Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 48 (1994)

Heft: 3

Artikel: Adoption et adaptation de l'art occidental dans le monde arabe au 20ème siècle

Autor: Naef, Silvia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-147116

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ADOPTION ET ADAPTATION DE L'ART OCCIDENTAL DANS LE MONDE ARABE AU 20ÈME SIÈCLE

Silvia Naef

Introduction

La plupart des non-spécialistes pensent, en entendant le terme d'«art arabe», aux miniatures, arabesques et calligraphies qui forment l'art traditionnel du monde arabo-musulman car, malgré leur quatre-vingts ans d'existence et la présence d'un nombre important d'artistes arabes en Europe même, les arts plastiques arabes modernes restent largement inconnus.

Certes, miniatures et calligraphie dans leurs formes traditionnelles sont encore cultivées mais, de forme d'art qu'elles étaient, elles se sont transformées en pratique artisanale réservée quasi exclusivement à la décoration d'objets produits le plus souvent pour les touristes. Alexandra Raeuber, auteur du texte qui accompagnait le catalogue d'une exposition de calligraphie organisée par le Musée Rietberg à Zurich en 1979, avait, à cette occasion, fait une enquête en Egypte sur l'état des arts traditionnels en visitant les centres de formation de Bayt Sinnārī et Wakālat al-Ġūrī au Caire. Déjà à cette époque, elle constatait que «la décadence dans le domaine artistique, qui s'est entre-temps répandue dans tout l'Orient et qui aboutit à l'imitation de l'art occidental, n'a pas épargné l'Egypte[1].»

Ceci confirme nos propos, à savoir que les arts traditionnels n'existent plus en tant que tels. Cette réalité est confirmée à chaque séjour dans le monde arabe, où il est aisé de constater que l'artisanat ne répond plus aux besoins réels du marché local, mais uniquement aux exigences des touristes. D'où, pour reprendre Raeuber, une dominance de l'écriture koufique qui, par sa géométrie, est probablement plus proche du goût européen. Les arts traditionnels sont certes encore utilisés dans la décoration de bâtiments (mosquées, maisons de style traditionnel). La calligraphie, ou du moins l'écriture, survit également dans ces panneaux décoratifs, généralement de production extrême-orientale, qui décorent de nombreuses maisons dans les pays musulmans. Toutefois, tous ces emplois restent marginaux.

1 Alexandra Raeuber, *Islamische Schönschrift*, Catalogue d'exposition, Musée Rietberg, Zurich, 1979, p. 64. Nous traduisons.

Ceci est donc, en gros, la situation des arts musulmans traditionnels aujourd'hui. Ce qui était un art est devenu un artisanat, distinction toute nouvelle et inconnue à l'art classique qui était toujours appliqué. Dans un monde dominé par la production industrielle, les formes plastiques traditionnelles ont perdu leur raison d'être et ont été remplacées par une conception nouvelle, d'inspiration occidentale, depuis le début de notre siècle.

Quels furent les facteurs qui conduisirent à cet état de choses? La domination politique de l'Orient arabe par les puissances occidentales, qui débuta avec l'expédition napoléonienne en Egypte en 1798, s'étendit également à la culture. Le 19ème siècle fut, pour la culture arabe, un moment de grands bouleversements et de remises en question suite au choc provoqué par le contact avec l'Europe et sa civilisation. La force occidentale fut analysée par les intellectuels arabes de l'époque non seulement comme étant le résultat d'une supériorité technique et militaire, mais aussi d'une avance scientifique et culturelle au sens large. D'où une idée qui allait dominer tout le 19ème siècle et la première moitié du vingtième: pour récuperer le retard accumulé, il fallait emprunter à l'Occident son savoir.

Les beaux-arts qui, au siècle passé, se caractérisaient dans le monde arabe par une production abstraite la plupart du temps (l'art figuratif se manifestait surtout sous des formes populaires, comme les dessins peints sur les maisons des pèlerins revenant du *ḥāǧǧ* dont parle Nerval),[2] contrastaient foncièrement avec la conception européenne de l'époque, qui les voulait figuratifs et réalistes. Cela allait conduire à croire à une absence d'art tout court[3], puis au remplacement des formes traditionnelles par celles de l'art occidental.

Celui-ci s'était déjà sporadiquement manifesté ici et là dans le monde arabe; au 17ème siècle, l'émir Fa<u>h</u>r al-Dīn, qui avait séjourné en Italie, fit construire dans la Montagne libanaise un palais à l'italienne, décoré, semble-t-il, de statues. Toutefois, il était l'œuvre d'artisans venus d'Europe ou

2 «Par une autre anomalie singulière, il est d'usage au Caire de couvrir de peinture la maison de tout pèlerin qui vient de faire le voyage de la Mecque, dans l'idée sans doute de figurer les pays qu'il a vus, car en cette seule circonstance on se permet d'y représenter des personnages qu'on a de la peine, du reste, à reconnaître pour vivants.», Gérard de Nerval, Des arts chez les Orientaux, in: *Œuvres complètes*, 2 vols., Paris, 1984, vol. II, p. 827.

