de 2003–2007. Il reçut son diplôme de muséologue de l'université Tel Aviv en 2010. Il est fondateur de la galerie municipale de Tamra, travaille au collège de Nazareth et enseigne à des élèves privés. En 2010 il ouvra le Salon de l'art palestinien à Jaffa. *Images no. 73, 109, 111, 351*

<http://www.ahmadcanan.com/en/about/about.asp>

CHAKAR, Tony est un architecte et écrivain libanais né en 1968. Il fait partie des artistes qui se sont particulièrement penchés sur la problématique de la guerre et l'après guerre et la question de la vérité historique. Il contribue à Al Mulhaq, le magazine culturel du journal 'Annahar', et à nombre de magazines d'art européens. Il enseigne aussi à l'Académie Libanaise des Beaux arts (Alba).

http://mdell.org/?page_id=1387&lang=en

CHOUCAIR, Saloua Raouda est une figure incontournable dans l'art contemporain du Moyen Orient avec sa combinaison du modernisme occidental avec l'art islamique. Née à Beyrouth en 1916, elle travaille dans les années 1940 à Paris, où elle gagne l'estime des artistes de l'époque. Femme arabe indépendante, elle met au défi les styles et techniques et expose avec grand succès. Son retour en 1950 au Liban coupe court à sa réussite. Femme mariée à Beyrouth, elle se retrouve isolée dans un monde dominé par les hommes, surtout en tant que Druze. Aujourd'hui son œuvre est de nouveau unilatéralement acclamée par les critiques mais incomprise par le public. *Images 114, 116*

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/saloua-raouda-choucair-age-cannot-wither-the-tates-new-sensation-8574128.html>

<http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424127887324874204578440720040233856>

<https://www.facebook.com/SalouaRaoudaChoucair#!/SalouaRaoudaChoucair/info>

CNAANI Ofri, né en Israël en 1975, vit maintenant à New York et présente son « *Projet Sota* » de 2011 à l'exposition *Matronita*. Son projet, une œuvre vidéo, montre la pratique pour confondre une femme présumée adultère, la *Sota*, qui doit souffrir un rituel particulièrement humiliant à l'issue duquel son ventre explosera, si elle est coupable. L'œuvre de Cnaani mélange les lois rituelles avec la mythologie juive et s'inscrit donc dans une recherche sur l'inconscient. Elle utilise la performance et les installations de grand format. Elle enseigne aussi à l'École des Arts visuels de New York.

<http://momaps1.org/studio-visit/artist/ofri-cnaani>

<http://www.ofricnaani.com/>

CORM Daoud est né au Liban à Ghosta en 1852. En 1870, il voyage à Rome pour faire ses études où il travaille avec Professeur Bompiani. Il visite tous les musées fameux et les écoles réputées. Il devient vite connu et trouve la grâce du Pape Pie IX, dont il fit un portrait fort acclamé. Par la suite, il devient le peintre accrédité de la cour de Léopold II en Belgique. Quand il retourne au Liban, il y fait les portraits de tous les notables et princes. Il se fixe à Beyrouth, s'y marie et y participe à nombre d'expositions nationales et internationales. Il meurt à soixante dix huit ans en 1930. **Images no. 271, 275**

<http://onefineart.com/en/artists/daoudcorm/>

<http://www.lorientlejour.com/article/846135/lhumanisme-picturalde-georges-daoud-corm.html>

DARGHOUTH Tagreed (née en 1979) vient de Sidon au Liban. Elle a reçu un diplôme d'instituteur d'art et a continué des études d'Art à l'université du Liban à Beyrouth avant de poursuivre à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris. Sa peinture figurative force le spectateur à affronter des images parfois cruels et difficiles à supporter, âprement discuté dans la société libanaise, comme le rôle des femmes immigrées aides domestiques, la chirurgie de beauté etc. Elle a exposé à Istanbul, Paris, Amman, Dubaï, Qatar, et Buenos Aires. **Image no. 415**

<https://now.mmedia.me/lb/en/picksweek/tagreed-darghouth>

<http://beirutexhibitioncenter.com/learn/artist/tagreed-darghouth>

DEEBI, Aissa, détient un doctorat en Art de l'University de Southampton et un MFA de l'University de Liverpool. C'est un artiste de souche palestinienne vivant aux États Unis. Né en 1969, Aissa se rend souvent au Caire et ses œuvres traitent majoritairement des questions de migration forcée, l'aliénation de l'exil, la réalité de la diaspora. Il travaille aussi comme professeur d'art et design. Il était un des artistes du Pavillon (non officiel) de Palestine à la Biennale de Venise no. 53.

<http://www.aucegypt.edu/fac/Profiles/Pages/AissaDeebi.aspx>

DEMIRDJIAN Ervand 1870-1938 venait de Constantinople où il avait étudié les arts. En 1893, il partit à Paris pour étudier à l'Académie Julian comme élève de Jean Paul Laurens et de Benjamin Constant. En même temps, il copia les classiques au Louvre. A son retour à Constantinople, il se retrouve face à la persécution des Arméniens par les Turcs et décide de s'enfuir en Égypte. Il y vivote alors avec des réfugiés mais arrive avec le temps à s'installer comme

peintre et participer à quelques expositions d'avant-garde. En 1901, il commence à enseigner à l'école Khorenian Armenien Demirdjian et est connu pour ses tableaux de style orientaliste de scènes de genre du vieux Caire et du Nil. **Image no. 268**

<http://safarkhan.com/ex-bio.aspx?artistid=206&ExID=239&type=past>

DOUAIHY Saliba (1915 – 1994) est né dans la ville rurale et pittoresque d'Ehden, dans la montagne du Liban. Il vient d'une famille bien établie. Douaihy travaille d'abord pour les églises et monastères de sa région. A quatorze ans, il part à Beyrouth pour ses études avec le peintre Habib Srour. Quand la famille fut convaincue de son talent, ils réunirent l'argent pour l'envoyer à Paris en 1932 pour étudier à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts. Après deux ans, il gagne le prix d'excellence de l'école et fait son exposition au Salon des Artistes Français. En 1936, il retourne au Liban et y devient un peintre à succès. **Image 282**

<http://salibadouaihy.com/biography.php>

<http://www.salibadouaihy.com/>

DURRA Muhanna est un peintre jordanien né en 1938. Il a été le premier à bénéficier d'une bourse d'état pour aller étudier à l'Accademia di Belle Arti à Rome. Il fut ensuite professeur d'art à Amman puis travailla comme attaché de presse à l'ambassade de Rome. Il est nommé directeur du Département de la Culture et des Arts à Amman et cofondateur de l'institut de Musique et d'Art. Il continue ensuite sa carrière diplomatique mais reste aussi un peintre prolifique de portraits monochromes et de paysages fracturés. Il était le premier à introduire l'abstraction et le cubisme et expressionisme dans l'art jordanien.

<http://fananeen.com/category/muhanna-durra/>

<http://www.answers.com/topic/muhanna-durra-1#ixzz2sGsoFtnm>

EL LABBAD Mohieddine (1940-2010) « *Il apprend le dessin dans une école du Caire où on enseigne l'art classique occidental. De fait il est à cheval sur les deux cultures. Dans son travail on retrouve la modernité de l'occident mais aussi la tradition arabe qu'il a su s'approprier. C'est pendant ses études qu'il commence à publier dans la presse pour enfants. Après son diplôme en 1962 il travaille comme caricaturiste pour des magazines égyptiens. Dans les années 1970 il participe de près à la création une maison d'édition pour enfant en Palestine. Passeur, il écrit aussi de nombreux articles sur l'illustration, le graphisme, la calligraphie. Depuis 1999 il publiait chaque mois dans vingt quotidiens de vingt pays arabes, un supplément littéraire illustré*⁷²³ ».

<http://arablit.wordpress.com/2010/09/07/book-designer-childrens-book-author-caricature-artist-mohieddin-al-labbad-dies/>

<http://www.lezinfo.com/blog/?p=464>

EFFLATOUN Inji (Aflatoun, Eflatun, Afflatun) 1924-1989, vient d'une famille d'intellectuels proche de l'aristocratie libérale égyptienne. Sa mère était une

⁷²³ <http://www.lezinfo.com/blog/?p=464>

femme créative qui avait divorcé de son mari. Très jeune Efflatoun entre en contact avec les arts et rencontre les plus grands peintres de son époque. Elle prend des cours et commence à exposer en 1942 avec le groupe d'avant-garde "Art and Liberty" dans un style encore proche du surréalisme. En 1952, elle a sa première exposition en solo, et commence à écrire des livres féministes. Contre l'avis de sa famille qui pense qu'elle devrait continuer ses études à Paris, Efflatoun reste en Égypte et se lie avec les groupes d'extrême gauche. Elle coupe tous les ponts avec sa famille aisée et privilégiée. Elle expose à la Biennale de Sao Paulo et au Salon du Caire. Le parti communiste étant interdit, Efflatoun savait quels risques elle prenait. Elle épouse un homme d'origines modestes. En 1959, elle fut emprisonnée pour quatre ans. En 1964, elle continue ses expositions et gagne en réputation internationalement. Des expositions à Rome et Berlin, puis à Moscou, Paris, Dresde, Varsovie, Kuweït, à la Biennale de Venise etc. suivent. En 1984, elle fut nommée "Chevalier dans L'Ordre des Arts et des Lettres".

Images 352, 353, 354, 401

<http://artbahrain.org/web/?p=2342>

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4315927?uid=3738016&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21103214853931>

ELADL Doaa est une dessinatrice née en 1979. Elle obtient un BA en Arts, Department de la décoration de théâtre et de cinéma à l'Université d'Alexandrie en 2000. Doaa Eladl est la femme caricaturiste la plus en vue d'Égypte. Ses collègues sont tous des hommes au journal *Al-Masry Al-Youm*. Les événements de 2011 ont un peu libéré les dessinateurs de la censure mais les changements sont fragiles. Eladl utilise cette liberté aussi loin que possible. Elle travaille aussi pour *Al Dostor*, *Rose Al Youssef Magazine*, et *Sabah El Kheir Magazine*, *Qatr El Nada*, *Alaa-El Din* et *Bassem*. En 2009, elle fut la première femme à gagner le Prix de la distinction journalistique nationale en caricature. **Image 215**

<http://www.sampsoniaway.org/interviews/2013/05/22/egyptian-cartoonist-doa-el-adl/>

<http://whoisshe.wmf.org.eg/expert-profile/doaa-el-adl>

EL-NAGDI Omar, né en 1931 a étudié au Caire dans différentes écoles et termina avec un Doctorat. Il a exposé dans les pays arabophones tout comme en Europe avec les peintres les plus connus, y compris Picasso et Dali. **Images 169, 170**

http://www.picassoartgallery-egypt.com/docs/artist.php?artist_ID=10

<http://www.fineart.gov.eg/eng/cv/cv.asp?IDS=746>

FARROUK Mustafa (1901 - 1957) né au Liban, il a fait ses études d'Art à Rome. Il travailla avec Coromaldi et Calcagnodoro et terminera ses études en 1927, ayant déjà participé dans nombre de grandes expositions, dont la Biennale di Roma 1926. Après l'Italie, il part à Paris et continue de travailler avec des artistes de renom, comme Chabas et Bompard. Il expose au « Salon » et reçoit des critiques encourageantes dans nombre de magazine d'art français. Il retourne à Beyrouth en 1932 et tient nombre d'expositions remarquables. Il commence à enseigner à l'université américaine de Beyrouth et de tenir des discours au "Cénacle

Libanais." Il est connu pour ses couleurs claires et ses sujets historiques et nationalistes.

