La production des récits dans les manifestations panarabes : l'exemple du colloque sur les styles contemporains des arts plastiques arabes (1972)

Autor(en): **Nakhil, Alia**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **70 (2016)**

Heft 4

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-696868

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Alia Nakhli*

La production des récits dans les manifestations panarabes : l'exemple du colloque sur les styles contemporains des arts plastiques arabes (1972)

DOI 10.1515/asia-2016-0033

Abstract: Through the study of a scientific and artistic event, the symposium on contemporary styles of Arab plastic arts held in Tunisia in 1972, which was organized under the auspices of the United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO) and the General Union of Arab Plastic Artists (UGAPA) *Al-itihâd al-'âm li-l-fannânîn al-tashkîliyyn al-'arab*, we wanted to highlight circulations and artistic exchanges between the Mashrek and Maghreb countries that marked the 1970s. Also our article highlights and questions speeches made and broadcast by the artists participating at this event. On the other hand, we want to shed some light on why such events have been forgotten among historians; so even though the participation of Tunisia in the pan-Arab event was celebrated in the early 1970s, either by the press or by the participants themselves, these events have completely fallen into oblivion since the second half of the 1980s.

Keywords: General Union of Arab Plastic Artists, modern Arab art, production stories, Pan-Arabism, Arab plastic arts

Résumé : À travers l'étude d'un événement scientifique et artistique, le colloque sur les styles contemporains des arts plastiques arabes qui s'est tenu en Tunisie en 1972 et qui a été organisé sous l'égide de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (l'UNESCO) ainsi que l'Union Générale des Artistes Plasticiens Arabes (UGAPA) *Al-itihâd al-'âm li-l-fannânîn al-tashkîliyyn al-'arab*, nous avons voulu mettre en avant les circulations et les échanges artistiques entre le Machrek et le Maghreb qui ont marqué les années 1970. Aussi notre article met en lumière et interroge les discours produits et diffusés par les artistes à l'occasion de cette manifestation. D'autre part, nous voulons apporter quelques éclairages sur l'oubli dans l'historiographie de telles manifestations ; ainsi même si

***Corresponding author: Alia Nakhli,** Docteur en Histoire de l'art, Maître-assistante à l'Ecole des sciences et technologies du design, Université de la Manouba, Tunisie.
E-mail: aliarim@yahoo.fr

la participation de la Tunisie à ces événements panarabes était célébrée, dans ce début des années 1970, que ce soit par la presse ou par les acteurs eux-mêmes, ces événements sont complètement tombés dans l'oubli, à partir de la deuxième moitié des années 1980.

Mots-clés : Union Générale des Artistes Plasticiens Arabes, art moderne arabe, production de récits, panarabisme, colloque des arts plastiques arabes.

L'intérêt, en Occident, pour les arts visuels du monde arabe, va toujours croissant. Et ce, depuis l'exposition *Magiciens de la Terre*, en 1989, qui marque l'ouverture de l'Europe aux productions artistiques extra-occidentales. Cet engouement s'accentue au lendemain des événements du 11 septembre 2001[1] pour redoubler d'intensité ces dernières années. Citons à titre d'exemple le pavillon consacré à l'exposition de vingt-deux artistes arabes baptisée « *The future of a promise* », à la Biennale de Venise de 2011, coïncidant avec les bouleversements politiques que vivent les pays arabes, baptisés « le printemps arabe ».

Cela ne peut occulter la marginalisation des artistes non-occidentaux et de l'art moderne et contemporain extra-occidental par les histoires de l'art produites dans ce qu'on a coutume d'appeler les "centres". À tel point que Silvia Naef utilise le terme de "*happy few*"[2] pour désigner certains artistes reconnus et célébrés par le marché de l'art international. Selon l'auteur, il existe deux catégories d'artistes arabes, la première, minoritaire et jouissant d'une reconnaissance internationale, la deuxième se destinant davantage à un public local.

Ainsi notre recherche se propose de mettre en lumière une certaine histoire de l'art moderne arabe et de rendre visibles les échanges artistiques et les circulations des artistes arabes et des discours dans une perspective transnationale. Et ce, en focalisant sur un événement scientifique et artistique organisé sous l'égide de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (l'UNESCO) ainsi que l'Union Générale des Artistes Plasticiens Arabes (UGAPA). Cette manifestation est un colloque qui s'inscrit dans la lignée de ce qu'on a appelé les "grandes messes panarabes",[3] événements artistiques prenant la forme de biennales et de festivals, se voulant de grande envergure, organisés dans les années 1970, dans divers pays du monde arabe.

