

World of Islam Festival (Londres 1976) : Naissance d'un nouveau paradigme pour les arts de l'Islam

Monia Abdallah

Volume 39, numéro 1, 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1026192ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1026192ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Abdallah, M. (2014). *World of Islam Festival (Londres 1976) : Naissance d'un nouveau paradigme pour les arts de l'Islam*. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 39(1), 1–10. <https://doi.org/10.7202/1026192ar>

Résumé de l'article

This essay traces the origin and stakes of the association between historical Islamic art and works of contemporary art by artists from Muslim countries. The idea that underpins this association—that there is a form of continuity between these works—first appeared in London in 1976 during the *World of Islam Festival*. This event laid the foundation for the understanding of Islamic art as a vehicle for cultural continuity, so that contemporary art by artists from Muslim countries came to be seen as an extension of Islamic art and became perceived by many as a contemporary Islamic art, that is to say, the art of the Islamic civilization of today. This article argues that the notion of Islamic civilization that the *World of Islam Festival* vehiculated continues to be felt in the new paradigm for Islamic art that it initiated. This essay analyzes how this event unintentionally spawned a new model for understanding not only Islamic art, but also Islamic civilization, a civilization that is now once again considered alive.

World of Islam Festival (Londres 1976) : Naissance d'un nouveau paradigme pour les arts de l'Islam

MONIA ABDALLAH, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Abstract

This essay traces the origin and stakes of the association between historical Islamic art and works of contemporary art by artists from Muslim countries. The idea that underpins this association—that there is a form of continuity between these works—first appeared in London in 1976 during the *World of Islam Festival*. This event laid the foundation for the understanding of Islamic art as a vehicle for cultural continuity, so that contemporary art by artists from Muslim countries came to be seen as an extension of Islamic art and became perceived by many as a contemporary Islamic art, that is to say, the art of the Islamic civilization of today. This article argues that the notion of Islamic civilization that the *World of Islam Festival* vehiculated continues to be felt in the new paradigm for Islamic art that it initiated. This essay analyzes how this event unintentionally spawned a new model for understanding not only Islamic art, but also Islamic civilization, a civilization that is now once again considered alive.

L'art musulman commence à la mort de Mahomet, l'an 632 après J.C., pour disparaître au XVII^e ou au XVIII^e siècle, suivant les pays.

Henry Martin, *La grammaire des styles : l'art musulman*, 1926

Les arts de l'Islam sont au cœur d'un certain nombre d'événements culturels et médiatiques depuis le renouveau des départements d'art islamique de grandes institutions muséales en Europe, dont celui du Victoria and Albert Museum en 2006 et, en Amérique du Nord, du Metropolitan Museum of Art en 2011. Le plus récent département dédié aux arts de l'Islam à proposer de nouvelles salles est celui du musée du Louvre en septembre 2012. Aussi diverses et variées que soient les collections de ces grandes institutions, aussi différents que soient leurs choix muséographiques, ces réaménagements ont tous pris en compte des créations contemporaines d'artistes originaires de pays musulmans, par leur lieu de naissance ou par leur ascendance, en exposant leurs œuvres ou par le biais d'activités scientifiques. Ainsi, dans le cas du Louvre, une programmation de conférences et de journées d'étude autour d'artistes contemporains dits du Moyen-Orient a été spécifiquement conçue pour accompagner l'inauguration des salles dédiées aux arts de l'Islam.

L'objectif de ce texte n'est pas d'examiner cet intérêt actuel pour l'art islamique, mais plutôt de retracer l'origine ainsi que les enjeux de cette association de l'art islamique historique avec l'art contemporain, alors même qu'un nombre considérable de ces œuvres contemporaines ne font aucune référence à l'Islam ni en tant que culture ni en tant que religion. Cette association n'est pas propre à l'époque actuelle. En effet, l'idée qui la sous-tend, soit celle d'une continuité entre les arts de l'Islam et les créations contemporaines produites par des artistes originaires d'un pays musulman, apparaît pour la première fois à Londres en 1976 lors du *World of Islam Festival*¹. Cet événement a posé les bases de cette conception de l'art islamique comme vecteur de continuité culturelle, et donc de cette idée que l'art contemporain des pays musulmans prolongerait en quelque sorte l'art islamique, devenant ainsi pour plusieurs un « art islamique

contemporain », c'est-à-dire l'art de la civilisation islamique d'aujourd'hui. Comme nous le démontrerons, le *World of Islam Festival* a eu comme conséquence déterminante de réactiver la notion de civilisation islamique, amorçant ainsi un nouveau paradigme pour les arts de l'Islam. Ce texte analyse en quoi ce festival a, de façon certainement involontaire, donné naissance à un nouveau modèle d'appréhension des arts de l'Islam, modèle qui réactive la notion de civilisation islamique et la fait apparaître comme une civilisation redevenue « vivante ».

L'historien de l'art islamique Oleg Grabar considère que le *World of Islam Festival* fait partie de ces événements qui, « à intervalles irréguliers », stimulent ou orientent la recherche scientifique sur l'art islamique². Selon lui, l'« impact de ces “événements” peut être informationnel, intellectuel ou idéologique » et affecter l'ensemble d'une discipline³. Les incidences du *World of Islam Festival* se sont produites sur ces trois niveaux, tant pour l'histoire que pour la perception de ce que l'on nomme aujourd'hui les arts de l'Islam.

Le *World of Islam Festival* aura constitué un moment paradigmatique dans la mesure où son importance est indéniable non seulement pour l'historiographie de l'art islamique historique, mais aussi pour ce qu'il a initié : l'idée de prolongement de l'art islamique dans l'art contemporain du monde islamique, faisant ainsi de l'art islamique une catégorie non plus historique et esthétique, mais *culturelle*. En d'autres termes, les arts de l'Islam devenaient ainsi les arts anciens et contemporains de la civilisation islamique passée, présente et à venir.

Cette conception, complètement nouvelle en 1976, a gagné du terrain et semble aujourd'hui de moins en moins contestée, aussi bien dans le monde académique que dans le monde muséal⁴. Elle se manifeste sous différentes formes : l'introduction d'œuvres contemporaines dans les collections permanentes d'art islamique des grandes institutions muséales, leur présentation lors d'expositions temporaires aux côtés d'objets de l'art islamique historique, ou l'organisation d'événements faisant appel à des artistes contemporains dans le cadre de la programmation culturelle accompagnant une exposition ou l'inauguration d'un nouveau département des arts de l'Islam.