<http://www.onefineart.com/en/artists/farroukh/>

<http://www.buchakjian.net/publication/lumiere-sang/index.html>

FERZAT Ali (FARZAT), le caricaturiste syrien qui reçut le prix Sakharov en 2011, est né à Hama en 1951. Il est considéré comme l'un des cent caricaturistes les plus influents de la planète et a été publié dans un grand nombre de journaux syriens, arabes et étrangers. Il a été extrêmement populaire avec ses dessins qui ridiculisent Bashar Al Assad et son gouvernement. Cette popularité a été la raison de l'attaque par un groupe d'hommes armés et qui le laissa les mains brisées. Il vit maintenant en exil. **Image no. 205**

http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2013/02/25/la-liberte-pour-la-syrie-sous-le-trait-d-ali-ferzat_1838327_3218.html

<http://www.theguardian.com/world/gallery/2013/aug/19/ali-ferzat-cartoons-in-pictures>

« GARABEDIAN Diran (1882-1963), était venu à Paris en 1900 et devient l'élève de *Benjamin Constant* et de *Jean-Paul Laurens*; il suit l'enseignement de ce dernier maître jusqu'en 1905. Il travailla également à l'*Académie Julian*, où il fit surtout du portrait et du nu en dessin. Garabédian ne s'est pas spécialisé ; il est portraitiste et paysagiste, en même temps qu'il traite avec beaucoup de bonheur les natures mortes. Il passe la saison chaude en France, de préférence en Bretagne, dont les vues mélancoliques lui ont inspiré de charmantes toiles. A l'approche de l'hiver, Garabédian gagne sa chère Egypte, dont les couchers de soleil, les horizons infinis, les plaines sablonneuses l'enchantent toujours ; il se complaît dans les cimetières arabes, où il y a sans cesse un coin pittoresque à croquer, et de ses promenades artistiques dans les vastes nécropoles musulmanes, sont déjà sorties de ravissantes peintures. ⁷²⁴ » **Image no. 269**

http://www.globalarmenianheritage-adic.fr/fr/5culture/peinture/france_33.htm

<http://www.mutualart.com/Artist/Diran-K--Garabedian/9DD210CDBDB446B2>

«GEMAYEL César est né en 1898 à Ain el Touffah près de Bikfaya, il est un artiste libanais de la 'deuxième génération'. Pionnier aux côtés de Youssef Howayyek, Georges Corm, Omar Onsi, et une poignée d'autres, Gemayel a libéré les arts au Liban en brisant les normes de la vieille école et les principes qui étaient restés les mêmes depuis la 'première génération'. César Gemayel abandonne rapidement ses études de pharmacie pour se consacrer à la peinture. Il fréquente l'Académie Julian à Paris, et retourne au Liban en 1930 où il participe à de nombreuses expositions et devient une figure de proue dans la communauté artistique libanaise. Il enseigne à l'Académie libanaise des beaux-arts (ALBA) dès sa création, en 1937. Décoré par l'Ordre national libanais des Cèdres, il est considéré comme l'un des pères fondateurs de la peinture libanaise moderne. ⁷²⁵ »

⁷²⁴ http://www.globalarmenianheritage-adic.fr/fr/5culture/peinture/france_33.htm

⁷²⁵ <http://www.agendaculturel.com/Artiste-Cesar-Gemayel?main=0>

Images 329, 330

<http://www.art-in-lebanon.com/artists/cesarGemayel.html>

http://www.onefineart.com/en/articles_arts/contemporary_art_lebanon1.shtml

GERSHUNI Moshe est un peintre reconnu israélien né en 1936 à Tel Aviv. Il a étudié à l'institut Avni pour Art et Graphisme entre 1960-1964. En 1969, il a participé à la Biennale de São Paulo et plus tard à la Biennale de Venise. Entre 1972 et 1977, il enseigna à l'école Bezalel de Jérusalem. Son travail commémore la destruction de la Shoah et la force imposante des convictions religieuses. Le corps et sa capacité de plaisir et de douleur est synonyme de mémoire et de finalité. En 2003 il a reçu l'Israël Prix. Il vit et travaille à Tel Aviv. **Image 183, 184**

http://givonartgallery.com/wordpress/?page_id=149

<http://www.harelart.com/gershuni1.htm>

GEVA, Tsibi vient du Kibboutz Ein Shemer où il est né en 1951, maintenant il vit et travaille à Tel Aviv. Depuis 1979, il a eu maintes expositions autant seul qu'en groupe, entre autres à l'Israël Museum, Jérusalem; le Tel Aviv Museum d' Art; le Haïfa Museum d' Art, le Herzliya Museum d' Art, etc. En 1985, il représenta Israël à la 18^e Biennale de Sao Paulo, Brésil, **Image 70**

http://www.artiscontemporary.org/artist_detail.php?id=83

GIBRAN Khalil, (en fait Gibran Khalil Gibran), 1883-1935, né de famille maronite à Bsharri, nord du Liban. Son succès dans le monde arabe est plutôt limité mais il a eu beaucoup de succès dans le monde occidental. Emigré avec sa famille en 1895 aux Etats Unis, on lui trouve un talent pour le dessin et il a un certain succès dans la société de Boston. Il retournera au Liban entre 1898-1902 pour apprendre l'arabe correctement. De retour aux Etats Unis, il contribue à des articles dans un journal pour émigrés *Al-Mouhajer* (l'émigré). Il commence à écrire en arabe. En 1908, il va étudier les beaux arts à Paris, entre autres avec le sculpteur Rodin. Il se rend compte qu'il ne sera jamais qu'un amateur en art visuel et se consacre désormais surtout à ses écrits. **Image no. 32**

<http://tyros.leb.net/gibran/indexfr.html>

<http://www.babelio.com/auteur/Khalil-Gibran/2880>

GRUNDIG, Léa, née en 1906 à Dresde, étudie à partir de 1922 à l'académie des arts appliqués puis des arts plastiques de Dresde. Elle devient membre du parti communiste allemand (KPD) en 1926. Ses œuvres prennent position par rapport au prolétariat et à l'antisémitisme. Ce travail lui vaut d'être arrêté plusieurs fois après la prise de pouvoir des National socialistes. Relâchée en 1939, elle part par des chemins tortueux en exil en Israël. Entre 1940-1948, elle vit à Tel Aviv et Haïfa. En 1948/49, elle retourne en Allemagne. En 1950, elle devient professeur de l'université des arts plastiques de Dresde, puis présidente de l'association des artistes plasticiens de la RDA. Elle meurt en 1977 à Dresde.

<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/GrundigLea/>

GÜRAN Nazmi Ziya (1881-1937) est un peintre des impressionnistes turques. Après des études de sciences politiques il entre à l'Académie des Arts d'Istanbul. Il rebelle contre la façon académique de peindre qui y est enseigné et préfère peindre d'après nature. La visite de Paul Signac à Istanbul lui donne des inspirations nouvelles. On lui refuse le diplôme de l'académie et il part étudier à l'Académie Julian à Paris. Il y a des expositions remarquées en 1912, puis se rend aussi en Allemagne et Autriche. Il finit par retourner à Istanbul où il rencontre enfin aussi le succès.

<http://www.biyografi.info/kisi/nazmi-ziya-guran>

<http://www.rhm.org.tr/en/exhibitions/view/id/33>

GUTMAN Nahum (1898-1978) est né en Roumanie et immigra en Israël en 1905, où il se fit un nom comme écrivain, artiste et illustrateur. Il combattit dans la légion juive pendant la Première Guerre mondiale. Après la guerre, il entreprend des études d'art à Tel Aviv et à l'école Bezalel à Jérusalem, mais se fâche relativement vite avec l'enseignement classique et académique. Il choisit l'inspiration par les peintres français comme Renoir, Picasso, Henri Rousseau, et Raoul Dufy. Fasciné par la culture arabe ainsi que par les cultures anciennes assyriennes et sumériennes, il choisit comme thème des scènes de vie arabe, souvent assez romantiques et érotiques. Il devient aussi un dessinateur prolifique pour livres d'enfants. **Image 344**

http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Society_&_Culture/Gutman.html

<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Gutman.html>

HAMDI BEY Osman (1842-1910) était le premier fils du Grand Vizir İbrahim Edhem Paşa, une personnalité charismatique élevé dans les deux cultures occidentales et ottomanes. Hamdi Bey voyagea en Europe quand il fut enfant pour voir les musées, puis on l'envoie à Paris en 1860 pour étudier le droit. Il saisit l'occasion pour aussi y travailler avec des grands maîtres de peinture. A son retour en 1869, il devient directeur des affaires étrangères pour la province de Bagdad. Il s'intéresse pour l'archéologie et assiste à quelques fouilles. Il retourne à Istanbul en 1871 et devient directeur assistant du Protocol, puis finalement Directeur du Musée impérial. (Müze-i Humayun). Une période de grande activité s'ensuit où il fonde l'École des Arts (Sanayi-i Nefise Mektebi-i Ali) en 1883 et en devient le directeur. Il met en route la loi de la conservation des antiquités (Asar-ı Akita Nizamnamesi) en 1884 qui fut décisif pour la protection des antiquités et la muséologie en Turquie. Pendant toute sa vie il est un peintre à la manière orientaliste locale. Ses tableaux sont dans toutes les collections prestigieuses internationales et très prisés. **Images no- 272, 276, 278, 320**

<http://www.mymerhaba.com/Osman-Hamdi-Bey-Museologist-in-Turkey-2286.html>

http://www.eslam.de/begriffe/o/osman_hamdi_bey.htm

HAMOY Carol n'est pas israélienne mais vient de New York. Mais elle expose avec d'autres artistes juives orthodoxes ses oeuvres féministes qui racontent le monde de femmes sans paroles, inconnues. Elle explore les questions d'identité et d'héritage depuis plus de vingt ans. **Image 150**

<http://carolhamoy.com/>
<http://www.brandeis.edu/hbi/news.html>

HALABI Khalil (Halaby, 1880-1964) a toujours vécu à Jérusalem. Il est connu pour ses peintures murales dans les églises de la région, par exemple de l'église syrienne orthodoxe (melchite) de Bethléem, ainsi que pour des petits paysages et images de la ville sainte. Khalil Halabi avait plutôt adopté un style qui rappelle la Renaissance italienne au lieu de se baser sur les icônes primitives, ce qui lui valait au début des critiques par des collectionneurs d'icônes. Il est un des premiers peintres figuratifs palestiniens.

