



GREGORY BUCHAKJIAN

L'artiste dans le monde arabe: entre crises politiques et pétrodollars

Communication présentée le 20 janvier 2014

Article publié le 11 janvier 2019

Résumé:

Depuis les attentats du 11 septembre, l'art contemporain du monde arabe connaît un engouement sans précédent. Face à cette effervescence, quelle est la place des artistes de cette région, sachant que la plupart de ces derniers sont originaires de pays en guerre et / ou en profonde crise : Egypte, Irak, Liban, Palestine, Syrie... Comment concilier ces contraires que sont le besoin d'exprimer les aspirations d'une société en désarroi et la tentation de satisfaire un marché florissant ?

En 2006, l'artiste palestino-jordanienne Oraib Toukan recevait un mail relatif à des plans de Condoleezza Rice, alors secrétaire d'État américaine, pour remodeler le Moyen-Orient.

« Le mail contenait une carte intitulée *the New Middle East* ('al sharq al awsat al jadeed'). La carte, qui circulait aussi bien dans la presse de grande diffusion que dans les cercles adeptes de théories du complot, était présentée comme un *master plan* pour redessiner la région. Plus tard il est devenu clair qu'un lieutenant américain à la retraite l'avait originellement conçue pour faire des recommandations sur un meilleur Moyen Orient et ce à quoi il pourrait ressembler ethniquement, politiquement, économiquement et culturellement. Ses propositions comprenaient une Phénicie renaissante [*Phoenicia reborn*], un État arabe chiite, un Irak divisé en trois, un État sacré sunnite, etc[1]. »



Figure 1

Prenant cette proposition à la lettre, Toukan a produit en 2007 *The New(er) Middle East*, une installation en puzzle de la carte du Moyen-Orient. L'idée de créer une carte en puzzle magnétique est venue à l'artiste lorsqu'elle est tombée sur la définition scientifique de la mémoire en tant que « capacité d'un matériau à revenir à sa forme originelle après avoir été sujet à déformation »[2]. *The New(er) Middle East*

s'inscrit dans une lignée, une tradition, pourrait-on dire, de productions artistiques arabes dénonçant des événements politiques et des guerres qui ont secoué la région. En préparant un ouvrage consacré à la relation entre l'artiste et l'événement historique dans le monde arabe – sur lequel nous reviendrons plus bas, nous avons dénombré plus de trente conflits armés survenus dans cette partie de la planète depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le nombre de conflits arabes dépasse largement le nombre de pays arabes. Tout le monde, bien sûr, n'est pas équitablement servi. Certaines régions ont littéralement été transformées en enfer tandis que d'autres (peu nombreuses) sont aussi pacifiques que la Suisse^[3]. Il n'est donc guère étonnant de voir la politique, la religion et la violence dominer la production artistique arabe, même si ce n'en sont pas, loin s'en faut, les seuls thèmes.

48 |

First Sudanese Civil War (1955-1971)
Suez Crisis (1956)
Lebanese Crisis (1958)
Kuad-Iraq War (1961-1975)
North Yemen Civil War (1962-1970)
Six Days War (An-Naksah) (1967)
War of Attrition in Sinai and Jordan (1967-1970)
Israeli Raid on Lebanon (1968)
Black September in Jordan (1970)
October War (1973)
Lebanese Civil War (1975-1990)
Western Sahara War (1975-1991)
Libyan-Egyptian War (1977)
Iran-Iraq War (1980-1988)
Second Sudanese Civil War (1983-2005)
South Yemen Civil War (1986)
First Palestinian Intifada (1987-1993)
Iraqi Invasion of Kuwait (1990)
Gulf War (1991)
Somali Civil War (since 1991)
Algerian Civil War (1991-2002)
Yemeni Civil War (1994)
Second Palestinian Intifada, or Al-Aqsa Intifada (since 2000)
Darfur Conflict, Sudan (2003-2010)
Second Gulf War (since 2003)
Salah Insurgency, Yemen (since 2004)
Chadian-Sudanese Conflict (2005-2010)
Israeli War on Lebanon (2006)
Nahr el Bared Battle, Lebanon (2007)
Gaza War (2008-2009)
Libyan War (2011)
Syrian Uprising (since 2011)