3 Cf. notamment la passionnante discussion autour de la capacité des Egyptiens à produire des œuvres d'art de type occidental publiée deux ans après la fondation de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire: Guillaume Laplagne, Des aptitudes artistiques des Egyptiens d'après les résultats obtenus à l'Ecole des Beaux-Arts, *L'Egypte Contemporaine* (Le Caire), vol. I, no. 3, mai 1910, pp. 432-440.

travaillant sous l'égide de maîtres européens. Au 19ème siècle, le palais des vice-rois d'Egypte comportait[4] des portraits à l'huile de ses maîtres, usage que la cour ottomane pratiquait déjà depuis trois siècles environ. Le 19ème siècle vit aussi déferler sur l'Orient (surtout l'Egypte) et le Maghreb toute une cohorte de peintres orientalistes en cherche d'exotisme. C'est en Egypte que cette présence allait avoir un impact sur le public local et, en 1891, une première exposition d'art eut lieu au Caire. Les exposants étaient tous des étrangers résidant ou de passage en Egypte; les Egyptiens constituaient, pour l'instant encore, le public. Mais cette première exposition allait être suivie d'autres qui devaient connaître le même succès. Un public autochtone, certes très restreint car limité à la cour et à quelques Egyptiens proches des milieux européens, commençait à se former. Ce serait le sculpteur académique français Guillaume Laplagne qui aurait poussé le prince Yūsuf Kamāl à instituer, en 1908, l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, la première du genre dans la région.[5] Sa fondation n'était pas uniquement motivée par le goût nouveau pour l'art occidental, mais aussi par le besoin de former des maîtres de dessin capables d'enseigner dans les nouvelles écoles laïques. Les enseignants de l'Ecole étaient, au début, tous Européens, faute d'Egyptiens capables d'assumer cette tâche. Tous, ils appartenaient à l'école académique orientaliste. En 1908, une année après la réalisation par Picasso des *Demoiselles d'Avignon*, les élèves des Beaux-Arts du Caire apprenaient ainsi à connaître l'art occidental sous sa forme la plus conservatrice.

Dans les autres pays arabes, il fallut attendre les anneés trente, quarante et même cinquante pour que s'organise un véritable enseignement institutionnalisé. Toutefois, dans les années vingt et surtout trente s'amorça, dans tous les principaux centres, l'essor d'un mouvement artistique. Phénomène encore marginal à cette époque, l'art moderne d'inspiration occidentale allait s'imposer partout jusqu'à devenir de nos jours la seule forme d'art pratiquée, même dans les pays conservateurs du Golfe.

4 Gérard de Nerval, Peinture des Turcs, in: *Œuvres complètes*, 2 vols., Paris, 1984, vol. II, p. 870.

5 «Guillaume Laplagne réussit à convaincre le prince [Yūsuf Kamāl] de parrainer les arts plastiques comme l'avait fait le roi Louis XIV qui réalisa ses espoirs et ses rêves d'élever le niveau de la création artistique par la mise en oeuvre du conseil de son ministre de l'intérieur Colbert. C'est ainsi qu'en 1648 il fonda l'Académie des Beaux-Arts de Paris dont il confia la direction au peintre Charles Le Brun qui venait de rentrer de Rome où il avait étudié les arts de la Renaissance italienne...», Muḥammad Ṣidqī al-Ǧabaḫanǧī, *Ta'rīḫ al-ḥaraka al-fanniyya fī Miṣr ilā 'ām 1945*, Le Caire, 1986, p. 13. Nous traduisons.

On peut, en gros, distinguer deux périodes dans l'art arabe contemporain: une première période qui s'étend à peu près des débuts du siècle aux années cinquante et qui est celle de l'*adoption*, de l'appropriation par les artistes arabes des techniques et des styles occidentaux, et une deuxième, où les tentatives d'adapter ces techniques et ces styles à la culture locale dominent le paysage, une période d'*adaptation* et de recherche d'identité qui dure jusqu'à nos jours. Historiquement, ces deux périodes coïncident avec des phases bien précises de l'histoire et de la pensée arabe: jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, l'Occident était pour la majorité des intellectuels arabes un modèle à suivre, à imiter; puis, suite aux libérations nationales, ce modèle allait être remis en question et parfois refusé pour être remplacé par des modes culturels où dominait la recherche de l'*aṣāla*, d'une authenticité arabe indépendante, du moins dans l'idée de ses créateurs, de toute influence extérieure.

