
Géographie(s) des territoires de l'art

Extraversion et cosmopolitisme des artistes visuels au Yémen

Art's territories varied geographies: Yemen's visual artists extraversion
and cosmopolitanism

Anahi Alviso-Marino



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/4328>

DOI : 10.4000/gc.4328

ISSN : 2267-6759

Éditeur

L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 39-65

ISBN : 978-2343-12698-2

ISSN : 1165-0354

Référence électronique

Anahi Alviso-Marino, « Géographie(s) des territoires de l'art », *Géographie et cultures* [En ligne], 97 | 2016, mis en ligne le 06 décembre 2017, consulté le 21 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gc/4328> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.4328>

Ce document a été généré automatiquement le 21 janvier 2021.

Géographie(s) des territoires de l'art

Extraversion et cosmopolitisme des artistes visuels au Yémen

Art's territories varied geographies: Yemen's visual artists extraversion and cosmopolitanism

Anahi Alviso-Marino

- 1 Interviewés en 2008, des artistes visuels yéménites membres d'un collectif ayant créé un espace artistique, respectivement le Groupe d'Art contemporain et l'Atelier de *Bab al-Yemen*, résumant ainsi certaines des principales problématiques qui affectent leur domaine d'activité : le manque d'audience ou d'un public intéressé par l'art susceptible de comprendre et d'acheter leur travail et, par voie de conséquence, l'abandon de la poursuite de leurs projets artistiques pour la recherche d'autres sources de revenus dans un contexte où « seuls les étrangers » achètent leurs œuvres. À cette époque-là, mais aussi dans les années qui suivront, ces difficultés continueront d'apparaître dans les entretiens et les conversations menés avec les artistes yéménites, difficultés souvent associées à celles liées au manque de soutien de la part de l'État et au sentiment d'être peu visibles hors du Yémen, à l'international, en référence notamment aux pays occidentaux¹.
- 2 Dans la première décennie des années 2000, être artiste visuel au Yémen renvoie à une position sociale à la fois privilégiée et marginalisée dans un pays marqué par un taux de croissance démographique le plus élevé du monde et qui figure parmi les plus pauvres du monde arabe. Multiples indicateurs élaborés par des organismes internationaux contribuent à l'identifier ainsi : avec une population de 25 millions en 2011, en 2012, 44 % de la population est touchée par l'insécurité alimentaire, le taux de malnutrition affectant en 2005 55 % de celle-ci (Beaugrand, 2011). L'analphabétisme atteint plus de la moitié de la population (Boucek, 2009) et les spécialistes évaluent officiellement à 50 % le taux de chômage hors période de crise (Beaugrand, 2011). Professionnellement polyvalents afin de pouvoir maintenir leur activité et production artistique, les artistes constituent une catégorie privilégiée, de par leur formation académique par exemple, dans un contexte où la part de la population qui fait des études universitaires reste réduite. Le fait que la presque totalité d'un échantillon de soixante artistes ait fait des études supérieures (90 %, 54 cas), souvent en Beaux-Arts, est certainement un

indicateur important de ce positionnement privilégié dans leur société. Pourtant, au sein de cet échantillon seulement 7 % (4 cas) vivent exclusivement de leur travail artistique et exceptionnels sont ceux qui intègrent des réseaux internationaux spécifiquement structurés autour de musées, biennales, publications ou autres acteurs et institutions qui définissent l'art contemporain à l'échelle mondiale. Même quand le capital économique des artistes visuels évolue par rapport à leurs origines sociales, notamment pour ceux issus de milieux modestes, cela n'implique pas que ces changements leur assurent la possibilité de vivre uniquement de leur art. Faire des arts visuels des arts porteurs de reconnaissance et d'estime sociale ainsi qu'une source de revenus économiques reste difficile au Yémen comme à l'étranger. En ce sens, les artistes visuels yéménites restent peu connus et reconnus dans leur pays tout comme à l'international. D'une manière générale, il s'agit d'une catégorie sociale relativement privilégiée qui localement n'occupe pas une place centrale dans sa société ni dans son rapport aux autres expressions artistiques telles que la littérature, la poésie ou le théâtre. Bien qu'une condition d'invisibilité soit liée aux difficultés de la commercialisation de l'art au niveau local et international, les artistes visuels yéménites comptent pourtant avec un grand nombre de ressources qui en font des acteurs sociaux potentiellement visibles à l'international car hautement cosmopolites.

- 3 L'analyse des dispositions au cosmopolitisme des artistes yéménites dessine pourtant une variété de régions et de réseaux, enfin de géographie(s), qui donnent à voir l'existence de différentes échelles ou manières d'être visible à l'étranger. Cet article s'attache ainsi à interroger les dynamiques liées à la circulation des œuvres et des acteurs des mondes de l'art au Yémen : d'une part, en problématisant la façon dont les artistes tentent d'accéder à la visibilité et à la valorisation de leur travail, et d'autre part, en rendant explicites les ressources spécifiques qui permettent aux artistes de se projeter professionnellement hors du Yémen. Privilégiant une approche empirique, j'analyse dans la première partie de l'article des expositions qui ont lieu à Sanaa en lien avec ou au sein d'institutions culturelles européennes afin d'observer comment l'on peut se projeter hors du Yémen sans sortir du pays. L'étude de ces expositions vise également à mettre en question les photographies de femmes voilées faites par des photographes yéménites. Émerge alors une série de questions liées aux rapports construits autour de ces circulations d'acteurs, d'objets et de regards. Ces modes de circulation sont interrogés au regard des logiques d'extraversion et des dynamiques de dépendance vis-à-vis de l'étranger, structurantes de rapports de domination en place.
- 4 Dans la dernière partie de l'article je propose d'approfondir une sociologie des artistes yéménites afin de contextualiser leur cosmopolitisme dans toute son épaisseur. Cette partie complexifie ainsi les géographies de la circulation des artistes et des productions artistiques, qui sont esquissées de manière plus limitée dans les sections précédentes, offrant un contexte plus large pour penser la mobilité des artistes et des œuvres à différentes échelles. Je m'intéresse alors à la question des géographies qui composent la notion abstraite qu'est l'international au vu de l'expérience d'expatriation, d'études ou de lieux d'exposition des artistes yéménites. Ce choix de présenter d'abord des données empiriques, puis de les mettre en contexte à travers de données quantitatives, vise à faire ressortir comment les artistes habitent les modes de circulation de l'art au niveau local et international.

« Jeune », photographe et intéressé(e) par le corps voilé au Yémen

- 5 Entre février et octobre-novembre 2010, une série d'expositions principalement collectives tenues à Sanaa amène au premier plan des femmes voilées : l'installation intitulée « *Hisarat* (sièges) » réalisée par Amna al-Nasiri (1967, Rada'a) au Centre Culturel Français, l'exposition photographique qui, sous le nom « Paroles de regards », présente le travail de huit photographes² au Musée National suite à un atelier organisé au Centre Culturel Français, et enfin « Styles de Sanaa : mode et identité », qui présente des photographies et d'autres œuvres variées³ disséminées dans la Maison de la culture et organisée par la Maison allemande et le Centre Culturel Français en collaboration avec le ministère de la Culture. L'ensemble de ces expositions donne à voir des images où la majorité des artistes montrent les vêtements et les façons de couvrir le corps féminin comme des sujets pouvant se prêter à un examen public et faire l'objet d'une dénonciation plus ou moins implicite. En effet, ce sont principalement dans les travaux photographiques des années 2000 que l'on trouve les exemples les plus révélateurs des débats liés aux changements qui se produisent entre les années 1970 et 1990 dans la manière de s'habiller en public et dans l'adoption d'une discipline qui dissimule le corps. Ces changements, qui se produisent en lien avec des facteurs externes comme internes, s'opèrent au cours d'une période qui, des années 1970 aux années 1990, est marquée par le boom pétrolier, l'émigration massive et son reflux rapide et contraint suite au soutien politique apporté par le gouvernement de la République du Yémen au régime de Saddam Hussein lors de l'invasion du Koweït en août 1990. Ces changements ne peuvent pas être uniquement associés à une interprétation plus stricte de la religion et aux circonstances politiques et économiques changeantes car cela empêcherait de prendre en compte les dynamiques d'urbanisation et les transformations sociodémographiques ainsi que celles liées à la mode auxquelles ils se rattachent. Parmi les auteures qui analysent l'ensemble de ces aspects, l'anthropologue Annelies Moors retrace les transformations d'une esthétique focalisée sur un style de tenue plus cosmopolite et citadin qui reste à l'intérieur des limites de ce que les femmes de Sanaa considèrent comme moralement et religieusement acceptable (Moors, 2007). Dans son travail, Moors explique qu'au début des années 1970 le *sharshaf* (consistant en une cape portée sur les épaules et une jupe, et qui s'était imposé dans les représentations sociales dans les années 1960 comme tenue traditionnelle de Sanaa malgré le fait qu'il ait été introduit au Yémen par les Turcs ottomans) voit la jupe se rallonger. La tenue est alors notamment portée par une élite constituée de familles retournant au Yémen après avoir vécu à Beyrouth, au Liban (Moors, 2007). Dans les années 1970, des jeunes femmes de Sanaa, intéressées par les tenues à la mode se mettent à porter le *balto*, un manteau ou pardessus associé, selon le travail de Moors, aux familles à position sociale dominante qui ont vécu à l'étranger. Mais les années 1970 sont également une période pendant laquelle de nombreuses familles du Yémen du Sud s'installent au Yémen du Nord après avoir fui le régime socialiste. Elles apportent de nouvelles modes à Sanaa et Ta'izz qui est alors une des grandes villes du pays (carte 1). À Aden, capitale du Yémen du Sud, le voile avait été porté pendant la période coloniale (Dahlgren, 2010), une pratique que le régime socialiste a tenté d'éradiquer à partir de l'indépendance en 1967, mais qui revient et se diffuse dans les années 1980.