En effet à travers l'étude de l'exemple du colloque sur les styles contemporains des arts plastiques arabes qui s'est tenu en Tunisie en septembre 1972; nous voulons

1 Dakhlia 2006: 12.
2 Naef 2006: 82.
3 Nakhli 2015: 233–254.

sortir des cadres restreints des histoires nationales, mais aussi interroger les discours et les récits produits et diffusés à l'occasion et à travers ce genre d'événement. Qu'en est-il ainsi des discours et des récits produits dans les "périphéries" ? Est-ce que les histoires de l'art produites dans le monde arabe, dans notre cas en Tunisie, ont rendu compte de ces échanges artistiques des années 1970, ou les ont-elles carrément relégués aux oubliettes de l'histoire ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons d'apporter quelques éclairages dans notre texte.

"Les peintres arabes, savent très peu de choses les uns des autres"

Organisé par le Centre culturel international de Hammamet, l'Union Générale des Artistes Plasticiens Arabes (UGAPA), l'UNESCO, l'Union Nationale des Arts Plastiques et Graphiques (UNAPG) ainsi que le Ministère tunisien des Affaires culturelles avec à sa tête Chedli Klibi, le colloque sur les styles contemporains des arts plastiques arabes (*Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya)*, s'est tenu à Hammamet du 4 au 11 septembre 1972. Pendant huit jours, les délégations respectives de neuf pays arabes, ont échangé points de vue, expériences et approches artistiques. La cinquième journée a été consacrée à une excursion à Kairouan, Sousse et Monastir.

Les différentes délégations comptaient des artistes occupant des fonctions officielles, à l'instar de l'algérienne, dont faisait partie Bachir Yellès, directeur de l'École des Beaux-Arts d'Alger. La délégation syrienne comptait Mamdûh Qashlân, président du Syndicat syrien des Beaux-Arts. À la tête de la délégation marocaine se trouvait Farid Belkahia, directeur de l'École des Beaux-Arts de Casablanca.[4]

Le pays hôte, la Tunisie, comptait le plus de représentants : outre les artistes occupant des fonctions officielles tels Zoubeir Turki (président de l'UNAPG), Hédi Turki (Secrétaire général de l'UNAPG), Sadok Gmach (trésorier de l'UNAPG) et M'hamed M'timet (directeur-adjoint à l'UNAPG), d'autres artistes, jeunes et moins jeunes, ainsi que des critiques d'art étaient présents.[5]

---

4 La délégation algérienne était composée de Mohamed Khadda et Bachir Yellès; la syrienne de Asmâ' Fayyûmî et Mamdûh Qashlân; la palestinienne d'Ismâ'îl Shammûṭ; la koweïtienne d'Abdallah Sâlim; la libanaise de 'Ârif al-Rayyis et Munîr Nadjm; la Libyenne d'al-Tâhir al-Amîn al-Maghribî; l'égyptienne de Injî Aflâtûn et Sâlah Riḍâ; la marocaine de Farid Belkahia et Abdallah Stouky.

5 Mohamed Aziza (représentant du ministère des Affaires culturelles), Hassen Soufy, Mostari Chakroun, Brahim Ksontini, Tahar Guiga, Belkacem Béchir Lakhdar, Aly Ben Salem, Naceur ben Cheikh, Manoubi Boussandel, et Ameur Makni.

D'abord, remarquons que lors de nos recherches sur les biennales, les festivals et les colloques organisés sous l'égide de l'UGAPA, nous retrouvons les mêmes noms d'artistes qui seraient ainsi « des fidèles » de ce genre de manifestations panarabes. Des « habitués » en somme, alors que d'autres noms font défaut. Ce qui laisse penser qu'il s'agit du même réseau d'artistes, le plus souvent occupant des postes au sein de l'Union ou de l'Association des arts plastiques des pays concernés.

À titre d'exemple, pour la Tunisie, ce sont les mêmes noms qui reviennent : Sadok Gmach, Naceur Ben Cheikh, Hédi Turki, Zoubeir Turki, Aly Ben Salem, M'hamed M'timet, Abdelmajid El Bekri. Ce qui correspond au Groupe baptisé Groupe 70 et qui voulant, au départ, contrecarrer l'École de Tunis, finit par s'ouvrir à ses membres dont Hédi Turki, Zoubeir Turki et Hassen Soufy, tous présents au colloque. L'École de Tunis était un collectif d'artistes dont la formation remonte aux années 1935–1945. Ces artistes "pionniers" ont été accusés par la jeune génération d'artistes des années 1960 et 1970, dont le Groupe 70, de perpétuer une imagerie coloniale dans leurs œuvres et de s'accaparer le marché de l'art local.

Pour l'Algérie, les noms de Mohamed Khadda, Farès Boukhatem, Bachir Yellès sont récurrents dans les catalogues consultés. Pour le Maroc, ce sont les noms de Farid Belkahia, Mohamed Chebaa et Mohammed Melehi. Pour la Palestine, on trouve Ismâ'îl Shammûṭ et Tammâm al-'Akḥal, entre autres.