Un événement au niveau informationnel

Inauguré en avril 1976 par la Reine Élisabeth II en présence de nombreux représentants de pays musulmans, le *World of Islam Festival*, événement qualifié de « multi-facettes »⁵, de « puzzle »⁶ et de « multimédia »⁷, a été très explicitement présenté comme une promotion de l'art et de la culture islamiques. L'objectif était de saisir l'« esprit de l'Islam », entendu à la fois comme culture et comme civilisation. L'exposition principale d'art islamique qui y était proposée avait été conçue en fonction de cet objectif. Ainsi, Paul Keeler, le directeur du festival, explique dans le catalogue : « L'exposition *Arts of Islam* est au centre d'une étude majeure de la civilisation islamique. »⁸ Il poursuit :

Le festival tente de présenter *la totalité de la culture et de la civilisation islamiques*. Les thèmes principaux du festival illustrent les aspects essentiels de la culture, des arts, des sciences, de la vie urbaine et nomade, de la poésie, de la musique et, bien évidemment, de ce qui se trouve au cœur de la civilisation, le Coran et ses enseignements.⁹

Financé à 80 % par les Émirats Arabes Unis¹⁰, le *World of Islam Festival* aurait permis de présenter au public britannique « la créativité artistique du monde musulman » et aurait enfin « ouvert ce champ qui était jusqu'alors réservé aux spécialistes, aux historiens de l'art, aux collectionneurs, aux architectes »¹¹. Alistair Duncan, l'écrivain et photographe spécialiste des sites sacrés du Moyen-Orient qui fut l'administrateur du festival, explique comment celui-ci fut envisagé :

Nous avons clarifié le fait que nous essayions d'offrir une « plateforme » à travers laquelle les musulmans pourraient présenter l'inspiration, la synthèse et les réalisations de la culture islamique grâce à une variété de médias modernes de communications, d'expositions, de films, de livres, grâce aussi à la télévision, aux séminaires et aux discussions¹².

Au cours des trois mois durant lesquels s'est déroulé le *World of Islam Festival* – avril à juin 1976 – six films documentaires sur le « monde de l'Islam » retransmis par la BBC ont été suivis par un million de téléspectateurs britanniques. Précisons par ailleurs que cet événement ne fut pas seulement londonien : comme le rappelle Duncan, il a également touché Exeter au sud-ouest de l'Angleterre et Édimbourg en Écosse, où diverses activités en lien avec le festival ont été organisées. De plus, les expositions présentées dans le cadre du *World of Islam Festival* ont rassemblé des objets provenant de trente-deux pays (trente et un avec l'Allemagne unifiée) et ont été accompagnées d'une conférence inaugurale à l'Albert Hall organisée par l'Islamic Council of Europe en coopération avec l'université de Djeddah (Arabie Saoudite) à laquelle ont assisté sept mille personnes. Mais l'événement artistique principal fut l'exposition *The Arts*

of Islam présentée à la Hayward Gallery, soutenue financièrement par The Arts Council of Great Britain et décrite comme un événement majeur et déterminant pour les arts de l'Islam : « une exposition importante des arts de l'Islam, jamais tentée auparavant à Londres ni même dans tout l'Occident depuis la fameuse exposition de Munich en 1910 »¹³.

Un événement sur les plans intellectuel et idéologique

Les organisateurs de l'exposition *The Arts of Islam* ont choisi une approche thématique plutôt que chronologique ou géographique. Les responsables de l'Arts Council expliquent ainsi ce choix : « Il a été entendu d'essayer de définir *le caractère essentiel de l'art islamique* pour en tracer les éléments en présence, séparément ou plus généralement ensemble, à travers lesquels nous cherchons à *identifier l'esprit créatif islamique*. »¹⁴ L'objectif était donc d'identifier à travers la détermination des caractéristiques formelles de l'art islamique l'« esprit créatif islamique ». Quatre caractéristiques ont été mises de l'avant : la « calligraphie »¹⁵, la « géométrie », l'« arabesque » et le « traitement de la figuration », quatre éléments qui continuent de structurer encore bien souvent aujourd'hui la présentation de l'art islamique. Mais c'est au niveau idéologique que l'influence du *World of Islam Festival* est la plus durable. Oleg Grabar écrit à ce propos : « comme tout grand événement, le *World of Islam Festival* aura été la vitrine d'une idéologie très particulière »¹⁶. Cette idéologie, comme nous le verrons, persiste aujourd'hui, et non sans conséquence.

L'« unité » est la notion principale qui sous-tend l'ensemble des activités organisées au moment du festival¹⁷. La calligraphie, l'arabesque et la géométrie sont des arguments formels utilisés pour soutenir cette idée d'unité, alors que certains événements, telle que l'exposition *The Arts of the Hausa*, lui ont servi d'illustration. Organisée au Commonwealth Institute à Londres du mois d'avril au mois de juin 1976, cette exposition présente les traditions artistiques et culturelles d'un des plus grands groupes d'Afrique, les *Hausa*, dont l'islamisation s'est déroulée sur plus de cinq siècles, avec une accélération marquée au début du XIX^e. Cette exposition proposait ainsi que la vaste unité géographique du monde islamique s'accompagnait aussi d'un continuum culturel. On peut ainsi lire dans le catalogue de cette exposition : « a cultural continuum extended in space from Asia to Africa and in time for over thirteen centuries, is being exhibited in London in 1976 by the World of Islam Festival »¹⁸. Cette « unité » symboliserait l'unité de la « civilisation islamique », réactivant ainsi la notion supranationale de *dar al Islam* (Maison de l'Islam) qui aurait été conceptualisée dès le VIII^e siècle après Jésus-Christ et qui désigne l'ensemble des États offrant protection et paix aux musulmans. Duncan écrit à ce propos : « Ceci a signifié que notre appel était panislamique,

recouvrant tout le monde musulman et non pas une aire géographique divisée par des frontières politiques. Comment, en effet, nous serait-il possible de relier “*dar al Islam*” à des frontières politiques ? »¹⁹

Par conséquent le festival souhaitait non seulement présenter toute une civilisation, mais la présenter comme une civilisation qui se vivait encore, c’est-à-dire comme une civilisation islamique d’aujourd’hui²⁰. Kausar Niazi, qui fut chargé, à l’occasion du colloque organisé pour le festival, de présenter le message du président pakistanais, partageait avec d’autres le sentiment que, pour la première fois, la « civilisation islamique » n’était plus une civilisation du passé. Niazi affirme à ce sujet : « C’était en effet la première fois que l’Islam en tant que foi et civilisation était présenté en Occident comme un phénomène vivant et pas seulement comme un objet d’art joliment placé dans les musées et les galeries. L’Islam n’allait plus être présenté comme un héritage du passé. »²¹

Il s’agissait aussi de présenter l’Islam à l’Occident. Pour Niazi cela signifiait corriger l’image erronée de l’Islam²², tandis que pour Duncan, il s’agissait d’introduire une religion à une autre dans un esprit de concorde et de fraternité spirituelle²³. En effet, la visite, dans le cadre de ce festival, du Sheikh d’Al Azhar aurait symbolisé, selon Duncan, « une nouvelle attitude envers la relation islamique-chrétienne qui s’est prudemment développée dans les dernières années »²⁴. Précisant par ailleurs que l’un des titres officiels de la Reine Élisabeth inclut celui de « *Defender of the Faith* » Duncan conclut, « Avec près d’un million de sujets musulmans en Grande-Bretagne aujourd’hui, et plusieurs millions de musulmans britanniques au sein du Commonwealth, je me hasarde à présager que ce titre qui était autrefois exclusivement chrétien recouvre aujourd’hui une responsabilité plus vaste »²⁵.