Carte – Yémen



Fond de carte téléchargé du site http://www.criticalthreats.org/sites/default/files/Map_Yemen_Plain_1200.gif

- 6 Moors souligne que « comme les années 1970 ont également représenté l'apogée de la migration des hommes partis travailler dans les États du Golfe, notamment l'Arabie Saoudite, les sommes d'argent qui entraient dans l'économie ont augmenté rapidement, ce qui a stimulé fortement la *commodification* de biens de consommation, comme les vêtements » (Moors, 2007). Pendant cette période le *balto* « n'est pas seulement un signe de modernité à la mode [...] dans sa version longue et ample, il est également un style de tenue acceptable aux yeux des islamistes conservateurs, qui, au cours des années 1970, ont commencé à gagner de l'influence au Yémen du Nord » (Moors, 2007). Moors note alors que la principale différence entre, d'une part, celles qui portent le *balto* en tant que tenue à la mode et, d'autre part, celles qui le font en lien avec une interprétation religieuse, s'observe dans la manière dont elles se couvrent les cheveux et le visage. Des styles différents se sont ainsi diffusés, et parmi ceux-ci le *niqab*, qui forme un ensemble avec le *hijab* porté sur les cheveux et qui contribue à couvrir le visage en entier laissant seulement les yeux visibles. Ce style importé des pays du Golfe s'est répandu à Sanaa au même moment où se développait la popularité du *balto* (Moors, 2007). Dans les années 1990, être à la mode était aussi lié à la manière dont les femmes se couvraient le visage, ce qui participe alors à populariser le *niqab*. Le retour des travailleurs yéménites forcés de quitter l'Arabie Saoudite intensifie la diffusion du *niqab* tout en introduisant le port de la *burqa* qui ajoute « une double couche de tissu où celui qui est plus transparent peut être utilisé pour couvrir également les yeux ou rabattu vers l'arrière couvrant la tête et laissant les yeux visibles » (Moors, 2007). Les motivations dans les choix de ces styles sont multiples et il faut préciser que ces habits représentent également un moyen de différenciation par rapport aux tenues traditionnelles comme la très colorée *sitara* ainsi que le *maghmoûq*, tissu noir décoré en rouge et blanc et porté en tant que voile de visage, qui suite à l'introduction de ces nouvelles modes se trouvent associés aux femmes âgées de la

vieille ville de Sanaa. Porter le *balto*, le *niqab* ou la *burqa* est donc également une façon de matérialiser une volonté de différenciation par rapport aux tenues portées par des femmes plus âgées, non citadines, ou associées à des coutumes vues comme « traditionnelles ». Ces changements qui affectent autant les tenues des femmes que celles des hommes, sont explorés majoritairement au féminin et imprègnent certains travaux artistiques qui placent ainsi le corps au centre des représentations. Le corps devient un espace de lutte symbolique qui, investi par les artistes visuels, permet de questionner certains éléments d'un ordre social où la majorité de femmes porte le voile intégral tout en engageant des débats qui se formulent hors du Yémen (images 0).

- 7 Dans le contexte des expositions tenues en 2010, cette émergence du corps et des tenues féminines n'a pourtant pas été le fruit d'une volonté de ceux qui ont eu un rôle de commissaires : *Hisarat* est une installation proposée par al-Nasiri dans le prolongement de son travail, les travaux réunis pour l'exposition « Paroles de regards » sont le fruit d'un atelier photographique où les participants ont eu carte blanche quant aux sujets qu'ils ont voulu traiter, et l'exposition « Mode et identité », bien qu'issue d'une proposition articulée autour d'un thème concret présenté par le commissaire et directeur artistique, le directeur de la Maison allemande, a également donné aux artistes la liberté d'interprétation sur la manière de traiter ce sujet.

Images 0 – Tenues évoquées (*balto*, *hijab*, *niqab*, *burqa*, *sitara* et *maghmouq*)

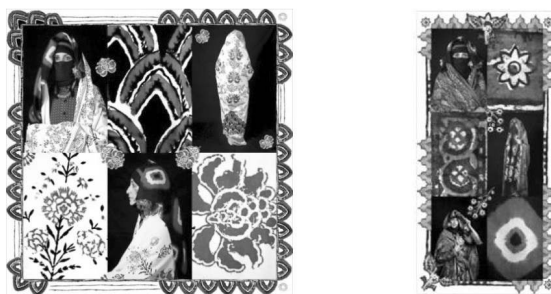


Photographie de l'auteure, Abu Dhabi, 2008

Image du niqab courtesy de Boushra al-Mutawakkil

Photographie de l'auteure, Aden, 2010

Balto, *hijab*, *niqab* et *burqa*



Sitara et *maghmouq* par Boushra al-Mutawakkil
Courtesy de Boushra al-Mutawakkil, 2011

- 8 Tant dans le cas de « *Hisarat* » que dans celui de « Mode et identité », les artistes participant ont proposé des questionnements avec une volonté de dépasser un genre précis. Pourtant, l'abondance d'images faisant référence principalement au corps féminin remet en question cette démarche. Concrètement, dans « *Hisarat* » l'installation vidéo ainsi que presque toutes les photographies et les sculptures qu'al-Nasiri a voulu produire et exposer, font référence directement ou indirectement à la femme (images

1), sauf dans le cas explicitement masculin d'une sculpture avec un mannequin habillé en tenue d'homme. Dans « Mode et identité », parmi les huit photographes yéménites participants, cinq se sont concentrés exclusivement sur la femme, tandis que deux ont mis en scène hommes et femmes dans leurs œuvres et seulement une s'est intéressée uniquement à l'homme. Dans l'exposition « Paroles de regards », la représentation de la femme s'est également imposée. Ainsi, couvrir et voiler le corps a été un sujet proposé par cinq des huit participants comme une question focalisée sur le corps féminin, tant par des photographes femmes qu'hommes.

Images 1 – Hisarat, Amna al-Nasiri



Image de la sculpture prise par l'auteure et vue des photographies courtesy de Guillaume Merere, 2010

- 9 Si certains artistes se retrouvent dans plus d'une de ces expositions⁴, les représentations offertes se sont également chevauchées⁵. Plusieurs œuvres présentées dans ces expositions permettent de visualiser ces discours visuels partagés, par exemple, à travers des femmes qui disparaissent à mesure que le voile qu'elles portent devient plus intégral comme dans le cas de « Mother, daughter, doll » de Boushra al-Mutawakkil, et des séries présentées par Salwa et Asiah al-Sharabi dans « Paroles de regards » (images 2).
- 10 Dans un autre exemple, la femme, voilée ou pas, est présentée comme un sujet exotique et pas nécessairement « opprimé » reprenant les mots d'Eman al-Awami (texte qui accompagne son travail), qui avec Hanan Ali Ishaq participe dans l'exposition « Mode et identité » (image 3). Un discours plus réconciliateur est matérialisé aussi dans « Paroles de regards », à travers l'image de femmes voilées partiellement (donc seulement avec un *hijab*) faisant des études, qui a été réalisée par Abd al-Rahman Jaber, ou dans la série basée sur les contrastes d'Amin al-Ghabri où les femmes s'habillent avec des tissus typiquement « traditionnels » comme la *sitara* portée par les femmes âgées de la vieille ville de Sanaa tout en dansant au son d'un iPod ou posant à côté d'une moto (images 4).