Les travaux du colloque de Hammamet ont été rassemblés et édités sous la forme d'un ouvrage[6] qui regroupe toutes les interventions des artistes et des critiques ainsi que les procès-verbaux des différentes réunions, répondant ainsi au souhait formulé à la fin de la rencontre par le Secrétaire général de l'UGAPA, Ismâ'îl Shammûṭ, qui, rappelons-le, était aussi membre de l'OLP, l'Organisation de Libération de la Palestine et directeur de sa section Arts et Culture nationale.

Dans son discours d'inauguration, Ismâ'îl Shammûṭ explique l'objectif de ce colloque : "Voici que nous nous retrouvons pour la troisième fois, en moins d'un an, afin de mieux nous connaître les uns les autres, afin d'être soudés, afin d'avoir un seul combat, afin de réaliser notre ambition, afin d'évoluer pour assurer notre rôle intellectuel et artistique dans la bataille de l'avenir arabe".[7]

---

6 *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4 ilâ 11 sibtimbar 1972.* Union Nationale des Arts Plastiques. Tunis : 32–37.

7 Shammûṭ 1973b: 16.

Ainsi, en l'espace de dix mois, trois rencontres panarabes ont été organisés : le Congrès des arts plastiques de Damas, en décembre 1971; le Festival Al-Wâsitî de Bagdad, en avril 1972 et le colloque de Hammamet, en septembre 1972. Seulement un mois plus tard, en octobre 1972 une quatrième rencontre a été organisée à Damas, le Premier festival panarabe des arts plastiques, un rythme qui paraît assez soutenu.

Tahar Guiga, le directeur du Centre culturel international de Hammamet, donne le coup d'envoi, exprimant le vœu de voir se multiplier de telles manifestations pour assurer le "développement culturel espéré par *l'umma* arabe". Le ministre Chédli Klibi évoque le rôle des gouvernements et associations culturelles arabes dans la diffusion des arts et le relèvement du niveau culturel des peuples arabes. Selon le ministre tunisien, c'est grâce à une politique artistique et culturelle concertée entre les pays arabes ainsi qu'à l'instauration d'un marché culturel panarabe, abolissant les frontières géographiques et politiques, que la nation arabe pourra atteindre le niveau des nations modernes.[8]

L'enthousiasme qui entoure cette manifestation est unanime. Il est également perceptible dans la presse qui annonce l'événement en y consacrant de nombreux articles. Cette ouverture sur la scène artistique arabe ne manque pas de susciter la curiosité et la réflexion : "Les peintres arabes, savent très peu de choses les uns des autres. Formés aux écoles occidentales, [ils] se sont souvent définis par retransmission ou par opposition, mais toujours en fonction du monde occidental. Il était temps de retourner le problème et de découvrir la peinture arabe en tant qu'entité et unité".[9] Cela fait écho aux propos de Shammûṭ qui déclarait, comme nous l'avons vu, "nous nous retrouvons [...] afin de mieux nous connaître".[10]

Cette idée est récurrente tout au long du colloque, la critique ne cessant de rappeler cette déficience : "une semaine durant, vingt peintres qui ignoraient pratiquement tout l'un de l'autre, se trouvaient confrontés à eux-mêmes".[11] Cependant, l'optimisme est à son comble : "un nouvel art arabe, moderne et conscient de sa richesse et de ses possibilités est né à Hammamet".[12]

Cette méconnaissance réciproque entre artistes arabes oblige les organisateurs à consacrer les quatre premiers jours du colloque à des exposés sur l'histoire de l'art moderne de chaque pays participant, diapositives, reproductions d'œuvres

8 Klibi 1973: 23.
9 Bouhdiba 1972a: 3.
10 Shammûṭ 1973b: 16.
11 Bouhdiba 1972b: 3.
12 Bouhdiba 1972a: 3.

et films documentaires à l'appui. Ainsi,'Injî Aflâtûn présente la peinture égyptienne et ses principaux chefs-de-file, 'Ârif al-Rayyis présente une histoire de la peinture libanaise et Mamdûh Qashlân aborde celle de la Syrie. Ismâ'îl Shammûṭ met à l'honneur les scènes irakienne et palestinienne, et ainsi de suite. Les trois derniers jours ont été consacrés aux débats.

Du récit national au récit panarabe

Ces communications éditées sous forme de textes véhiculent une histoire de l'art « nationale » qui commencerait avec les pionniers, des années 1920–1930 et qui reste, cependant, silencieuse sur le rôle des artistes dits "coloniaux". À la génération des pionniers succède celle de l'ère des indépendances, les années 1950.

