
Introduction

Nicolas Puig et Franck Mermier

- 1 Le Proche-Orient vit dans un état de tension continu où se succèdent à un rythme rapproché périodes de guerre et de paix sans qu'il soit toujours aisé de les distinguer, à tel point que fut évoquée l'existence d'une « guerre civile froide » au Liban¹. Les pratiques artistiques dans ce pays et en Syrie sont intimement liées à cet horizon conflictuel et au contexte politique qui informe à la fois les contenus et la structuration des milieux culturels. L'expérience de la guerre civile au Liban, le conflit israélo-arabe constituent des enjeux de mémoire dont s'emparent les artistes pour dénoncer les silences, les occultations et les non-dits. Les formes de leur engagement sont différenciées et convoquent des registres pluriels : contestation, participation politique, modes d'allégeance multiples, voire repli, parfois revendiqué, sur la subjectivité.
- 2 Le Liban et la Syrie présentent des situations dissemblables du point de vue du rôle de l'État et du secteur privé, de l'atmosphère politique, du poids de la censure, de l'institutionnalisation des domaines artistiques. Le Liban, fort de caractéristiques spécifiques – un peu plus de liberté et d'ouverture, un peu moins de censure qu'ailleurs – est un lieu central de la production culturelle contemporaine. Damas semble plus en retrait des flux culturels internationaux : les créateurs doivent y tracer leur chemin entre allégeance, neutralité et opposition au sein d'un État qui est le principal entrepreneur culturel. Dans ces deux villes, la production culturelle suit donc des logiques tout à fait différentes. Cela ressort des textes rassemblés dans cet ouvrage qui traitent de la création artistique au Proche-Orient, à Damas et à Beyrouth essentiellement, avec néanmoins une échappée sur les productions des Palestiniens au Liban qui, dans leur grande majorité, se distinguent par leur subordination explicite à des enjeux de préservation et d'affirmation identitaires².
- 3 L'approche générale relève de la sociologie et de l'anthropologie culturelle et non pas de la critique d'art (si l'on excepte le commentaire par Victoria Chenivresse d'une sélection d'œuvres d'artistes libanais). Dans cet esprit, différents auteurs distinguent leur travail des visions purement esthétiques faisant de l'art un domaine inaccessible à la raison. Ainsi Pierre Bourdieu ou Nathalie Heinich revendiquent chacun à leur manière la

légitimité et l'autonomie d'un discours anthropologique et sociologique sur respectivement la littérature et le statut du créateur. Le premier moque « les topos éculés du culte scolaire sur le livre mettant en garde contre tout contact profanateur avec l'œuvre d'art³ » ; la seconde avertit dès son avant-propos que le statut des créateurs est « une question sociologique à part entière qui n'a pas à être subordonnée, ni même articulée, à des problématiques esthétiques⁴ ». Des questions comme la genèse et la structuration d'un champ littéraire ou les conditions ayant présidé à la naissance et au développement d'une nouvelle élite après la Révolution française, soit la catégorie des artistes, relèvent ainsi, parmi d'autres, du domaine des sciences sociales.