1. La période d'adoption

Non seulement le monde arabe ne connaissait pas d'art à l'occidentale, mais même les arts traditionnels de l'Islam ne s'étaient maintenus, à la fin du 19ème siècle/début du 20ème, que sous des formes appauvries. Cependant, quelques auteurs soutiennent la thèse que l'art moderne n'est rien d'autre que la réactualisation des traditions locales, où certaines formes plastiques d'avant-garde se seraient exprimées *ante litteram*: l'Irakien Šākir Ḥasan Āl Sa'īd, théoricien et peintre, à qui nous devons une histoire très documentée des arts plastiques irakiens[6] constitue un exemple représentatif de cette manière de lire l'histoire de l'art moderne. 'Afīf Bahnasī, critique d'art syrien, considère également que l'art de conception occidentale est ancien et soutient qu'au Liban notamment, il était déjà pratiqué au 16ème siècle;[7] Ḥāmid Sa'īd, un Egyptien, explique que l'art a toujours existé dans son pays, sous des formes différentes toutefois, depuis l'âge des Pharaons jusqu'à nos jours.[8] En lisant ces auteurs on ne peut s'empêcher de penser qu'ils confondent, comme l'Occident l'a longtemps fait, l'art figuratif, voire occidental avec l'art tout court. Ils répondent à la thèse du 19ème siècle européen

6 Šākir Ḥasan Āl Sa'īd, *Fuṣūl min ta'rīḫ al-ḥaraka al-taškīliyya al-'irāqiyya*, 2 vols., Bagdad, 1982-1988, vol. I, pp. 46-47.

7 'Afīf Bahnasī, *Ruwwād al-fann al-ḥadiṯ fī al-bilād al-'arabiyya*, Beyrouth, 1985, p. 95.

8 Hamed Said [Ḥāmid Sa'īd], *Contemporary Art in Egypt*, Le Caire-Belgrade, 1964, p. 8 (Version anglaise de: *Al-fann al-mu'āṣir fī Miṣr*, Le Caire-Belgrade, 1964).

qui faisait des termes d'art et de figuration des synonymes et qui avait conduit à considérer que les arts de l'Islam, principalement et tendentiellement abstraits, étaient des non-arts. Cependant, le fait que les Arabes aient pratiqué des formes d'expression artistique ne suffit pas à prouver pas que les arts plastiques d'aujourd'hui sont issus de la tradition locale.

Car les parcours des artistes arabes du début du siècle montrent bien que leur source d'inspiration était l'art occidental dans sa forme la plus académique. Si l'influence de la peinture occidentale était effectivement perceptible chez des artistes traditionnels ou si certains travaux de calligraphes du 19ème siècle peuvent évoquer l'art abstrait du 20ème siècle, il reste toutefois que tous les témoignages d'époque indiquent une réalité qu'il nous semble difficile de nier: l'art arabe contemporain naquit comme imitation de l'art occidental et résultait d'une *rupture* avec les formes de l'art traditionnel. Cela s'explique aisément: après la découverte de la supériorité technique et militaire de l'Occident, le monde musulman traversa une phase où de nombreuses valeurs occidentales, symboles d'une civilisation considérée comme supérieure, furent adoptées sans discernement. Cela se manifestait dans l'application souvent peu réflechie de lois ou usages occidentaux dans tous les domaines de la vie, dans l'esprit de rattraper l'Occident. Le même phénomène peut être observé dans les arts plastiques, où les artistes arabes des premières décennies de ce siècle intériorisèrent l'idée occidentale d'une absence d'art en Islam et s'évertuèrent à rattraper ce «retard».

L'art arabe de la première moitié du siècle fut donc figuratif, académique et peu original la plupart du temps. Des artistes comme les Egyptiens Yūsuf Kāmil (1891-1971), Ġārib 'Ayyād (1892-1980), les Libanais Muṣṭafā Farrūḫ (1901-1957), Qayṣar al-Ǧumayyil (francisé souvent en César Gemayel) (1898-1958) ou Ḥabīb Surūr (1860-1938), les Irakiens Ḥāfiẓ al-Durūbī (1914-1991), Akram Šukrī (né en 1910) et 'Aṭā Ṣabrī (né en 1913) peignaient des paysages, parfois des portraits, des scènes folkloriques. Ils étaient les élèves d'artistes académiques européens, soit qu'ils aient étudié sur place, soit en Europe. Les révolutions stylistiques qui agitaient l'art occidental de l'époque ne les touchaient pas, à peine un léger impressionnisme fit-il son apparition. Aussi semblent-ils pour la plupart très éloignés des préoccupations politiques ou culturelles de leurs compatriotes. Leurs tableaux montraient une vie harmonieuse, des villes qui demeuraient traditionnelles et n'étaient pas encore touchées par les changements des structures sociales et des modes de vie; ils préféraient les quartiers populaires et les villages aux centres des villes, trop modernes. De même que leurs maîtres, ils voyaient le côté pittoresque et exotique de l'Orient, un Orient fait d'hommes fumant le narguilé et de

femmes voilées sorties tout droit des *Mille et Une Nuits*. Leur style dénotait le plus souvent une absence de recherche personnelle: il s'agissait d'oeuvres de bons élèves tout au plus.