Ainsi, retraçant l'histoire de l'art en Égypte,'Injî Aflâtûn explique que depuis les années 1920, la génération des pionniers a balisé le terrain du mouvement artistique égyptien contemporain, et qu'après la Deuxième Guerre mondiale, une nouvelle génération qualifiée de « révolutionnaire » s'est intéressée aux grandes causes politiques de l'après-guerre. Il s'agit de jeunes artistes engagés en faveur des causes de l'*umma* arabe et qui, sous l'influence d'événements telle la guerre d'indépendance égyptienne s'orientent vers un art militant et à forte charge identitaire.[13]

'Injî Aflâtûn déclare : "la révolution du 23 juillet [1952] a ouvert la voie devant l'artiste égyptien sur les causes humaines universelles, son soutien des mouvements de libération, sa solidarité avec les mouvements antiracistes".[14] De même, la Syrienne Asmâ' Fayûmî affirme : "J'ai commencé à peindre figuratif, je suis passée à l'abstrait après la guerre de 1967".[15] Retraçant l'histoire de l'art en Syrie, elle écrit : "Depuis les années 1950, le mouvement artistique syrien s'est enrichi de jeunes artistes qui se sont formés en Egypte, en Europe ou à la faculté des Beaux-Arts de Damas".[16] À propos de cette génération, elle emploie les termes de "sang neuf".

La même expression est convoquée par Sadok Gmach qui, retraçant à son tour l'histoire de l'art en Tunisie, s'inscrit dans le même schéma suivi par

13 Aflâtûn 1973: 32–37.
14 Aflâtûn 1973: 37.
15 Fayyûmî 1973: 206.
16 Fayyûmî 1973: 64.

Aflâtûn pour l'Égypte et Fayûmî pour la Syrie, à savoir qu'après, les pionniers (Yahia Turki, Ahmed Osman, Hédi Khayachi) vint la deuxième génération et enfin la troisième : "Du sang neuf coule dans les veines de l'École des Beaux-Arts, de jeunes artistes sont rentrés de Paris pour enseigner à l'École".[17] Il n'hésite pas à parler de "floraison artistique", citant le Groupe 70 et le Groupe des Cinq, auxquels il appartenait. Le premier collectif a été évoqué plus haut, il est formé à l'origine par trois membres : Abdelmajid El Bekri, Sadok Gmach et M'hamed M'timet, nommés les « Trois mousquetaires ». Le collectif s'élargit en 1969, en intégrant deux sculpteurs : Abderrazak Fehri et Hachemi Marzouk, un peintre, Ameur Makni et un graveur, Khalifa Cheltout. Quant au Groupe des Cinq, il est la continuation du Groupe des Six. Formé en 1964, autour de la figure de Néjib Belkhoja, chef de file de l'abstraction, son objectif est de rompre avec la peinture dite folklorique de l'École de Tunis et de promouvoir le courant abstrait.

Notons que dans ces récits concernant l'histoire de l'art en Égypte, en Tunisie, en Algérie, et en Syrie, la troisième génération d'artistes, et à laquelle appartenaient la plupart des artistes intervenant au colloque, correspond à l'apogée du mouvement artistique national. Cet aspect est renforcé lorsque certains artistes évoquent les pionniers en suggérant à demi-mots qu'il s'agit d'artistes naïfs ou "folkloriques". Ainsi'Injî Aflâtûn affirme : "L'artiste égyptien contemporain n'est plus un simple fabricant d'images mais un penseur tourmenté par les causes de sa patrie et toutes les causes humaines, en général".[18]

De même, évoquant les oppositions idéologiques entre les pionniers et les jeunes artistes en Algérie, Mohamed Khadda met en avant l'originalité de ces derniers : "Et voilà ces artistes outrepassant les limites permises découvrant qu'il y a des Palestine, des Vietnam, ressentant l'angoisse que l'impérialisme fait peser sur l'univers. Ils entrent dans la Cité et constatent l'injustice sociale et l'aliénation sous ses aspects les plus divers".[19]

Les artistes coloniaux sont complètement écartés de cette histoire. Les seules mentions que nous pouvons trouver sont accompagnées de jugements péjoratifs. Ainsi Bachir Yellès, après avoir inscrit l'art moderne algérien dans une histoire longue qui remonte aux peintures murales du Tassili, mentionne furtivement "les mauvais peintres coloniaux qui ont servi en Algérie

17 Gmach 1973: 97.
18 Aflâtûn 1973: 37.
19 Khadda 1973: 126.

jusqu'en 1962".[20] Quant à Abdallah Stouky, exposant l'histoire de la peinture au Maroc, il évoque le "rôle des artistes coloniaux dans l'enlaidissement de l'art".[21]

Nous rejoignons ainsi les thèses d'Annabelle Boissier et Fanny Gillet qui, dans leur article sur les modes de construction de l'art maghrébin, ont démontré à travers l'analyse des discours sur l'art comment l'histoire a été investie par les acteurs des mondes de l'art algérien et tunisien. Ainsi dans les années 1960–1970, l'historiographie met en avant l'invention d'un art moderne par la génération de l'après-indépendance. Et ce, en rupture avec les premiers peintres dits "pionniers" d'avant l'indépendance.[22]