<http://virtualgallery.birzeit.edu/p/ps?url=artistmonth/pioneers/review>
<http://www.aissadeebi.com/2012/12/09/palestinian-art-encyclopedia-of-the-palestinians-revised-edition/>

HALABY Samia (née en 1936) vit maintenant à New York, après avoir vécu à Haïfa jusqu'à la fuite de sa famille au Liban suite à l'exode palestinien de 1948. Elle a longtemps été professeur dans plusieurs Universités américaines dont la Yale School of Art. Elle a ciblé les droits des Palestiniens autant dans ses écrits, son art, et les expositions qu'elle organisa à travers le monde. Ses œuvres, pour la plupart abstraites, se trouvent au musée Guggenheim à New York et au British Museum de Londres. *Images no 360, 361*

<http://www.barjeelartfoundation.org/artist/palestine/samia-halaby/>
<https://www.middleeastmonitor.com/resources/interviews/7752-veteran-palestinian-artist-samia-halaby-speaks-to-memo-on-palestinian-art-and-activism>

« HALABY Sophie (1906-1998) est née à Jérusalem, une femme qui fut parmi les premiers peintres palestiniens à recevoir une formation académique. Sa Jérusalem de dômes et de cactus baigne dans des couleurs douces. Dans ses paysages, la ville n'est qu'une perspective au loin, toujours entourée de végétation. Lorsque cette artiste qui a toujours habité Jérusalem peint « La porte dorée depuis les jardins de Gethsémani », le vert délicat des oliviers domine l'ocre de la muraille de la Vieille Ville⁷²⁶ ». *Images no 408, 409*

[http://www.jadaliyya.com/pages/index/6084/on-liberation-art-and-revolutionary-aesthetics an-](http://www.jadaliyya.com/pages/index/6084/on-liberation-art-and-revolutionary-aesthetics-an-)
<http://www.babelmed.net/arte-e-spettacolo/82-palestine/4244-la-j-rusalem-des-artistes-palestiniens.html>

HALLIM Tahia (Halim) (1919-2003) a débuté sa vie dans les palais du roi Fouad, dont son père était un des favoris. Pendant ses années de lycée, elle commença des études de français, de piano et de dessin avec des professeurs réputés. Elle épouse son professeur de dessin, Hamed Abdullah, en 1945 et part avec lui à Paris pour continuer ses études à l'académie Julian (1949-1951). Elle retourne en Égypte en 1951 et commence à exposer autant en groupe que seule. Aujourd'hui, elle est surtout prisée pour ses tableaux de paysans nubiens dans le style impressionniste

⁷²⁶ <http://www.babelmed.net/arte-e-spettacolo/82-palestine/4244-la-j-rusalem-des-artistes-palestiniens.html>

folklorique. Tahia Halim reçut le prix Guggenheim en 1958. Elle se trouve dans nombreuses collections internationales prestigieuses. **Image 402**
<http://safarkhan.com/Artist-bio.aspx?artistid=229&type=current>

HAFEZ Khaled, est né au Caire, en 1963, où il vit et travaille. Il étudia la médecine et poursuit en même temps des études d'art le soir. Après son diplôme de médecine et sa spécialisation en 1992, il arrête de pratiquer la médecine et se consacre entièrement à son art. Il passe un MFA en medias nouveaux et arts digitaux du Transart Institute (New York) et la Danube University Krems (Autriche). Hafez travaille en peinture, vidéo, photographie et installation. Il participe dans de nombreuses expositions dans le monde entier.

Image 298

<http://www.artnet.de/magazine/khaled-hafez-uber-revolution-und-kunst-in-egypten/>

<http://www.khaledhafez.net/home.htm>

HAIJAJ Emad, appelé MAJOOB est né à Ramallah en 1967. Il a reçu son éducation première à l'école pour enfants réfugiés de l'UNRWA dans l'Al Wehdat Refugee Camp en Jordanie. Il a été connu d'emblée pour ses caricatures sulfureuses. Le premier dessin fut publié dans le journal des étudiants de l'Université (*Sahafat Al Yarmouk*) en 1987. Majoob étudia graphisme et journalisme, puis travailla en Jordanie pour un nombre de journaux régionaux. A la suite d'un conflit sur un dessin il dut surtout travailler via internet. **Images no. 192, 209**

www.cartoonweb.com

www.politicalcartoons.com

www.mahjoob.com

<http://www.mahjoob.com/en/emadhajjaj/>

HATOUM, Mona, «née en 1952 à Beyrouth (Liban), vit et travaille à Londres (Royaume-Uni) et Berlin (Allemagne). Palestinienne d'origine, Mona Hatoum quitte le Liban pour un voyage sans retour, puisque la guerre éclate entre temps. Elle s'exile en 1975 et se forme à Londres où elle s'installe. Elle a étendu son lieu de vie et de travail à une autre capitale, Berlin. Ces allers-retours constants entre deux villes s'ajoutent au flux des voyages qu'elle mène pour ses expositions internationales. Dans ses premières œuvres dans les années 1980, elle met en scène le corps et le corps de la femme dans des situations de blocage, d'enfermement et de résistance. *Under Siege* : expérience hautement éprouvante où Mona Hatoum passe sept heures nue dans un cube transparent rempli de boue liquide. Extrapolant cette relation entre l'intérieur et l'extérieur, l'artiste provoqua la stupeur en 1994 à Paris, avec son installation vidéo *Corps étranger*, exposée au Centre Pompidou.⁷²⁷ » **Images 68, 417, 419, 421, 422, 422**

<http://www.macval.fr/francais/residences-commandes/archives-des-residences/article/mona-hatoum>

⁷²⁷ a. <http://www.macval.fr/francais/residences-commandes/archives-des-residences/article/mona-hatoum>

HIARY Hilda est une jordanienne née en 1969 à Amman. Elle a poursuivi ses études en sociologie et sciences politiques à l'Université de Jordanie, puis a terminé un BA en Art de la Zitouna University en 2003. Hilda Hiary est une artiste contemporaine qui se définit clairement comme femme, arabe, et jordanienne, tout en vivant une vie cosmopolite. Elle est exclusivement peintre et explore son monde qu'elle veut faire partager en montrant l'universalité de la spécificité. Elle est généralement optimiste et attirée plus par la beauté que par la laideur, avec une grande portion d'humour qui lui permet de garder le moral face à la noirceur du cerveau humain. *Images no 426, 427, 428, 429, 430*

<http://www.orientgallery.net/artistDetails.aspx?aid=120>

<http://www.hildahiary.com/About.html>

HIRSZENBERG Samuel naquit à Lodz en 1865, dans une famille de tisserands, caste extrêmement appauvrie. C'est grâce aux dons d'un médecin fortuné qu'il arrive à étudier la peinture à Cracovie, contre la volonté de son père. Après un temps d'études à Munich il se retrouve à Paris et y connaît les premiers succès avec son art qui est influencé par le Réalisme et montre la vie du *schtetl*⁷²⁸ juif. De retour en Pologne, son art devient plus influencé par le Symbolisme et ses thèmes plus noirs et dramatiques. Après quelques voyages, Hirszenberg émigre en Palestine en 1907. Il y arrive alors que l'Ecole Bezalel vient d'ouvrir ses portes (en 1906). Hirszenberg devient un des premiers professeurs et connaît une période intensive de travail. Il meurt un an plus tard. *Images no.337, 338, 339.*

<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/7768-hirszenberg-samuel>

ISMAIL Alaa est iraquien, né en 1974, et a étudié à Bagdad. Il vit aujourd'hui à Damas et travaille comme professeur d'art classique de la calligraphie ainsi que de musique classique arabe. Sa calligraphie est expressive et gestuelle, composant des mots dans une signification poétique. Il utilise des coups de brosse vigoureux pour souligner son amour pour la langue arabe dans une manière très contemporaine. Ismail a participé à la 4ème Biennale de Sharjah en 2010 ainsi que de nombreuses expositions en Iraq, Syrie, et aux États Unis. Il gagna le premier prix Al Burda de Calligraphie moderne offert par le ministère de la culture d'Abu Dhabi. *Image 182*

<http://artspacegallery.tumblr.com/page/2>

<http://www.artinthecity.com/en/events/1391/group-show-middle-eastern-modern-and-contemporary->

[art/?z_ct=110&z_cid=15&z_lb=0&cct=101&ccid=1391#mp_vp_nex=25.218928893097992&mp_vp_ney=55.28820350171452&mp_vp_swx=25.209222274527068&mp_vp_swy=55.27575805188542&mp_zoom=15](http://www.artinthecity.com/en/events/1391/group-show-middle-eastern-modern-and-contemporary-art/?z_ct=110&z_cid=15&z_lb=0&cct=101&ccid=1391#mp_vp_nex=25.218928893097992&mp_vp_ney=55.28820350171452&mp_vp_swx=25.209222274527068&mp_vp_swy=55.27575805188542&mp_zoom=15)

ISMAIL Namik est né en 1890 à Samsun. Son père était calligraphe. Il part à Istanbul pour parfaire ses études, puis à Paris. Il travaille dans différents ateliers, attiré par Corot et l'école de Barbizon. Il expose aussi à Vienne et à Berlin, où il restera deux ans pour étudier Max Liebermann et Lovis Corinth. Il ramènera les débuts expressionnistes avec lui en Turquie. Namik Ismail est mort en 1935.

⁷²⁸ Shtetl,(yiddish), quartier traditionnel juif en Europe de l'est et Russie.