Toutefois, quelques personnalités marquantes allaient parvenir à trouver une voie originale et poser, dès les années vingt, quelques-unes des questions qui devaient devenir prioritaires dans l'après-guerre, dont celle de l'utilisation de références culturelles locales. Il sera question ici de Maḥmūd Muḫtār, Maḥmūd Sa'īd, Muḥammad Nāǧī pour l'Egypte, et dans une moindre mesure, Sa'īd Taḥsīn et Tawfīq Ṭāriq pour la Syrie.

Le sculpteur Maḥmūd Muḫtār (1891-1934), diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts du Caire, fut envoyé compléter sa formation à Paris en 1911. C'était l'époque où le monde aussi bien que l'Egypte découvraient la civilisation pharaonique et où le mouvement nationaliste égyptien, qui demandait le départ des Anglais, se renforçait; de nombreux intellectuels, souhaitant voir leur pays se développer, redécouvraient les racines antéislamiques de l'Egypte, considérant l'ère musulmane comme un moment d'arrêt dans l'évolution de la civilisation du pays.

Dans son œuvre, Muḫtār traduisit avec un certain bonheur tous ces courants: dans sa sculpture, néo-classique à la base, il introduisit des éléments de la statuaire de l'Egypte ancienne, même si ses paysannes, ses *šayḫ al-balad* étaient parfois un curieux mélange entre la sculpture de l'Europe du début du siècle et des éléments égyptiens. Il y a, chez Muḫtār, un facteur qui allait revenir avec insistance dans l'art des générations successives: le recours conscient aux arts anciens du pays, à l'héritage ou *turāṯ*. Il est évident que Muḫtār n'aurait pu avoir recours à l'héritage arabo-musulman de son pays: son art étant figuratif, l'art musulman ne lui offrait que de très rares exemples, alors que celui de l'Egypte pharaonique en abondait; en outre, son époque était éblouie par les splendeurs de son passé le plus ancien. L'œuvre la plus connue de Muḫtār est le monument appelé *Nahḍat Miṣr (Le réveil de l'Egypte)* (1919-1928), qui se trouve devant l'Université égyptienne au Caire: ici Muḫtār réussit à donner corps aux sentiments nationalistes d'une majorité d'Egyptiens, conférant aux révoltes antianglaises de 1919 une forme concrète.[9] La même attitude trouve son expression dans les deux monuments à Sa'd Zaġlūl élevés à Alexandrie et au Caire entre 1930 et 1932. Il s'agit en quelque sorte des premiers exemples d'art engagé, politique, dans le monde arabe, mais aussi d'une tentative de combiner l'art des académies occidentales avec des formes issues du patrimoine local.

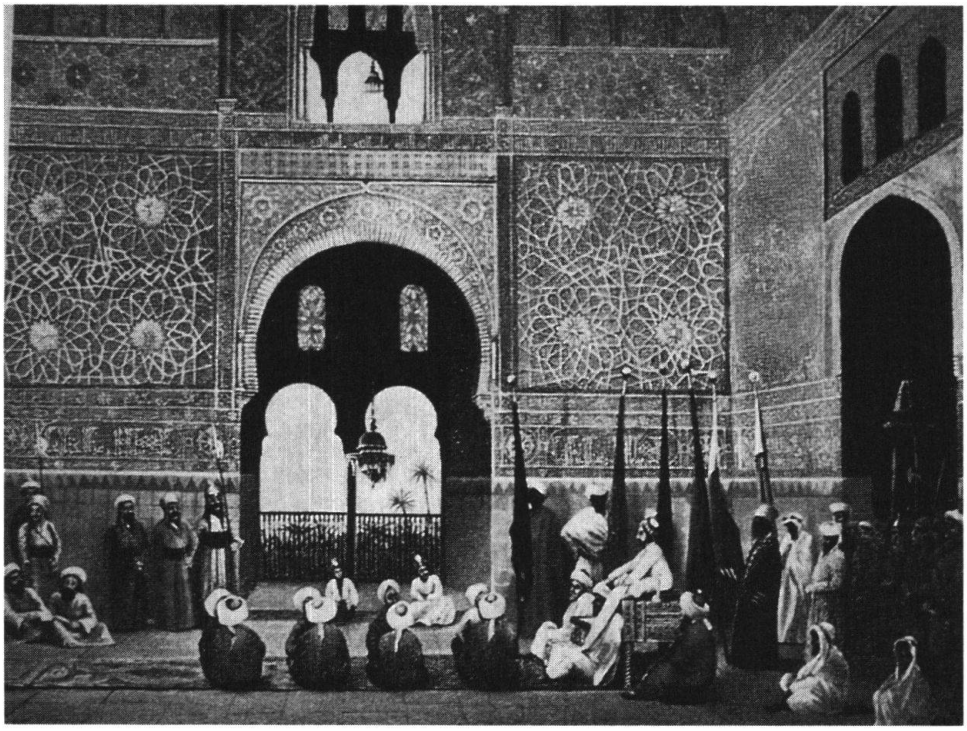
9 Cf. Robin Ostle, Modern Egyptian Renaissance Man, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. LVII, Part 1, 1994, pp. 184-192.