Ainsi, le caractère paradigmatique du *World of Islam Festival* réside dans ce qu’il a initié : un ensemble de correspondances entre Unité de la spiritualité islamique/Unité des arts/Unité de la *Oumma* (Communauté des croyants) ; le désir de déterminer la spécificité de l’art et de la culture islamiques (d’« explorer les formes spécifiques de la culture islamique ») ; et la désignation, sous l’expression de « minorités musulmanes d’Europe », des individus originaires d’un pays musulman qui vivent en Europe et leur association à la notion de *Oumma*. Duncan écrit à ce propos : « C’est seulement après le *World of Islam Festival* en 1976 qu’on a commencé à porter une plus grande attention à la communauté musulmane britannique. »²⁶

Par ailleurs, le *World of Islam Festival* a réactivé la notion de « civilisation islamique » en l’associant désormais à un vecteur temporel orienté vers l’avenir. Certes, l’exposition principale d’art islamique, *The Arts of Islam*, ne comportait aucune œuvre contemporaine, mais la raison de cette absence était « pratique » et reposait sur une vision conservatrice qui tenait

à rester fidèle aux formes traditionnelles de l’art islamique. On peut ainsi lire dans la préface du catalogue de l’exposition : « Il n’a pas été jugé pratique de tenter de montrer à cette occasion les arts contemporains des terres d’Islam, ce qui nécessiterait une grande surface et impliquerait des médias tels que la peinture à l’huile et la sculpture qui ne sont pas historiquement traditionnels. »²⁷ Par l’expression « les arts contemporains des terres de l’Islam », il faut entendre « les arts contemporains de la civilisation islamique ». Cependant, des œuvres contemporaines créées par des artistes « musulmans » ont été présentées à l’occasion du festival dans différentes galeries²⁸. Venetia Porter, aujourd’hui conservatrice de l’art islamique au British Museum, rappelle en effet dans un de ses textes sur l’artiste contemporain Ali Omar Ermes qu’il avait été consultant en arts visuels pour le *World of Islam Festival* « en vue de préparer des expositions d’art islamique et des rencontres avec des artistes et calligraphes à travers le monde musulman afin d’organiser leurs expositions à Londres »²⁹.

Par conséquent, bien qu’il n’y ait pas eu d’œuvres contemporaines présentées dans le cadre de l’exposition principale d’art islamique, l’ensemble du *World of Islam Festival* a introduit en quelque sorte le « monde contemporain de la civilisation islamique » à l’« Occident » – un monde contemporain qui inclut nécessairement l’art contemporain des pays musulmans. Ainsi, la remarque suivante d’Oleg Grabar révèle clairement le sentiment que l’on a pu avoir à la suite de ce festival :

[Le festival] m’a contraint à faire face au monde contemporain. J’avais besoin d’identifier les pensées, les idées, les préjugés ou les présomptions qui auraient teinté mes propres attitudes ou celles du public occidental dans les musées, et j’avais aussi besoin de comprendre le monde des sociétés musulmanes vivantes et les façons dont elles géraient leur passé.³⁰

En 1983, dans un texte qui revient sur cet événement, Duncan explique sans détour ce que fut l’intention de ce festival : représenter l’Islam comme une civilisation vivante. Il écrit :

Le festival a coïncidé, de manière fortuite, avec l’avènement de grandes richesses pétrolières dans certaines parties du monde musulman et avec des développements politiques spectaculaires dans le Proche et Moyen-Orient, ce qui a aidé à garantir un public réceptif face à notre représentation de l’Islam comme civilisation vivante.³¹

Une fois de plus, dans cette perspective, le rôle de l’art est de lier la civilisation islamique d’hier à l’« Islam contemporain »³². Cette idéologie a perduré et c’est, semble-t-il aujourd’hui, trente-huit ans après le *World of Islam Festival*, aux arts historiques et contemporains de l’Islam – c’est-à-dire aussi à l’art contemporain du Moyen-Orient – qu’incombe ce rôle.

Terminologies : d'une distinction géographique à une distinction culturelle

Un aperçu des plus récentes expositions, publications et conférences qui structurent aujourd'hui la réception en Europe et en Amérique du Nord de l'art contemporain produit par des artistes qui sont nés, dont les parents sont nés ou qui habitent dans un pays du Moyen-Orient s'impose. Cet art contemporain est indifféremment nommé « art contemporain du Moyen-Orient », « art contemporain du monde islamique », « art contemporain arabe » ou « art islamique contemporain ». Comment et pourquoi cet art, désigné par certains comme « contemporain » et « islamique », devient-il un « art islamique contemporain » ? Comment comprendre l'existence de cette caractérisation multiforme qui est apparue et a évolué progressivement et qui comporte de nombreuses contradictions – tant au niveau terminologique qu'au niveau des critères de classification des œuvres ? Cet art est en effet profondément hétérogène tant dans sa forme que dans ses références iconographiques ou historiques. Il rassemble des œuvres dont certaines ne font aucune allusion à l'Islam ni en tant que culture ni en tant que religion, alors que d'autres, au contraire, se réapproprient les traditions artistiques des arts de l'Islam, comme la calligraphie, pour les réintroduire dans la culture visuelle d'aujourd'hui. Il y a donc une grande diversité et une importante disparité des éléments rassemblés sous ces termes.

Par ailleurs, les artistes concernés par la caractérisation d'art islamique contemporain vivent et travaillent dans différents pays : en Europe, en Amérique, en Afrique du Nord, en Afrique subsaharienne, au Moyen-Orient, en Asie du Sud-Est. Certains revendiquent leur appartenance à l'Islam uniquement en tant que culture, d'autres affirment être musulmans pratiquants. Certains acceptent cette caractérisation et participent à son élaboration et à sa diffusion, alors que d'autres la rejettent. Malgré ce refus, ces derniers voient leurs œuvres présentées dans des expositions collectives comme celle organisée en 1989 au Barbican Centre à Londres sous le titre *Contemporary Art from the Islamic World*³³, exposition au cours de laquelle ces œuvres étaient qualifiées d'« art islamique contemporain ».