Figure 2

Revenons brièvement sur un historique de la place des arts visuels dans le monde arabe. Pratiquement interdite par la religion islamique, à l'exception de certains arts de cour, l'image a longtemps été réduite à la production d'icônes et de fresques au sein des communautés chrétiennes. Il faut attendre la révolution industrielle et l'émergence de la *Nahda* [littéralement, « Eveil » ou « Renaissance »], un mouvement culturel, littéraire et politique, pour voir émerger des formes artistiques

modernes. Alors qu'en Europe, les arts visuels connaissent révolution sur révolution – les *ismes* de l'art dont Alfred H. Barr et Clément Greenberg seront les chantres, ici, tout est à inventer. Abordant des thèmes classiques tels que le portrait, la scène de genre et le nu[4], la peinture témoigne de l'émancipation des sociétés urbaines. Dans la première moitié du XXe siècle, le paysage, réaliste ou fantasmé, occupe une place à part. Sites naturels, archéologiques, villes, villages sont dépeints dans des styles hérités de l'orientalisme, de l'impressionnisme et des mouvements modernes. La prédominance de ce genre peut s'expliquer par des considérations esthétiques et commerciales. Elle participe aussi, consciemment ou pas, à la construction d'un imaginaire national, d'une identité délivrée de celle des occupations ottomanes et européennes. Tout aussi explicites par rapport à cette orientation patrimoniale et patriotique sont certaines œuvres monumentales, comme *L'éveil de l'Égypte*, 1919–28, sculpture en granit de Mahmûd Mukhtâr qui revisite l'art pharaonique.

À partir des années 1950, de nouvelles tendances, dont l'abstraction, se font plus présentes, notamment au sein des classes bourgeoises. Pendant ce temps, sur le terrain, c'est le temps des révolutions et des luttes pour les indépendances. Certaines sont acquises avec une relative aisance, d'autres, comme en Algérie, au terme de conflits sanglants. La guerre d'Algérie devient, pour les pays en développement, un symbole des combats anti-impérialistes[5]. À la fin des années 1960, un autre champ de bataille focalise l'attention : le conflit israélo-palestinien. En juin 1967, la *Naksa* [revers], défaite consécutive à la guerre des Six Jours, est vécue comme une humiliation, un drame politique, social, humanitaire et culturel. Face au désastre, l'artiste assume son rôle et s'engage littéralement aux côtés de la lutte. « L'art est une arme qui peut, lorsqu'elle est utilisée correctement, faire bouger les consciences, les sentiments et les sensibilités », proclame le peintre libanais Rafic Charaf dans un vibrant appel[6]. Au service de la révolution, de la résistance et des luttes politiques et sociales, l'art est envisagé dans un cadre qui s'extrait du circuit habituel des galeries. L'œuvre est diffusée par la presse, par des affiches et/ou est éventuellement exposée lors de meetings politiques. Un cas particulièrement intéressant est celui de Burhan Karkutly. Nourri de l'expressionnisme allemand et des muralistes mexicains, Karkutly est un artiste syrien dont l'engagement pour la cause palestinienne est tel qu'il est souvent confondu avec un Palestinien. Il a réalisé des gravures sur bois qu'il vendait, dit-on, au prix d'un paquet de cigarettes, et qui ont servi pour d'innombrables affiches dans les années 1970-1980[7]. En été 2011, on pouvait voir certaines de ses images placardées sur des murs à Beyrouth, sans savoir qui était à l'origine de ce geste.