Ill. no. 1: Maḥmūd Muḫtār (1891-1934), *Monument à Sa'd Zaġlūl,* 1930-32
Frise décorant le socle du monument du Caire (détail).
Alors que la statue de Sa'd Zaġlūl a été exécutée dans un style purement académique, les frises décorant le socle du monument cairote sont, comme *Nahḍat Miṣr*, nettement inspirées de la statuaire de l'Egypte ancienne.

Le peintre Maḥmūd Sa'īd (1897-1964) était autodidacte: ayant séjourné longtemps en France et en Italie, il visita les musées, les écoles d'art, mais dut également avoir eu connaissance des tendances plus récentes de l'art. Certains de ses tableaux révèlent en effet des structures tubulaires telles qu'elles étaient utilisées par Malevitch ou les futuristes. Maḥmūd Sa'īd fut le premier artiste arabe à développer un style personnel, caractéristique, à une époque où la majorité suivait à la lettre les enseignements des académies. Ce fut peut-être le fait de ne pas être passé par le moule de l'enseignement artistique qui permit justement à Sa'īd d'être plus libre dans son expression.

De même que Sa'īd, Muḥammad Nāǧī (1888-1956) fut juriste et autodidacte: il commença sa carrière en tant qu'impressionniste, puis, après son séjour en Afrique (Ethiopie), il adopta un style fauve; il fut aussi un des premiers, dès les années quarante, à prôner la création d'un art national, d'une école égyptienne.

Après la Première Guerre mondiale et l'expérience du royaume arabe de Fayṣal I, les sentiments nationalistes étaient très vifs en Syrie. Toutefois, la Syrie n'avait pas un héritage artistique ancien aussi riche et connu que l'Egypte et il était encore trop tôt pour que l'art arabo-islamique fût apprécié par les artistes locaux formés selon les critères de l'art figuratif; ce fut donc par le contenu plus que par le style que les peintres essayèrent de donner une forme à leur attitude patriotique. Dès les années vingt, il se constitua dans le pays un courant qui allait rester unique dans l'art arabe de cette époque. En effet, des peintres comme Sa'īd Taḥsīn (1904-1986) ou Tawfīq Ṭāriq (1875-1940) peignirent, à côté de sujets plus courants tels les paysages ou les portraits, des tableaux illustrant les grands moments de l'histoire arabe; il s'agissait, dans un certains sens, d'un «art engagé» de style académique. Contrairement à Muḫtār, qui essayait d'exprimer son egyptianité par l'utilisation d'éléments formels propres à l'héritage plastique de son pays, ces artistes syriens situaient leur spécificité locale dans le contenu, un procédé souvent utilisé plus tard.



Ill. no. 2: Tawfīq Ṭāriq (1875-1940), *Le maǧlis du calife*, 1934.

2. La période d'adaptation

L'art de la première moitié du siècle se caractérisait, dans le monde arabe, par un style conventionnel, académique, où toutefois des personnalités se démarquaient déjà de la production courante. A partir des années cinquante un changement décisif se produisit: avec les indépendances, le sentiment nationaliste se fit plus vigoureux et l'adoption non critique des valeurs occidentales, ressenties désormais toujours plus souvent comme étant celles du colonisateur, fut rejetée.

L'affirmation de l'identité nationale devint primordiale et, dans tous les pays arabes, les artistes réflechirent à la manière qui leur permettrait de conjuguer modernité et caractère national et de débarasser l'art de son empreinte trop occidentale. Il est intéressant d'observer que les modalités d'exécution (supports – expositions – techniques) ne furent pas remises en question. Personne ne prônait le retour à la miniature ou à l'arabesque, ni même à la calligraphie classique. A l'origine de ce changement, il y avait d'un côté les évolutions de la pensée arabe, de l'autre les transformations subies par l'art occidental qui avaient conduit à la destruction des canons esthétiques hérités de la Renaissance, et que les artistes arabes ne découvrirent qu'après la Deuxième Guerre mondiale. Les artistes arabes s'aperçurent que l'héritage islamique, avec ses surfaces plates, ses couleurs pures, ses arabesques, avait joué un rôle dans les évolutions récentes de l'art occidental et que les arts des anciennes civilisations de la région pouvaient également répondre aux nouveaux critères qui dominaient. Partout, l'académisme disparut au profit de formes plus modernes, plus schématisées, moins réalistes, plus proches au fond des références orientales. Une discussion théorique fut parallèlement entamée et l'idée de modernité (*ḥadāṯa*) qui allait désormais dominer le débat artistique fut dès le début, étroitement associée à celle d'authenticité (*aṣāla*). Ǧawād Salīm en Irak, Ḥāmid Nadā et 'Abd al-Hādī al-Ǧazzār en Egypte, Saliba Douaihy au Liban sont représentatifs des recherches entamées pendant cette période.