Ainsi l'« art contemporain du Moyen-Orient » et l'« art contemporain du monde islamique » ne se réduisent pas à l'art contemporain du Moyen-Orient ou du monde islamique ou des pays d'Islam. Pour son article commentant l'exposition *Unveiled: New Art from the Middle East* qui s'est tenue au printemps 2009 à la galerie Saatchi à Londres, l'historien de l'art Philippe Dagen a choisi pour sous-titre : « Dix-neufs jeunes artistes exposés à Londres face à un territoire défini par la présence de l'islam »³⁴. Cette notion toute particulière de « territoire défini par la présence de l'islam » est moins anodine qu'il n'y paraît. Elle rend explicite le passage, de plus en plus fréquent dans le monde de

l'art, d'une distinction géopolitique à une distinction davantage culturelle³⁵. Cette distinction culturelle permet d'inclure des artistes nés (ou dont les parents sont nés) dans des pays où la majorité de la population est musulmane, mais qui vivent aujourd'hui en Europe, en Australie ou en Amérique du Nord. Ainsi, ce qu'il s'agit d'identifier par les œuvres comme par les discours, c'est avant tout la production artistique actuelle d'une aire culturelle subsumée par l'Islam³⁶. On retrouve cette stratégie dans des expositions telles que *DisORIENTATION: Contemporary Arab Art Production from the Near East* (La Maison des Cultures du Monde, Berlin, mars-mai 2003) et *Word into Art: Artists of the Modern Middle East* (British Museum, Londres, mai-septembre 2006), ou bien un symposium comme *Contemporary Art in the Middle East* organisé à Londres à la Tate Britain et la Tate Modern les 22 et 23 janvier 2009.

Ce passage du géopolitique au culturel est essentiel si l'on veut comprendre les fluctuations nominatives que l'on rencontre dès que l'on s'intéresse aux écrits sur un « art contemporain du monde islamique »³⁷ ou un « art contemporain en pays d'Islam »³⁸. Comprendre ce passage permet aussi de saisir l'essentiel : *il s'agit bien de définir, par l'art, ce que serait aujourd'hui l'identité culturelle de l'Islam*. C'est pour cela que l'exposition organisée au Barbican Centre à l'automne 1989 sous le titre *Contemporary Art from the Islamic World* a été présentée, quelques mois avant son vernissage, comme venant renouveler à Londres ce qu'avait accompli en son temps le *World of Islam Festival*, sachant que cet événement avait été éminemment lié à l'idée d'une culture spécifiquement « islamique ». Comme l'écrit un porte-parole de l'exposition au Barbican Centre :

Ce sera une occasion unique de voir de l'art contemporain du monde islamique. Depuis le *World of Islam Festival* en 1976, aucune exposition n'a eu lieu à partir d'une collection aussi large montrant le raffinement culturel des pays islamiques allant de la côte atlantique du Maroc jusqu'à l'Indonésie en Extrême-Orient³⁹.

Cette référence au *World of Islam Festival* revient quelques mois après l'exposition *Contemporary Art from the Islamic World*, dans les propos de sa commissaire Wijdan Ali, artiste et historienne de l'art jordanienne :

Depuis le *World of Islam Festival* en 1976 qui a révolutionné la compréhension de la civilisation islamique en Occident, il n'y a pas eu de manifestation majeure. Par conséquent, le public occidental ne peut pas être blâmé pour son ignorance de notre culture si nous-mêmes ne faisons rien à ce propos⁴⁰.

Ceci permet aussi de comprendre pourquoi des écrits – livres, catalogues, articles – sur l'« art contemporain du Moyen-Orient » participent de cette recherche de définition. En effet, les artistes dont le travail est présenté lors des expositions

d'art contemporain du Moyen-Orient sont souvent les mêmes que ceux dont le travail est présenté lors des expositions d'art contemporain du monde islamique. Ce sont souvent aussi les mêmes œuvres. Pour reprendre, une distinction faite par l'historien de l'art Jean-Claude Lebensztejn sur un tout autre sujet, ces mots de « Monde islamique » ne servent plus « à situer géographiquement les peintres, mais à caractériser substantiellement leur art »⁴¹.

Le rôle de l'art contemporain du Moyen-Orient

Plusieurs exemples récents permettent de constater que l'association entre art islamique et œuvres contemporaines créées par des artistes originaires du Moyen-Orient perdure, l'enjeu étant de déterminer un art contemporain qui serait propre à la civilisation islamique d'aujourd'hui. L'exposition qui s'est tenue à Munich sous le titre *The Future of Tradition — The Tradition of Future : 100 Years After the Exhibition « Masterpieces of Muhammadan Art »* (17 septembre 2010–9 janvier 2011) présentait, aux côtés d'objets de l'art islamique historique, des œuvres de l'artiste algérien vivant à Paris, Rachid Koräichi, de l'artiste iranienne Monir Farmanfarmaian, de l'artiste jordanien Nassar Mansour ainsi qu'un film du réalisateur iranien Abbas Kiarostami intitulé *Shirin* racontant l'histoire épique du XII^e siècle de Khosrow et Shirin. Le parti-pris était explicitement celui de mettre en relation des œuvres contemporaines qui s'inspirent de certaines traditions formelles de l'art islamique historique (ornement, calligraphie) avec des objets de l'art islamique historique. La question posée était essentiellement celle de la filiation de cet art contemporain « qui n'adhère[rait] pas complètement à l'art moderne occidental »⁴².

La deuxième exposition s'est aussi tenue en Allemagne, au Musée Martin Gropius de Berlin (5 novembre 2009–18 janvier 2010) sous le titre *Taswir : Pictorial Mappings of Islam and Modernity*⁴³. Une présentation de cette exposition est parue dans la revue *Nafas Art Magazine : Contemporary Art from Islamic Influenced Countries and Regions*. On y lit :

The exhibition focuses on three major themes : Calligraphy, Ornament and Miniatures. It places specimens of classical Islamic art in the context of modern and contemporary practice in the fields of graphics, drawing, painting, photography, video art, installation, sound and sculpture. The exhibition examines the visual and performative aspects of writing as an art form in its own right, addressing the structural and political aspects of ornamentation and presenting figurative forms of Persian and Mogul miniature painting from a narrative and poetic perspective.⁴⁴

Cette exposition présentait donc aux côtés d'objets de l'art islamique historique des œuvres contemporaines d'artistes

tels Mona Hatoum⁴⁵, Susan Hefuna⁴⁶, Nja Mahdaoui, Murat Morova, Walid Raad, Walid Siti, Hossein Zenderoudi et Shahzia Sikander.

La question qui sous-tend et traverse l'ensemble du catalogue de l'exposition *Taswir* est encore une fois celle de l'« identité » de cet art contemporain. Karin Adrian Von Roques, commissaire indépendante, pose cette même question dans son article « Contemporary Art From Arab Countries. A Statement », paru en 2003 : « Is contemporary art in Islamic countries Islamic itself by definition, or is this characterization behind the times ? »⁴⁷. Et c'est aussi la question que pose Glenn Lowry, Directeur du MoMA dans une conférence intitulée « Oil and Sugar : Contemporary Art and Islamic Culture » organisée à Toronto au Royal Ontario Museum par l'Institute of Contemporary Culture à l'automne 2009, lorsqu'il s'interroge :

Grabar asks several questions about when and how Islamic art came into being, and underscores the difficulty of using the term « Islamic » to describe an art that could have at once social, religious, and cultural implications. Today, these problems remain especially germane when discussing contemporary art from regions that are predominantly Muslim. (But these discussions include also art produced by artists who were born and are living in Europe and North America.) What, if anything, makes this art contemporary, or Islamic, or both ?⁴⁸

La question de l'identité de cet art contemporain est donc au cœur des débats actuels. Elle consiste à déterminer s'il prolonge l'art islamique historique, c'est-à-dire s'il est, tout comme l'a été l'art islamique historique, l'art contemporain de la civilisation islamique.