Images 2 – « Paroles de regards » travaux sur la femme et le voile



Image 3 – « Mode et identité »



EMAN AL-AWAMI ET HANAN ALI ISHAQ, Captures d'écran du site Sana'a Styles, 2010

- 11 Le lien entre vêtements et conditions de vie de la femme émerge comme une question commune à travers ces expositions. Les artistes qui s'y intéressent le font, eux aussi, en partageant certains traits : il ne s'agit pas dans la plupart des cas d'une question structurante de leur œuvre, mais d'une confluence de travaux conçus pour un public étranger habitant à Sanaa et habitué à fréquenter des expositions organisées par des établissements culturels européens ainsi que pour un public yéménite exposé à et connaisseur de ces réseaux étrangers. Par exemple, le public étranger (principalement de pays occidentaux mais aussi venant d'autres pays arabes) qui fréquente ces établissements lors des vernissages est constitué de diplomates, touristes, expatriés, travailleurs d'organisations ou d'entreprises internationales. Ces acteurs constituent à cette époque les principaux acheteurs d'art au Yémen. Avec la détérioration de la situation sécuritaire au fil des années qui précèdent 2011, cette catégorie d'étrangers vivant dans la capitale se réduit très fortement (selon la Banque mondiale le tourisme international au Yémen passe de 1 000 000 de touristes en 2006 à 82 900 en 2011).
- 12 Un autre trait commun est que la majorité des photographes participant aux trois expositions ici évoquées font partie des artistes les plus jeunes des mondes de l'art yéménite (autour de 20 et 30 ans), la plupart viennent de milieux sociaux aisés, ont vécu à l'étranger ou ont appris l'anglais, et dans certains cas, ils ont suivi des études liées aux arts, comme le design graphique et la photographie publicitaire. Ce capital social et économique lié au milieu familial leur a permis de se familiariser avec les types d'esthétiques et de discours visuels dominants au niveau international, notamment en Europe et aux États-Unis, et qui sont donc source d'intérêt et de reconnaissance comme le sujet de la femme et du voile, qui peut offrir des opportunités de visibilité, de reconnaissance, et surtout, de commercialisation. Pourtant, le fait de ne pas avoir suivi des études de Beaux-Arts place ces jeunes artistes dans une position relativement marginale et dans des rapports de dépendance vis-à-vis des artistes de la génération précédente qui ont accumulé un capital scolaire universitaire lié à l'art. Dans les réseaux artistiques, ceux qui ont fait des études supérieures et artistiques occupent les

positions les plus avantageuses et les plus visibles, ce qui leur permet de monopoliser les conditions d'accès aux hiérarchies dans l'écriture sur l'art, l'organisation d'expositions et d'évènements artistiques. Ceux-ci occupent également des positions avantageuses et jouissent de ressources liées à leurs postes dans les institutions culturelles du gouvernement et à leur rôle important au sein des espaces et des collectifs artistiques. Certains de ces artistes offrent de former les plus jeunes remplissant partiellement le vide lié au manque de capital scolaire artistique. Ils utilisent également ces carences pour établir des rapports hiérarchiques structurants des réseaux artistiques. Dans ce paysage artistique, la position relativement marginale des jeunes photographes qui s'intéressent au port du voile au féminin lui permet cependant de renouveler certains aspects des mondes de l'art établis par les générations précédentes.

Images 4 – « Paroles de regards »



ABD AL-RAHMAN JABER, *Scenes*, 2010.

COURTESY ABD AL-RAHMAN JABER



AMIN AL-GHABRI, *Sitara girl biker et Sitara girl dancer*, 2010.

Image de l'auteure, 2010

L'extraversion en actes : le photographe, l'institution et le regard « étranger »

- 13 Les traits communs présents parmi les photographes évoqués ne se configurent pas du jour au lendemain autour de l'opportunité de visibilité que peut offrir une exposition ; ils sont liés aux expériences de formation et de professionnalisation que partagent la majorité des artistes qui participent aux expositions ici étudiées. Il s'agit, pour la plupart, de jeunes qui se sont formés à la photographie dans les ateliers organisés par ces mêmes institutions culturelles européennes⁶ ayant organisé les expositions, et qui entrent en phase de professionnalisation en exposant leur travail dans la deuxième moitié des années 2000, notamment dans ces mêmes établissements. Ces ateliers, et surtout les expositions auxquelles ils aboutissent, donnent à voir le travail de photographes yéménites émergents et leur permettent d'accéder à d'autres circuits d'exposition et de vente orientés vers ou situés à l'étranger (en Europe ou dans le Golfe arabo-persique par exemple).
- 14 Ce type de formation informelle au sein d'institutions culturelles européennes, mais aussi auprès de photographes yéménites plus expérimentés, les a mis en contact avec une recherche esthétique contemporaine et parfois marquée par des centres d'intérêt étrangers occidentaux. Ainsi, les institutions culturelles européennes imprègnent la créativité qu'elles voient émerger, comme jadis les centres étrangers de l'époque coloniale à Aden (l'occupation britannique du Sud dure de 1839 à 1967) : en fournissant le matériel et les formateurs, ainsi qu'en organisant des expositions et en imprimant et cataloguant les œuvres, ces institutions marquent profondément la photographie yéménite, cantonnant les sujets à la femme voilée ou à l'exotisme de la ville et de la vie yéménite. Même si le cas des photographes est relativement singulier parmi les artistes visuels yéménites, il permet d'observer des dynamiques généralisables plus largement à d'autres disciplines artistiques auxquelles ces centres s'intéressent. Avant 2008, on observait cette dynamique notamment dans la peinture : les centres français ou allemand, en invitant des artistes étrangers à faire des stages artistiques, étaient le lieu d'expositions remplies d'un art inspiré par le paysage, l'architecture et les habitants de la vieille ville de Sanaa traités en tant qu'objets exotiques. Ainsi, et à des époques différentes, la demande étrangère s'articule autour d'esthétiques particulières qui structurent la visibilité des mondes de l'art autant que la commercialisation de l'art.
- 15 L'empreinte des centres européens en tant que reproducteurs d'esthétiques de type orientaliste est en partie et d'abord expliquée par l'approche des responsables des ateliers, mais aussi par des dynamiques de dépendance entretenues par les artistes locaux. Ainsi, en 2009 le peintre franco-allemand Alfons Alt dirige une résidence artistique organisée par le Centre Culturel Français et la Maison allemande avec six artistes yéménites, la majorité d'entre eux photographes, qui donne lieu à une exposition fortement influencée, selon ses propres mots, par ses « rêveries orientales » et sa « fascination pour l'imaginaire des contes des mille et une nuits, la reine de Saba », ou la « tradition » qu'il rattache à « l'architecture locale »⁷. Cette approche profondément ancrée dans l'exotisme oriental se trouve alors reflétée dans le travail des artistes yéménites, quatre des six participants travaillant ainsi sur la femme et le voile. Une autre raison qui sous-tend ces dynamiques de dépendance est avancée par l'artiste qui a dirigé la deuxième résidence artistique pour photographes qui eut lieu en 2010 et qui culmine avec l'exposition « Paroles de regards » : Nabil Boutros,