Outre ces récits nationaux, lors de son intervention intitulée *L'UGAPA et le mouvement artistique arabe contemporain*, Shammûṭ n'hésite pas à établir une chronologie univoque de l'histoire de l'art arabe. Selon Shammûṭ, la première génération d'artistes arabes était influencée par le réalisme académique et l'impressionnisme enseigné dans les lycées, où les artistes arabes ont reçu leur éducation. La deuxième génération arabe a intégré les écoles de Beaux-Arts, certains artistes ont reçu des bourses pour compléter leur formation à l'étranger, en particulier après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Cette génération s'est libérée de l'académisme et a adopté les styles d'avant-garde tels que le cubisme, le fauvisme, le surréalisme, l'abstraction. Tandis que la troisième génération, celle d'après l'indépendance, porte son intérêt sur la quête de la personnalité arabe.[23]

Ce récit "panarabe" ne tient évidemment pas compte des différences entre les pays arabes et les spécificités de chaque pays. La situation en Libye est différente de celle du Koweït ou de celle de l'Irak ou encore de l'Algérie. Cette production de récits s'inscrit ainsi dans le programme fixé par ces rencontres panarabes, les discours reflétant l'agenda de ces événements.

Artiste occidental versus artiste du Tiers-Monde

Autre idée récurrente dans ces écrits, la dénonciation de la marginalisation de l'artiste arabe par la critique et le marché occidental. Ainsi, Shammûṭ explique que "l'artiste arabe contemporain a découvert qu'il est prisonnier des écoles et

20 Yellès 1973: 74.
21 Stouky 1973: 81.
22 Boissier/Gillet 2014: 207–232.
23 Shammûṭ 1973a: 84–91.

courants occidentaux, qu'il est entré dans la bataille de l'art mondial. Il a découvert au final qu'il lutte en vain. Il est isolé". Ce constat semble être partagé au début des années 1970. Dans un article paru en 1975, Naceur Ben Cheikh note : "Notre pays [la Tunisie] avait participé, jusqu'en 1971, à la Biennale de Paris. Aujourd'hui les choses ont changé [...]. A la 9e biennale qui se tient actuellement [...] aucun artiste du tiers monde n'a été invité".[24] Plusieurs auteurs signalent l'indifférence de l'Europe vis-à-vis de la création extra-occidentale, et ce, jusqu'au milieu des années 1980. Citons, à titre d'exemple Toni Maraini qui dans ses *Ecrits sur l'art*, insiste sur cet aspect.[25]

En effet, comme le montre Silvia Naef, l'intérêt pour l'art non occidental, en Europe, a commencé avec l'exposition *Magiciens de la Terre* en 1989, présentée au Centre Georges-Pompidou et à la Grande Halle de la Villette et dont le commissaire d'exposition est Jean-Hubert Martin. Elle suscite la polémique et marque l'ouverture des institutions artistiques sur la production contemporaine extra-européenne. Son influence fut indéniable : plusieurs expositions s'en inspirèrent par la suite.[26]

Dans leur dénonciation de l'hégémonie culturelle occidentale impérialiste, selon l'expression en vigueur, les artistes participant au colloque expriment leur aversion vis-à-vis des courants de l'art occidental. À titre d'exemple, Sâlih Riḍâ juge les écoles d'art en Europe décadentes et les mouvements artistiques européens altérés.[27] Dans le même sens, le Libanais 'Ârif al-Rayyis évoquant sa formation entre Paris et l'Afrique, renchérit : "Ma haine envers le professeur occidental m'a imposé le refus de l'école occidentale".[28] De son côté Naceur Ben Cheikh surenchérit en qualifiant la critique occidentale de « colonialiste » voulant à tout prix imposer l'esthétique occidentale au reste du monde.[29]

Face au constat de l'indifférence de la critique d'art occidentale, Abdallah Stouky conclut : "Nous n'avons que faire de la reconnaissance de l'Autre, nous voulons au contraire lui démontrer la faillite de son système idéologique inéluctable depuis qu'il a essayé de centrer le monde autour de lui".[30] Et de poursuivre : "Il incombe aujourd'hui à nous, que nous soyons penseurs, écrivains, critiques, ou praticiens, peintres, sculpteurs de porter le débat au cœur même de l'ennemi".[31]

---

24 Ben Cheikh 1975: 69.
25 Maraini 1990: 33.
26 Naef 2006: 81.
27 Ridâ 1973: 139.
28 Al-Rayyis 1973: 208.
29 Ben Cheikh 1973: 140.
30 Stouky 1973: 173.
31 Bouhdiba 1972a: 3.