- 4 Deux axes peuvent être distingués dans l'espace analytique de la production artistique traitée dans cet ouvrage. Le premier porte sur l'armature urbaine de la production culturelle et concerne notamment le rôle joué par Beyrouth, Damas mais aussi les villes de l'exil comme Paris ou Londres, dans les processus de création. Les villes sont des lieux d'inspiration esthétique, de croisement et de diffusion des flux culturels, des foyers d'innovation et des supports privilégiés des médias, se situant dans des rapports concurrentiels et hiérarchisés. De ce point de vue, les sociabilités de l'écrit dont Jean-Charles Depaule et Maud Santini nous entretiennent sont surtout des sociabilités urbaines : elles s'inscrivent dans l'espace des villes en tension avec les itinéraires des artistes.
- 5 Il s'agit de sociabilités d'hommes (essentiellement) de lettres qui dialoguent entre eux comme avec les différents lieux qu'ils investissent au gré des événements et des fréquentations collectives. Ils instituent avec ceux-ci des familiarités et connectent par leurs déplacements des villes telles que Beyrouth, Paris, Londres et Damas. On discerne ici une thématique du déplacement et des traductions qui l'accompagnent, traductions de lettres, de phrases, de mots mais aussi traductions d'espaces : c'est-à-dire reconstitution et reterritorialisation de cercles familiers dans les villes étrangères.
- 6 Cette relation à la ville concerne les sociabilités de l'écrit mais aussi les trajectoires de cinéastes qui, au Liban, essentiellement à Beyrouth, empruntent ou délaissent les chemins de l'oubli et de la mémoire à travers des pérégrinations urbaines dans une ville blessée (Laila Hotait).
- 7 Si l'on considère à présent les réseaux de villes, celles-ci se situent à l'interface des flux culturels qui circulent de façon planétaire. Dans les périodes fastes, certaines parviennent de façon privilégiée à capter ces flux (Vienne au tournant du siècle, Calcutta au XIX^e siècle et San Francisco dans les années 1950) et à les encadrer sous une forme spécifique, créant des « tourbillons urbains⁵ ». On peut s'interroger, dans le Beyrouth de l'après-guerre, sur cette efflorescence des arts contemporains et des formes artistiques. Cette ville possède en effet cette faculté singulière à capter des flux culturels de provenances diverses et à jouer un rôle de médiation et de filtre pour des mouvements et des styles, nés en Occident ou ailleurs, de façon à les traduire dans ses propres cadres artistiques. Dans son espace national, cette ville concentre la majeure partie de la production artistique contemporaine. Avant la guerre civile (1975-1990), elle attirait en son sein des artistes de toutes origines, à l'instar de Youssef Hassun, poète et chanteur palestinien rendu célèbre par ses chroniques pour la radio palestinienne *Sawt filastîn*, dont le fils indiquait qu'il s'était installé dans la capitale en provenance de la Bekaa pour être « là où les choses brillent⁶ ».