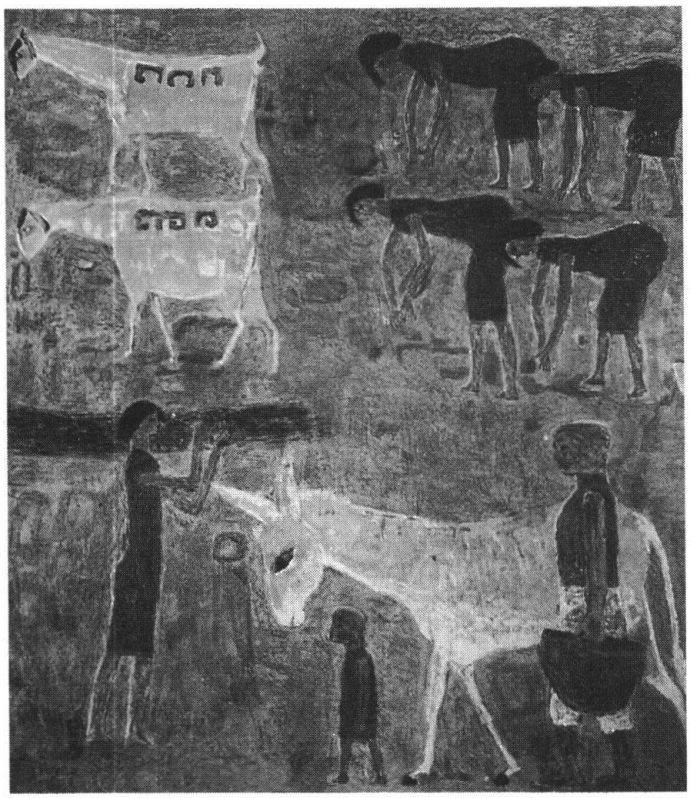
Ǧawād Salīm (1919-1961) fut à l'Irak ce que Muḫtār fut à l'Egypte: le premier artiste moderne ayant été capable d'exprimer les aspirations nationales de son pays sans tomber dans un art de propagande comme allaient le connaître parfois les époques successives, et sans négliger le style au profit du message. Salīm travailla dans les deux domaines de la peinture et de la sculpture, tout en avouant sa préférence pour le second. Dans ses tableaux, il peignait des scènes de ville, du vieux Bagdad plus précisément, en ayant recours au symbolisme populaire et aux formes caractéristiques de l'art islamique (croissant et cercle notamment). Le style était fortement schématisé,

les couleurs plates; il s'inspirait du tapis, de l'artisanat populaire, sans pourtant tomber dans le folklore ou l'art naïf.

Pour célébrer le troisième anniversaire de la Révolution républicaine de 1958, le gouvernement irakien chargea Ǧawād Salīm de l'exécution d'un monument destiné à commémorer l'événement. L'artiste le conçut en tant que panneau se lisant de droite à gauche (comme les écritures sémitiques), référence à l'art assyro-babylonien. Il s'agit en effet d'un bas-relief qui, comme ses ancêtres mésopotamiens, doit être lu et qui raconte une histoire: celle de la vie en Irak avant et après la révolution. Alors que les personnages d'avant la révolution sont réels et expriment le plus souvent la douleur (le martyr, le prisonnier, la pleureuse) mais aussi l'espoir (la mère et l'enfant, le soldat), l'après est représenté par des concepts abstraits, tels la Liberté, l'Agriculture, l'Industrie, etc. Une influence de type réalisme socialiste est perceptible; toutefois, Salīm réussit à rester assez sobre.

Ill. no. 3: Ǧawād Salīm (1919-1961), *Naṣb al-ḥurriyya (Monument à la liberté)*, 1962, Bagdad, Place Taḥrīr (détail)

Comme Salīm dans son œuvre picturale, 'Abd al-Hādī al-Ǧazzār (1925-1965) et Ḥāmid Nadā (né en 1924) qui se firent connaître dès la fin des années quarante, eurent recours aux symboles et aux arts populaires; ils rompirent avec les styles académiques en vigueur en Egypte dans les décennies précédentes. Al-Ǧazzār reprit la riche imagerie de la magie populaire et des séances de *ḏikr*. Dans les années soixante, il allait faire plusieurs tableaux que l'on pourrait qualifier d'«éducatifs», car ils illustraient les acquis du nassérisme. Nadā par contre semble plus proche d'un art naïf fortement inspiré par l'Egypte ancienne.