Aussi, l'artiste occidental est soupçonné de pillage et d'exploitation des arts arabes à son propre compte. Cette hostilité à l'égard de l'Occident en général se situe dans le cadre de l'anti-impérialisme et de l'anticolonialisme qui caractérisent cette époque. Ce ressentiment est accentué au lendemain de la Guerre des Six Jours, en juin 1967, qui signe la défaite militaire d'une coalition de pays arabes formée notamment de l'Égypte et la Syrie face à Israël.

C'est dans ce cadre que nous pouvons lire les reproches adressées par Ben Cheikh à l'artiste français Pierre Soulages, accusé de dissimuler les sources arabes de son inspiration et de ne point y faire allusion, lors d'une exposition à Paris, durant l'été 1972 : "le visiteur pour le moins qu'il soit initié à l'écriture arabe reconnaîtrait des lettres et pourrait même les lire dans le sens littéraire. [...] Les lettres qu'il a le plus exploitées nous semblent être : le Ha et le Ain, dont les formes se prêtent à des combinaisons abstraites complexes et structurées".[32]

Rappelons, en outre, les propos de Mamdûh Qashlân qui font écho à ceux de Ben Cheikh, lors du Premier festival panarabe des arts plastiques à Damas, tenu un mois après le colloque de Hammamet, en octobre 1972. L'artiste syrien affirme : "Aujourd'hui, notre nation arabe fait face à un grand défi et une agression qui menacent l'existence, la terre, la civilisation et l'entité arabe : ils [les Occidentaux] pillent les arts arabes de manière on ne peut plus manifeste et ils les exploitent à leur propre compte. Pire, ils n'hésitent pas à les diffuser dans le monde comme s'ils en étaient les propriétaires. C'est ici que réside le crime et c'est à nous d'assumer notre responsabilité".[33]

Dans une veine tiers-mondiste, les artistes présents au colloque fustigent la figure de l'artiste occidental qu'ils opposent à la figure de l'artiste mexicain, érigée en modèle, auquel ils s'identifient. Shammûṭ l'admire puisqu'il a fait un retour aux sources, que sont sa patrie, son patrimoine, sa réalité, il a pu alors faire renaître un mouvement artistique et la personnalité mexicaine. Selon le secrétaire de l'UGAPA : "il ne reste plus à l'artiste arabe, aujourd'hui que de suivre le même chemin de l'artiste mexicain avec le retour au patrimoine et à la réalité arabes".[34] De même les textes de Mohamed Aziza et de Badr al-Dîn Abû Ghâzî (non présent au colloque, mais dont le texte figure dans les actes du) mettent en avant les œuvres muralistes d'artistes mexicains comme Rivera, Orozco, Siqueiros.

---

32 Ben Cheikh 1972: 3.

33 Qashlân 1973a: 8.

34 Shammûṭ 1973a: 107.

Dans cette optique se situe la volonté des artistes de ne pas se couper du peuple et de traduire ses préoccupations en produisant un art compréhensible de tous, voire même socialiste. Ainsi, Mamdûh Qashlân, vante les tentatives réalisées par le Syndicat des artistes syriens pour rapprocher l'art des couches populaires dans les usines et les collectivités agricoles.[35] Farid Belkahia rappelle, quant à lui, l'exposition réalisée sur la place publique de Jemaa El Fna, à Marrakech, en 1969. Et ce, "en réaction contre l'administration mondaine et officielle de l'art", selon ses termes. Cette exposition manifeste réalisée par un collectif d'artistes marocains dont Mohammed Melehi, Farid Belkahia et Mohamed Chebaa visait à marquer l'indépendance de l'art marocain par rapport à l'art officiel. L'accrochage des œuvres abstraites est réalisé sur la place populaire de Jemaa El Fna, les artistes allant ainsi à la rencontre du grand public.

Conclusion

Dans nos recherches menées sur ces manifestations panarabes, nous n'avons pas trouvé des écrits maghrébins produits ultérieurement à la décennie 1970, documentant ces événements, excepté dans la presse quotidienne. En revanche, c'est dans les écrits d'auteurs originaires du Moyen-Orient tels que le Syrien 'Afîf Bahnasî ou l'Irakien Shawkat al-Rubay'î qu'on peut trouver quelques indications.

Très prolifique,'Afîf Bahnasî, malgré son intérêt voire son adhésion à l'idéologie panarabe, se contente, dans ses différents ouvrages, de survoler ces expositions, en les énumérant, mais sans s'y appesantir. Le même traitement s'observe chez l'Irakien Shawkat al-Rubay'î, lequel privilégie une approche géographique pour étudier l'histoire de l'art arabe.[36]

L'historienne de l'art italienne, alors installée au Maroc, Toni Maraini, ainsi que l'écrivain marocain Mohamed Sijelmassi s'intéressent également à cette période, indiquant au passage que l'ouverture vers l'Orient a été le grand événement des années 1970 et qu'un pont a été jeté entre le Maghreb et le Machrek suscitant une activité intense d'échanges.[37] Brahim Ben Hossein Alaoui, dans le catalogue du musée de l'Institut du Monde Arabe (l'IMA), signale brièvement les rencontres et leur rôle dans l'émergence d'une recherche plastique collective.[38]