photographe égyptien basé alors en France, souligne en effet l'ancrage de ses étudiants dans un « discours officiel », auquel ils semblent se référer. Si dans ses œuvres Boutros s'est intéressé entre autres au sujet de la « modernité » en Égypte et en Jordanie, sa démarche en tant qu'enseignant cherche à pousser ses étudiants à sortir de l'imaginaire orientaliste. Ainsi, quand ses étudiants yéménites lui expriment leur intérêt pour une approche représentative d'un discours officiel, autrement dit s'intéressant uniquement aux sujets qui donnent à voir « la beauté du Yémen », il leur propose de chercher des sujets qui les interpellent personnellement. Afin de contrecarrer ce que Boutros a identifié comme un discours officiel, il essaye par sa démarche de les « faire parler à la première personne au travers de leur travail⁸ ». Les obstacles apparus dans cette recherche de leur propre voix sont liés à la question de la reconnaissance individuelle et à la configuration d'une estime de soi individuelle mais aussi sociale, collective. Cette estime est liée aux esthétiques « acceptées », localement, comme la mise en valeur de la beauté du pays, et internationalement, comme dans les exemples cités de la reproduction d'une image exotique du Yémen. Ce qui ressort de ces cas est enfin symptomatique d'un agir marqué par la dépendance envers un système qui structure les prises de décision des artistes. L'État, le marché ou la demande étrangère font partie de cette structure à laquelle, plus ou moins consciemment, les artistes obéissent. La dépendance envers une orientation déterminée, un cadre esthétique ou des sujets bien délimités se manifeste également dans la difficulté à s'inscrire dans des réseaux artistiques de l'art contemporain dans la région et dans le reste du monde. Face à ce type de sollicitations ou d'opportunités, les artistes ont souvent tendance à répondre en produisant des travaux qui reflètent ce qu'ils pensent que leur public, étranger et local, veut voir : le côté « caché » du Yémen, la vie des femmes vue « de l'intérieur », le voile tel qu'il est porté et « vécu » par les Yéménites, et enfin, la beauté d'un pays présenté à travers un langage visuel adapté aux intérêts des étrangers. Ces attentes se confirment quand ce type d'œuvres constitue la majorité de travaux artistiques qu'on peut voir, en dehors des expositions notées dans cet article, dans les espaces de commercialisation d'art, localisés principalement dans la vieille ville de Sanaa, et qui visent essentiellement les touristes. C'est en effet une réalité que les étrangers, diplomates, touristes ou expatriés, ont dominé le marché depuis la naissance des mouvements artistiques au Yémen du Nord (République Arabe du Yémen, 1962-1990) et du Sud (République Démocratique Populaire du Yémen, 1967/1970-1990) et continuent à le faire dans le Yémen unifié (République du Yémen, 1990). Mais c'est aussi une évidence que parmi les artistes yéménites, malgré les espaces et les collectifs (associations, unions/fédérations, syndicats, et groupes) qu'ils ont créés pour multiplier, diversifier et potentiellement transformer leurs possibilités d'accès à la reconnaissance sociale et économique, certains participent – et profitent également – du maintien de cet ordre des choses (Alviso-Marino, 2016).

- 16 Dans le cas des travaux photographiques exposés dans les trois expositions ici étudiées, l'attention portée au corps féminin est due en grande partie à ce regard extérieur, celui des étrangers occidentaux qui côtoient les producteurs de ces images soit au sein des centres organisateurs de ces expositions, soit en raison de leurs réseaux d'amitiés, mais aussi grâce à la connaissance de la langue anglaise dont bénéficient ces artistes, l'anglais étant la langue mobilisée dans ces réseaux. En prenant en compte ce regard étranger, ces artistes participent à une « dérivation créative » (Bayart, 1999) en s'appropriant des sujets qui intéressent principalement un public étranger situé à Sanaa ou hors du territoire yéménite, et en instrumentalisant ces sujets afin de mieux

se positionner dans les enjeux locaux liés à la recherche de visibilité et de reconnaissance. J'associe cette stratégie à la notion d'extraversion développée par Jean-François Bayart dans son étude des dynamiques de dépendance en Afrique, où l'extraversion explique comment les Africains participent activement au processus qui a créé et qui a maintenu la position de dépendance de l'Afrique au sein du système mondial actuel (Bayart, 1999). Plus spécifiquement, l'extraversion culturelle, explique Bayart, « consiste à épouser des éléments culturels étrangers en les soumettant à des objectifs autochtones » (Bayart, 1996). L'intérêt pour la femme qu'on voit dans les travaux des artistes participants dans les expositions que je viens de citer répond à une stratégie de ce type⁹. Il s'agit par ailleurs d'une stratégie qui produit des résultats positifs pour ceux qui sont en quête de valorisation. L'exemple du succès local et international de la photographe Boushra al-Mutawakkil (qui participe à deux des expositions ici étudiées), sert aux plus jeunes d'indicateur des avantages en termes de visibilité et de reconnaissance qu'offre ce type de travail implicitement ou explicitement critique de certaines modalités du voile. Seule parmi les photographes à s'être consacrée presque exclusivement et pendant plus de dix ans à travailler sur la complexité des questions liées au voile dans toutes ses modalités, elle démarre son travail intitulé « *Hijab series* » après 2001 et continue sur cette voie depuis. Quand al-Mutawakkil commence à exposer des éléments de cette série, au Yémen et à l'international, ces expositions lui permettent rapidement d'accéder à une reconnaissance internationale, reconnaissance qui croît à partir de 2010 mais qui est déjà réelle à ce moment-là, grâce à une succession d'exposition notamment dans les réseaux des centres culturels européens à Sanaa. Non seulement ses photographies ne sont pas décrochées au Yémen comme elle le craignait, par exemple, lors de l'exposition « Paroles de regards », mais surtout, elles lui permettent d'accéder à de nouvelles opportunités professionnelles. Al-Mutawakkil expose ainsi par la suite en Europe, dans les pays du Golfe et aux États-Unis et son travail est publié dans des revues étrangères (ses images sont alors publiées dans *The Guardian*, *The Economist*, et *Harper's Bazaar Art Arabia* pour citer quelques exemples). Des institutions comme le *British Museum* à Londres acquièrent également des photographies de cette série, spécifiquement « *Mother, daughter, doll* » pour leur collection permanente. Il faut alors noter que la présence dans le travail d'al-Mutawakkil de cette critique du voile intégral ou de l'entrecroisement de signes religieux et nationalistes qui interrogent les réponses politiques et légales d'un certain nombre de pays européens à l'incorporation des populations musulmanes matérialisées entre autres dans les « politiques du voile » (Scott, 2007), représente pour elle une certaine prise de risque lors des expositions qui ont lieu au Yémen, tandis qu'à l'international elle crée un surplus de visibilité, de commercialisation et de reconnaissance. Compte tenu des changements déjà évoqués qui se produisent dans le contexte yéménite depuis les années 1970 et 1990, présenter des images qui interrogent de manière critique le port du voile intégral ou qui placent le corps féminin au centre des œuvres est un acte plus transgresseur en contexte local que la présentation de ces mêmes images en dehors du Yémen. Même si des images « bouleversantes » en reprenant le terme employé par certains artistes, c'est-à-dire des nus explicites ou des scènes évoquant des orientations sexuelles diverses ou des relations sexuelles, ne font pas partie des travaux d'al-Mutawakkil, l'exposition de certaines de ses photographies a entraîné ce qu'elle a perçu comme un risque. Les photographies où elle-même apparaît avec une de ses quatre filles ont notamment été perçues par elle comme potentiellement transgressives de tabous liés à l'honneur et au

respect de la famille. Ainsi, dans les heures qui précédaient le vernissage de l'exposition « Paroles de regards » en 2010, al-Mutawakkil avait véritablement hésité à décrocher elle-même les images où elle s'était photographiée assise avec sa fille et une poupée, dans un dégradé où le voile intégral les faisait disparaître complètement. Déjà dans un entretien réalisé en 2009, elle exprimait sa préoccupation quant aux possibles controverses que ses images pouvaient générer. Elle s'était alors demandé si le public (local ou international, la question n'est pas élucidée) était prêt et n'allait pas mal interpréter et mal utiliser ses images. Si localement le souci de préserver l'honneur de la famille (les membres d'une famille partagent une réputation qui doit être préservée collectivement) est présent directement ou indirectement dans le travail artistique, hors du Yémen, voir son travail associé à des débats et à des positionnements politiques parfois non partagés sont aussi des risques envisageables. Au niveau local, le choix d'exposer ces travaux dans des centres culturels européens relativise pourtant les risques car ils sont fréquentés par un public familiarisé et même en attente de ce type d'images qui peuvent plus facilement coïncider avec les stéréotypes habituels en circulation dans leurs pays d'origine.

