

# L'internationalisation des circuits artistiques et la notion d' « art contemporain islamique » :

## De la formalisation d'un discours à la formation d'une catégorie

Monia Abdallah

### Résumé

Qu'est-ce que l'« art contemporain islamique » ? Il ne s'agira pas, dans le cadre de cette présentation, de répondre à cette question car l'interrogation qui semble aujourd'hui plus fondamentale est celle qui renvoie à la genèse même de cette catégorisation spécifique dans un contexte où prolifèrent les discours sur le métissage et la mondialisation. En effet, cette classification, en une sorte d'« isolat culturel », semble contradictoire dans ce contexte de société globale de communication où les notions de centre et de périphérie deviendraient ainsi obsolètes.

Les questions qui se posent alors sont les suivantes : est-ce que la production artistique pointée par cette classification culturelle, « art contemporain islamique », présente réellement un caractère spécifique ? Les œuvres qu'elle englobe peuvent-elles soutenir une telle dénomination distincte du reste de la production artistique ? Ou devons-nous chercher sa justification au sein même du discours théorique et idéologique sur la mondialisation ?

Un discours dans lequel persiste la distinction entre Centre(s) et Périphérie(s) dans la mesure où le vocabulaire employé se trouve fondé sur les dichotomies Nord / Sud ; Centre / Périphérie ; Occident / Non-Occident ; Pays Développés / Pays du Tiers Monde ; et donc « art contemporain » / « art contemporain islamique ». Dans cette mondialisation, toute opposition ne fait donc qu'accroître et amplifier la rupture implicite que crée et accepte l'utilisation même de cette distinction entre « centre » et « périphérie ».

Mots clefs : catégorisation ; « Art contemporain islamique » ; Centre\Périphérie



Groupe de Réflexion : Socio-anthropologie des arts plastiques dans les contextes périphériques

L'élaboration d'une catégorie singulière, l'*art contemporain islamique*<sup>1</sup>, dans le champ de la création artistique d'aujourd'hui soulève de nombreux paradoxes et ambiguïtés. La production artistique pointée par cette classification culturelle présenterait-elle un caractère spécifique ? Les œuvres qu'elle englobe peuvent-elles soutenir cette dénomination distincte du reste de la production contemporaine ? L'interrogation de la pertinence et de la légitimité de cette catégorisation met en évidence le caractère fort ambigu du discours d'ouverture aux arts dits non occidentaux.

En effet, la mise en place de cette catégorie dans le contexte artistique international actuel où prolifèrent les discours sur le métissage et la mondialisation, semble ignorer la définition que donne Anne Cauquelin du « nouveau paysage artistique ». Selon cette auteure, au sein de notre « société globale de communication », la notion de « réseau » met en place un « système de liaisons multipôles »<sup>2</sup> qui rendrait, de fait, les notions de centre et de périphéries obsolètes et, par voie de conséquences, annulerait toutes taxinomies dans la mesure où elles ne tiennent pas compte de ces nouvelles interactions et dynamiques.

Cependant, si les distinctions entre centre(s) et périphérie(s) ne permettent plus de saisir l'apparition et la médiatisation de cette notion d'un *art contemporain islamique*, le discours en faveur des arts dits non occidentaux « au centre » et la prolifération des lieux de diffusion dans les contextes considérés comme « périphériques », semblent intimement impliqués dans l'institution de cette catégorie.

Ainsi, nous tenterons de démontrer que la formalisation de ce discours sur les arts dits non occidentaux mène à la formation de cette catégorie dont l'analyse des différents acteurs impliqués met en évidence la grande diversité et l'importante disparité des éléments rassemblés. Les œuvres d'*art contemporain islamique* apparaîtront comme incarnant les caractéristiques de notre contemporanéité davantage que les spécificités de la tradition islamique en art.