<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3228/namik-ismail.html>
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=368

JABRA Stavro, né en 1947 à Beyrouth, a eu beaucoup de succès avec ses caricatures dans un grand nombre de journaux et magazines libanais depuis 1967. Il publia dans *As-Sayad, L'Orient-le Jour, Az-Zamane, Samar, As-Safa, Al-Mouharer, Al-Anwar, Al-Ahrar, Sada-Lubnan, Ad-Dastour, Al-Jarida, Sketch, Al-Hasna, Le Beyrouthin, Sawt wa Soura, Magazine, (...) Le Réveil, Ad-Dawliya, Majalati, Mondanité, Estejwab, Chronique, Nida al-Watan, The Daily Star*, mais aussi dans des magazines internationaux comme: *Der Spiegel, Jeune Afrique, Punch, Atlas World Press, l'Express, Economia, Le Monde, Il Giornale, J'Informe, Le Courrier International, Die Weltwoche, the Washington Times...*
Image no. 211

<http://www.stavrotoons.com/biography.asp>

JACIR Emily est née en 1970, à Bethlehem. Enfant, elle partit vivre avec ses parents en Arabie Saoudite où son père travailla. Puis, elle part à Rome pour ses études supérieures. Aujourd'hui, elle vit aux États Unis. Elle a étudié à l'Université de Dallas, au Memphis College of Art, et au Whitney Independent Study Program, New York. Ses installations tournent autour de l'occupation de la Palestine. En 2008, Jacir a reçu le prix Hugo Boss pour son travail significatif en art contemporain. **Image 72** http://www.artspace.com/emily_jacir

KAHRAMAN Hayv, née en 1981 à Bagdad se penche sur des questions d'identité féminine, leur douleur, pauvreté et l'injustice sociale qui les frappe dans un style étonnamment épuré et graphique. La grâce de ses personnages longilignes contraste avec les thèmes d'une noirceur extrême qui dépeignent les viols, les meurtres d'honneur et l'oppression. Elle utilise des techniques diverses et matériaux nobles pour accentuer ce contraste. Elle a été acclamée en Italie, Suède, Grande Bretagne, Qatar et est représenté par la galerie Saatchi. **Images no. 412, 413, 414**

<http://www.barjeelartfoundation.org/artist/iraq/hayv-kahraman/>

KAITOUQA Mohamed (né en Jordanie 1957) travaille le sable et les pigments de façon à créer des toiles qui sont presque des bas reliefs. En effet, ses débuts d'artiste furent dans la création de murales. **Images no. 363, 364**

http://www.zaragallery.org/content/ArtistDetails.aspx?a_id=109

<http://www.daratafunun.org/main/activit/curentl/permanent/permanent2.html>

KASSEM Ahmed (ou Kassim), égyptien, né le 7 Mars 1984, il a étudié les Arts à Qatar où il a passé son examen en 2007. Ses tableaux ressemblent à des grands jeux de l'Oie ou jeux vidéo de différents niveaux, avec d'innombrables détails qui racontent la vie actuelle en Égypte. Plein de sarcasmes et d'humour, son travail raconte les efforts de l'Égypte révolutionnaire pour améliorer la vie, ou plutôt tirer son épingle du jeu ? *Images no. 94, 95*

<http://safarkhan.com/Artist-bio.aspx?artistid=125&type=current>

<http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/25/34286/Arts--Culture/Visual-Art/Politica--The-Game-of-Life.aspx>

<http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/25/83853/Arts--Culture/Visual-Art/Cairo-Art-Blog-Connecting-Egyptian-visual-artists-.aspx>

KAYYALI Louay (1934-1978) est né à [Alep, en Syrie](#). Il a étudié l'art à l'[Accademia di Belle Arti](#), après avoir étudié à l'école Al-AlepéliteTajhiz, où son travail a été exposé pour la première fois en 1952. Il a rencontré l'artiste syrien [Wahbi Al-Hariri](#). Les deux hommes partageront une amitié pour le reste de la vie de Kayyali. Al-Hariri allait devenir son mentor. Kayyali avec Moudarress représenteront ensemble la Syrie à la Biennale de Venise. Par la suite, Kayyali a souffert d'une dépression dont il ne s'est jamais remis. Il est mort en 1978 des suites de brûlures subies lorsque son lit à pris feu, qui aurait été déclenché par une cigarette. *Images no. 285, 286, 287*

<http://www.louay-kayali.com/static/en/biography-personal-life.htm>

<http://theparkgallery.com/modern-arab/louay-kayyali/>

KENAWY Amal (1974-2012) a étudié la cinématographie et la mode au Caire, puis terminera un cours de peinture de la Faculté des Arts en 1999. Pendant ses études, elle débuta sa carrière artistique en travaillant avec son frère aîné, Abdel Ghany Kenawy, un partenariat qui achèvera une douzaine d'œuvres internationalement acclamés en forme de sculptures, vidéos et installations. Le succès continua aussi après que Kenawi poursuivra sa carrière en solo. Elle est morte de leucémie le 19 Aout 2012. Son travail reste globalement reconnu pour son expression de la relation de l'individu à la réalité incorporelle et la réalité physique. Ses performances amènent le spectateur dans des voyages inquiétants de leur sphère personnelle qui mènent souvent à une critique socioculturelle. *Images no. 298, 437*

[http://www.jadaliyya.com/pages/index/7182/amal-kenawy-\(1974-](http://www.jadaliyya.com/pages/index/7182/amal-kenawy-(1974-2012))

http://www.huffingtonpost.com/chika-okekeagulu/amal-kenawy-death_b_1856591.html

KIRSCHEN Yaakov vient de Brooklyn. Il est né en 1938. En 1971, il émigra en Israël, changea son prénom de Jerry à Yaakov, et commença en 1973 une bande dessinée quotidienne sous le titre de *Dry Bones*. En 2013, le dessin fêta ses quarante ans d'existence dans le *Jérusalem Post*. Il est souvent repris par d'autres quotidiens internationaux, comme le *NY Times*, *Time Mag*, *LA Times*, *CBS*, *AP*, etc. *Image 237*

<http://drybonesproject.com/about.html>

<http://www.politicalcartoons.com/artist/Yaakov+Kirschen.html>

KNISPEN, Gershon, est né en 1932 à Cologne (Allemagne). À l'âge de trois ans, il émigre avec sa famille en Palestine, protectorat britannique. Il commence sa carrière artistique en Israël, mais découvre son amour pour le Brésil, qu'il visite souvent. En 1964, il s'y fixe de façon permanente. Il y a pour amis des artistes comme Oscar Niemeyer, Gianfrancesco Guarnieri, Haroldo de Campos, Mário Schoenberg. Il restera toute sa vie attaché aux idéaux communistes. *Images 48, 49*
<http://www.memorial.org.br/2013/10/exposicao-testemunhos-gershon-knispel/>
<http://www.homembala.com.br/gershon/>

LANDAU, Sigalit, est une artiste née à Jérusalem, en 1969, qui a grandi près de la Mer morte. Landau a étudié à l'école Bezalel, entre 1990 et 1995, puis passé un semestre à New York à la Cooper Union School of Art and Design. Après son examen, elle a vécu quelques années à Londres avant de retourner vivre à Tel Aviv. Landau travaille en installations, collages et performances. Landau a représenté Israël par deux fois à la Biennale de Venise, en 1998 et 2011. *Image no. 58*

http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/sigalit-landau/

LEVY, Pamela, (1949-2004) venait de Fairfield, Iowa. Elle a fait un B.A. à l'University of Northern Iowa (1972). En 1976, elle part en Israël pour marier le psychologue et critique d'art Itamar Levy et se convertit au Judaïsme. Elle commence à exposer en Israël. Elle a reçu une bourse de la Guggenheim Fondation (1980), le prix Jacques et Eugene O'Hana pour les jeunes artistes Israéliens (1987) et en 1990 le prix israélien du ministère de l'éducation et de la culture pour peinture et sculpture. Elle eut un grand nombre d'expositions autant locales qu'internationales. Après son divorce, Itamar Levy part avec leur enfant aux Etats Unis, Pamela Levy reste en Israël où elle souffre de ne pas être acceptée. *Image 60, 61*

<http://www.haaretz.com/news/features/peeling-back-the-layers-1.475146>

LICHTENBERG-ETTINGER Bracha est une artiste franco-israélienne, née à Tel Aviv, qui vit actuellement à Paris et travaille également comme psychanalyste et chercheur de théorie des genres féministe. Elle tient un doctorat en Esthétique de Paris VIII, et un M.A. en Psychologie clinique de la Hebrew University de Jérusalem. Ses tableaux ont été exposés mondialement et se trouvent dans de nombreuses collections et musées et elle a aussi publié de nombreux livres.

<http://www.cddc.vt.edu/feminism/lichtenberg.html>

<http://feministesentousgenres.blogs.nouvelobs.com/bracha-l-ettinger/>

LIFIJ Huseyin Avni (1886-1927) vient du petit village de Karaabdalsultan, près de Samsun. Il est issu d'une famille circassienne qui venait du Caucase pendant la guerre de la Mer Noire. Il a suivi une éducation dans des écoles publiques et avec des tuteurs privés qui lui apprennent aussi le Français. Après qu'Osman Hamdi Bey (No. 92) eut vu ses premières toiles il le laisse entrer dans la nouvelle Académie d'Art d'Istanbul Sanayi-i Nefise. En 1909 Lifij va à Paris avec l'accord et le financement du Sultan Abdülmeçid et en compagnie d'autres jeunes peintres.

Lifij a été attiré par le symbolisme plus que par l'impressionnisme. En 1912 il rentre à Istanbul et enseigne la peinture et le Français. Il a plusieurs expositions. A la fin de la Première Guerre Mondiale, il va exposer aussi à Vienne. Atatürk l'amène avec lui à Ankara où il fait plusieurs portraits de dignitaires. Puis, il revient à Istanbul où il meurt à seulement 41 ans. **Image 222**

http://www.turcas.com.tr/files/en-faaliyetraporlari/2011_anr.pdf

LITVINOWSKY Pinchas, (Litvinovski, 1905-1994) peintre israélien. Il était né en Ukraine et a étudié à Odessa, St. Petersburg et à l'école Bezalel de Jérusalem. Il émigra en Israël en 1919. Litvinovsky était un membre du group artistique *Egged* (« *Amalgame* ») qui cherchait à enrichir l'art des juifs en Israel par des éléments liés à leur vécu et non pas seulement de copier l'art européen. Dans les années 1930 il voyagea quand même plusieurs fois à Paris et a été influencé par les peintres de l'époque en France. Il eut nombreux expositions à succès et gagna plusieurs prix en Israël.