Dans cette perspective, l'étude des créations artistiques contemporaines associées au monde islamique constitue un complément à l'approche sociologique de l'« Islam contemporain ». Car en art comme un peu partout ailleurs aujourd'hui, l'idée que la « civilisation islamique » perdure, du moins d'un point de vue sociologique et culturel, est devenue un lieu commun. Mais, on le sait depuis l'historien Fernand Braudel, ce qui fonde une civilisation ce sont « des espaces, des sociétés, des économies, des mentalités collectives et des continuités »⁴⁹. L'art comme élément de culture aurait donc dans cette perspective un rôle à jouer dans la réalisation de ces continuités. On peut ainsi dire que derrière ces discours qui établissent une forme de filiation entre l'art contemporain du Moyen-Orient et l'art islamique historique, se joue en réalité la tentative d'établir et de définir un continuum culturel au sein de l'Islam entendu comme « civilisation islamique ». Cette tentative, parfois consciente, parfois inconsciente, est constituée de rapprochements formels ou symboliques entre art contemporain et art islamique historique lors d'expositions temporaires comme celles citées ici, ou,

comme c'est le cas de plus en plus souvent, lors d'expositions permanentes des collections muséales d'art islamique historique qui incluent aussi des œuvres contemporaines – voir les installations au British Museum, au Los Angeles County Museum of Art et à la Freer and Sackler Galleries à Washington où cette juxtaposition n'est visible que sur le site internet du musée sous la rubrique « Arts of the Islamic World », où se trouvent aux côtés d'objets d'art islamique historique des œuvres de l'artiste britannique Jannane Al-Ani, de l'artiste algérien Rachid Koraichi, d'Abbas Kiarostami et de Shadi Ghadirian⁵⁰. Il en est de même dans le domaine du marché de l'art, où cette tentative se manifeste de deux façons : par une juxtaposition entre objets de l'art islamique historique et œuvres contemporaines ou par la tenue de ventes aux enchères consacrées uniquement à des œuvres contemporaines, mais considérées comme un complément des ventes d'art islamique historique⁵¹.

Par ailleurs, dans le monde universitaire, cette tentative d'établir par l'art contemporain un continuum culturel s'exprime à travers la remise en question de la périodisation de l'art islamique. Un nombre croissant de cours et de séminaires portant sur l'art islamique incluent à la fin de leur syllabus une section sur l'« art islamique contemporain », dernier avatar de l'art islamique. Depuis 2008, chaque symposium biennal de l'Association des historiens de l'art islamique (HIAA) comporte au moins une séance sur cette thématique : à Philadelphie en 2008, une séance demandait « How to Study Contemporary Art and Architecture ? », alors qu'à Washington en 2010, ce sont plutôt des enjeux muséologiques qui ont intéressé les chercheurs lors d'une séance intitulée « Within/Without : Constructing Collections of Post-1800 "Islamic" Art » et de la conférence de Venetia Porter, « Collecting Modern and Contemporary Art of the Middle East for the British Museum ».

Finalement, cette tentative, consciente ou inconsciente, apparaît également dans l'horizon culturel général où se multiplient les publications sur l'art contemporain « du Moyen-Orient » ou « du Monde arabe » et dans lesquelles il s'agit toujours de définir l'identité de cet art contemporain en rapport avec l'art historique de la civilisation islamique. Voici en exemple trois ouvrages récents :

1. Susan Cotter et coll., *Contemporary Art in the Middle East*, Londres, Black Dog Publishing, 2009, 240 p. Nous pouvons lire dans cet ouvrage une entrevue accordée par Wijdan Ali qui a fondé et dirige la Jordan National Gallery of Fine Arts à Amman et qui utilise l'expression « art islamique contemporain » pour désigner l'art contemporain du Moyen-Orient. Très active dans la promotion de cette notion d'art islamique contemporain, elle n'en est cependant pas la première ni même la seule utilisatrice, puisque son usage apparaît dès 1985 dans un article écrit par la

conservatrice de l'art islamique au Brooklyn Museum de New York, Layla Diba⁵². Parmi les artistes présentés dans cet ouvrage se trouvent Wijdan Ali, Parviz Tanavoli, Nja Mahdaoui, Ghada Amer, Laila Shawa, Farhad Moshiri, Shadi Ghadirian, Mona Hatoum et Shirin Neshat.

2. Saeb Eigner, *Art of the Middle East : Modern and Contemporary Art of the Arab World and Iran*, préface de Zaha Hadid, Londres et New York, Merrell Publishers, 2010, 384 p. L'auteur, Saeb Eigner, a été le principal conseiller auprès du British Museum dans le cadre de l'exposition *Word into Art. Artists of the Modern Middle East* organisée en 2006 par la conservatrice de l'art islamique Venetia Porter autour de la collection d'art contemporain du Moyen-Orient du musée. La table des matières de ce livre reprend de nombreux thèmes autour desquels était organisé le catalogue de l'exposition du British Museum, telles que les sections « Sacred Scripture », « Literature », « History and Identity » et place d'emblée l'histoire de cet art contemporain du Moyen-Orient à l'aune de l'histoire de l'art islamique. Parmi les artistes présentés dans ce livre se trouvent Shirin Neshat, Jannane al-Ani, Ghada Amer, Dia Al-Azzawi, Ferid Belkahlia, Baya, Madiha Omar, Shadi Ghadirian, Mohamed Ehsai, Mona Hatoum, Susan Hefuna, Rachid Koraichi, Abbas Kiarostami, Hussein Madi, Nja Mahdaoui, Hassan Massoudy, Laila Shawa, Ahmed Moustafa, Khaled Ben Slimane, Parviz Tanavoli et Hossein Zenderoudi.
3. Hossein Amirsadeghi, Salwa Mikdadi et Nada Shabbout, *NewVision. Arab Contemporary Art in the 21st Century*, Londres, Thames & Hudson, 2009, 288 p. Dans cet ouvrage figure un article de Venetia Porter intitulé « Collecting and Exhibiting Arab Art at the British Museum » qui s'achève par ces mots :

For museums with collections of « Islamic » art, these modern and contemporary works from the same regions – in some cases demonstrating visible continuities, in other worlds apart – not only complement and give the historic collections new life but also demonstrate a richness and depth that deserves greater recognition and support.⁵³

Enfin, la tentative d'établir un continuum culturel par l'art apparaît à travers des débats sous forme de conférences, de tables rondes et de colloques, comme par exemple à Sharjah au Museum of Islamic Civilization à l'occasion de l'exposition *Jameel Prize 2009* décrite sur le site du musée comme « a collection of modern artworks brought together by the Victoria and Albert Museum in London to celebrate the Islamic tradition ». Ces débats se sont aussi tenus autour de la question : « *What makes Islamic art ?* » (sous-entendu *today*) où l'on s'est interrogé

sur la nature de ce qui définirait l'art islamique. Citons aussi la journée de rencontres et de débats organisée le 13 décembre 2001 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris autour du thème « Y a-t-il un art islamique contemporain ? » Et pour rester en France, précisons que le 2 décembre 2010, s'est tenue à l'Institut des Cultures d'Islam une table ronde autour de la question « Peut-on parler d'art islamique aujourd'hui ? », question posée de façon similaire en janvier 2009 lors d'un symposium organisé à la Tate Britain à Londres.