## Une plus grande visibilité dans les lieux institutionnels du « centre »

Le regroupement de certaines œuvres sous la catégorie *art contemporain islamique* n'est pas le seul regroupement que l'on ait pu observer depuis les deux dernières décennies. En effet, les grands événements artistiques internationaux (*Magiciens de la terre* (1989), biennales de Lyon, biennales de

---

<sup>1</sup> Nous remplacerons dorénavant les « guillemets » par de l'italique pour le terme *art contemporain islamique*.

<sup>2</sup> A. Cauquelin, *L'art contemporain*, Que sais-je, PUF, 1996, p. 42.

Venise) ne cessent de nous rappeler qu'il existe une «parenté de l'homme»<sup>3</sup>, une «fraternité des hommes»<sup>4</sup> au nom desquelles une plus grande visibilité aux arts dits non occidentaux doit être accordée et ce afin d'enrichir ce « plateau de l'humanité »<sup>5</sup>.

C'est dans ce contexte global que fut organisée au Barbican Centre de Londres en 1989 l'exposition *Contemporary Art from the Islamic World*. Cette exposition fut présentée comme la première exposition d'*art contemporain islamique*. Dans la préface au catalogue, sa finalité est clairement définie comme suit :

I thank the Barbican Centre of London for hosting this Exhibition as it marks the sincere intention of furthering the cultural accord between the Islamic and Western Worlds, in a spirit of mutual understanding and co-operation.<sup>6</sup>

Quelques années plus tard en 1997, se tient en marge de la 47 Biennale Internationale d'Art de Venise, l'exposition *Modernities & Memories : Recent Works from the Islamic World*. Cette exposition souhaite participer, à l'image de l'exposition tenue au Barbican Centre, à une meilleure compréhension de la diversité des cultures. Nous pouvons lire à ce propos ce qui suit :

For those unfamiliar with the stakes of contemporary creation in Muslim societies, many of these works will be unexpected. What needs emphasis here, however, is not the undisputed singularity of the works. Instead, we need to better understand how each of these works represents a point of entry into public discourse within their various societies.<sup>7</sup>

C'est encore au nom de cette diversité culturelle contemporaine qu'une institution comme le British museum a mis en place depuis 2003, un programme intitulé *Elective Affinities : Collecting the Modern World*. Dans le cadre de ce programme, une exposition a été organisée afin de mettre l'accent sur les continuités et les ruptures avec les traditions et les conventions de ce qu'ils ont nommé « pre-modern islamic art » au sein du travail d'artistes contemporains du Moyen-Orient. Le titre de cette

---

<sup>3</sup> S. Price, *Arts primitifs ; Regards civilisés*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1995 (1989), p. 63.

<sup>4</sup> *ibid.*, p.49. Cette tendance trouve aussi son écho dans le monde journalistique. A titre d'exemple nous citerons les articles suivants parus dans *Le Monde* depuis le début 2001 et portant les titres : «La mondialisation abolit les frontières de l'art» (janv.) ; «Biennale de Venise : l'art contemporain offre un «plateau de l'humanité» (29 mars) ou encore «La rénovation du Musée d'art moderne de Paris : Pour que Beaubourg soit universel !» écrit par le philosophe Régis Debray (avril 2000) et paru dans *le Monde diplomatique*.

<sup>5</sup> « Plateau de l'humanité » est le titre choisi pour la dernière Biennale de Venise (2001).

<sup>6</sup> Cf. « Foreword », *Contemporary Art from the Islamic World*, édité par Wijdan Ali, Scorpion Publishing, London, The Royal Society of Fine Arts, Amman, 1989, p.vii.

<sup>7</sup> Cf. « Foreword », *Modernities & Memories: Recent Works from the Islamic World; La Biennale di Venetia – XLVII Esposizione Internazionale d'Arte*, The Rockefeller Foundation, New York, 1997, pp. 6-7.

exposition était le suivant : *Modernity and Tradition in the Contemporary Art of the Middle East : Leila Shawa and Other Artists*.