Figure 3

Les années 1990 voient l'émergence d'une génération d'artistes développant des pratiques contemporaines : installation, performance, vidéo. Mona Hatoum, peut-être la première à acquérir une visibilité internationale, devient porte-voix du drame palestinien, non plus dans les meetings militants, mais sur la scène artistique. Au début des années 2000, Catherine David initie *Contemporary Arab Representations*, « une des premières tentatives majeures de présenter l'art contemporain et d'autres types de productions culturelles des pays arabes au sein d'un contexte à la fois arabe et non arabe » [8]. Paradoxalement, ce sont les attentats du 11 septembre qui ouvrent grand la porte des artistes arabes aux musées, biennales et grand-messes telles que la *Documenta*. Le monde arabo-musulman n'a jamais fait autant parler de lui, pour le pire et le meilleur. La question palestinienne, le 11 septembre et la guerre contre la terreur, les guerres du Golfe sont autant de sujets brûlants dont s'emparent les artistes, au grand bonheur des commissions d'expositions, des collectionneurs et autres curieux. La fascination pour ces contrées perçues comme dangereuses peut générer une nouvelle forme d'orientalisme, qui, au lieu d'être l'œuvre de voyageurs européens, est le produit d'autochtones. Par exemple, aux yeux d'une certaine élite occidentale, les artistes qui en sont originaires deviennent, du jour au lendemain, musulmans, y compris pour ceux qui ne le sont pas, comme Mona Hatoum et Emily Jacir [9]. Il n'en demeure pas moins que dans « la région de la planète où l'homme a

aujourd'hui le moins de chances d'épanouissement. À plus forte raison, la femme »[\[10\]](#), l'artiste devient un messager « de l'intérieur », son œuvre une alternative aux images véhiculées par les médias internationaux.

« L'art demeure sûrement une des représentations les plus authentiques et les plus sincères des opinions de masses perdues entre les désillusions des conflits israélo-arabes, le désespoir des régimes totalitaires despotiques, la montée de l'extrémisme islamique, l'islamophobie occidentale et le « Clash des Civilisations »[\[11\]](#). »

Les années 2000 voient également l'émergence des pétromonarchies du Golfe sur une scène artistique de plus en plus globalisée. Créée en 1993, la biennale de Sharjah trouve une nouvelle impulsion, en 2005, sous la direction de la princesse Hoor bint Sultan Al Qasimi, tandis qu'en 2007, la foire Art Dubai prend son envol. Ces micro-états, naguère connus que pour le pétrole, s'engagent dans une course aux investissements qui dépassent largement la niche de la production régionale. Le monde en prend conscience avec les acquisitions spectaculaires, par la Sheikha Mayassa bint Hamad al-Thani, sœur de l'émir du Qatar, de la dernière version des *Joueurs de cartes* de Cézanne (en 2012, pour 250 millions de dollars) puis des *Trois études sur Lucian Freud* de Francis Bacon (en 2013, pour 142 millions de dollars). Qu'ils soient institutionnels ou privés, les collectionneurs font d'une pierre deux coups. Ils se donnent une légitimité (esthétique, morale, historique, voire politique) et font, ou espèrent faire, de bonnes affaires. À Doha, le musée d'art islamique, dessiné par leo Ming Pei, est inauguré en 2008. Il s'agit, non pas du premier musée de la région (loin de là), mais du premier à présenter une muséographie et une présentation des collections calquées sur le modèle culturel véhiculé par les institutions d'Europe et d'Amérique du Nord. Abou Dhabi, capitale des Émirats Arabes Unis, lance le projet d'aménagement de l'île de Saadiyat, comportant les antennes du Louvre et du Guggenheim.

« Les musées à forte visibilité sont créés par deux principautés uniquement : le Qatar et Abou Dhabi. Et ils ne représentent pas pour celles-ci, ni même pour leurs familles régnantes, une source de *soft power*. En revanche, ils sont des outils de résistance face au *soft power* des entités politiques voisines, rivales ou ennemies : Dubaï pour Abou Dhabi et l'Arabie saoudite pour le Qatar. Ce n'est donc pas tant l'Iran qui représente à leurs yeux une menace à circonscrire par les musées, le sport et les universités que leurs alliés d'hier, membres du Conseil de coopération des États arabes du Golfe (cceag), à commencer par l'Arabie saoudite, qui s'est hissée, en un demi-siècle à peine, au rang de puissance culturelle globale, la seule peut-être à concurrencer aujourd'hui les États-Unis. »[\[12\]](#)

En été 2010, j'ai été contacté, via l'intermédiaire d'une galerie, par un cheikh souhaitant publier un livre autour de sa collection privée. Cette collection était composée d'œuvres d'artistes de différents pays arabes, traitant de thèmes politiques et historiques, notamment la question palestinienne, l'Irak ou les attentats du 11 septembre. Alors que l'ouvrage était en cours de rédaction, le monde arabe entrait dans une nouvelle période d'agitation. Tunisie, Bahreïn, Libye, Egypte, Yémen, Syrie étaient en proie à des mouvements de contestations monstres : le printemps arabe.