- 17 Cet intérêt et cette reconnaissance internationale indiquent, surtout, une réalité présente depuis quelques années : le corps de la femme musulmane est un espace symbolique traversé par des discours où les rapports de pouvoir sont mobilisés afin de faire émerger des questions mais aussi des assertions par rapport à la liberté, à l'oppression, et à la liberté de choix. Ces questions ont acquis une valeur et suscité une attention particulière depuis les années 2000, quand les œuvres d'art contemporain qui les traitaient ont commencé à acquérir plus de visibilité (Behiery, 2009). Cet accroissement de l'intérêt pour les sujets liés au voile et, plus spécifiquement, pour le corps couvert tels que le montrent des artistes venant de pays musulmans, se produit au Yémen principalement en 2010, avec les expositions évoquées plus haut et organisées par des institutions culturelles européennes, qui font écho à cette tendance où la femme musulmane vue par la femme musulmane trouve un espace particulier pour engager ce type de débats à travers l'art. Pouvant être assimilée à ce que Silvia Naef décrit comme les « *happy few* » de l'art contemporain qui « percent en Occident » (Dakhliya, 2006), Boushra al-Mutawakkil exemplifie certains aspects de ces dynamiques tout en renforçant un exemple à suivre – et suivi, par des photographes yéménites plus jeunes. En étudiant de manière critique la mondialisation dans le domaine artistique des pays d'Islam, Naef apporte des éléments fondamentaux pour mettre en contexte ces traits communs et pour comprendre les caractéristiques des producteurs de ces images ainsi que les dynamiques d'extraversion que je viens de noter. Elle explique, dans cette ligne de pensée, que jusqu'aux années 1980 « les artistes non européens n'avaient accès qu'aux centres culturels, maisons de quartier et de la jeunesse et centres paroissiaux [...] » (Dakhliya, 2006). Dans les années 1990, de « nombreuses manifestations ont suivi dans toute l'Europe [...] » et des artistes originaires de pays musulmans sont alors exposés principalement en Europe (Dakhliya, 2006). Naef souligne : « il y a ainsi un certain nombre d'artistes qui font désormais partie des '*happy few*' de l'art contemporain [...] ce qui pourrait éventuellement caractériser les artistes en provenance de pays musulmans est le fait que ce sont souvent des femmes qui 'percent' en Occident ». Elle cite par la suite des artistes qui travaillent principalement sur le voile ou le *tchador* (pour les Iraniennes) et souligne le fait qu'il est « évident qu'une des raisons du succès de ces artistes en Occident est le fait que la question de la femme, fortement médiatisée, est perçue ici comme une des causes du retard politique,

économique et social des pays musulmans, retard que le 'voile' est venu à symboliser » (Dakhliya, 2006). Pour Naef, « montrer des voiles et les critiquer en tant que moyens d'oppression dans les sociétés musulmanes leur donne une légitimité en Occident », où se situe l'audience vers laquelle se dirigent ces travaux, car cela « montre qu'elles "acceptent nos valeurs", une demande toujours présente parmi les audiences occidentales à l'égard des individus originaires du Proche Orient [...] » (Naef, 2010).

- 18 Dans ce même esprit, le travail de Valentine M. Moghadam, spécialiste du genre dans les pays d'Islam, éclaire plus encore la temporalité de ces circonstances. Elle signale que c'est à la suite des attaques terroristes sur le *World Trade Center* à New York le 11 septembre 2001 que s'intensifie le débat, notamment aux États-Unis, sur la capacité des pays musulmans et en particulier du Moyen-Orient, d'établir des systèmes sociaux modernes, démocratiques, laïques et égalitaires en termes de genre (Moghadam V., 2003). La question de la femme dans la société musulmane est alors exemplairement médiatisée au sein de ces débats. C'est dans ce contexte artistique et politique qu'il faut comprendre les dynamiques d'extraversion présentes dans les rapports que les artistes yéménites maintiennent avec l'étranger et les étrangers, et qui peuvent être interrogées à partir des travaux photographiques centrés sur la femme voilée au sein d'expositions qui ont lieu au Yémen en 2010.

Dispositions au cosmopolitisme : géographie(s) de l'international dans les expériences à l'étranger des artistes yéménites

- 19 Les questions de visibilité, d'inclusion et de reconnaissance à l'échelle internationale sont au cœur des possibilités de professionnalisation et de reconnaissance économique pour les artistes yéménites. Ces questions sont, pour certains d'entre eux, en lien direct avec des perceptions de difficultés d'accès, de manque de reconnaissance et d'invisibilité du Yémen dans les réseaux artistiques internationaux. Mais ces réseaux n'impliquent pas toujours, ni pour la plupart des artistes, des circuits et des modes de reconnaissance propres à l'art contemporain international auxquels accèdent des « *happy few* » comme on vient de le voir avec le cas de Boushra al-Mutawakkil. Par exemple, exposer à Dubaï pour les artistes qui l'ont fait, implique de le faire dans des lieux qui se trouvent en dehors des circuits de l'art contemporain internationalement reconnus par les producteurs, les médiateurs et les consommateurs d'art. Une géographie parallèle se dessine ainsi, avec des quartiers où se situent des galeries et des espaces qui intègrent ces circuits (en raison de la renommée internationale des artistes qu'ils représentent, parce qu'ils participent à des foires d'art prestigieuses ou grâce à des publications d'art et des critiques d'expositions qui les nomment), et d'autres espaces artistiques ou lieux d'expositions qui ne participent pas de ces réseaux. À l'exception de deux cas au sein d'un échantillon de soixante artistes, les artistes yéménites qui ont exposé à Dubaï dans les années 2000 l'ont fait dans des hôtels, des centres culturels étrangers, des espaces artistiques et des galeries qui ne profitent pas de la même reconnaissance que celles qui intègrent ces circuits de l'art contemporain internationalement reconnus. Ces circuits dessinent, à Dubaï, une autre géographie spécifique autour des galeries de l'avenue al-Serkal qui dans la zone industrielle al-Qouz se veulent partie d'un « nouveau district de l'art visuel » (Moghadam A., 2012), celles du centrique district financier Dubai International Financial Center (DIFC) ou

celles qui, lors de la Foire Art Dubai, se trouvent dans le quartier historique d'al-Bastakya. Dans la même logique, exposer aux Émirats Arabes Unis n'implique pour aucun des artistes de mon échantillon d'avoir participé à des événements artistiques de grande visibilité internationale, comme la Biennale de Sharjah dédiée à l'art contemporain ou à la foire *Art Dubai*, celle-ci aspirant à rejoindre « le model global de foire d'art » (Sindelar, 2016). Enfin, apparaître dans des publications d'art du Golfe ne comporte pas, sauf dans un seul cas qui a déjà été noté dans la section précédente, de le faire dans des publications en anglais qui facilitent la commercialisation internationale, comme *Harpers Bazaar Art Arabia* ou *Canvas*. Une ville, un pays ou une région ont des significations différentes en termes de circuits artistiques et des territoires de l'art contemporain qu'ils représentent. En ce sens, la circulation des artistes tout comme celle « des intellectuels et des idées dans la région arabe » reflètent « des centralités changeantes » (Mermier, 2016). C'est vers les éléments qui composent les différentes géographies structurantes de ces territoires que je dirige l'analyse qui suit.

- 20 L'international est une géographie fragmentée où les frontières, du point de vue des artistes yéménites, s'expérimentent d'abord à travers celles qui sont les plus proches, comme les pays du Golfe arabo-persique ou les pays du Machrek et du Maghreb, pour atteindre ensuite l'Europe, l'Asie et plus rarement, les Amériques. Ces régions du monde configurent l'international dans l'expérience cosmopolite des artistes yéménites. Ceux-ci accumulent en effet des connaissances et des apprentissages liés à ce qu'ils ont vécu à l'étranger ou à des relations tissées dans d'autres pays, qui contrastent avec les perceptions de marginalisation et de déconnexion vis-à-vis du monde que certains décrivent. Pour cela, il est nécessaire d'approfondir ici l'analyse des dispositions au cosmopolitisme des artistes ainsi que la géographie spécifique de l'international que ces expériences font émerger, afin de contextualiser les dynamiques de dépendance et d'extraversion qui émergent dans la circulation des productions artistiques.
- 21 Par dispositions au cosmopolitisme, j'entends la disposition à se tourner vers l'étranger et à sortir et dépasser les frontières nationales, c'est-à-dire, les ressources qui permettent cette projection vers l'espace international. Ces ressources sont liées, entre autres, à des expériences linguistiques (le fait de parler ou non une langue étrangère, notamment l'anglais), éducatives (comme avoir étudié à l'étranger), professionnelles (exposer à l'international) ou liées au choix d'expatriation (fait par leurs parents, pendant leur enfance, ou par eux-mêmes, à l'âge adulte). Ces différentes ressources permettent le développement d'aptitudes variées dans le rapport à l'international. Dans l'immédiat je dirige mon attention vers l'analyse des éléments les plus saillants observés parmi les ressources dont disposent les artistes de mon échantillon pour développer des dispositions au cosmopolitisme.
- 22 Dans une vue d'ensemble d'un échantillon constitué de soixante artistes, la plupart ont vécu à l'étranger (57 %), ont exposé à l'international (68 %), et un grand nombre a étudié en dehors du Yémen (47 %). Il s'agit d'un échantillon composé majoritairement d'hommes (72 %, soit 43 cas) parmi lesquels très peu parlent anglais (seulement 10 d'entre eux), tandis que les femmes semblent mieux le maîtriser : parmi 17 femmes, 7 le parlent. En général, c'est une population qui parle très peu l'anglais (28 %), et ceux qui le parlent appartiennent au groupe générationnel le plus jeune (34 %). Cet aperçu généraliste est présenté dans le tableau 1 :