De plus, il existe désormais au sein de la galerie consacrée aux Arts de l'Islam de ce musée, une section intitulée *The contemporary World* dans laquelle sont présentées des œuvres d'artistes originaires de sociétés à majorité musulmane.

Certains de ces artistes ont également été présentés dans le cadre des deux expositions tenues au Barbican Centre et en marge de la Biennale de Venise de 1997.

Ces quelques exemples nous permettent de constater la prolifération de la visibilité de cette notion d'*art contemporain islamique* ou *du monde islamique* au sein d'institutions muséales occidentales. Nous tenons à préciser que cette notion d'*art contemporain islamique* possède une dénomination fluctuante dans la mesure où sa charge sémantique se retrouve dans les appellations suivantes : *Contemporary Art from the Islamic World*, *Modern Islamic Art*, *Art-Islamic Art*, etc.

Ce bref panorama ne serait pas complet si nous ne précisions pas qu'il existe aussi une multiplication des lieux de visibilité spécialement consacrés aux *créations contemporaines du monde islamique*. Ces lieux sont de natures différentes puisqu'il peut tout aussi bien s'agir d'une publication en ligne comme c'est le cas de la création en Allemagne du magazine Internet intitulé *Contemporary Art from the Islamic World* ou encore d'une galerie comme celle créée en 1982 à Londres sous le nom de *Egee Art Consultancy* et qui consacre ses activités à la promotion de l'art ancien et contemporain du Moyen Orient.

## Une visibilité généralisée

Le discours d'ouverture aux arts non occidentaux et son corollaire, la notion de diversité culturelle, ne favorisent pas uniquement une diversité plus visible dans les institutions « traditionnelles » de l'art mais permettent aussi une plus grande visibilité de cette diversité.

En effet, le déplacement des expositions comme ce fut le cas pour l'exposition *Modernities & Memories* tenue en marge de la Biennale de Venise en 1997, et qui fut présentée un an plus tard, à l'Istanbul Bilgi University ou encore, pour l'exposition intitulée *Femmes artistes en terre d'Islam* inaugurée à Rhodes en 2002 et qui voyagea de Rhodes à Séville en passant par Athènes, Paris ou encore Milan, ce déplacement donc, permet certes une visibilité généralisée mais il instaure et conforte,

de fait, l'existence de cette notion d'*art contemporain islamique*. La multiplication des biennales a aussi été favorisée par ce contexte d'ouverture et participe de la promotion de cette notion.

En 2000, la *Première Biennale internationale de peinture du monde islamique* a été organisée à Téhéran. Cette biennale répond, en partie, à cette demande d'une plus grande diversité culturelle. Nous pouvons lire dans le discours d'ouverture ce qui suit :

Art, however, is a means of communication without the need for translation. This is a privilege to be used in the dialogue among civilisations. Artists can transfer their thoughts and feelings more effectively, honestly and smoothly. Art can bridge cultures.<sup>8</sup>

Pour autant, et au vu de cette internationalisation des circuits artistiques, pouvons nous considérer les distinctions entre « centre » et « périphéries » comme obsolètes?

## Des ambiguïtés d'un discours formel

*Implicitement et fondamentalement, cette visibilité désormais accordée à toute création artistique, place les œuvres non occidentales aux côtés des œuvres occidentales comme des équivalences, les unes n'étant pas plus de « l'Art » que les autres. Selon les termes de Sally Price, « cette égalité accordée aux non occidentaux, et par voie de conséquence à leur art, n'est pas une manifestation naturelle de l'équivalence des peuples, mais plutôt le résultat de la bienveillance de l'Occident »<sup>9</sup>. Cette « égalité » permettrait ainsi de remettre en cause ce « lieu commun » selon lequel il existerait un « centre » (l'occident) et des « périphéries ».*

Pourtant, dans son rapport adressé au ministère français des affaires étrangères intitulé *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, le sociologue Alain Quemin constate que « le monde de l'art obéit à un schéma duopole »<sup>10</sup>, d'une part un « centre clairement occidental » dans lequel figurent les nations les plus riches au monde, et de l'autre, une « périphérie artistique » à laquelle sont rattachés en particulier les pays du Tiers Monde. Il semble alors

---

<sup>8</sup> Cf. « The Opening Speech of President Mohammed Khatami », dans *Contemporary Painting of the Islamic World – The First International Painting Biennial of the Islamic World*, Téhéran, 2000, p. 133.