- 8 De place pour l'action artistique, les espaces urbains peuvent devenir des supports de produits culturels : ainsi, les murs du camp palestinien de Beddawi, à Tripoli, ont fait l'objet d'un investissement concurrentiel entre artistes locaux et peintres iraniens commandités par le Hezbollah (Amanda Dias). Cette dimension urbaine est privilégiée dans l'appréhension des phénomènes culturels contemporains, cela quelle que soit la place que les auteurs accordent à la ville dans la construction de leur objet. Celle-ci concourt à des dynamiques culturelles spécifiques et constitue aussi un cadre, parfois agissant, de productions et d'émergence de courants artistiques.
- 9 Au demeurant, les productions culturelles en ville sont souvent définies comme procédant de, appartenant à ou matérialisant des cultures urbaines. Celles-ci renvoient à des productions culturelles réputées entretenir une relation structurante avec les modes de vie urbains. Elles sont également souvent considérées comme des formes innovantes, à l'instar du rap ou de la musique électronique. Ces productions concernent à la fois le « corpus des œuvres valorisées⁷ » appartenant à des expressions artistiques reconnues (musique, danse, cinéma, littérature...) dont les formes sont plus ou moins consacrées et s'enracinent dans des groupes professionnels fortement structurés, mais également des productions émergentes, peu ou pas légitimes, qui se situent à la frontière des mondes de l'art et sont l'apanage de milieux d'amateurs ou peu reconnus, voire stigmatisés. Ce serait par exemple le cas des musiciens avant-gardistes au Liban, engagés dans des musiques occidentales (techno, jazz, blues, expérimentations diverses), dont traite Thomas Burkhalter. Ils partagent d'ailleurs ce sort de musiciens maintenus dans une position de marginalité avec les tenants du classicisme arabe, eux aussi relativement mis à l'écart par l'ensemble des médias qui promeuvent essentiellement des variétés arabes contemporaines, comme le montre la contribution d'Élizabeth Cestor.
- 10 Les musiciens de rap palestinien au Liban proposent quant à eux une nouvelle forme de chanson sociale et politique dans laquelle ils se penchent sur les problèmes de la vie quotidienne « ici et maintenant ». Mais le caractère exogène de ce style musical rend son acceptation difficile, à la fois pour les entrepreneurs de morale religieuse qui le considèrent comme illicite du point de vue des normes religieuses et pour les acteurs culturels dont beaucoup pensent qu'il ne sert pas la cause (Nicolas Puig).
- 11 Un second axe traversant les différents chapitres peut être dégagé. Il concerne la question des engagements, des statuts et des catégorisations. Les différentes contributions permettent, par la diversité de leurs approches, d'interroger la validité de certaines notions sur les terrains de l'espace arabe.
- 12 Pour tenter de comprendre la place de l'art dans les sociétés proche-orientales, nous avons mobilisé, dans un premier temps, la notion de « monde social⁸ ». Celle-ci permet de penser les domaines de la production culturelle en les situant à l'articulation de différentes dimensions de l'activité sociale : spatiale, temporelle et culturelle. Elle permet également de penser les liens entre échelles multiples (locale, transnationale, multi-sites, pan-arabe, etc.).
- 13 Cette notion propose d'établir un lien singulier entre l'individuel et le collectif dont nous pouvons esquisser la nature à partir du débat suscité par les positions de Howard Becker et Pierre Bourdieu.
- 14 Ce dernier se place en tension avec les « mondes de l'art » (1992) de Becker. Notons simplement que dans *Les règles de l'art*, le sociologue français oppose sa théorie du champ à celle du monde de l'art en reprochant à cette dernière de n'être qu'une évocation

purement descriptive des composantes d'un monde de l'art. Il critique notamment le fait de passer sous silence l'étude des relations objectives constitutives de la structure du champ.

- 15 Sans insister davantage sur les univers théoriques divergents auxquels renvoient ces deux notions (interactionnisme symbolique *versus* sociologie critique), notons que la notion de champ ne prend pas en compte les autres cadres sociaux dans lesquels s'inscrivent les professionnels. En se focalisant sur les enjeux de pouvoir au sein d'un milieu professionnel restreint, la théorie développée par Pierre Bourdieu laisse « hors champ » ceux qui ne se consacrent que partiellement à la pratique artistique⁹ (les amateurs, sauf si l'amateurisme constitue une ressource professionnelle comme dans le cas des promoteurs de la littérature arabe en France dont traite Maud Santini ; ceux qui exercent une seconde activité à côté de leur pratique dans un monde de l'art, etc.). En ce sens, la notion de monde social permet de dépasser la clôture que véhicule l'idée de champ puisqu'elle s'intéresse à tous les domaines d'activité. Dans son étude sur les mondes de l'art, Becker a pris en compte dans son analyse tout ce qui peut être considéré comme étant à la périphérie, voire exclu de ces mondes (les artistes populaires, les artistes naïfs, etc.). L'approche est semblable à celle qu'il avait utilisée dans la description des milieux de musiciens et de fumeurs de haschich dans le Chicago des années 1950¹⁰. Il éclairait le phénomène de la déviance non pas à partir de l'étude des normes institutionnalisées, mais de celle de l'expérience des déviants et de leurs définitions de ce que sont la morale et la norme. Cette approche permet d'intégrer aux études de la production culturelle toute une série de pratiques sociales situées aux frontières des mondes de l'art, de penser la pluralité des rôles des artistes ainsi que la confusion des cadres sociaux dans lesquels ceux-ci situent leurs activités. Cependant, la notion de « monde social » désigne plus une perspective de recherche qu'une théorie bien affirmée, et n'entraîne pas nécessairement le bannissement de la notion de champ. Cette dernière aide à penser un certain état des mondes de l'art : celui des relations de domination, de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme entre les positions des individus. Le champ est ainsi un réseau de relations objectives, c'est une vue du dehors en quelque sorte, une façon spécifique de décoder les mondes artistiques du point de vue de leur structuration interne. Le texte d'Arnaud Chabrol sur le théâtre libanais nous offre une belle illustration de cet emploi.
- 16 Avant même de considérer les conventions esthétiques, le premier des engagements est de nature politique, qu'il se fasse en faveur du régime en Syrie, autorisant ainsi l'acquisition et la consolidation de positions (Hassan Abbas sur les peintres syriens et Cécile Boëx sur les cinéastes syriens), ou qu'il corresponde à une multiplicité de logiques dans un État profondément divisé dans lequel une diversité d'options est possible. S'agissant du Liban, on a pu parler du « régime de l'implication dérobée de l'artiste » à Beyrouth, qui succède à l'engagement politique des générations précédentes¹¹. Une implication souvent frondeuse, irrévérencieuse, qui s'accompagne d'une tentative de replacer Beyrouth sur la carte culturelle du monde, comme le note à propos des musiciens avant-gardistes Tomas Burkhalter, qui situe ses analyses à l'horizon d'une sociologie des sons. Ces créateurs sont donc impliqués dans la vie sociale et politique du pays et de la région tout en demeurant méfiants à l'égard des grands récits politiques arabes et libanais.
- 17 Les parcours et témoignages de musiciens recueillis par Élisabeth Cestor éclairent cette relation aux environnements politiques et sociaux qui conduisent à une fragilité