Tableau – Cosmopolitisme des artistes : parler, vivre, étudier et exposer à l'étranger (en % et en chiffres)

	Nombre	% de l'ensemble
Total	60	100 %
Artistes qui parlent l'anglais	17	28 %
Artistes qui ont vécu à l'étranger	34	57 %
Artistes qui ont étudié à l'étranger	28	47 %
Artistes qui ont exposé à l'étranger	41	68 %

- 23 Le rapport que les artistes entretiennent avec l'environnement extérieur ne peut pas se comprendre sans prendre en compte l'organisation interne de leurs mondes de l'art, c'est-à-dire sans établir des liens entre le groupe d'âge d'appartenance et les pays qui configurent l'étranger où ils ont vécu pendant leur enfance ou à l'âge adulte, où ils ont réalisé des études et des expositions.
- 24 L'analyse par groupe d'âge¹⁰ confirme la position dominante des membres qui avaient plus de 35 ans en 2010 dans leurs dispositions à accéder et occuper une place à l'international (c'est le cas par exemple de Boushra al-Mutawakkil et d'Amna al-Nasiri, analysées précédemment). Nés entre 1952 et 1972, ce sont eux qui, sans parler (ou à peine) l'anglais (6 artistes sur 27 le parlent), accumulent le plus d'expériences d'expatriation et d'études à l'étranger, notamment en URSS (qui concentre le groupe d'étudiants le plus grand à avoir suivi des études dans le domaine des arts à l'étranger) (Alviso, 2013), et qui ont le plus exposé à l'étranger, en URSS mais aussi dans le Golfe et en Europe ainsi que dans d'autres pays (même si plus rarement) comme en Libye ou en Éthiopie.
- 25 Pour les membres du groupe d'âge de plus de 35 ans tout comme pour le groupe des plus jeunes (nés entre 1973 et 1989), l'expatriation est principalement une expérience vécue pendant l'âge adulte et liée à la poursuite d'études à l'étranger. Ce groupe de plus de 35 ans est en ce sens privilégié car ses membres profitent de bourses étatiques pour réaliser ces études, tandis que les plus jeunes ne comptent pas avec ce soutien de l'État et doivent trouver des financements au sein de leurs familles ou en concourant pour des bourses à l'étranger et avec des conditions de compétition plus difficiles. Pour le groupe de plus de 35 ans, les lieux d'expatriation sont plus homogènes et, pour la majorité, si ce n'est pas en Union Soviétique c'est dans un pays arabe qu'ils partent pour réaliser des études supérieures. Les artistes du groupe des plus jeunes qui partent à l'étranger pour réaliser leurs études le font en allant dans des pays comme l'Égypte ou l'Inde, grâce à une bourse aux États-Unis, tandis que ceux qui le font pour le travail vont vers l'Asie, le Golfe ou en Europe.
- 26 L'international se configure pour les membres du groupe de plus de 35 ans d'abord en lien avec l'URSS, où ils étudient, mais aussi avec l'Europe et le Golfe, régions auxquelles ils accèdent pendant et après leurs études en Beaux-Arts (tableau 2). Il faut noter qu'il s'agit de pays qui bordent ou qui font partie du Golfe comme l'Irak ou le Koweït et qui ont un rôle central au niveau artistique dans les années 1970 aux 1990, période donc de

formation artistique des Yéménites partis en URSS. Ces pays constituent une région autour du Golfe différente de celle qui se développe plus tard autour des Émirats Arabes Unis ou du Qatar en lien avec les réseaux de l'art contemporain « global » ou mondialisé. Aux Émirats, à Dubaï par exemple, des changements majeurs tant urbains comme dans le développement du champ d'activité de la scène de l'art visuel se produisent « au milieu des années 2000, en même temps que le boom immobilier » et s'amplifient « après la crise financière de 2007 » (Moghadam A., 2012).

Tableau 2 – Pays d'expositions à l'étranger pour le groupe d'âge de plus de 35 ans en 2010 (en chiffres)

Pays / Région d'exposition	Artistes de plus de 35 ans ayant exposé au moins une fois dans le pays / la région (27 artistes au total dans ce groupe d'âge)
URSS	11
Europe	11
Golfe	10
Machrek-Maghreb	8

- 27 Si les membres du groupe des plus jeunes ont très rarement étudié à l'étranger ou vécu dans d'autres pays, ce sont eux qui accumulent le plus de connaissances d'anglais (10 sur 29 personnes, dans deux cas c'est le français qui est la langue étrangère parlée) et la majorité d'entre eux ont exposé à l'étranger, principalement dans le Golfe, puis dans d'autres pays arabes et en Europe (tableau 3).

Tableau 3 – Pays d'expositions à l'étranger pour le groupe d'âge de moins de 35 ans en 2010 (en chiffres)

Pays / Région d'exposition	Artistes de moins de 35 ans ayant exposé au moins une fois dans le pays / la région (29 artistes au total dans ce groupe d'âge)
Golfe	12
Machrek-Maghreb	8
Europe	6
Russie, pays de l'ex-URSS	0

- 28 Une des questions qui émerge de ces données est celle qui cherche à expliquer la large participation dans des expositions à l'étranger de jeunes artistes en phase de formation et de professionnalisation, sans études en Beaux-Arts ni au Yémen ni à l'étranger, et avec peu d'expérience d'expatriation. La région du Golfe constitue pour eux la zone privilégiée de participation à des expositions, et ils accèdent à des espaces situés, par

exemple, à Dubaï, mais qui ne sont pas au cœur des réseaux de l'art contemporain internationalement reconnus ou qui aspirent à l'être tant dans le Golfe (par exemple *Art Dubai*, Sindelar, 2016) comme dans des pays occidentaux (sauf pour un cas au sein de mon échantillon). Si la connaissance de l'anglais n'est pas un prérequis, notamment pour s'intégrer à des réseaux du Golfe qui ne font pas partie des circuits en langue anglaise privilégiée par l'art contemporain, les représentants du groupe d'âge le plus jeune le maîtrisent légèrement mieux que les membres du groupe d'âge précédent :

Tableau 4 – Parler anglais selon le groupe d'âge (en % et en chiffres)

	Nombre d'artistes dans le groupe d'âge	Artistes parlant anglais dans le groupe d'âge
Groupe +35 ans	27	6 (23 %)
Groupe -35 ans	29	10 (34 %)