<sup>9</sup> S. Price, *Arts Primitifs ; Regards civilisés*, op. cit., p. 48.

<sup>10</sup> Cf. Synthèse du rapport d'Alain Quemin : *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, p.10.

que le discours sur la mondialisation et le métissage serve davantage d'appui au relativisme culturel, permettant ainsi d'illustrer, lors des biennales d'art contemporain, une diversité culturelle de plus en plus grande plutôt que d'être le fruit de réels changements au sein du marché de l'art ainsi que le résultat d'une véritable reconnaissance mondiale égale envers l'ensemble des productions artistiques contemporaines. En d'autres termes, il semble que la mondialisation artistique ne soit qu'une notion rhétorique, dans laquelle persistent, les dichotomies Nord / Sud ; Centre / Périphérie ; Occident / Non-Occident ; Pays Développés / Pays du Tiers Monde ; et donc « art contemporain » / « art contemporain islamique ». De plus, cette notion rhétorique autorise toute sorte de labellisation comme le constate Alain Quemin : « Aujourd'hui encore, les artistes des pays « mineurs » restent, comme l'ensemble de la communauté artistique, labellisés par le mainstream du monde de l'art contemporain occidental »<sup>11</sup>.

## D'un discours formel à la formation d'une catégorie

C'est donc dans le cadre ce contexte de formalisation discursive autour de cette notion de mondialisation artistique que le discours d'ouverture aux arts dits non occidentaux participe à l'institution de cette catégorisation *art contemporain islamique*.

Cette dernière permet à son tour de perpétuer une vision binaire qui oppose modernité et tradition ; contemporanéité et historicité ; etc. Ainsi, ces tensions dichotomiques nourrissent les œuvres des artistes d'*art contemporain islamique* comme en conclut le texte de présentation de la monographie *Contemporary Art from the Islamic World* (1989) : « ...the quest is the same and continues a relentless effort to achieve assimilation and synthesis between traditional heritage and Western modernity »<sup>12</sup>.

Cependant, ces oppositions se rattachent davantage à une perception d'ordre socio-politique des œuvres plutôt qu'à une perception esthétique. Il semblerait donc que la distinction proposée par Sally Price entre une « pure réaction esthétique » et une « réaction historique »<sup>13</sup> trouve ici une de ses manifestations.

Par ailleurs, un vocabulaire restreint aux termes d'« archaïque », de « racines », de « mémoire » structure souvent la présentation des œuvres des artistes présentés sous cette catégorie *art contemporain islamique*.

---

<sup>11</sup> Ibid, p.10

<sup>12</sup> *Contemporary Art from the Islamic World*, introduction, op.cit., p. xii.

<sup>13</sup> S. Price, *Arts primitifs*, op. cit., p. 44.

Il semble donc que cette « mondialisation » ne change en rien la lecture historiciste portée sur certaines œuvres. Cette mondialisation n'a finalement trait qu'à la sphère de distribution de l'art contemporain, à son champ institutionnel, créant ainsi une réalité parallèle aux œuvres, une réalité de l'art contemporain qui, comme l'a constaté Anne Cauquelin, « se construit en dehors des qualités propres aux œuvres ». Cependant, c'est au sein même de cette sphère de distribution que la catégorisation de certaines œuvres contemporaines sous l'appellation *art contemporain islamique* voit le jour. Si cette réalité se construit en-dehors des œuvres, alors qu'en est-il des œuvres labellisées sous cette dénomination singulière ?