À l'ouverture de la Biennale de Venise, en juin 2011, *Le Monde* publie en Une : « Révolutions arabes : l'intuition des artistes »^[13]. Le papier est illustré d'une peinture de Ayman Baalbaki représentant un martyr coiffé d'un keffieh. L'artiste n'est plus celui qui rend compte de l'Histoire, mais celui qui y participe, voire l'anticipe. L'Histoire est en marche. On déboulonne les statues des dictateurs, comme on l'avait fait, dix ans plus tôt, lors de la chute de Saddam Hussein et, vingt ans auparavant avec celle du rideau de fer. *Pipe Dreams*, une installation vidéo de Ali Cherri, est basée sur des images de la révolution syrienne^[14]. On assiste au démantèlement de statues de Hafez Assad, père de l'actuel président syrien. Ces déboulonnages ne sont pas l'œuvre des contestataires, mais celle des autorités. Craignant de voir ses monuments profanés, le régime baasiste a préféré prendre les devants. Ces vues récentes sont juxtaposées avec une séquence vieille de trente ans. Il s'agit d'une conversation survenue en juillet 1987 entre Hafez Assad et le cosmonaute syrien Muhammed Faris, se trouvant à bord de la station orbitale soviétique Mir. Après des salutations cordiales, le dirigeant demande :

« – Que voyez-vous, depuis votre grande élévation, de la terre ?

– Monsieur le Président, je suis content et heureux de voir le pays que j'aime. Je le vois merveilleux et beau tel qu'il l'est en vrai. Je vois ses belles côtes, je vois ses montagnes vertes et ses plaines. Je vois le mont Hermon dominant. Et notre Golan bien aimé. Chaque partie du pays que je vois est superbe et merveilleuse. Je suis très heureux de ce que je vois. »

Bien que n'ayant jamais séjourné dans l'espace, il m'est sérieusement permis de douter de la sincérité de ces propos. *Pipe Dreams* met en parallèle deux moments de l'histoire syrienne, un premier ramenant vers l'âge de gloire d'un régime alors inébranlable, et qui pouvait se targuer d'être le seul de la région à avoir envoyé un homme dans l'espace, et un second moment, où tout semblait basculer.

La statue monumentale allongée ne pouvait qu'évoquer *Le regard d'Ulysse* de Theo Angelópoulos. Tandis que nous voyons glisser la statue de Lénine, symbole de la chute du communisme, sur une barge, le film nous mène à Sarajevo assiégée, en pleine guerre des Balkans. Le film d'Angelópoulos a été tourné pendant le conflit même. L'installation vidéo de Cherri précède de peu la guerre de Syrie. Une guerre qui a la particularité de ne pas avoir de date précise de début. Si le mouvement de contestation commence le 15 mars 2011, sa transformation en conflagration armée est progressive et le mot « guerre » commence à apparaître dans les médias à la fin de la même année^[15].



Figure 4

Les séquences de *Pipe Dreams* sont extraites de la plateforme Youtube. La récupération d'archives est devenue, on le sait, une pratique courante dans l'art[16]. Au Liban, après la guerre de 1975-1990, elle constitue un protocole commun à une génération d'artistes cherchant à explorer l'histoire dans un pays dont la classe politique s'est autoamnistiée dans une démarche où, comme le relève Ricœur, amnistie et amnésie riment dangereusement ensemble[17]. Les pratiques documentaires, qui engagent aussi bien des traces et des témoignages réels que fictifs – « écrire l'histoire et écrire la fiction relèvent d'un même régime de vérité », nous dit Rancière[18] – ne sont pas sans poser de limites ou sans risque d'être phagocytées. En 2013, le musée d'art moderne de New York (MoMA), fait l'acquisition de 31 affiches d'Occupy Wall Street[19]. L'entrée du portfolio de sérigraphies issues du mouvement social sonne comme un pied de nez à celui-ci, dans la mesure où le musée avait lui-même fait l'objet de manifestations organisées par Occupy Museums, dans le sillage de la même contestation[20]. Aux yeux de Paola Yacoub, initiatrice de l'Artistic Research Project (ARP), à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts (ALBA), c'est un exemple fétiche : quel sens et quelle substance peut encore garder le mouvement politique après son passage au musée ? Quelles sont les limites des pratiques documentaires ?[21] Et, pour revenir plus spécifiquement dans notre zone géographique, où peut se placer l'artiste face à la déliquescence des systèmes politiques et économiques, et à l'absence d'alternatives viables pour les remplacer ? Dans le cas des Printemps arabes, force est de constater que le bilan n'est guère édifiant. Lorsqu'elle n'a pas été matée (Bahreïn) ou généré une crise politique aiguë (Egypte), la révolte s'est muée en guerre sanglante qui paraît interminable (Libye, Syrie, Yémen). La Tunisie, où tout avait commencé, est le seul pays qui laisse ouverte une lueur de transition démocratique, encore que