<http://hanasIsraëliartcollection.wordpress.com/litvinovsky-pinchas/>

<http://www.ynetart.co.il/en/?CategoryID=661>

MADDAH Randa, née en 1983 à Majdal Shams dans le Golan syrien occupé par Israël, graduated from the Fine Arts department of the University of Damascus in 2005. She has participated in a number of solo and group exhibitions at the Fateh Mudarres cultural center, the Mada Art Gallery in Damascus and at the M3 gallery in Berlin. Randa Maddah is a founding member of the Fateh Mudarres cultural center, located in the occupied Golan Heights. **Images no. 424, 425**

<http://www.pardolive.ch/en/Press/person?pid=696720>

<http://almamalfoundation.org/jshow/?p=952>

MAKHOUL, Bashir, est un artiste palestinien né en Galilée en 1963. Il vit depuis 22 ans en Grande Bretagne. Il a passé un doctorat en 1995 à la Manchester Metropolitan University. Il a exposé autant en Grande Bretagne qu'internationalement, surtout des installations et vidéos.

<http://www.bashirmakhoul.co.uk/exhibitions.html>

MANAS Josef, 1835-1916 et Sebu MANAS (1816-89) sont issus d'une famille d'artistes et savants d'origine juive qui travaillaient à tour de rôle pour la cour Ottomane entre le 18^e et 20^e siècle. Ils avaient aussi des charges de diplomates car ils étaient polyglottes et avaient fait leurs études au frais du Sultan en Europe, surtout en Italie, après s'être converti au Catholicisme. **Images no. 270, 274**

http://baluch-rugs.com/History/People/Portrait_Murad_V.htm

<http://web.ebscohost.com/abstract?direct=true&profile=ehost&scope=site&authy=pe=crawler&jml=13015737&AN=67401957&h=Wlw%2fEiuXkiMtxLi1Za865lw7A5Lrq8GCJ%2b%2bZQTx9fvhiadCU%2fbxiykilfCcollkaN%2bhcsBODAN9O9Q87%2bxvmeg%3d%3d&crl=c>

MANSOUR, Suleyman, est né à Birzeit en 1947. Il a d'abord étudié à l'école Bezalel de Jérusalem. Il est cofondateur du Wasiti Art Center à Jérusalem et maintenant son directeur. Mansour travaille comme caricaturiste, professeur d'art

et a écrit deux livres sur le folklore palestinien. Il a gagné le « prix du Nil » en 1998 à la Biennale du Caire. Mansour habite Jérusalem. **Images no. 55, 59, 113, 350**

http://www.resistanceart.com/suleiman_mansour.htm

« MASSOUDY, Hassan né en Irak en 1944, passe son enfance à Najaf, puis est apprenti chez différents calligraphes à Bagdad. Au début des années soixante, il se trouve pris au cœur de la tourmente politique qui conduira à l'avènement de la dictature. Après de multiples souffrances, il quittera l'Irak pour la France en 1969, libre mais déchiré. Depuis quarante ans, il a fait connaître dans son pays d'accueil l'art de la lettre arabe, où se marient les cultures d'Orient et d'Occident. Son apprentissage de la calligraphie traditionnelle et sa confrontation avec l'art contemporain lui ont permis de tracer un nouveau chemin à l'art de la calligraphie arabe. Il expose ses œuvres et publie des livres.⁷²⁹ » **Image no. 139**

<http://hassan.massoudy.pagesperso-orange.fr/index.htm>

MATALON Ohad, né à Tel Aviv en 1972 il y vit et travaille comme photographe. Par ailleurs, il enseigne à l'école Bezalel de Jérusalem, où il a aussi fait ses études. Ses œuvres sont dans de nombreuses collections en Israël et internationalement et il expose beaucoup. **Image 382**

<http://www.ohadmatalon.com/>

http://www.artiscontemporary.org/artist_detail.php?id=102

MAZMANIAN Mkrtych (Mguerdtich Mazmanian) (né en 1944) est un des sculpteurs les plus reconnus d'Arménie. Il travaille surtout figurativement en bronze et marbre. Il vit depuis 1991 au Liban et y crée aussi des décors de théâtre et travaille comme graphiste et enseigne la sculpture. Ses œuvres ont été exposées et placées en Estonie, Lituanie, Arménie etc. **Image 119**

<http://www.hivernales.fr/artiste2012/mkrtych-mazmanian/>

<http://www.dailystar.com.lb/Culture/Art/2012/Jun-09/176205-women-and-the-infinite-mazmanians-views-on-the-ladies-of-beirut.ashx#axzz2pbfwjFzg>

« MOKHTAR, Mahmoud est l'un des plus célèbres artistes de la renaissance égyptienne. Pionnier dans son art, sa vie a été remplie de luttes pareilles à celle du peuple égyptien pour l'indépendance et la renaissance nationale. Né le 10 Mai 1891, Mahmoud Mokhtar est arrivé au Caire en 1903 à l'âge 12 ans. Cinq ans plus tard, il entrait à l'école des beaux-arts. En 1911, il partit à Paris pour achever ses études. (...)En 1930, il exposa quarante statues, représentant l'art égyptien contemporain, dans la salle de « Brenhayen » à Paris. Parmi ses œuvres les plus célèbres : les deux tableaux de marbre blanc, placés à côté de la statue d'« Isis », considérée, comme un vrai chef d'œuvre. La déesse égyptienne y est représentée accroupie alors que ses deux bras sont placés derrière sa tête. Mokhtar est mort en Mars 1934.⁷³⁰ » **Image 105**

<http://www.sis.gov.eg/Fr/Templates/Articles/tmpArticles.aspx?ArtID=838>

⁷²⁹ <http://hassan.massoudy.pagesperso-orange.fr/index.htm>

⁷³⁰ a. <http://www.sis.gov.eg/Fr/Templates/Articles/tmpArticles.aspx?ArtID=838>

http://www.zamalekartgallery.com/en_ex_artist.php?artistID=143

MORSY Abd el Wahab (Mursi, Morsi), né en 1931 à Alsharkeia, Égypte, il a étudié les arts au Caire. Puis, il se rend en Espagne en 1958 pour des études de gravure. De retour en Égypte, il travaille pour les services d'enregistrement des antiquités entre 1958-1974 et débute sa carrière comme artiste. Il a de nombreuses expositions internationales et se trouve dans quantité de collections officielles.

Images 160, 162

<http://artmorsi.com/Cv.aspx>

<http://www.fineart.gov.eg/eng/cv/cv.asp?IDS=339>

MOUALLAH, Ahmad, est né en 1958 en Syrie et est considéré comme un des artistes postmodernes les plus influents du pays, il était aussi le premier à y introduire les œuvres de performance. Ses premières expositions eurent lieu chez Atassi à Damas. Mouallah a étudié à la Faculté des Arts de Damas, puis à l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts à Paris. Il a exposé à Dubaï, au Caire, à Paris, Istanbul et Graz (Autriche). *Images no 78, 79, 80*

<http://www.gagallery.com/artists/ahmad-moualla/biography>

MOUSTAFA Ahmed est né en 1943, à Alexandrie. Il choisit une voie d'artiste et commence dans un style figuratif classique et académique dans la tradition européenne. C'est en Angleterre, où il s'installe en 1974 qu'il redécouvre ses sources islamiques et commence à se spécialiser dans la calligraphie. Il est aujourd'hui historien, chercheur et artiste calligraphe. Il enseigne au Prince of Wales Institute of Architecture, London, l'University of Westminster, London, et la Faculté of Fine Arts, University of Alexandria, Egypte. *Images 164, 168*

<http://www.fenoon.com/artist/life.html>

<http://www.thecubeofcubes.com/artist/artist.html>

MÜSFIK HANIM Mihri, née en 1886 à Constantinople et morte à 1954 aux États Unis était une artiste peintre turque, éduquée à la maison. Mis à part son œuvre artistique qui consiste surtout de portraits, elle est connue pour avoir initié la fondation de l'école d'Art pour femmes d'Istanbul (İnas Sanayi-i Nefise Mektebi), dont elle fut plus tard la directrice. Elle eut des expositions à Istanbul et aux États Unis, une femme amie d'intellectuels, une féministe et activiste. *Images no. 391, 392*

<http://www.istanbulkadinmuzesi.com/de/mihri-musfik>

NAKHLA Marguerite, (1908-1977) peintre d'origine copte en Égypte, laissera une impression profonde grâce à sa façon unique de créer des groupes de personnes sur ses tableaux, qui rappellent le style d'expressionnisme socialiste et qui sont aussi empreint d'ironie et de sarcasme. Elle a étudié la peinture à l'huile en France en 1939 puis rejoint l'école du Louvre pour étudier l'art de fresques murales en 1951. Elle travailla comme professeur d'art au Caire et reçut de nombreux prix nationaux et internationaux pour ses œuvres. Elle créa aussi de nombreuses

œuvres religieuses pour lesquels elle a été très appréciée dans la communauté copte. **Image no 399**

<http://www.modernartmuseum.gov.eg/work.asp?ii=337&k=4>

<http://weekly.ahram.org.eg/2003/623/he1.htm>

NICHOLLS Jacqueline, née en 1970, vit à Londres et interprète des concepts orthodoxes juifs dans des formes peu orthodoxes. Elle utilise la broderie, la découpe de papiers, la couture etc. pour exprimer des concepts féministes juifs. L'absence d'un discours féminin juif est à la base de sa recherche qu'elle veut proche des textes talmudiques traditionnels. Souvent elle met lesdits textes dans un contexte étonnant où dérisoire, mettant en défi des normes sociales par rapport au message divin. **Image 454**

<http://www.jacquelinenicholls.com/about-me.html>

<http://www.jewey.com/arts-and-culture/spotlight-on-jacqueline-nicholls-bold-jewish-artist>

ODABASI Avni est né en 1957 à Diyarbakir et apprend d'abord à peindre des signes commerciaux. Il publie sa première caricature en 1983 dans le journal satirique « GIRGIR », alors extrêmement populaire. En 1985, il a sa première exposition personnelle à Istanbul. En 1998, il arrive par invitation d'une bibliothèque municipale en Allemagne et y publie son premier livre « Ne touche pas à mes pensées » en turc et allemand. Ses caricatures sont maintenant publiées partout dans le monde ainsi dans *Dateline Turkey*, *Anti* et *Pontiki* en Grèce, *Dedete* à Cuba, *Premio Satira Politica* en Italie etc. Il continue de vivre en Allemagne. **Image 213**

<http://www.karikakultur.de>

<http://www.alem.de/index.php?id=avni-odabasi>

ONSI Omar, (aussi EL-OUNSI, 1901-1969) est un des pionniers de la peinture moderne au Liban, le plus connu des impressionnistes locaux. Il étudia la peinture avec Khalil Saleeby. De 1922 à 1927, il voyagea en Transjordanie, où il enseigna aux enfants du roi Abdullah I en peinture et en anglais. Ce voyage dans le paysage désertique et son séjour eut une influence importante sur son art. En 1928, Onsi part à Paris pour continuer ses études et reste trois puis part en Syrie pour deux années. A son retour au Liban en 1933, Onsi se consacra désormais surtout au paysage. **Images no. 281, 334, 406**