---

35 Qashlân 1973b: 61.
36 Rubay'î (al-) 1986.
37 Sijelmassi 1989 : 119.
38 Ben Hossein Alaoui 1988: 16.

En Tunisie, autant la participation du pays à ces manifestations panarabes était célébrée, dans ce début des années 1970, que ce soit par la presse ou par les acteurs eux-mêmes, autant ces événements sont complètement tombés dans l'oubli, à partir de la deuxième moitié des années 1980. Les expositions itinérantes, les colloques, les congrès, les biennales et les festivals organisés sous l'égide de l'UGAPA, tout au long des années 1970, sont passés sous silence.

Ainsi – et à titre d'exemple – Ali Louati dans son *Aventure de l'art moderne en Tunisie*, édité à la fin des années 1990, passe sous silence ces manifestations panarabes bien qu'il ait accompagné les événements et en ait rendu compte auparavant. De même, certains acteurs interrogés lors de nos entretiens minimisent l'intérêt de ces événements, refusant même d'en parler arguant qu'il s'agit « de deux ou trois expositions sans grand intérêt ». Comment expliquer, cet « oubli » ?

L'entrée en guerre de l'Irak contre l'Iran, à l'orée de la décennie 1980 et la guerre civile libanaise qui débute en 1975, finissent par reléguer aux oubliettes les espoirs et aspirations de l'arabisme. D'autant plus que l'idée d'un effondrement arabe se répand, depuis 1982, date marquant l'invasion de Beyrouth.[39] Prennent forme e désenchantement national et la désillusion vis-à-vis du panarabisme, devenu, dès les années 1980, une idéologie qui passe pour être dépassée. Cela sans oublier la méfiance légendaire du président Habib Bourguiba à l'égard du nationalisme arabe et du tiers-mondisme.

En effet, avec l'échec puis la fin de l'expérience socialiste, en Tunisie, en 1969, le Parti socialiste destourien (PSD)[40] au pouvoir se trouve vidé de tout contenu idéologique. Il engage une consultation populaire nationale sur les choix fondamentaux de la Tunisie qui vise à reconstruire l'identité nationale en réhabilitant la dimension arabo-musulmane à travers, entre autres, l'arabisation de l'enseignement. Pierre-Robert Baduel explique comment cette crise a suscité une recomposition identitaire : "Chaque fois que pointent à l'horizon les signes d'une crise, resurgit la question de l'arabité, ou à tout le moins de la maghrébinité, de la Tunisie, comme horizon de résolution. Le réapprovisionnement identitaire dans le mythe de l'unité arabe s'est manifesté en Tunisie précisément au moment de la première grave crise du régime mettant en cause le pouvoir personnel d'un Bourguiba malade, la crise de 1969".[41] De plus, la guerre des Six Jours, en juin

39 Djaït 2005.

40 Le PSD est un parti politique tunisien héritier du Néo-Destour fondé par Habib Bourguibaen mars 1934. Il est rebaptisé PSD en 1964 par Bourguiba pour marquer sa nouvelle tendance socialiste.

41 Baduel 1987.

1967, en signant la défaite militaire d'une coalition de pays arabes face à Israël, est une autre date charnière qui a précipité le glissement du discours officiel du nationalisme tunisien au nationalisme arabe.

La conséquence, en Tunisie, fut l'ouverture de la scène artistique sur la production plastique des différents pays arabes, avec l'organisation d'expositions personnelles ou collectives d'artistes arabes, jusqu'alors inconnus du public et même des artistes tunisiens. Cette ouverture est suivie par la série de manifestations panarabes officielles – congrès, festivals et biennales – qui se sont succédées durant la première moitié de la décennie 1970 à un rythme soutenu, stimulée par la création de l'UGAPA.

Dès la fin de la décennie 1980, l'essoufflement du discours panarabe correspond à une nouvelle phase qui rompt avec les recherches collectives et l'euphorie suscitée par les idéologies, pour laisser place à des démarches plastiques marquées par une conscience individuelle.

Il nous semble, ainsi, que ces discours et récits d'artistes arabes n'ont pas été seulement ignorés ou minorés par les histoires de l'art produites dans quelques "centres", mais aussi par les récits produits dans les "périphéries". En Tunisie notamment, ces rencontres, ces échanges et ces prises de positions d'artistes arabes, alors qu'ils se passent en Tunisie et qu'ils donnent lieu à la publication d'un ouvrage, édité en Tunisie à l'exemple du colloque de Hammamet, ont été relégués aux oubliettes de l'histoire.

Bibliographie

Aflâtûn, Injî (1973): « *Nazara ilâ al-fannân al-misrî wa 'âlamihi al-mu'âsir* ». In: *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4 ilâ 11 sibtimbar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques, 32–37.