celle-ci soit entachée par la menace terrible du terrorisme qui s'est manifestée lors des attentats du Bardo et de Sousse.

Les travaux récents de deux artistes libanais de stature internationale apportent dans ce contexte un éclairage pertinent. Le 15 janvier 2009, l'exposition inaugurale du Beirut Art Center, s'ouvrait sur *Saida. 6 juin, 1982* de Akram Zaatari, une composition de photographies prises au premier jour de l'invasion israélienne du Liban dans laquelle un paysage de collines est parsemé de champignons d'explosions[22]. Quelques années plus tard, Zaatari est sélectionné pour le pavillon du Liban à la Biennale de Venise 2013. Il produit pour l'occasion *Letter to a refusing pilot*, une installation vidéo basée sur une rumeur qui avait alors circulé, selon laquelle un pilote israélien chargé de bombarder une école du sud Liban, durant cette même invasion de 1982, n'aurait pas obéi à ses ordres[23]. La rumeur s'est avérée véridique. Et l'histoire, une non histoire puisqu'au lieu de commémorer une bataille, un assassinat, un massacre ou autre, *Letter to a refusing pilot* évoque un bombardement qui n'a pas eu lieu au cœur d'une guerre qui fut, elle, bien réelle.



Figure 5

Un an auparavant, Walid Raad présente à la *Documenta 13* *Scratching on Things I Could Disavow – A History of Art in the Arab World*, une installation performance dans laquelle l'artiste, et plus précisément la place de l'artiste, devient le sujet de l'œuvre.

« En 2007, j'ai été sollicité pour rejoindre la branche de Dubaï de l'Artist Pension Trust (APT). Etant une compagnie fondée en 2004 par un brillant entrepreneur et un gourou de la gestion de risques, APT cherche à sélectionner des artistes et des œuvres pour des investissements et des fonds de pensions. APT, qui a établi huit fonds régionaux, est la propriété de MutualArt, une compagnie enregistrée aux Îles Vierges Britanniques et qui possède, entre autres biens, le site internet du même

nom. MutualArt.com est une base de données et d'informations sophistiquée à propos de l'art, des artistes et de tout ce qui est relatif au monde de l'art en général.

Afin de déterminer si je devrais rejoindre APT Dubaï, je me suis demandé qui finançait APT et MutualArt, et pourquoi APT lançait un trust au Moyen Orient. Ceci m'a poussé à chercher dans les domaines des innovations technologiques, des statistiques, le concept de la gestion de risques en finance, l'art en tant que capital alternatif, la culture en tant que moteur à la croissance économique dans le monde arabe et ailleurs, du texte, de l'information, de l'exploration de données, des algorithmes de reconnaissance faciale, enfin le complexe militaire israélien et ses liens avec le secteur de la haute technologie en Israël »[24].

Le tableau animé dans lequel Raad a établi ses découvertes est un des jalons de *Scratching on Things I Could Disavow* qui, depuis 2007, questionne l'histoire de l'art arabe[25]. Dans ce projet en général, et dans l'enquête sur l'APT en particulier, ce n'est plus l'histoire qui fait l'art, mais l'art qui fait l'histoire. Si *Scratching on Things I Could Disavow* aboutit à l'armée israélienne tandis que *Letter to a refusing pilot* la prenait comme point de départ, les deux œuvres ont ceci en commun. L'histoire est mise en négatif.