<http://www.art-in-lebanon.com/artists/omaronsi.html>

http://www.onefineart.com/en/artists/onsi/gardener_of_epiphanies.shtml

OSMAN Ahmed (Othman) (1908-1970), sculpteur réaliste égyptien, ayant étudié d'abord en Égypte, puis à Rome, où il termina un doctorat en sculpture, il fut le directeur du département de sculpture à la Faculté des arts pour vingt ans. Il fonda aussi le département de sculpture dans la prison de Turra pour donner un but aux détenus, puis établira le Musée d'art moderne à la Faculté des Arts du Caire et contribuera en plusieurs autres occasions à la muséologie d'Égypte, la promotion des Arts et la préservation des antiquités. **Image no 398**

<https://www.facebook.com/pages/Ahmed-Othman/53711179251>

<http://www.fineart.gov.eg/eng/cv/cv.asp?IDS=11>

ORABI Mohannad est né à Damas en 1977, il vit et travaille maintenant au Caire. Il a étudié à la Faculté des arts de Damas et gagna le premier prix des jeunes artistes syriens en 2006. Il a exposé en solo à l'Ayyam Gallery Jeddah (2013); Ayyam Gallery DIFC, Dubai (2012); Ayyam Gallery Al Quoz, Dubai (2009); Ayyam Gallery Damas (2008), Zara Gallery, Amman (2007); et Ishtar Gallery, Damas (2006, 2004). Malgré son succès comme peintre, Orabi aime toujours beaucoup travailler pour les enfants et anime un program pour enfants à la télévision syrienne pour encourager les enfants de s'intéresser à l'art. **Image no. 291**

http://www.zaragallery.org/content/ArtistDetails.aspx?a_id=81

<http://www.ayyamgallery.com/artists/mohannad-orabi/bio>

« ORLOVA Chana (1888-1968), mieux connue sous le nom de Chana ORLOFF, est née le 12 juillet 1888 à Tsaré -Constantinova, une petite ville d'Ukraine. Quelques années après sa naissance, les pogroms de 1904 poussent des milliers de Juifs à émigrer. La plupart d'entre eux rejoignent les Etats-Unis, mais les parents de Chana choisissent la Palestine. Ils s'installent à Petah Tiqva où son père travaille comme ouvrier agricole. Chana qui travaille comme couturière vit avec eux jusqu'en 1910. Elle part alors pour Paris qui deviendra son port d'attache pendant près de soixante ans. Elle étudie la sculpture à l'Académie russe de Montparnasse, puis à l'Ecole nationale des Arts décoratifs. Elle y sympathise avec des artistes qui feront le renom de l'Ecole de Paris, et se lie avec les peintres juifs Amadeo Modigliani et Haïm Soutine. (...) Elle expose pour la première fois au Salon d'Automne de 1913 avec deux bustes en bois. En 1916, elle participe à une exposition à la Galerie Bernheim Jeune, aux côtés de Matisse, Rouault et Van Dongen. Aux talents de sculptrice déployés dans ses premières œuvres d'inspiration cubiste, elle ajoute ceux de portraitiste. Au début des années 1920, des intellectuels juifs parisiens comme Edmond Fleg ou Marc Chagall lui commandent leur portrait. En 1923, elle est choisie pour effectuer une série de quarante et un portraits de célébrités contemporaines parmi lesquelles Picasso, Braque, Matisse, etc. Un an plus tard, sa renommée atteint les États-Unis lorsqu'une collectionneuse américaine lui fait faire le portrait de sa fille et lui achète plusieurs sculptures. Naturalisée française en 1925, elle est nommée la même année Chevalier de la Légion d'honneur. (...) Durant la Seconde guerre mondiale, malgré l'occupation de Paris, Chana Orloff continue à y travailler jusqu'en 1942. (...) Elle se réfugie (...) en Suisse où elle continue à sculpter et à exposer. La guerre terminée, elle revient à Paris. ⁷³¹ »

<http://www.afmeg.info/squelettes/dicofemmesjuives/pages/notice/orloff.htm>

<http://www.chana-orloff.com/>

« RAAD, Walid (Ra'ad) vit et travaille entre Beyrouth (Liban) et New York (USA). Il est professeur à l'école d'art Cooper Union de New York (USA). Artiste à la grande renommée internationale, il a exposé en Europe, au Moyen-Orient et en

⁷³¹ <http://www.afmeg.info/squelettes/dicofemmesjuives/pages/notice/orloff.htm>

*Amérique du Nord, notamment à l'occasion d'une grande rétrospective en 2006 à la Hamburger Bahnhof (Berlin, Allemagne) puis en 2010 à la Whitechapel Gallery (Londres, Royaume-Uni), ainsi qu'au 104 dans le cadre du Festival d'Automne à Paris (France). Il a participé à la Documenta 11 de Kassel (Allemagne) en 2002, à la Biennale de Venise (Italie) en 2003, à Home Works, forums des pratiques culturelles à Beyrouth (Liban). Il est lauréat de la Bourse Guggenheim en 2009.*⁷³²» **Image no. 89**

<http://nadour.org/fr/artists/walid-raad/>

<http://www.louvre.fr/expositions/walid-raad-preface-la-premiere-edition>

<http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/raad/biografie/>

RABAH, Khalil est un artiste palestinien qui vit à Ramallah. Il est né à Jérusalem en 1961 et a reçu un BA en Art plastique de l'University du Texas, en 1991. Il a enseigné à l'école Bezalel à Jérusalem entre 1997-2000. Ses expositions ont été montrées aux Biennales de Sao Paolo, Sydney, Kwangju et Istanbul. Il utilise les matériaux de ses origines palestiniennes pour ses installations, vidéos, photographies et performances comme les oliviers, l'huile d'olive, des pierres, de la soie, de la terre, des lentilles. Son projet le plus récent s'appelle 'The Palestinian Museum of Natural History and Humankind' avec en exposition des pièces fabriqués par Rabah et représentant les éléments de la vie en Palestine depuis l'âge de pierres. **Image 69**

<http://www.culturebase.net/artist.php?164>

<http://www.thepalestinianmuseumofnaturalhistoryandhumankind.org/>

« RAMEZANI Kianoush est né en 1974, c'est un artiste, dessinateur de presse et militant des Droits de l'Homme Iranien. Il vit en France depuis 2009 en tant que réfugié politique. Ses dessins sont publiés régulièrement sur les sites iraniens Gozaar et Khodnevis et en Europe dans le Courrier International, Le Maghreb et sur le site de TV5 Monde. Kianoush a réalisé plusieurs séminaires sur la réalisation de Bande Dessinée, la Liberté d'expression ou encore sur les Droits de l'Homme. En France, il a également été commissaire d'expositions de défense des Droits de l'Homme en Iran et de soutien aux journalistes exilés. Kianoush Ramezani a par ailleurs fondé the Gilan Association of Cartoonists en 1997⁷³³ ».

Image 193

<http://www.cartooningforpeace.org/dessinateurs/kianoush/>

RECHMAOUI, Marwan est né au Liban en 1964, vit et travaille à Beyrouth. Son thème est souvent le développement urbain et social. Il a étudié les Arts (peinture et sculpture) aux Etats-Unis. Il a participé à de nombreuses expositions et plus récemment à Home Works V à Beyrouth (2010), "Unveiled : New Art from the Middle East" à la Saatchi Gallery de Londres (2009), "Disorientation" à Abu Dhabi (2009), "Art Now in Lebanon" à al Darat al Funnun à Amman en Jordanie

⁷³² <http://www.louvre.fr/expositions/walid-raad-preface-la-premiere-edition>

⁷³³ a. <http://www.cartooningforpeace.org/dessinateurs/kianoush/>

(2008), mais aussi à la 7ème Biennale de Sharjah aux Emirats Arabes Unis et d'autres. *Image no. 87*

<http://nadour.org/fr/artists/marwan-rechmaoui/>

http://www.saatchigallery.com/artists/marwan_rechmaoui.htm?section_name=unveiled

RUBIN Reuven (Reuben) (en réalité Rubin Zelicovici, 1893-1974), issue d'une pauvre famille orthodoxe de Roumanie, huitième enfant de treize, est l'un des premiers peintres israéliens. Il étudie d'abord quelques années à Paris (jusqu'à la Première Guerre mondiale quand il doit repartir en Roumanie), puis étudie à l'école Bezalel de Jérusalem, repart vite et expose aux Etats Unis avant de se fixer définitivement en Palestine. Il peint la Palestine des années 20, des paysages bibliques, Jérusalem et la Galilée. Il peint les débuts de Tel Aviv, les maisons sur le sable, la mer qu'on voit du balcon de sa maison. Son exposition de 1932 fut la fondation du Musée d'art de Tel Aviv. Il travaillait également pour le theater, le Habimah, et fut le premier peintre israélien de réputation internationale. D'abord influencé par Henri Rousseau, il fusionne son style avec des éléments du Moyen Orient, peint des paysages et les travailleurs à la campagne. Des thèmes bibliques sont aussi nombreux. Il a toujours été extrêmement populaire. Rubin était le premier ambassadeur d'Israël en Roumanie, de 1948-1950. Son autobiographie, *My Life—My Art*, a été publiée en 1969, et il recut le prix israélien le plus prestigieux en 1973. *Images 342, 383*

<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/rubin.html>

http://rogallery.com/Rubin_Reuven/Rubin-bio.htm

<http://kefIsraël.com/2009/08/25/meme-lombre-est-lumineuse-le-musee-reuven-rubin/>

SABELLA Steve est un photographe né en 1975 à Jérusalem. Ses ancêtres venaient de Sicile. Il vécut dans la vieille ville, elle-même séparée en quartiers ethniques différents, où les habitants ne se côtoient que superficiellement. Cette Jérusalem plusieurs fois séparée, plusieurs fois déchirée, est son foyer mais dans lequel il ne peut se sentir chez lui. Il choisit à un moment donné l'exil en Europe. Il a étudié à l'école de Photographie et de Média nouveau de Jérusalem et détient un BA en Arts Visuels de la State University of New York (2007). Il a un MA d'études photographiques (2008) de l'University de Westminster et un MA en Art Business (2009) du Sotheby's Institute of Art de Londres. Sabella travaille en photographie et installation et vit aujourd'hui à Berlin. Il a également publié un nombre d'articles et d'essais et recut de prix internationaux. Ses œuvres se trouvent dans plusieurs collections internationales. *Image no. 367, 378*