## De la formation d'une catégorie au questionnement de sa légitimité

Qu'ont en commun un artiste soudanais ayant été formé et travaillant en Occident depuis plus de vingt ans (c'est l'exemple de Hassan Musa ; *The Martyrdom of Saint Sebastian* ; Triptyque qui date de 1997 dans lequel l'artiste reprend un des sujets favoris de la Renaissance s'inspirant ainsi de Parmigianino ainsi que du Titien et de Michel-Ange pour la composition), quel est le point commun donc, entre lui et un artiste né en Indonésie, sur l'île de Java, formé et ayant vécu en Australie et aux Etats-Unis (c'est l'exemple de Setiawan Sabana ; *Monument of Paper*, c'est une installation datant de 1996, dans laquelle l'artiste commémore ce qu'il nomme l' « âge du papier », prélude à la fin de notre ère) Ce qui les rapprocherait n'est ni leur lieu de formation (l'Occident), ni leur lieu de vie (l'Occident), encore moins leur culture originelle (l'une africaine, l'autre indonésienne). Ce qui les rapprocherait serait leur production artistique considérée comme « non-occidentale » et plus particulièrement « islamique ». Ils seraient les héritiers et les continuateurs de la tradition islamique en art.

Mondialiser revient donc davantage à « monder » le monde plutôt qu'à le faire « verser dans tous les sens » pour reprendre la définition que donne Michel Serres du mot « universel » : « ce qui unique, verse pourtant dans tous les sens »<sup>14</sup>. Monder le monde consiste en des séparations taxinomiques ainsi que des séparations axiologiques (certaines œuvres étant jugées esthétiquement alors que l'on porte sur d'autres une lecture d'ordre ethnographique).

---

<sup>14</sup> M. Serres, *Le Tiers-Instruit*, p. 27.

Face à la grande hétérogénéité des œuvres qui se trouvent ainsi rassemblées au sein de cette catégorisation *art contemporain islamique*, un malaise persiste. En effet, un nombre important d'entre elles ne se réfèrent à l'Islam, ni dans leur composition, ni par les éléments visuels qu'elles contiennent, ni par le choix des techniques qui les fondent. En voici quelques exemples

1. Abdoulaye Konaté (Mali), *Hommage To The Mande Hunters N. II*, 1996-1997. Catalogue *Modernities & Memories* (Biennale de Venise, 1997)

Contemporary African artists must carry on the traditions of our land. Tradition is our alphabet. .... This installation speak for my concern with our tradition, history and memory. Among my people, the Mande, hunters are well known for their oratory and for their strong intellectual and spiritual knowledge. ...The hunters' costume is like an installation which protects them as well as projects their power. This combination of knowledge, power and protection in our tradition fascinates me as an artist.<sup>15</sup>

2. Inci Eviner (Turquie), *'Skinless'*, installation, 1996. Catalogue *Modernities & Memories* (Biennale de Venise 1997).

I lost my skin. In fact, my skin has left me. Now I am open to exterior influences<sup>16</sup>

De plus, quand bien même ces œuvres présenteraient des références visuelles à la religion musulmane comme c'est le cas de cette œuvre de l'artiste égyptien Ahmed Askalany qui fut présentée à Paris dans le cadre d'une exposition intitulée *'Musulmanes, musulmans, au Caire, à Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar'*<sup>17</sup>, elles le font selon le mode de la citation propre à l'art contemporain<sup>18</sup>. L'artiste lui même affirme s'inspirer de l'islam comme il pourrait le faire d'autres religions<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> Artist's statement, May 1997. translated by Salah Hassan and F. Alexis. p.38.

<sup>16</sup> Artist's statement, April 1997, p.30.

<sup>17</sup> Une exposition produite par le Parc de la Villette et présentée du 19 mai au 14 novembre 2004, sous la direction de Olivier Roy et Valérie Amiraux.