Précisions

La juxtaposition lors d'expositions temporaires, et de façon moins fréquente lors d'expositions permanentes, d'œuvres contemporaines aux côtés d'objets de l'art ancien n'est pas propre au champ artistique que nous analysons⁵⁴. C'est une pratique muséale contemporaine répandue ; on la retrouve aussi bien au Louvre que dans plusieurs autres galeries du British Museum ou de la Tate Britain. Ce qui est spécifique au champ artistique que nous analysons ici est le fait que les œuvres de ces artistes du Moyen-Orient, ayant vécu au Moyen-Orient ou non, pratiquant la religion musulmane ou non, qu'ils soient agnostiques, athées ou qu'ils embrassent une autre religion, que ces œuvres fassent référence de façon explicite ou implicite à l'Islam en tant que culture ou en tant que religion ou qu'elles ne fassent aucunement allusion à l'Islam, se trouvent indifféremment présentées comme une forme de prolongement de l'art de la civilisation islamique. Cette idée de continuation se manifeste, comme nous l'avons vu, de façon explicite sous les dénominations « art islamique moderne » ou « art islamique contemporain », à travers la référence systématique à l'art islamique ou, de façon plus implicite, à travers le choix de thèmes qui situent l'écriture de l'histoire de cet art contemporain dans le prolongement de celle de l'art islamique historique, et ce, indépendamment des formes stylistiques et esthétiques des œuvres. Malgré ce qui constitue une distinction importante à première vue – le fait que certaines expositions et publications se fondent sur des rapprochements stylistiques, techniques ou esthétiques entre objets de l'art islamique historique et œuvres contemporaines alors que d'autres expositions ou publications se donnent pour seul objet l'art contemporain « du Moyen-Orient » –, il n'en reste pas moins que les unes comme les autres partagent une rhétorique commune. Au travers de thèmes tel le dialogue entre les civilisations ou de références comme celle à la calligraphie ou au calligrafitti, cette rhétorique attribue une identité « autre » à cet art contemporain qui n'est donc pas perçu à travers une catégorie esthétique et historique, mais à travers une *catégorie culturelle*.

Ce revival de l'art islamique témoigne d'une volonté d'établir à travers l'art la continuité culturelle de la civilisation islamique. Par conséquent, la caractérisation « art islamique contempo-

rain » et les nombreuses fluctuations nominatives qui partagent sa charge sémantique désigneraient l'art de la « civilisation islamique d'aujourd'hui ». Enfin, précisons qu'au niveau visuel, l'interprétation qui sous-tend cette tendance largement généralisée – de *Contemporary Art from the Islamic World* organisée en 1989 par Wijdan Ali jusqu'à *Word into Art. Artists of the Modern Middle East* organisée en 2006 au British Museum – est fondée sur l'association systématique de tout usage de la lettre arabe dans des œuvres contemporaines comme étant une forme de continuité de la tradition de la calligraphie islamique. Dès lors, l'agent visuel sur lequel se fonde cette notion de continuité est la calligraphie, considérée comme le plus « islamique » des arts de l'Islam et par conséquent le plus authentique pour ses capacités à être transhistorique et transnational. Or cet agent visuel qui sert d'argument à cette filiation est pour le moins contestable.

En présentant la civilisation islamique comme une civilisation *du présent*, le *World of Islam Festival* a posé en 1976 les bases de cette appréhension de l'art contemporain « du Moyen-Orient » ou « des pays d'Islam » comme vecteur de continuité culturelle de l'Islam. Ainsi, l'idée que l'art islamique trouverait aujourd'hui une forme de prolongement dans certaines créations contemporaines permet de construire, à travers l'art, une de ces continuités culturelles si nécessaires au discours des civilisations.

Notes

À moins d'indication contraire, les traductions sont celles de l'auteur.

- 1 Pour la préparation du *World of Islam Festival* de 1973 à 1976, figuraient parmi les collaborateurs : James W Allan, Afif Bahnassi, Najdm Oud-Dine Bammate, Titus Burckhardt, John Carswell, Keith Critchlow, Seyyed Hossein Nasr et Ali Omar Hermes.
- 2 Précisons que nous ferons souvent référence à ce texte d'Oleg Grabar étant donné qu'il fait partie des deux seuls articles critiques parus sur cette exposition. Oleg Grabar, « Geometry and Ideology: The Festival of Islam and the Study of Islamic Art » (1988), *Islamic Art and Beyond. Constructing the Study of Islamic Art*. Aldershot, Ashgate Publishing, 2006, p. 47. Le deuxième article est celui d'Anneka Lenssen, « "Muslims to Take Over Institute for Contemporary Art": The 1976 World of Islam Festival », *The Middle East Studies Association Bulletin*, vol. 42, n° 1-2, été/hiver 2008, p. 40-7.

Le *World of Islam Festival* a aussi stimulé le marché de l'art islamique. En effet, Londres est devenue depuis cet événement le centre du marché de l'art islamique avec la création, par les deux principales maisons de ventes aux enchères Christie's et Sotheby's, d'une à deux semaines par an dédiées à la vente d'art islamique. Rappelons aussi que c'est en 1976 que Christie's crée un département consacré à l'art islamique.