<http://stevesabella.com/>

<http://www.ayyamgallery.com/artists/steve-sabella/bio>

SABOUR Nizar, né à Latakieh, Syrie, en 1958, a terminé ses études à la Faculté des Arts de Damas, avant de partir faire un doctorat de philosophie à Moscou en 1990. Il est membre enseignant de la Faculté des Arts de Damas et professeur de l'Université privé de Science et Technologie à Ghabagheb, en Syrie. L'art de Sabour est souvent abstrait, mais reprend aussi des éléments traditionnels, comme

les icônes, les coffres en bois, les panneaux peints, reprenant l'imagerie autant chrétienne, islamique et païenne. *Images* 340, 376, 377

<http://www.nizarsabour.com/articales.asp>

<http://de.pinterest.com/AMCAproject/nizar-sabour-b-1958/>

SADEK, Pierre 1938-2013, caricaturiste de renom, a fait ses études à l'Académie des Beaux Arts au Liban (ALBA). Il a reçu le titre de Chevalier du cèdre national pendant le mandat de Président Sleiman Franjeh, ainsi que de nombreux autres prix. Il a fait de nombreuses expositions au Liban et alentours et fut publié dans nombre de magazines et journaux: *Al Nahar, Al Anwar, Al Syassa, Al Amal, Al Jumhurya, Al Diar, Al Nahar Al Arabi Wal Dowali*. Il était le premier caricaturiste à avoir son dessin journalier à la télévision de LBCI (Lebanese Broadcasting Corporation). *Image no. 210*

http://onefineart.com/en/artists/pierre_sadek/

<http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2013/04/lebanon-political-cartoonist-dies.html>

SAÏD Mahmoud, (1897-1964), fils de prince, en fait, fils du Premier Ministre d'Égypte, naquit en Alexandrie. Il fit des études de droit à Paris et se consacra jusqu'à l'âge de cinquante ans seulement à la peinture dans ses heures perdues, mais reste néanmoins un des peintres les plus influents et prolifériques de son époque et un des plus prisés (et chers) encore actuellement sur les marchés de l'art. Il est connu par ses scènes de genre du pont d'Alexandrie, ses nues de femmes du peuple et ses images de dervichs tourneurs. *Images no. 393, 394, 396*

<http://de.pinterest.com/AMCAproject/mahmoud-said-1897-1964/>

<http://www.arttactic.com/market-analysis/artists/middle-eastern-a-turkish-artists/mahmoud-said.html>

« SALEEBY Khalil (1870-1928), né (...) à Btalloun, au Liban. Il quitte le village à 11 ans, pour poursuivre ses études dans les écoles des missionnaires américains et anglais à Beyrouth. En 1886, il commence ses études universitaires au Collège Protestant Syrien, devenu plus tard l'Université Américaine de Beyrouth (AUB). (...) En 1890, avant d'atteindre l'âge de vingt ans, il quitte le pays, pour aller en Angleterre, enrichir ses dons artistiques. A Edimbourg, il étudie la peinture académique, et fait la connaissance de plusieurs peintres, il se lie d'amitié avec le célèbre peintre anglo-américain John Singer Sargent (1856-1925). Là-bas, il participe à plusieurs expositions. (...), il expose à Chicago. Le moment le plus important de son séjour fut sa rencontre avec Carrie Aude, la femme de sa vie, (...) De son passage à Paris, il fait plusieurs connaissances, si importantes, qu'elles affectent et développent ses couleurs. Il prend des leçons avec le grand peintre français Pierre Cécile Puvis de Chavanne (1824 – 1898). Celui-ci connu parmi les peintres du XIXe siècle pour son individualisme, affirma plus d'une fois sa foi dans le travail de Saleeby, déclarant qu'il lui rappelait le pinceau de son maître Eugène Delacroix. Il fait la connaissance en même temps avec le réalisme

de Courbet. (...) [Il rentre au Liban] Accompagné par sa femme, en (...) 1928, ils furent assassinés par les hommes de son village.⁷³⁴ » **Image no. 280**

<http://www.pinterest.com/AMCAproject/khalil-saleeby-1870-1928/>

<https://www.frieze.com/issue/article/a-time-of-gifts/>

SHAMMER Sara (ou Sarah Shamma) est née 1975 à Damas en Syrie dans une famille intellectuelle. Ils ont encouragé son amour pour les arts depuis son plus jeune âge. Elle poursuit ses études de peinture de façon décidé et ciblé. En 1998 elle finit la Faculté des Arts à Damas avec tous les honneurs. Ensuite, elle participe dans un grand nombre d'expositions dans le monde arabe, en Angleterre, en Allemagne en Australie et aux États-Unis. En même temps elle donne des cours à Adham Ismail Fine Arts Institute à Dams, pendant trois ans. Elle a reçu de nombreux prix et reconnaissances et représente la Syrie à différentes occasions.

Images 421, 422

<http://www.sarashamma.com/>

<http://londoncalling.com/features/interview-with-q-artists-sara-shamma>

SHAMMOUT Isma'el, né en 1930, fut victime de la fuite forcée des Palestiniens en 1948 de sa ville natale. Il devint instituteur volontaire à Khan Yunis, puis part au Caire pour étudier l'art. Ses expositions en Égypte ont du succès et il réussit à économiser de l'argent pour parfaire ses études en Italie. Il retourne au Moyen Orient et se fixe au Liban. Il commence son travail pour l'OLP comme Directeur des Arts et de la Culture Nationale. Quand l'OLP doit quitter le Liban en 1983, Shammout part avec sa famille au Kuwait. La guerre du Golfe en 1991 occasionne un nouveau déménagement de la famille qui se retrouve en Allemagne. Puis ils se fixent en Jordanie. En 1997 Shammout peut revoir sa maison natale en tant que touriste dans l'état d'Israël, après une absence de cinquante ans. Il meurt en 2006 à Amman. **Images no.43, 44, 45**

<http://imeu.net/news/article002033.shtml>

SHAWKAT Wissam (né 1979, Basra, Iraq), il a gagné de nombreux compétitions de calligraphie. Depuis 2002 il vit à Dubaï. Il travaille aussi comme graphiste et crée des logos et signatures pour compagnies et institutions. Son art de la calligraphie, autant traditionnel que contemporain, a été montré dans de nombreuses expositions internationales. **Image no. 141**

<http://wissamshawkat.com/>

<http://calligraphyqalam.com/blog/calligraphy-artists/wissam-shawkat/>

SHEMI Menachem (Schmidt) est né en Belorussie, a étudié à Odessa et immigra en Israël en 1913 pour se fixer à Tibériade. Il étudia à l'école Bezalel et intégra la légion juive. Entre 1928 et 1938 il vécut à Paris, où il fut influencé par Picasso et Cézanne. En 1942 Shemi servit dans l'armée britannique. A son retour en Israël il se fixe à Haifa et plus tard vit à Sfed. Il était un des premiers à introduire les particularismes du paysage d'Israël dans sa peinture. Il tendait dès ses débuts vers l'expressionnisme, loin de tout romantisme, cherchant à rendre visible lumière et

⁷³⁴ <http://www.onefineart.com/en/artists/saleeby/index.shtml>

air. Plus tard, sous l'influence des tableaux de Haim Soutin, ses tableaux deviennent plus sombre, testifiant aussi de son chagrin sur la mort de son fils à la guerre de 1948. **Image 346**

<http://www.menachemshemi.org/eng/?id=2>

<http://engel-art.co.il/artists.php?act=show&id=1074>

SHIBLI Ahlam, d'origine bédouine, née en 1970 à Arab al-Shibli, est une photographe palestinienne. Son travail porte sur les contradictions inhérentes à la notion de chez soi. « *Son œuvre traite de la perte du foyer et du combat contre cette perte, mais aussi des restrictions et des limitations que l'idée de foyer impose aux individus. Parmi les lieux où se rencontre cette problématique, on peut citer les territoires palestiniens occupés ; les monuments français qui commémorent sans distinction les résistants à l'occupant nazi et les soldats engagés dans les guerres coloniales menées contre des peuples qui réclamaient leur indépendance ; les corps des lesbiennes, gays, bisexuels et transsexuels issus de sociétés orientales ; et les communautés d'enfants recueillis dans les orphelinats polonais.* ⁷³⁵ » **Images no. 379, 380**

<http://www.ahlamshibli.com/>

<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1774&lieu=1>

SHIRMAN Simcha (né en Allemagne en 1947 et immigré en Israël en 1948), vit et travaille à Tel Aviv. Il termine un BFA à l'École des arts visuels de New York en 1976, ainsi qu'un MFA au Pratt Institute de New York en 1978. Depuis 1985 il étudie la sociologie, littérature hébreu, film israélien et histoire de l'art à l'université de Tel Aviv. Son travail photographique documente des objets, lieux et sujets de la société israélienne dans laquelle il a grandi, ainsi la ville d'Acre, le service à l'armée, son corps. Né dans une famille de rescapés de la Shoah, Shirman fait allusion à l'horreur des lieux sans mémoire, mais enfuis dans la mémoire collective du pays. Il a été influencé par les photographes allemands Bernd et Hilla Becher. **Image 383**

<http://www.gordongallery.co.il/Artists/Default.aspx?p=35>

<http://www.tamuseum.org.il/collection-work/8436>

SIRRY Gazbia (Gazbia Serry) « *Née au Caire en 1925, Gazbia Sirry poursuit des études aux Beaux-Arts et devient professeure à l'Université de Helwan. Elle est considérée comme l'une des principales artistes plasticiennes égyptiennes, avec une carrière de plus de 50 ans derrière elle. Riche et diversifiée, son oeuvre est caractérisée par une extraordinaire versatilité. Il semble, en effet, difficile de confiner Gazbia dans une quelconque école, même si ses coups de pinceaux vivaces et courageux se rapprochent du néo-expressionisme. Forte d'une trajectoire comprenant plus de 50 expositions personnelles - de Paris à Washington, de Venise à Sao-Polo, de Koweït-City à Tunis, de Dakar à Stockholm en passant par Pékin-, des commandes officielles passées par les plus grands musées internationaux, des prix officiels, des bourses d'études, et des chaires*

⁷³⁵ <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1774&lieu=1>

universitaires, *Gazbia continue de peindre pour l'amour de l'art (...)*⁷³⁶ » **Image no. 403**

<http://www.babelmed.net/cultura-e-societa/49-egypt/1782-gazbia-sirry-la-galerie-d-art-zamalek.html>

<http://www.graphiste-webdesigner.fr/blog/2013/09/la-peinture-africaine-du-xxe-siecle-a-nos-jours/>

TAG Nabil est dessinateur. Sa naissance en 1939 dans le delta du Nil peu développé ne le prédisposait certainement pas à une vie d'artiste. C'est par des chemins détournés qu'il arrive finalement au Caire et peut vivre de son travail très apprécié et subtil.