institutionnelle de l'enseignement de la musique. Ils rendent compte également du travail de sauvegarde d'une tradition musicale orientale antérieure aux modernismes du XX^e siècle dans une logique patrimoniale. On observera que ces deux textes traitant de la musique au Liban nous décrivent deux mondes apparemment hermétiques l'un à l'autre qui ont en commun le caractère restreint de leur public. Cette absence de contact renvoie-t-elle à de simples conventions artistiques divergentes ou signifie-t-elle également une certaine imperméabilité entre des milieux sociaux au sein desquels se recrutent les différentes classes de musiciens ? Les deux textes ne répondent pas directement à cette question, mais la prise en compte des itinéraires des artistes permettrait de mettre en exergue les nombreuses passerelles entre ces deux mondes. Il est vrai qu'au sein de chacun d'eux se développent des polarités opposées, à l'instar de la coupure entre musiques contemporaines et musiques classiques (occidentales et orientales) établie par une recherche puriste qui se donne pour objectif de mettre à jour et de vivifier des patrimoines anciens (le *qadīm*, qui désigne en gros les musiques antérieures aux évolutions du XX^e siècle), parfois érigés en musique orientale (arabe ?) authentique par rapport à des dévoiements occidentalisés, manifestation relativement courante de la rhétorique des origines. Cet éventail très large de styles, de courants et de trajectoires témoigne de la présence d'affiliations à des univers culturels contrastés. Ce fait est à l'origine de la multiplicité des conventions artistiques comme des engagements individuels.