- 3 Grabar, « Geometry and Ideology », p. 48.
- 4 Comme en témoignent les collections de grandes institutions telles que le Los Angeles County Museum of Art, les Freer & Sackler Galleries, le British Museum ainsi que les activités publiques du musée du Louvre en lien avec sa galerie des Arts de l'Islam, ou encore les thématiques de plusieurs séances des congrès de l'Association des historiens de l'art islamique (HIAA).
- 5 Alistair Duncan, « Some Thoughts Upon The World of Islam Festival », Londres, World of Islam Festival Trust, 1977, p. [1] (document non paginé, reproduit à partir de sa parution dans *Studies in Comparative Religion*, vol. 10, n° 3, été 1976).
- 6 Paul Keeler, « Preface », dans *The Arts of Islam*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1976, p. 18.
- 7 Alistair Duncan, « Building a Bridge of Concord », *Eastern Art Report*, vol. IV, n° 1, 1992–93, p. 12.
- 8 Keeler, « Preface », *op. cit.*, p. 18.
- 9 *Idem.* Je souligne.
- 10 Les raisons d'un tel engagement financier sont liées à un réinvestissement général dans la sauvegarde et le développement de la culture islamique. Dans un contexte général de revendication culturelle des pays Non-alignés, l'aisance financière qu'ont permise les ressources pétrolières de ces pays du golfe persique les a encouragés à investir le champ de la culture afin de tenter de construire une continuité culturelle de l'Islam, continuité que l'époque coloniale avait ébranlée et que l'art « islamique » pouvait désormais aider à rétablir et à symboliser. Parmi les nouvelles institutions culturelles créées par les pays de la péninsule arabique à cette époque, citons la création en 1973 au Koweït du National Council of Culture, Arts and Letters, en 1976 à Dubaï du Dubaï International Art Centre et cette même année de 1976 voit l'établissement du Centre de recherche et d'études du Roi Fayçal d'Arabie Saoudite dont l'objectif est explicitement de jouer un rôle dans le *revival* et la renaissance de la civilisation islamique. En 1980 est créée The Emirates Fine Art Society et en 1981, une fondation culturelle à Abu Dhabi.
- 11 Oleg Grabar, « What Makes Islamic Art Islamic ? » (1976), *Islamic Art and Beyond*, *op. cit.*, p. 247.
- 12 Duncan, *op. cit.*, p. [1].
- 13 Robin Campbell et Joanna Drew, « Foreword and Acknowledgements », *The Arts of Islam*, Hayward Gallery (8 avril–6 juillet 1976), Londres, The Arts Council of Great Britain, 1976, p. 9.
- 14 *Ibid.* Je souligne.
- 15 Ce thème de la calligraphie apparaît dans plusieurs ouvrages publiés à l'occasion du *World of Islam Festival*, on peut par exemple lire dans un ouvrage sur l'art islamique : « Calligraphy in Arabic is referred to as *handasat al-khatt* (the geometry of line), "line" meaning "letters" or "writing". Since the rise of Islam, calligraphy has been a major art form. » Issam El-Said et Aysel Parman, *Geometric Concepts in Islamic Art*, chapitre IV, « Arabic Calligraphy », Londres, World of Islam Festival Publishing, 1976, p. 129.
- 16 Grabar, « Geometry and Ideology », p. 52.
- 17 Grabar écrit à propos de cet usage de la notion d' « Unité » : « ... in developing these principles, the Festival was formulating an ideological message. The message was that of the basic unity of Islamic art and by extension of Islamic civilization in the past and, ideally, of most Muslims today. By a fascinating sleight of hand, the profoundly Islamic theological notion of *tawhid*, of the absolute oneness of God, was transferred not only to the community, the *ummah*, but also to the objects and buildings sponsored and used by the community of Muslims. To the single message of a unique Divine Revelation there corresponds a visually perceptible artistic creativity of comparable unity. And then the identification of the principles which create that unity acquire automatically a culturally normative value. » Grabar, « Geometry and Ideology », p. 51.
- 18 David Hunt, « Foreword », dans David Heathcote, *The Arts of the Hausa*, Londres, The World of Islam Festival Publishing, 1976, p. 7.
- 19 Duncan, « Some Thoughts », p. [2].
- 20 « The Festival was a "first", like the forthcoming art exhibition, Alistair Duncan said, because "never before had an attempt been made to represent an entire civilisation in the heartland of another". » Voir « London Venue for Art Congress », *Eastern Art Report*, 1–15 avril 1989, p. 7. Cette même idée est formulée par John Sabini dans sa présentation du festival : « It is only recently that one civilization has been capable of looking at another civilization objectively, rather than as a potential rival or convert. » John Sabini, « The World of Islam: Its Festival », *Saudi Aramco World*, vol. 27, n° 3, mai–juin 1976, p. 2.
- 21 Kausar Niazi, « Preface », *Islam & The West*, Lahore, publié par Mohamed Ashraf, juin 1976, p. 3. Je souligne.
- 22 Niazi écrit : « the picture of Islam in the West was distorted and needed correction ». *Ibid.*, p. 5.
- 23 Ces propos de Duncan, bien que postérieurs, reflètent bien sa pensée en 1976 : « The great dichotomy in the world is between those who believe and the unbelievers. "All believers are brothers", and the function of all sacred art is to move people towards this realisation ». Duncan, « Building a Bridge of Concord », p. 13.
- 24 Duncan précise que le Sheikh d'Al Azhar « was seated with the Queen at the inauguration of the Festival » et qu'il fut reçu par l'Archbishop of Canterbury, le chef de l'église anglicane.
- 25 Duncan, « Some Thoughts », p. [3].
- 26 Duncan, « Building a Bridge of Concord », p. 12. « The chairman of the conference, Salem Azzam, said there were more than 25 million Muslims living in Europe, making Islam the second largest religion on the continent. The Islamic Council of Europe, he said, faces two major tasks. The first is the preservation and promotion of the religious and cultural life of the Muslims of Europe. The second is the development of a better understanding of Islam and Muslim culture in the West. » Voir Sabini, *op. cit.*, p. 5.
- 27 Campbell et Drew, *op. cit.*, p. 10.
- 28 Précisons que le premier poster du festival a été conçu par l'artiste soudanais vivant à Londres, Osman Waqialla.