- 29 Pour les plus jeunes ainsi que pour les plus âgés, l'accès aux pays du Golfe permet l'internationalisation du travail des artistes dans un contexte arabisant dans lequel les réseaux artistiques intensifient depuis les années 1990 et 2000 la centralité acquise aujourd'hui par l'anglais dans cette région du monde et pour ce type d'art particulièrement. Le Golfe présente la spécificité et la commodité d'être une région dans laquelle les autorités qui financent les réseaux artistiques parlent l'arabe, tandis que les acteurs qui participent à la définition de ce qui constitue l'art contemporain mondialisé, à sa reconnaissance et à sa commercialisation, parlent notamment l'anglais.
- 30 Les frontières de l'international qu'on peut esquisser à partir des dispositions au cosmopolitisme des artistes yéménites signalent que « l'étranger » commence dans les pays côtiers du Golfe comme l'Irak des années 1980, puis ceux du Golfe comme le Koweït des années 1970 et 1980 notamment pour le groupe de plus de 35 ans, s'ouvrant après vers les Émirats Arabes Unis pour les membres des groupes de plus et de moins de 35 ans dans les années 2000 principalement. Ensuite c'est l'Europe qui offre des opportunités d'exposition et qui, comme dans le cas du Golfe, n'inclut que très rarement des lieux prestigieux dans les circuits de l'art contemporain. Les pays du Machrek et du Maghreb constituent la région suivante la plus investie dans l'internationalisation des artistes yéménites : c'est dans certains de ces pays que des membres du groupe d'âge de plus de 35 ans ont exposé (notamment en Égypte mais aussi en Lybie dans les années 1970 et 1980) et où ils se sont formés (Égypte, Syrie et Liban), mais aussi où les membres du groupe des plus jeunes exposent leur travail, comme dans le cas de l'Égypte. L'URSS, uniquement en sa qualité de lieu d'études pour ceux qui ont plus de 35 ans, occupe la quatrième place dans les lieux privilégiés d'exposition à l'international. Les pays de l'Afrique les plus proches de la côte yéménite, comme l'Éthiopie et la Somalie, ainsi que les Amériques (du Nord et dans un seul cas, du Sud), constituent les régions du monde où les artistes yéménites exposent de manière plus minoritaire. Par exemple, dans le cas des États-Unis il s'agit comme dans le Golfe et l'Europe, d'espaces artistiques relativement exclus des circuits de l'art contemporain

constitués autour d'institutions, commissaires, ou collecteurs (parmi d'autres acteurs) qui jouent un rôle central dans le marché de l'art mondialisé.

Tableau 5 – Pays d'expositions à l'étranger (en chiffres)

Pays / région d'exposition	Artistes ayant exposé au moins une fois dans le pays / la région
Golfe	25
Europe	20
Machreq/Maghreb	18
URSS	13
Afrique	5
États-Unis	4
Expositions à l'étranger (sans spécifier le lieu)	5

Les artistes visuels au Yémen : entre cosmopolitisme, invisibilité et extraversion

- 31 Comme je l'ai énoncé, les artistes yéménites sont loin d'être invisibles ou déconnectés du monde. Les données récoltées et analysées ici démontrent au contraire qu'ils accumulent des expériences et des ressources constitutives de leurs multiples dispositions au cosmopolitisme. Leur travail, par exemple pour ceux qui s'intéressent au port du voile au féminin, s'approprie et épouse des sujets et des débats qui ont lieu hors du Yémen et non seulement au niveau local ou parmi le public étranger des expositions. Ces dispositions facilitent l'internationalisation de leur travail et surtout, ouvrent la voie à la possibilité d'une meilleure reconnaissance économique que celle qu'ils peuvent obtenir à l'intérieur de leur pays. Pourtant, cette ouverture à l'international n'implique presque jamais, à deux exceptions près au sein de mon échantillon, qu'ils accèdent aux réseaux de l'art contemporain mondialisé. C'est-à-dire que la géographie internationale à laquelle ils accèdent, même si elle permet la commercialisation et la mobilité de leur travail, ne fait pas partie des réseaux et des circuits internationaux dans lesquels circule l'art contemporain à l'échelle mondiale. Cette autre géographie se compose de galeries « leaders » qui fixent des tendances dominantes, des collectionneurs qui travaillent pour des musées prestigieux dans la matière, de commissaires « star » qui peuvent assurer la réussite économique des musées ou d'autres établissements artistiques, des maisons d'enchères, des biennales, et des foires qui influent le marché, ainsi que des publications qui appuient le rôle de tous ces acteurs. Enfin, la géographie de l'art contemporain n'est pas définie que par le fait d'être internationale, mais elle est strictement limitée à certaines institutions et acteurs. Et c'est bien par rapport à cette autre carte de l'international que la majorité des artistes yéménites sont déconnectés.

- 32 Ces perceptions et réalités de connexion et de déconnexion par rapport aux différentes géographies de l'art qu'on vient de voir ont des effets directs sur les stratégies que les artistes développent (volontairement ou pas) dans leur quête de visibilité et de reconnaissance artistique et économique. Les artistes yéménites sont des artistes résolument cosmopolites, certes, mais ils restent invisibles au sein d'une géographie spécifique du monde : celle organisée autour des institutions, des acteurs et des intermédiaires qui désignent et constituent la topographie spécifique de l'art contemporain mondialisé. Par rapport à ses territoires, à ses réseaux et à ses acteurs, ils développent des stratégies d'extraversion. Le cas des travaux photographiques centrés sur le voile s'inscrit dans ces stratégies plus ou moins conscientes d'extraversion et de recherche d'internationalisation de leur pratique. Même si ces stratégies leur donnent de la visibilité (au moins aux « *happy few* »), elles enferment les artistes dans des rapports de dépendance qui se renouvellent au travers, cette fois-ci, de la structuration des marchés et des stratégies de visibilité et de reconnaissance propres à l'art contemporain tel qu'il est défini en dehors des « villes du Sud » comme celles qui intègrent le Yémen. Ces dynamiques signalent, en effet, l'existence de différents territoires de l'art, mais surtout, elles soulignent les rapports de domination inscrits dans cette variété de géographies qui émerge avec l'observation des opportunités de visibilité, des effets du « regard étranger » sur l'art « local », de l'extraversion qui s'opère et des dispositions au cosmopolitisme sur lesquelles se basent et se construisent ces dynamiques.
-

BIBLIOGRAPHIE

- ALVISO-MARINO Anahi, 2016, « Making stories visible. A Yemeni art history », in Anthony Downey (ed.), *Future imperfect: cultural institutions and contemporary art practices in the Middle East*, Berlin, Sternberg, p. 98-106.
- ALVISO-MARINO Anahi, 2013, « Impact of transnational experiences: the case of Yemeni artists in the Soviet Union », *Arabian Humanities*, n° 1.
- BAYART Jean-François, 1999, « L'Afrique dans le monde : une histoire d'extraversion », *Critique Internationale*, n° 5, automne, p. 97-120.
- BAYART Jean-François, 1996, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 312 p.
- BEAUGRAND Claire, 2012, « Une économie en perpétuel sursis », in Laurent Bonnefoy, Franck Mermier et Marine Poirier, *Yémen. Le tournant révolutionnaire*, Paris/Sanaa, CEFAS/Karthala, p. 179-200.
- BECKER Howard, 2006, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 382 p.
- BEHIERY Valéry, 2009, « Discours alternatifs du voile dans l'art contemporain », *Sociologie et sociétés*, vol. 41, n° 2, p. 299-325.
- BOUCEK Christopher, 2009, « Yemen, avoiding a downward spiral », *Carnegie Papers, Middle East Program*, n° 102, septembre, p. 1-27.

DAHLGREN Susanne, 2010, *Contesting realities: the public sphere and morality in Southern Yemen*, New York, Syracuse University Press, 371 p.

HONNETH Axel, 2000 [1992], *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 232 p.

MERMIER Franck, 2016, « Les fondations culturelles arabes et les métamorphoses du panarabisme », *Arabian Humanities*, n° 7.

MOGHADAM Amin, 2012, « "L'art est mon métier" : émergence et professionnalisation du marché de l'art à Dubaï », *Transcontinentales*, n° 12/13 Marchés de l'art émergents.

MOGHADAM Valentine M., 2003, *Modernizing women. Gender and social change in the Middle East* [Second edition], Colorado, Lynne Rienner, 325 p.

MOORS Annelies, 2007, « Fashionable Muslims: notions of self, religion and society in San'a'a », *Fashion theory*, vol. 11, n° 2/3, p. 319-346.

NAEF Silvia, 2010, « Exhibiting the work of artists from 'Islamic' backgrounds in the West: current practices and future perspectives », *West-Coast-Line*, special issue Orientalism & Ephemera, n° 4, 43, p. 30-37.

NAEF Silvia, 2006, « Entre mondialisation du champ artistique et recherche identitaire : les arts plastiques contemporains dans la Méditerranée orientale », in Jocelyne Dakhli (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam. Des arts en tensions*, Paris, Kimé, p. 71-95.

QUEMIN Alain, 2013, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture et société », 457 p.

SCOTT Joan W., 2007, *The politics of the veil*, New Jersey, Princeton University Press, 224 p.