- 18 La relation au politique est posée – de façon très différente, certes – explicitement par Monique Bellan et Hassan Abbas à propos des arts plastiques au Liban et en Syrie dans une problématique centrée sur les créations plastiques et les engagements politiques. Si les parcours et positionnements des peintres et des cinéastes en Syrie se font écho, entre registre consensuel, figure de l'artiste maudit et trajectoires transnationales, indiquant par là l'aspect déterminant du contexte politique, les artistes dont rend compte Monique Bellan se trouvent confrontés à des enjeux bien différents. Ainsi, le travail inachevé de la mémoire de la guerre civile au Liban est à l'origine de démarches qui travaillent les notions d'archives et de récits, de fiction et de vérité dans un même élan pour rendre compte du passé. En Syrie, on observe avec Hassan Abbas les positionnements des artistes selon leur degré d'engagement auprès du régime en place dans un contexte spécifique dans lequel la « hantise de contamination culturelle » par ce qui est perçu comme un « impérialisme culturel occidental » restreint « la liberté artistique¹² ».
- 19 Le statut social des artistes se négocie très différemment selon les cadres nationaux dans lesquels s'effectue la production culturelle, et bien entendu selon le statut de cette dernière. Les styles artistiques sont le fait d'enjeux de catégorisation, comme le montre l'exemple du théâtre au Liban qui organise dans sa variété des déplacements ou des balancements entre des arts rituels et des arts autonomisés (figure de l'homme de théâtre et cas du théâtre rituel chiite, comme dans les textes d'Arnaud Chabrol et de Sabrina Mervin), une diversité des scènes ou encore des formes multiples de la tension amateurisme/professionnalisme.
- 20 Si la notion de professionnalisme est souvent mise en avant (quoiqu'une certaine éthique élitiste nous assure qu'il vaut mieux vivre pour l'art que vivre de l'art¹³), il est des contextes où, à l'inverse, l'amateurisme est une ressource professionnelle. C'est ainsi le cas des promoteurs de la littérature arabe contemporaine en France et de certains acteurs du monde de l'édition en général qui semblent assumer une sorte de sacerdoce peu

rentable, sanctifiant ainsi leur activité en la dégageant des contraintes matérialistes (Maud Leonhard Santini).

- 21 Par ailleurs, il est remarquable qu'au moment où une interrogation sur les arts en Islam se fait jour¹⁴, aucune des contributions n'aborde frontalement cette question. De fait, les artistes au Liban et en Syrie ne se réfèrent pas ou peu au « contexte culturel islamique¹⁵ » censé être le leur pour une part d'entre eux. Cette référence est sans doute un peu trop large et exclusive pour être significative. Elle se trouve en tension, voire est parfois recouverte, par les enjeux locaux liés aux questions politiques, sociales, identitaires et existentielles. De fait, les modalités de la création artistique au Proche-Orient sont fortement tributaires des cadres nationaux. Dans cette région, les sentiments d'appartenance communautaire et nationale ont certes toujours coexisté avec le partage d'identités plus larges, à travers l'arabité et l'islam notamment. Sur le plan idéologique, l'arabisme, le pansyrianisme et le panislamisme contribuèrent à fournir des cadres de mobilisation qui débordèrent les espaces nationaux récemment constitués. L'influence des médias – livre, radio, cassette, télévision – mais aussi l'intensification des échanges entre les différents pays, ont sans doute permis la constitution de nouveaux horizons de référence ainsi que la formation hypothétique « d'une culture arabe homogène » et d'une « intelligentsia panarabe¹⁶ ». Mais ce phénomène coexiste avec le renforcement des champs culturels nationaux dont témoigne le développement de certaines productions culturelles (littérature, musique, arts plastiques...).
- 22 Le registre religieux, quant à lui, n'est pas totalement absent des productions culturelles, mais il est travaillé au sein de logiques multiples, comme le montre Sabrina Mervin à propos du théâtre rituel chiite en décrivant certaines formes de sécularisation et de politisation qui déplacent la limite ténue entre profane et sacré, le théâtre chiite étant simultanément l'un et l'autre.
- 23 Au final, on constate que les auteurs développent davantage une démarche d'analyse des productions culturelles en relation avec des contextes sociaux qu'ils ne s'attachent à la description des œuvres d'art, laquelle se ferait par ailleurs au risque d'un certain impressionnisme, faisant leur, consciemment ou non, ce refus de l'esthétique que A. Gell pose comme préalable à une fondation d'une théorie de l'objet d'art¹⁷. Et si l'on se préoccupe de contenu, on observe un double mouvement d'autonomisation croissante des arts et d'insertion à part entière dans les dynamiques de l'art contemporain, parfois avec la volonté affirmée de se soustraire aux assignations culturalistes, à partir du moment où, en voyageant, on rencontre la quête exotique d'un Occident avide de cultures autres. On pense ici plus particulièrement à la revendication de la pianiste de jazz Joëlle Khoury, lassée des multiples incitations à orientaliser sa musique pour tenir compte de ses racines libanaises !
- 24 La description des itinéraires artistiques laisse de côté certains des éléments les plus centraux de la création, à l'instar de ce que l'on appelle souvent des hybridités qui viennent métisser les créations artistiques et culturelles. À cette lecture qui, encore une fois, propose une vision imprégnée du mythe d'une culture originelle pure, nous préférons parler de phénomènes de traduction et de médiation entre des conventions esthétiques de diverses origines retravaillées par des personnes aux intentions variées dans des contextes spécifiques. Il y a dans ces braconnages, terme cher à Michel de Certeau, un vaste champ de recherche à défricher.