- 29 Venetia Porter, « A Lifetime of Painting », *Ali Omar Ermes — Art and Ideas*, Londres, Saffron/Eastern Art Report, 1991, p. 11.
- 30 Oleg Grabar, « Introduction: Beyond Scholarship », *op. cit.*, p. xxi. Grabar poursuit : « I realized then that my academic training had protected me from the contemporary world, even from contemporary thought on the arts. ». Il conclut : « Matters were even more complicated when one approached the contemporary world. »
- 31 *World of Islam Festival Trust, 1973–1983*, opusculé conçu par Alistair Duncan. Londres, the World of Islam Festival Trust, non paginé. Je souligne.
- 32 John Sabini écrit : « Contemporary Islam was covered in a display of arts and crafts organized by Arab Women's League, one on modern mosques in the Commonwealth, and an exhibition at Durham University devoted to economic and industrial development in Islamic countries. » Sabini, *op. cit.*, p. 3.
- 33 Wijdan Ali (dir.), *Contemporary Art from the Islamic World*, Amman, The Royal Society of Fine Arts, 1989.
- 34 Philippe Dagen, « Le Moyen-Orient détrône la Chine chez Saatchi, collectionneur avisé », *Le Monde*, samedi 7 février 2009, p. 26. Je souligne. L'usage du « i » minuscule pour « islam » rend encore plus ambigu ce « territoire » car il est d'usage d'écrire « islam » avec une minuscule pour désigner la religion et « Islam » avec une majuscule pour désigner l'aire culturelle.
- 35 Autre exemple : l'exposition *Modernities & Memories : Recent Works from the Islamic World* organisée en marge de la XLVII Biennale de Venise en 1997. Selon les organisateurs, il s'agit de présenter « le pluralisme et l'expression culturelle dans les sociétés musulmanes ». Pourtant, il est précisé que les artistes sélectionnés « work within the milieu of Islam from Indonesia to Canada. ». Non seulement « the milieu of Islam » n'est plus une distinction géographique mais l'expression « dans les sociétés musulmanes » non plus. Hasan-Uddin Khan, « Curator's Statement », *Modernities & Memories : Recent Works from the Islamic World*, La Biennale di Venezia, (15 juin–9 novembre 1997), New York, The Rockefeller Foundation, 1997, p. 5. Je souligne.
- 36 Edward Saïd avait remis en cause l'existence d'une telle aire culturelle. Il écrivait à ce sujet : « Is there such a thing as Islamic behaviour ? What connects Islam at the level of everyday life to Islam at the level of doctrine in the various Islamic societies ? How really useful is "Islam" as a concept for understanding Morocco and Saudi Arabia and Syria and Indonesia ? ». Saïd, « Introduction — October 1980, New York », *Covering Islam : How the Media and the Experts Determine How we See the Rest of the World*, New York, Vintage Books, 1997 (1981), p. lv.
- 37 C'est le cas des expositions suivantes qui présentent aussi des œuvres d'artistes qui vivent hors des territoires géographiques habituellement désignés par l'expression « Monde islamique » : *Contemporary Art from the Islamic World* (Barbican Centre, septembre–octobre 1989) et *Modernities & Memories : Recent Works from the Islamic World* (la XLVII Biennale Internationale de Venise en 1997).
- 38 Cette dernière appellation réintroduirait selon ceux qui l'utilisent une pluralité à laquelle ne rendrait pas justice le caractère monolithique du terme « Monde islamique ». Voir Silvia Naef, « L'art contemporain en Pays d'Islam », *Musulmanes, Musulmans au Caire, à Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar*, catalogue d'exposition, Olivier Roy et Valérie Amiraux (dir.), Montpellier, Indigène éditions, 2004, p. 57–9, et Jocelyne Dakhliya (dir.), *Créations artistiques contemporaines en Pays d'Islam*, Paris, Éditions Kimé, 2006.
- 39 « London Venue for Art Congress », *Eastern Art Report*, 1–15 avril 1989, p. 6.
- 40 Wijdan Ali, « Contemporary Art from the Islamic World », *Arts & The Islamic World*, n° 19, automne–hiver 1990, p. 68.
- 41 Jean-Claude Lebensztejn, *Annexes — de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La part de l'œil, 1999, p. 28.
- 42 Voir à ce sujet l'article d'un des trois commissaires revenant sur les objectifs de cette exposition : Avinoam Shalem, « From Object to Subject. Conceptualizing "The Future of Tradition — The Tradition of Future" », dans Béatrice von Bismarck et coll., *Cultures of the Curatorial*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 167–87, ainsi que le catalogue *The Future of Tradition — The Tradition of Future. 100 Years after the exhibition Masterpieces of Muhammadan Art in Munich*, New York et Londres, Prestel Publishing, 2010.
- 43 Voir le catalogue en langue allemande *TASWIR. Islamische Bildwelten und Moderne* (Berlin, Martin-Gropius-Bau, du 5 novembre 2009 au 18 janvier 2010), Berlin, Nicolai, 2009.
- 44 Source : <http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/taswir> (consulté en août 2009). Fondée dans le cadre d'un projet de coopération entre l'Institut des affaires culturelles étrangères d'Allemagne « ifa : connecting cultures » et le site internet *Universes in Universe — Worlds of Art : Visual Arts from Africa, Asia, the Americas in the International Art Context*, cette revue a été créée en Allemagne en mars 2003 sous une première dénomination *Contemporary Art from the Islamic World* et elle a été rebaptisée en février 2007 *Nafas Art Magazine : Contemporary Art from Islamic Influenced Countries and Art Context*. Son titre actuel est désormais *Nafas*.
- 45 Cette œuvre de Mona Hatoum apparaît aussi dans l'ouvrage de Nuzhat Kazmi, *Islamic Art. The Past and Modern*, New Delhi, Roli & Janssen BV, 2009, p. 124.
- 46 Susan Hefuna, *Ana* (2006), œuvre similaire à celle appartenant à la collection d'art contemporain du Moyen-Orient du British Museum exposée dans la galerie Sainsbury consacrée à l'art africain.
- 47 Karin Adrian Von Roques, « Contemporary Art From Arab Countries. A Statement », dans Peter Joch (dir.), *Broken Letter : Contemporary Art from Arab Countries*, catalogue d'exposition, Darmstadt, Kunsthalle Darmstadt Press, 2003, p. 35. Soulignons par ailleurs l'association systématique, par glissement comme c'est le cas ici ou par emboîtement, entre « arabe » et « islamique », une association

à laquelle nous avons essayé de donner une interprétation fondée sur la généalogie historique de l'art islamique dans un précédent article. Voir Monia Abdallah, « Y a-t-il un caractère spécifique à l'art contemporain arabe ? », dans Philippe Cardinal et coll., *Le corps découvert*, catalogue d'exposition, Paris, Institut du Monde Arabe, 2012, p. 169–79.

- ⁴⁸ Glenn D. Lowry, *Oil and Sugar : Contemporary Art and Islamic Culture*, Eva Holtby Lecture on Contemporary Culture, n° 3, The Institute for Contemporary Culture at the ROM, Toronto, Royal Ontario Museum, 2009, p. 8–9.
- ⁴⁹ Depuis le chapitre III de la *Grammaire des civilisations* : « Les civilisations sont des continuités ». Fernand Braudel, *Grammaire des civilisations* (1963), Paris, Flammarion, 1993, p. 56–68.
- ⁵⁰ Pour une étude détaillée des questions posées par ce type de juxtaposition, voir notre article « Exposer “l'art contemporain du Moyen-Orient”. Le British Museum face à ses collections », *Inter-médialités. Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, n° 15 « Exposer/Displaying », printemps 2010, ainsi que « Polysynthèse d'une caractérisation artistique entre “Objets d'art” et “Objets de civilisation” », dans Thierry Dufrêne et Anne-Christine Taylor (dir.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Actes du colloque *Histoire de l'Art et Anthropologie* organisé par l'INHA et le musée du quai Branly (21–23 juin 2007), Paris, éd. du Musée du quai Branly/INHA, 2009.
- ⁵¹ Voir par exemple les ventes de Christie's depuis 2006 et de Sotheby's depuis 2007
- ⁵² Layla S. Diba, « Contemporary Islamic Art in New York », *Arts & The Islamic World*, vol. 3, automne 1985, p. 79–80 (96).
- ⁵³ Venetia Porter « Collecting and Exhibiting Arab Art at the British Museum », dans Hossein Amirsadeghi, Salwa Mikdadi et Nada Shabout, *NewVision. Arab Contemporary Art in the 21st Century*, Londres, Thames & Hudson, 2009, p. 34.
- ⁵⁴ Au Canada, un tel choix a été fait entre autres par les musées des beaux-arts de l'Ontario (AGO) et de Montréal (MBAM) pour leurs collections d'art autochtone.