En mars 2011, Mounir Fatmi présentait à Art Dubai *Les printemps perdus*. L'installation consiste en vingt-deux drapeaux des pays membres de la Ligue arabe. Sous ceux de la Tunisie et de l'Égypte, se dressent des balais-brosses. Ben Ali et Moubarak étaient partis, Kadhafi était encore en place, et les premières manifestations anti-Assad eurent lieu, drôle de coïncidence, le jour même du vernissage de la foire.

« L'oblitération collective du père-chef recèle une dimension analytique, œdipienne, au sens de la fable freudienne de la horde primitive (*Totem et tabou*). Le ménage nécessaire suggéré par Mounir Fatmi ne porte pas sur la communauté des frères, mais sur les potentats qui se rêvent en ses démiurges castrateurs au risque de verser dans la tyrannie. L'absence de balai interroge sur l'inertie de citoyens qui hésitent à se faire agents de salubrité dans leur propre foyer national. Elle ordonne, à la manière d'un planning, l'échéancier des tâches de ce vaste projet d'émancipation, de rénovation et de dégel sous les 20 bannières restantes[26]. »

Au delà de la symbolique de l'œuvre pour elle-même, on notera le choix du lieu de sa présentation : une foire d'art contemporain dans une monarchie. Par ce geste provocateur, l'artiste a-t-il cherché à transformer l'espace du commerce de l'art en agora politique ou, inversement, a-t-il anticipé la réaction des autorités ? Au bout de quatre heures d'exposition, *Les printemps perdus* était retiré. Une censure qui en faisait l'œuvre la plus médiatisée de la foire.

Un destin quelque peu similaire – plus pour la censure que la célébrité – attendait notre ouvrage, en préparation depuis 2010. *War and other Impossible Possibilities* est publié en mai 2012. La critique y voit un « cours de catastrophe »[27], se demande si « le futur de l'art arabe est aussi terrifiant que Gregory Buchakjian semble vouloir le faire paraître »[28] et prend acte sur le fait que :

« (...) l'auteur n'a pas écrit là un manifeste politique ; son propos est celui d'un intellectuel, il relève davantage du questionnement identitaire, de l'interrogation sur une région historiquement dominée par la violence et le chaos depuis les années 1950, perçue comme une poudrière monolithique par l'Occident alors qu'elle est un patchwork de cultures et d'aspirations variées. Sans doute le regard sur le destin de ce monde reste assez pessimiste (...)[\[29\]](#) »

Cette publication, dont l'existence est attestée par les articles cités plus haut, est introuvable. Elle n'est référencée sur aucun site de vente en ligne et aucun exemplaire n'a atteint les rayonnages des librairies, où les beaux livres consacrés à l'art du Monde Arabe et du Moyen Orient ont pourtant eu un certain succès.

Lorsque *War and other Impossible Possibilities* est sorti des presses, un exemplaire a été envoyé à son commanditaire. Ce dernier, qui quelques mois plus tôt avait approuvé le texte, a demandé à ce que l'objet ne soit plus diffusé. Du début de la rédaction à la fabrication de l'ouvrage, le monde avait changé.

Table des illustrations

Figure 1 :

Oraib Toukan, *The New(er) Middle Est*, 2007, Puzzle interactif ; aimants, plastique, plaques de fer, dimension variable, panneau de 6 m de long (©Oraib Toukan)

Fig. 2 : Liste des conflits dans le monde arabe, de la fin de la Seconde Guerre Mondiale à 2012, tirée de *War and other (Impossible) Possibilities*, (©Gregory Buchakjian)

Fig. 3 :

Rafic Charaf, *Majdaloun*, 1972, encre et aquarelle sur papier (©succession Rafic Charaf)

Fig. 4 :

Ali Cherri, *Pipe Dreams*, 2011 Installation vidéo 5 minutes. (©Ali Cherri, Courtesy de l'artiste et Galerie Imane Farès, Paris)

Fig. 5 :

Akram Zaatari et Lamia Joreige lors de l'inauguration du Beirut Art Center, devant Saida, June 6 1982, 2009, image numérique composite, 127 x 250 cm (©Akram Zaatari, courtesy de l'artiste et de la Sfeir Semler Gallery, Beyrouth et Hambourg. Photographie : ©Gregory Buchakjian)

Bibliographie

AMAYA-AKKERMANS, 2012

Arie AMAYA-AKKERMANS, « Impossible Possibilities », *Reorient – Middle Eastern Arts and Culture Magazine*, 31 octobre 2012.