- 25 Ainsi, s'il y a bien de l'indicible dans la création artistique, il y a aussi une bonne part de collectif. C'est là que nous pouvons trouver matière à réflexion et à discussion : en ce que l'art et la création artistique sont aussi des performances sociales.
-

NOTES

1. Bilal Khbeiz cité par Stephen Wright, « Tel un espion qui naît : la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui », *Parachute*, 108, 2002, p. 14.
2. La plupart des contributions présentées dans cet ouvrage ont fait l'objet d'une présentation à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth le 6 avril 2006 dans le cadre du programme « les mondes arabes de la culture » (IFPO-IRD).
3. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
4. Nathalie Heinich, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 11.
5. Ulf Hannerz, *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, New York, Columbia University Press, 1992, p. 173-216.
6. Entretien de N. Puig avec Baha Hassun, Beyrouth, 2005.
7. Patrick Mignon, « De Richard Hoggart aux *cultural studies* : de la culture populaire à la culture commune », *Esprit*, mars-avril 2002, p. 179.
8. Anselm Strauss, *La trame de la négociation*, Paris, 1992 pour l'édition française, reprise et adaptée par Becker dans son étude des « mondes de l'art » (*Les mondes de l'art*, Paris, 1988 pour l'édition française).
9. Voir Bernard Lahire, « Champ, hors-champ, contre-champ », dans Bernard Lahire (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001, p. 23-57.
10. Howard Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 (trad. fr.).
11. Stephen Wright, *art. cit.*, p. 13.
12. Victoria Chenivresse, « Art, kitsch et nationalisme en Égypte et en Syrie », *Art Press*, 2007, p. 55-61.
13. Cela renvoie à la confrontation entre le régime vocationnel de la pratique artistique qui implique de gagner sa vie pour pouvoir créer et un régime professionnel où il faut créer pour gagner sa vie. Heinich, *op. cit.*, p. 124.
14. Jocelyne Dakhliya (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam, des arts en tensions*, Paris, Kimé, 2006 (voir l'introduction : « Pleinement contemporains », p. 11-71).
15. *Ibid.*, p. 11.
16. Farouk Mardam-Bey, « Pour une refondation de la ligue arabe », *Revue d'études palestiniennes*, 4/56, été 1995, p. 120.
17. Gell Alfred, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

AUTEURS

NICOLAS PUIG

Chercheur à l'Institut pour la recherche et le développement (IRD), UR 107 : Constructions identitaires et mondialisation, et à l'Institut français du Proche-Orient (IFPO, Beyrouth)

FRANCK MERMIER

Directeur scientifique à l'Institut français du Proche-Orient (IFPO) et chargé de recherche au CNRS

Puig Nicolas, Mermier F. (2007)

Introduction

In : Puig Nicolas (dir.), Mermier F. (dir.) Itinéraires
esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient

Beyrouth : IFPO, 1-8

ISBN 978-2-35159-062-1