<http://weekly.ahram.org.eg/2001/535/profile.htm>

<http://twentysevenmag.com/13/?p=270>

TAHSIN Said (1904-1985), peintre naïf qui restera loin des influences occidentales et refusa l'école impressionniste et réaliste. **Image 325**

<http://www.saudiaramcoworld.com/issue/196402/from.the.artist.s.hand.htm>

http://www.delphineleccas.org/section300615_245774.html

TAKRETI Khaled (né 1964) est un syrien né à Beyrouth. Il étudia architecture et graphisme à Damas et travailla dans le Bureau des antiquités et musées de Syrie avant de gagner la réputation d'un des peintres les plus étonnants et novateurs de la Syrie contemporaine. En 1995 il s'installe pour quelque temps à New York et absorbe le discours contemporain et les courants internationaux. Puis il se retrouve à Paris où il continue de vivre depuis 2006. Ses œuvres ont été exposées dans plusieurs Biennales internationales. Elles se trouvent dans des collections prestigieuses privées et publiques. **Image 289, 290**

<http://www.ayyamgallery.com/artists/khaled-takreti/bio>

<http://www.artabsolument.com/fr/default/artist/detail/308/Khaled-Takreti.html>

TAMARI, Vera, née à Jérusalem en 1945, elle a fait ses études d'art à Beyrouth. Elle s'est spécialisée dans la céramique à l'Institut de Statale per la Ceramica à Florence, de 1972 à 1974, et a obtenu un Master en Art Islamique et Architecture de l'Université de Oxford en 1984. Tamari a eu des expositions à Jérusalem, Ramallah, et Amman, et participé à un grand nombre d'expositions de groupes dans le monde arabe, l'Europe et les États-Unis. Tamari est membre fondateur de l'Al-Wasiti Art Center à Jérusalem et du "New Visions Art Group". Elle est aussi un membre de la ligue des artistes palestiniens et du Khalil Sakakini Cultural Center. **Image 349**

http://www.resistanceart.com/vera_tamari.htm

TARIK Tawfik (1875-1940) compte parmi les plus importants artistes syriens de son époque. Il était avant-gardiste dans son art et dans sa pensée. Né dans une famille fortunée, il perd son père à dix ans. La richesse de sa mère lui permet des

⁷³⁶

<http://www.babelmed.net/cultura-e-societa/49-egypt/1782-gazbia-sirry-la-galerie-d-art-zamalek.html>

études d'architecture à Paris, où il rencontre le monde artistique. Il retourne à Damas en 1905 ayant terminé ses études. Il va restaurer un grand nombre de bâtiments historiques, entre autres la mosquée des Omeyyades. Il sera ami de tous les intellectuels de l'époque. Il peindra surtout Damas et son paysage, la vieille ville. Ses tableaux historiques sont d'une grande importance comme témoignages de l'histoire arabe, ainsi que ses portraits des personnalités de son temps. **Image 324**

http://www.arcadja.com/auctions/en/tarek_tawfik/artist/410492/

<http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000072/007260fb.pdf>

TEKIN, Bedran né à Diyarbakir en 1978, vient d'une famille d'artistes. Il a fait ses premières études d'art à la Dicle Université de Diyarbakir, puis expose aussi à Istanbul, Ankara, Izmir. Il se spécialise dans la photographie des personnes, et reçoit des prix d'excellence pour son travail qui laisse la place à l'inconscient, tout en appliquant un contrôle rigoureux sur la qualité de la prise de vue. Se voulant non-partisan, ses œuvres expriment malgré tout le vécu de sa région kurde d'origine. Il travaille aujourd'hui aussi comme professeur de photographie à l'Université de Gazi à Ankara. **Image 42, 54**

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1610

TICHO Anna est née en 1894 à Brno, en Moravia (République Tchèque). Dans son adolescence elle part pour Vienne et y étudie les arts. A l'âge de dix huit ans, Ticho part en Palestine et se fixe à Jérusalem. Depuis, elle a peint cette ville qu'elle adorera toute sa vie jusqu'à sa mort en 1980. Son style diffère de l'orientalisme encore en vigueur à son époque car elle prend ses vues dans la nature et se spécialise sur la lumière des collines et la couleur des pierres de la vieille ville, restant toutefois dans une tradition romantique de choisir des scènes d'abandon et de désert. Son style et sa technique changent pendant sa vie mais elle restera toujours accrochée à son thème de la ville sainte.

<http://jwa.org/encyclopedia/article/ticho-anna>

http://www.goJérusalem.com/article_1472/Anna-Ticho-Artist-of-Jérusalems-hills-and-flora

TOPAL, Riza, vient d'une ville kurde turque qui a connu beaucoup d'affrontements avec le gouvernement d'Ankara. Il est né en 1934 à Hulmani, Dersim. Il suit des études d'instituteur tout en s'intéressant à la peinture européenne et se forme avec les images de l'impressionnisme et cubisme. Il expose de façon locale, puis parfait ses études à Ankara et y expose aussi avec succès. Il retourne comme volontaire dans sa région rurale et travaille comme instituteur. Il poursuit ses recherches personnelles de philosophie et littérature ainsi que son travail artistique. En 1968, il expose pour la première fois à Istanbul et reçoit par la suite une bourse pour faire des études en Allemagne. Il y vit depuis et y a connu de nombreuses expositions. **Image 51, 52, 53, 358, 359**

<http://www.rizatopal.de/>

TOUKAN Oraib est née aux Etats Unis en 1977, à Boston et a grandi à Amman, en Jordanie. Elle a gardé l'habitude d'osciller entre ces deux endroits. Elle travaille surtout en photographie, vidéo, textes et installations, utilisant la politique et l'actualité comme sources d'inspiration. Ses études de photographie ont été complétées par un Masters interdisciplinaire en arts appliqués de Bard College, New York, et un MSc et BSc en Informatique et Géographie environnementale de la London School of Economics. *Images no. 90, 91*
http://www.iniva.org/library/archive/people/t/toukan_oraib

WAKED, Sharif, est né à Nazareth dans une famille qui venait s'y réfugier et qui était originaire du village de Mjedil. Il étudia art et philosophie à l'Université de Haïfa où il continue de vivre. Waked joue avec l'absurde et l'humour noir dans ses vidéos et installations et montre la dérision du conflit israélo-palestinien. Waked a exposé entre autres à la Royal Academy of Arts, London (2010), le Cinéma du réel, Paris (2010), le National Museum of Bahrain (2009), le Museum of Modern Art of Algiers (2009) etc. *Images no. 75, 112, 154*
<http://www.sharjahart.org/people/people-by-alphabet/w/waked-sharif>
<http://www.vdb.org/artists/sharif-waked>

WEHBÉ Rachid, « *Né à Beyrouth en 1917, il fréquente l'atelier de Habib Srour, puis part étudier la peinture, la musique et le théâtre à l'université du Caire. De retour au Liban, il enseigne dans divers établissements, tout en continuant à peindre. En 1957, il contribue à la fondation de l'Association des artistes peintres et sculpteurs libanais, dont il sera successivement secrétaire et président. Dès 1930, il participe à de nombreuses expositions, individuelles et collectives à Beyrouth et à l'étranger, prenant part notamment aux biennales d'Alexandrie et de Sao Paolo. Rachid Wehbé s'est vu décerner de nombreux prix, dont la médaille de peinture du ministère de l'Education nationale en 1971, le prix Saïd Akl en 1972 et l'Ordre national des cèdres en 1986. Il est mort en 1993.*⁷³⁷ »
<http://www.agendaculturel.com/Artiste-Rachid-Wehbe?main=0>
<http://www.onefineart.com/en/artists/wehbi/index.shtml>

YUNAN Ramsis (1913–1966) ne put fréquenter la Faculté des Arts qu'entre 1929-1933, puis deviendra professeur de lycée jusqu'en 1941. Il continua néanmoins son chemin d'artiste et fait parti du courant qui mettait en défi les artistes « néo-pharaoniques » des années 1930. Au lieu de voir l'influence européenne comme un péril pour la culture égyptienne, ils expérimentaient avec cubisme, dadaïsme et abstraction. Yunan s'identifiait aux groupes antifascistes et pour la liberté de l'expression. Son œuvre a des tendances surréalistes. *Image no. 397*
<http://www.fineart.gov.eg/eng/cv/cv.asp?IDS=11>
<http://www.egyptiansurrealism.com/files/egyptian-surrealism-and-degenerate-art-in-1939.pdf>

YOUNES Khalil. Syrien, il a immigré aux Etat Unis en 1998. Il a étudié la cinématographie au Columbia College, Chicago, et film/vidéo au Massachusetts

⁷³⁷ <http://www.agendaculturel.com/Artiste-Rachid-Wehbe?main=0>

College of Art and Design-Boston, puis à la Hartford Academy of the Arts. Il a eu des expositions en Syrie et aux Etats Unis. **Image no. 84**

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.162800657190969.36503.161536270650741&type=1>

YOUNIS Khitam (née en 1962) évoque la croute éclatée de la terre assoiffée d'eau et attendant une délivrance dans des œuvres de techniques mixtes. Elle a abandonné les outils et matériaux traditionnels de la peinture et travaille dans une manière qui cherche l'honnêteté et la spontanéité dans la description de son sujet.

Image no 362

<http://www.islamicart.co.il/en/>

ZARITSKY Joseph (Iosif Zarickij; Joseph Zaritsky; Joseph Tsaritzky; Yossef Zaritzki), 1891-1985 est perçu comme un des artistes modernes Israéliens les plus influents. Né à Borisopol, en Ukraine, il a étudié l'art à l'académie de Kyiv. En 1923, il immigre en Palestine et se fixe à Jérusalem. 1927- 1928, il vit à Paris. Après son retour en Palestine, il va vivre à Tel Aviv. Le travail de Zaritsky se caractérise par ses descriptions expressionnistes de la nature, ses figures abstraites sur des surfaces carrées, qui rappellent le paysage rude et abrupt du Moyen Orient. Zaritsky était un des fondateurs du mouvement artistique des *New Horizons* (*Ofakim Hadashim*), par lequel il voulait se libérer de l'orientalisme et encourager la peinture abstraite. En 1959, il a gagné le « Prix d'Israël » pour la peinture. En 1968, il est le premier artiste qui gagne le « Sandberg » prix de l'Israël Museum. En 1982, il reçoit le prix du « Worthy of Tel Aviv ».

Images no. 35, 63

<http://www.ynetart.co.il/en/?CategoryID=690&dbRW=1>