SINDELAR Melanie, 2016, « Local, regional, global: an investigation of art Dubai's transnational strategies », *Arabian Humanities*, n° 7.

NOTES

1. Ce travail s'inscrit dans une recherche réalisée au Yémen (2008-2011) dans le cadre d'une thèse de doctorat en sociologie politique soutenue en décembre 2015 à l'Université Paris 1 –Sorbonne et l'Université de Lausanne, intitulée *Les artistes visuels au Yémen, du soutien à la contestation de l'ordre politique*. Cette thèse reçoit en 2016 le prix de la Société Académique Vaudoise à la meilleure thèse de l'Université de Lausanne et une mention spéciale du jury du Prix de thèse 2016 sur le Moyen-Orient et les mondes musulmans organisé par l'Institut d'étude de l'islam et des sociétés du monde musulman (IISMM) et le Groupement d'Intérêt Scientifique (GIS) Moyen-Orient et mondes musulmans ainsi qu'une mention honorable en 2017 du jury du prix Rhonda A. Saad attribué à des travaux académiques qui portent sur l'art moderne et contemporain arabe et qui est décerné aux États-Unis. Je remercie chaleureusement Marine Poirier pour ses commentaires enrichissants dans la relecture de cet article.

2. Boushra al-Mutawakkil (1969, Sanaa), Salwa al-Sharabi (inconnu), Asiah al-Sharabi (1978, Sanaa), Abd al-Rahman Jaber (1978, Egypte), Wail al-Anesi (1983, Sanaa), Eman al-Awami (1984, Sanaa), Amin al-Ghabri (1987, Sanaa), Abd al-Rahman Taha (1989, Dhamar).

3. Les artistes participants sont : Amna al-Nasiri, Boushra al-Mutawakkil, Asiah al-Sharabi, Eman al-Awami, Hanan Ishaq, Ibi Ibrahim, Bushra al-Fousail, Hend Abdallah. Lors de l'exposition, divers textes et images sont exposés, issus du mémoire de master de Sophie Elmenthaler, ainsi que des vidéos avec des entretiens et d'autres matériaux auxquels contribuent Abd al-Rahman

Taha, Amin al-Ghabri, Zeryab al-Ghabri, Omar Wasfi, Abd al-Rahman Mohamed Hussein, Mustafa al-Shameeri, et Rabih N. Beydoun.

4. Amna al-Nasiri participe aussi à « Mode et identité ». Trois femmes photographes participent à la fois à « Paroles de regards » et « Mode et identité » : Asiah al-Sharabi, Boushra al-Mutawakkil et Eman al-Awami.

5. Ces discours visuels peuvent être confirmés en analysant, par exemple, les textes qui accompagnent les expositions et qui ont été écrits par ces artistes.

6. En raison de leur importante capacité financière dédiée à la culture, les centres culturels européens ont développé un rôle central dans le soutien de disciplines artistiques marginalisées dans les mondes de l'art yéménites, comme par exemple la photographie et plus récemment, les installations et le *street art*. Financés par des gouvernements étrangers, ces centres organisent des expositions, financent la production, la communication et la publication, et facilitent la visibilité et la commercialisation de l'art local qui est notamment acheté par les attachés culturels, le personnel diplomatique, et les étrangers expatriés conviés à ces événements.

7. Alfons Alt, « Edito », *Le programme mai 2009*, Centre Culturel Français de Sanaa.

8. Notes de terrain, 18 octobre, 2010, Sanaa.

9. Il s'agit ainsi d'un intérêt développé par ces photographes qui diffère, par exemple, de celui de certains peintres yéménites qui travaillent aussi autour du sujet du corps féminin : dans le cas de ces peintres, ils n'exposent que rarement dans ces centres européens, ils ne côtoient pas des étrangers occidentaux habitant à Sanaa et ne parlent que l'arabe ou le russe, mais dans aucun des cas que j'ai pu étudier au sein de mon travail doctoral, l'anglais, qui est une langue d'accès à ces réseaux d'étrangers. Le cas de la peintre Amal Fadhel est en ce sens révélateur du fait que le traitement du corps de la femme qu'elle fait ne répond absolument pas à l'intérêt que les étrangers occidentaux de Sanaa peuvent avoir sur ce sujet. Son travail n'est pas connu dans ces réseaux et son intérêt pour le sujet reflète plus une stratégie de dénonciation qu'une stratégie de commercialisation, d'extraversion et de visibilité comme celle des photographes. En ce sens, les œuvres de Fadhel occupent des lieux peu visibles qui font partie des réseaux institutionnels mieux connus par le public local qu'étranger.

10. Prenant en compte que le nombre de personnes du premier groupe d'âge est très faible (ceux nés dans les années 1940), donc pas trop adapté à un traitement statistique fiable, je privilégie la comparaison entre les deux autres groupes d'âge qui ont tous les deux un nombre similaire de représentants (ceux nés entre 1952 et 1972 (+ de 35 ans en 2010) et ceux nés entre 1973 et 1989 (- de 35 ans).

RÉSUMÉS

Cet article s'attache à interroger des dynamiques liées à la circulation des œuvres et des acteurs des mondes de l'art au Yémen : d'une part, en problématisant les moyens que les artistes visuels utilisent pour accéder à la visibilité et à la valorisation de leur travail, et d'autre part, en rendant explicites les ressources spécifiques qui permettent aux artistes de se projeter professionnellement hors du Yémen. Privilégiant une approche empirique, j'analyse dans la première partie de l'article des expositions qui ont lieu à Sanaa en 2010 en lien avec ou au sein d'institutions culturelles européennes afin d'observer comment l'on peut se projeter hors du Yémen sans sortir du pays. Émergent alors une série de questions liées aux rapports construits autour de ces circulations d'acteurs, d'objets et de regards. Ces modes de circulations sont

interrogés à travers les logiques d'extraversion et les dynamiques de dépendance vis-à-vis de l'étranger, structurantes de rapports de domination en place. Je propose ensuite d'approfondir la sociologie des artistes afin de contextualiser le cosmopolitisme des artistes yéménites dans toute son épaisseur. Je m'intéresse alors à la question des géographies qui composent la notion abstraite qu'est l'international au vu de l'expérience d'expatriation, d'études ou de lieux d'exposition des artistes yéménites. Ce choix de présenter d'abord des données empiriques, puis de les mettre en contexte à travers de données quantitatives, vise à faire ressortir comment les artistes habitent les modes de circulation de l'art au niveau local et international.

This article questions the dynamics related to the circulation of Yemen's art worlds' works and actors through a twofold analysis: first, through problematizing the means visual artists use in order to access a condition of visibility and valorization of their work, and second, through rendering explicit the specific resources that allow artists to project their professional careers outside of Yemen. Grounding this analysis on an empirical approach, I study in the first part of the article art exhibitions that took place in Sanaa in 2010 and that were related to or were hosted by European cultural institutions. This case study aims at proposing a way to observe how artists can project their careers outside of Yemen without leaving the country. Thus emerge a series of questions related to the relations that are built in and around the mobilities of artists, objects, and the effects of the gaze of other intermediaries on their artworks. The ways in which these mobilities happen and what they imply to the people they engage are questioned in light of logics of extraversion and dynamics of dependency towards non-Yemeni intermediaries, which structure existing relations of domination. The remaining of the article proposes a more detailed sociology of artists in order to contextualize the cosmopolitan experiences Yemeni artists accumulate. I then pay close attention to the question of the geographies that compose the abstract notion of what is referred to as "the international" and I do so through considering the experience Yemeni artists accumulate in terms of expatriation, studies abroad, or places where exhibitions take place. The choice to present an empirically grounded case followed by quantitative data to contextualize the arguments I make, aims at fleshing out how artist inhabit the ways in which art circulates locally and internationally.

INDEX

Index géographique : Yemen

Keywords : visual arts, Yemen, extraversion, cosmopolitanism, visibility, artistic recognition, domination relations, photography, veil

Mots-clés : arts visuels, Yémen, extraversion, cosmopolitisme, visibilité, reconnaissance artistique, rapports de domination, photographie, voile

AUTEUR

ANAHI ALVISO-MARINO

Fondation Maison des Sciences de l'Homme (FMSH)

Centre Français d'Archéologie et Sciences Sociales au Koweït (CEFAS)

Centre Européen de Sociologie et de Science Politique (CESSP)

anahialvisomar@gmail.com