Ill. no. 4: Ḥāmid Nadā (né en 1924), *Le travail dans les champs*, 1962

Le cas du Libanais Saliba Douaihy [Ṣalībā al-Duwayhī] (1915-1994) est encore très différent: de peintre de paysages, élève dans les années trente de l'Académie des Beaux-Arts parisienne, il allait devenir abstrait au cours des années. En parcourant les tableaux peints à partir des années cinquante, on voit comment les paysages sont réduits à leurs éléments les plus essentiels, comment les formes des montagnes, des vallées et des bords de mer du Liban atteignent le plus haut degré d'abstraction tout en restant perceptibles. Douaihy expliquait son évolution par la volonté de donner un caractère *oriental* à son oeuvre, de la rattacher aux arts traditionnellement pratiqués dans son pays[10]. Pour Douaihy, auteur de nombreux vitraux et de fresques pour des églises maronites au Liban et aux Etats-Unis, l'héritage n'était pas uniquement islamique, mais s'inspirait également de l'art chrétien oriental et de l'écriture araméenne. Douaihy voulait être considéré comme oriental, il cherchait à donner cette connotation à sa peinture. C'est donc par la forme (les grandes surfaces plates) et les couleurs (des couleurs pures) que Douaihy arabisait ou mieux *orientalisait* son oeuvre abstraite.

10 Cf. Al-firāġ al-mumtali', Ḥiwār ma'a Ṣalībā al-Duwayhī, *Mawāqif*, no. 61/62, 1991 (?), p. 148.

Ce procédé n'est pas le plus courant parmi les artistes abstraits arabes. Contrairement à ce que l'on pourrait croire compte tenu de la tradition musulmane, l'art abstrait (qui s'imposa à partir des années soixante) ne fut pas facilement accepté par les artistes ou le public arabes. Les raisons en sont multiples: dans les années soixante et soixante-dix, de nombreux artistes le refusaient car il voyaient en lui une forme d'art bourgeois, non engagé; mais, plus généralement, l'abstraction représentait l'aboutissement logique d'un cheminement de l'art occidental que les artistes arabes n'avaient pas suivi. Chez le public qui venait d'apprendre à déchiffrer les tableaux figuratifs, il est probable que les habitudes visuelles ne pouvaient être remises en question si tôt. Des facteurs qui, liés à la recherche de références esthétiques dans la culture arabe, allaient conduire de nombreux artistes à utiliser l'*écriture* arabe dans leur œuvre abstraite. Les expériences dans ce domaine sont extrêmement variées et relèvent de conceptions très différentes de l'art: elles vont de travaux rappelant formellement la calligraphie classique (Nja Mahdaoui, Hassan Massoudy), à des réalisations proches de l'art moderne (Kamāl Bullāṭa, Šākir Ḥasan Āl Sa'īd, Ḥusayn Māḍī).

Cette forme de peinture qui utilise les lettres arabes est appelée *ḥurūfiyya*, terme rendu parfois en français par *lettrisme*. Les premières tentatives dans ce domaine remontent à la fin des années quarante: elles étaient dues aux Irakiens Madīha 'Umar et Ǧamīl Ḥammūdī (souvent francisé en Jamil Hamoudi) (né en 1924); mais ce fut dans les années soixante-dix que cette tendance connut une véritable vogue. Les sentiments nationalistes nés avec l'indépendance se radicalisèrent après la défaite arabe de 1967 et une volonté de s'émanciper des courants occidentaux par un retour aux sources (*ta'ṣīl*) se manifesta. Le mouvement *ḥurūfī* naquit dans ce contexte et doit être compris par le désir de créer une *esthétique arabe moderne*. En Irak, Šākir Ḥasan Āl Sa'īd (né en 1926) essaya de donner à cette tendance une base théorique en fondant en 1973 le groupe *Al-Bu'd al-Wāḥid (Une Seule Dimension)* qui réunissait les peintres ayant recours aux lettres arabes. En effet, quoi de plus naturel, pour des artistes recherchant une authenticité arabe, que l'emploi de l'écriture arabe qui avait été, sous forme de calligraphie, la principale forme d'expression artistique du monde musulman? Certes, l'idée d'utiliser l'écriture arabe dans l'art moderne n'est pas née dans le monde arabe, il suffit de penser à Paul Klee; néanmoins, la tendance *ḥurūfī* semble constituer un point de réconciliation entre l'art moderne abstrait d'un côté, les artistes et le public arabes de l'autre. Les *ḥurūfiyyūn* ne sont pas des calligraphes (*ḫaṭṭāṭūn*) mais des peintres (*rassāmūn*); il ne s'agit pas pour eux de recourir aux règles de la calligraphie classique; ce sont les *formes* des lettres arabes, leurs possibilités plastiques qui les intéressent.