<sup>18</sup> Cf. Sylvia Naef, « L'art contemporain en pays d'islam », dans *Musulmanes, musulmans, au Caire, à Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar*, Paris, 2004, p. 59.

<sup>19</sup> Cf. Texte de l'artiste dans, *Musulmanes, musulmans, au Caire, à Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar*, 2004, p. 71. « Je m'inspire de l'islam comme je pourrais le faire d'autres religions ».



Ahmad Askalany, *Al-Musalin (Les orants)*, 2001, Townhouse Gallery, Le Caire – (installation d'éléments tissés de paille formant des silhouettes courbées effectuant un des rituels de la prière soufi, cette posture classique de prière empruntée à l'Islam a été choisi par l'artiste car, selon lui « cette position courbée suggère – sans beaucoup de risques de confusion – que ces silhouettes sont des orants »)

*Aussi, outre le fait que beaucoup de ces artistes vivent en Europe ou en Amérique, la plupart de ceux concernés par cette catégorisation, art contemporain du monde islamique, ont au moins effectué une partie de leur formation artistique dans un pays européen ou aux États-Unis.*

*Enfin, un nombre important de ces artistes, revendiquent une identité plurielle ancrée dans notre contemporanéité transnationale aux multiples références culturelles et voient en leurs œuvres une appartenance à l'art contemporain tout court.*

## Des enjeux possibles d'une catégorie sans forme, sans contour.

### Retour aux discours

Ce rapide aperçu de la grande diversité et de l'importante disparité des œuvres rassemblées sous cette catégorie *art contemporain islamique*, voudrait mettre en évidence l'aspect ambigu du discours d'ouverture sur les arts dits non occidentaux dans ce contexte d'internationalisation de l'art contemporain. En effet, si ce discours semble ne plus rendre opératoire les notions de centre(s) et de périphérie(s) afin de comprendre et d'analyser les jeux de pouvoir, d'interrelations et de reconnaissances qui se jouent sur la scène artistique contemporaine, ce discours ne remet pas pour autant totalement en question ces notions auxquelles, par ailleurs, les faits du marché de l'art redonnent toute leur actualité.

Mais le caractère fort ambigu de ce discours d'ouverture réside dans le fait qu'il permet l'institution et la médiatisation de catégories qui comportent de nombreuses contradictions – tant au niveau terminologique qu'au niveau des critères de classification de ces œuvres rassemblées sous l'appellation *art contemporain islamique*.

Dans le contexte international d'aujourd'hui qui confère une dimension politique au fait religieux, cette dénomination faisant référence à l'Islam ne va pas de soi.

De ce fait, il semble alors nécessaire de questionner cette catégorisation et la facilité avec laquelle elle s'établit et se diffuse. Ce questionnement, hors des distinctions entre centre et périphéries, permettrait de saisir l'ampleur des enjeux liés à cette catégorie *art contemporain du monde islamique*.

## Bibliographie

- Cauquelin, Anne, 1996, *L'art contemporain*, Que sais-je, PUF
- Price, Sally, 1995 (1989), *Arts primitifs ; Regards civilisés*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts
- *Contemporary Art from the Islamic World*, 1989, édité par Wijdan Ali, Scorpion Publishing, London, The Royal Society of Fine Arts, Amman
- *Modernities & Memories: Recent Works from the Islamic World; La Biennale di Venetia – XLVII Esposizione Internazionale d'Arte*, 1997, The Rockefeller Foundation, New York

**Monia Abdallah** a effectué sa maîtrise en étude des arts à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Elle poursuit actuellement sa thèse de doctorat au sein du Centre d'histoire et de théorie des arts (CEHTA) de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (EHESS). Sa recherche concerne les différentes modalités à travers lesquelles se met en place le concept 'd'art contemporain islamique'. Sous forme d'enquête, cette recherche s'intéresse aussi aux différentes formes de médiatisation de cette notion et se trouve être enrichie par des recherches de terrain dans différents pays (Maroc, Jordanie et Tunisie).