'Ârif, al-Rayyis (1973): *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4'ilâ 11 sibtembar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques.

Baduel, Pierre-Robert (1987): « L'identité tunisienne à l'épreuve de la frontière ». *Hérodote, Alertes en Méditerranée* 45: 113–114.

Ben Cheikh, Naceur (1972): « Soulages et la calligraphie arabe ». *La Presse de Tunisie*, 12 août 1972: 3.

Ben Cheikh, Naceur (1973): « Rapport de Tahar Guiga ». In: *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4 ilâ 11 sibtimbar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques, 140.

Ben Cheikh, Naceur (1975): « 9e Biennale de Paris, absence du Tiers monde ». *Dialogue* 57: 69.

Ben Hossein Alaoui, Brahim (1988): *Art contemporain arabe, collection du musée*. Paris: IMA.

Boissier, Annabelle/Gillet, Fanny (2014): « Ruptures, renaissances et continuités. Modes de construction de l'histoire de l'art maghrébin ». *L'Année du Maghreb* 10: 207–232.

Bouhdiba, Alia (1972a): « La renaissance de l'art arabe, Abdallah Stouky : tradition, universalité et devenir ». *La Presse de Tunisie*9 septembre 1972: 3.

Bouhdiba, Alia (1972b): « L'art arabe existe, Hammamet l'a prouvé ». *La Presse de Tunisie* 15 septembre 1972: 3.

Chedli, Klibi (1973): *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4'ilâ 11 sibtembar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques, 23.

Dakhlia, Jocelyne (2006): « Pleinement contemporains ». In: *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam. Des arts en tension*. Paris : Éditions Kimé, 11–67.

Djaït, Hichem (2005): *La crise de la culture islamique*. Tunis: Cérès Éditions.

Fayyûmî, Asmâ' (1973): « Sans titre ». In: *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4 ilâ 11 sibtimbar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques, 62–65.

Gmach, Sadok (1973): « *Wad'al-funûn al-tashkîliyya fî Tûnis* ». In: *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4 ilâ 11 sibtimbar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques, 94–98.

Khadda, Mohamed (1973): « Art plastique et société ». In: *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4 ilâ 11 sibtimbar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques, 118–126.

Maraini, Toni (1990): *Écrits sur l'art. Choix de textes, Maroc 1967–1989*. Rabat: Al Kalam.

Naef, Silvia (2006): « Entre mondialisation du champ artistique et recherche identitaire, les arts plastiques contemporains dans la méditerranée orientale ». In: *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam. Des arts en tension*. Paris: Éditions Kimé, 71–95.

Nakhli, Alia (2015): « Les grandes messes panarabes, festivals et biennales d'art arabe dans les années 1970 ». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*. 138: 233–254.

Qashlân, Mamdûh (1973a): « *Al-haraka al-fanniyya al-tashkîliyya fi l-qutr al-sûrî* ». In: *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4 ilâ 11 sibtimbar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques, 55–61.

Qashlân, Mamdûh (1973b): « *Kalimat naqîb al-funûn al-jamîla* ». In: *Al-mahrajân al-'arabî al-'awwal li-l-fann al-qawmî al-tashkîlî.*, 23–28 octobre 1972. Damas: Syndicat syrien des Beaux-Arts, 8.

Rubay'î (al-), Shawkat (1986): *Al-fann al-tashkîlî al-mu'âsir fî al-watan al-'arabî, 1885–1985*. Bagdad: Dâr al-shu'ûn al-thaqâfiyya al-'âmma.

Sâlih, Riḍâ (1973): *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4'ilâ 11 sibtembar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques.

Shammûṭ, Ismâ'îl (1973a): « *Al-kalima al-iftitâhiyya* ». In: *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4 ilâ 11 sibtimbar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques, 15–16.

Shammûṭ, Ismâ'îl (1973b): « *Al-ittihâd al-'âm li-l-fannânîn al-tashkîliyyin al-'arab wa-l-haraka al-fanniyya al-tashkîliyya al-'arabiyya al-mu'âsira* ». In: *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4 ilâ 11 sibtimbar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques, 104–109.

Sijelmassi, Mohamed (1989): *L'art contemporain au Maroc*. Paris: ACR Éditions.

Stouky, Abdallah (1973): « Réflexions sur la dialectique de la modernité et de la tradition ». In: *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4 ilâ 11 sibtimbar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques, 168–176.

Yellès, Bachir (1973): « Styles contemporains des arts plastiques en Algérie ». In: *Al-multaqâ al-'arabî fi al-anmât al-mu'âsira li-l-funûn al-tashkîliyya al-'arabiyya, al-Hammâmât, min 4 ilâ 11 sibtimbar 1972*. Tunis: Union Nationale des Arts Plastiques, 71–75.