D'autres tendances pourtant très marquées dans l'art arabe, notamment un réalisme révolutionnaire fort répandu surtout en Syrie, en Irak et parmi les artistes palestiniens jusqu'à une époque récente n'ont pas été évoquées ici, car le but de ce bref aperçu était de montrer comment un art né en tant qu'emprunt à une culture étrangère cherche à se forger une identité propre. Aujourd'hui en effet, la plupart des artistes manifestent une volonté expresse de faire un art enraciné dans ce qu'ils considèrent comme l'héritage local, qu'il soit antéislamique ou arabo-musulman. Il est devenu difficile de trouver un artiste qui ne se réclame pas d'une manière ou d'une autre des traditions locales. Si les artistes arabes ont accepté les moyens d'expression de l'art occidental, ils sentent néanmoins le besoin de se rattacher à des symboles, à des formes de leur culture. Chaque artiste a sa manière particulière de traiter l'héritage, de le comprendre: car en fait, mais cela serait le sujet d'un autre article, les définitions en sont multiples. L'art arabe d'aujourd'hui essaie encore de trouver un équilibre entre son origine occidentale et des formes d'expression plus autochtones; la recherche identitaire reste une priorité, au point de reléguer parfois au second plan les considérations plastiques: cela en fait un excellent exemple de l'ambiguïté culturelle souvent vécue par les cultures non occidentales.

Bibliographie sélective

Il serait trop long d'énumérer l'ensemble des références bibliographiques ayant servi à la rédaction de cet article; outre ceux qui sont cités en note, nous nous limiterons à indiquer quelques titres, donnant la priorité aux ouvrages ayant paru en français ou en anglais.

Ali, Wijdan (éd.), *Contemporary Art from the Islamic World*, Londres/Amman, 1989

Azar, Aimé, *La peinture moderne en Egypte*, Le Caire, 1961

Bahnasī, 'Afīf, *Al-fann al-ḥadīṯ fī al-bilād al-'arabiyya*, Tunis, 1980

Jabra, Jabra Ibrahim, *La peinture contemporaine en Iraq*, Bagdad, 1970 (en arabe: Ǧabrā, Ǧabrā Ibrāhīm, *Al-fann al-mu'āṣir fī al-'Irāq, Marḥalat al-rasm*, Bagdad, sans date)

Kāmil, 'Ādil, *Al-ḥaraka al-taškīliyya al-mu'āṣira fī al-'Irāq, Marḥalat al-ruwwād*, Bagdad, 1980

id., *Al-fann al-taškīlī al-mu'āṣir fī al-'Irāq, Marḥalat al-sittīnāt*, Bagdad, 1986

Karnouk, Lilian, *Modern Egyptian Art, The Emergence of a National Style*, Le Caire, 1988

Lahoud, Edouard, *L'art contemporain au Liban/Contemporary Art in Lebanon*, (français/anglais), Beyrouth/New York, 1974

Lebanon – The Artist's View, 200 Years of Lebanese Painting, Catalogue d'exposition, Londres, Concourse Gallery, Barbican Centre, 18 avril - 2 juin 1989

Al-Markaz al-ṯaqāfī al-duwalī bi-l-Ḥammāmāt/Al-Ittiḥād al-qawmī li-l-funūn al-taškīliyya bi-Tūnis, *Al-Multaqā al-'arabī li-l-anmāṭ al-mu'āṣira li-l-funūn al-taškīliyya al-'arabiyya*, Hammamet, 4-11 septembre 1972, Tunis, 1973

Naef, Silvia, *A la recherche d'une modernité arabe – l'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak* (à paraître)

Nağīb, 'Izz al-Dīn, *Fağr al-taṣwīr al-miṣrī al-ḥadīṯ*, Le Caire, 1985

al-Rāwī, Nūrī, *Ta'ammulāt fī al-fann al-'irāqī al-ḥadīṯ*, Bagdad, 1962

Ṣafiyya, Ḫalīl, Al-ḫaṭṭ fī al-fann al-taškīlī al-'arabī, *Al-Ḥayāt al-taškīliyya* (Damas), no. 9, oct./nov./déc. 1982, pp. 12-22

Salîm, Nizâr, *L'art contemporain en Irak*, Livre premier, La peinture, Lausanne, 1977 (version arabe: Nizār Salīm, *Al-fann al-'irāqī al-mu'āṣir*, Lausanne, 1977. Il existe également une traduction anglaise: *Iraq [sic] Contemporary Art*, Lausanne, 1977)

Šammūṭ, Ismā'īl, *Al-fann al-taškīlī fī Filasṭīn/Art in Palestine*, (arabe/anglais), Kuwait, 1989

al-Šarīf, Ṭāriq, Al-fann al-taškīlī al-mu'āṣir fī Sūriya, *Al-Ḥayāt al-taškīliyya* (Damas), no. 17/18, oct./nov./déc. 1984 - janv./février/mars 1985, pp. 4-109

UNESCO, *Consultation collective sur les problèmes contemporains des arts arabes dans leurs relations socio-culturelles avec le monde arabe*, Hammamet, 1974, rapport dactylographié