En ligne [<http://www.reorientmag.com/2012/10/impossible-possibilities/>], consulté le 31 juillet 2015.

AMMAN, 2007

Counting Memories: Oraib Toukan, Amman, Darat al funun, 2007 (Nat Muller et Sama Alshaibi)

BUCHAKJIAN, 2012

BUCHAKJIAN Gregory, *War and Other (Impossible) Possibilities. Thoughts on Arab History and Contemporary Art*, Beyrouth : Alarm, 2012.

DAGEN, 2011

DAGEN Philippe, « Révolutions arabes, l'intuition des artistes », *Le Monde*, 7 juin 2011.

En ligne [http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2011/06/06/revolutions-arabes-l-intuition-des-artistes_1532414_3208.html?xtmc=revolutions_arabes_l_intuition_des_artistes&xtcr=1], consulté le 31 juillet 2015.

EKRA, 2011

EKRA Franck Hermann, « 38. Les Printemps Perdus | The Lost Springs », 2011.

En ligne [<http://www.mounirfatmi.com/2installation/lostsprings.html>], consulté le 31 juillet 2015.

FOSTER, 2004

FOSTER, Hal. « An Archival Impulse ». *October*, n° 110, 2004, p. 3-22. doi: 10.1162/0162287042379847. En ligne [<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/FosterArchivalImpulse.pdf>], consulté le 12 décembre 2015.

KASSIR, 2004

KASSIR Samir, *Considérations sur le malheur arabe*, Arles : Actes Sud, 2004, p. 9.

KHALIDY, 2004

KHALIDY Ghazi, *Burhan Karkutly, Fannan al Gharbah wa'l Harmân*, [Burhan Karkutly, l'artiste de l'exil et de la privation], Damas, 2004.

LAFUENTE, 2007

LAFUENTE Pablo, « Art and the Foreigner's Gaze: A Report on Contemporary Arab Representations », *Afterall*, printemps 2007.

En ligne [<http://www.afterall.org/journal/issue.15/art.and.foreigners.gaze.report.contemporary.arab.r>], consulté le 31 juillet 2015.

KAZEROUNI, 2015

Kazerouni, Alexandre, « Musées et soft power dans le Golfe persique », *Pouvoirs* 2015/1 (n° 152), p. 87-97.

DOI 10.3917/pouv.152.0087. En ligne [<http://www.cairn.info/revue-pouvoirs-2015-1-page-87.htm>], consulté le 8 avril 2016.

LYDON, 2013

LYDON Christopher, « Gregory Buchakjian in Beirut: A Course of Catastrophe », *Radio Open Source*, 12 janvier 2013.

En ligne [<http://radioopensource.org/gregory-buchakjian-in-beirut-a-course-of-catastrophe/>], consulté le 31 juillet 2015.

PARIS, 2012

Le corps découvert, Paris, Institut du Monde Arabe, 2012 (Philippe CARDINAL et Hoda MAKRAM-EBEID, dir.), Paris : Hazan, 2012.

RAAD, 2012

RAAD Walid, « Scratching on Things I Could Disavow. A History of Art in the Arab World. Translator's Introduction: Pension Arts in Dubai », 2012.

En ligne [<http://www.scratchingonthings.com/works/001/>], consulté le 31 juillet 2015.

RANCIERE, 2000

RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

RICŒUR, 2003

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil (Points), 2003.

RIEFFEL, 2011

RIEFFEL Véronique, *Islamania, de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Issy-les-Moulineaux : Beaux-Arts Éditions, 2011.

SAVATIER, 2012

SAVATIER Thierry, « Liban 2012 (3/6) : Gregory Buchakjian, « War and other impossible possibilities » », *Les mauvaises fréquentations*.

En ligne [<http://savatier.blog.lemonde.fr/2012/09/29/liban-2012-36-gregory-buchakjian-war-and-other-impossible-possibilities/>], consulté le 31 juillet 2015.

SCHEID, 2010

SCHEID, Kirsten. « Necessary Nudes. Hadatha and Mu'asira in the Lives of Modern Lebanese », *International Journal of Middle East Studies*, vol. 42, no 2, mai 2010, pp. 203–230. En ligne [<http://www.jstor.org/stable/40784723>], consulté le 7 janvier 2016. doi:10.1017/S0020743810000024

STORA, 2004

STORA, Benjamin, *Imaginaires de guerre : les images dans la guerres d'Algérie et du Viêt-nam*, Paris : La découverte, 2004.

TOUKAN, 2007

TOUKAN Oraib, entretien avec Christine Takengny, co-curatrice de *Who's Map is it ?*, Iniva, Londres, 2007.

En ligne [<http://www.oraibtoukan.com/Documentations.html>], consulté le 31 juillet 2015.

[1] TOUKAN, 2007.

[2] AMMAN, 2007, p. 47.

[3] BUCHAKJIAN, 2012, p. 47-48.

[4] Voir au sujet du nu: SCHEID, 2010 et PARIS, 2012.

[5] Voir : STORA, 2004.

[6] Rafic CHARAF, « Ayyouha Al Fannanoun » [Ô les artistes], manifeste publié après la défaite de juin 1967 dans divers journaux et magazines libanais et arabes.

[7] Voir KHALIDY, 2004.

[8] LAFUENTE, 2007.

[9] RIEFFEL, 2011, p. 102.

[10] KASSIR, 2004, p. 9.

[11] Saleh BARAKAT, préface de BUCHAKJIAN, 2012, p. 7.

[12] KAZEROUNI, 2015, p. 88-9.

[13] DAGEN, 2011, p. 1.

[14] « MoMA | Ali Cherri on Pipe Dreams | Mapping Subjectivity », *The Museum of Modern Art*, 2012. En ligne [<http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/241/1174>], consulté le 31 juillet 2015.

[15] « La Syrie est en état de « guerre civile », selon l'ONU » (source Reuters), *Le Point*, 1er décembre 2011. En ligne [http://www.lepoint.fr/monde/la-syrie-est-en-etat-de-guerre-civile-selon-l-onu-01-12-2011-1402768_24.php], consulté le 8 avril 2016.

[16] FOSTER, 2004.

[17] RICŒUR, 2003, p. 585-6.

[18] RANCIERE, 2000, p. 61.

[19] Amanda Holpuch, « New York's Moma acquires Occupy Wall Street art prints », *The Guardian*, 10 octobre 2013. En ligne [<http://www.theguardian.com/world/2013/oct/10/moma-acquires-occupy-wall-street-art-prints>], consulté le 10 avril 2016.

[20] Brian Boucher, Occupy Museums Targets MoMA Trustees, *Art in America*, 17 janvier 2012. En ligne [<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/occupy-moma/>], consulté le 9 avril 2016.

[21] Paola YACOUB, communication à l'ARP, Académie Libanaise des Beaux-Arts, 7 janvier 2014, et différents entretiens avec l'auteur.

[22] « Closer », *Beirut Art Center*, 2009. En ligne [<http://www.beirutartcenter.org/exhibitions.php?exhibid=262&statusid=3>], consulté le 31 juillet 2015.

[23] « Lebanese Pavilion at the Venice Biennale. Akram Zaatari: Letter to a Refusing Pilot », *e-flux*. En ligne [<http://www.e-flux.com/announcements/akram-zaatari-3/>], consulté le 31 juillet 2015.

[24] RAAD, 2012.

[25] Enregistrement audio intégral de Walid RAAD, *Scratching on Things I Could Disavow. A History of Art in the Arab World*, 2012. En ligne [http://www.scratchingonthings.com/files/SOTICD_walkthrough_en.mp3]. consulté le 31 juillet 2015.

[26] EKRA, 2011.

[27] LYDON, 2013.

[28] AMAYA-AKKERMANS, 2012.

[29] SAVATIER, 2012.