



NÉFERTITI, L'œuvre ET son Image

ENTRETIEN ENTRE SAM BARDAOUIL ET TILL FELLRATH,
COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION,
ET TOM LAURENT



Youssef Nabil. *Nefertiti, Berlin 2003.*
2003, tirage argentique coloré à la main, 50 x 75 cm.
Courtesy galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles
et The Third Line, Dubaï.

INSTITUT DU MONDE ARABE, PARIS.
DU 23 AVRIL AU 8 SEPTEMBRE 2013.

Le Théorème de Néfertiti.
Itinéraire de l'œuvre d'art : la création des icônes.
Commissariat scientifique : Sam Bardaouil et Till Fellrath.



Tom Laurent | L'exposition que vous proposez met en perspective les différents processus d'appropriation des objets d'art. Pourquoi le *Buste de Néfertiti* en est-il le point de départ ?

Sam Bardaouil | Ce choix du *Buste de Néfertiti* fonctionne comme une métaphore. Nous souhaitons avant tout démontrer comment les œuvres d'art peuvent être regardées et utilisées dans la construction de l'image d'autres cultures. Ce qui nous intéresse est la manière dont le contexte, qu'il soit celui du musée ou celui de la sphère publique, agit sur le sens d'une œuvre d'art et produit des clichés et des récits. Le *Buste de Néfertiti* est un bon exemple de ce processus. Il a été créé par Thoutmôsis, sculpteur préféré d'Akhenaton, au sein de son atelier à Amarna. Mais, avec le temps, l'ensemble des chapitres de sa vie et de la vie de l'œuvre est tombé dans l'oubli. Par exemple, la discussion autour du fait de savoir à qui appartient cette œuvre, entre l'Égypte et l'Allemagne. La manière dont elle a pu faire l'objet d'ap-

Statue cube d'Iftet. Nouvel Empire, XIX^e dynastie, vers 1250 av. J.-C., grès, 28,5 x 12,5 x 19,5 cm.

Collection Roemer und Pelizaeus-Museum, Hildesheim.

propriations diverses nous a paru être un excellent exemple pour développer les thèmes de l'exposition.

Till Fellrath | Par ailleurs, l'Égypte en soi est plutôt un exemple pour un propos plus large. Notre exposition parle des appropriations des cultures à travers le prisme des objets d'art. Dans le monde entier, en Asie, en Afrique ou en Amérique latine, se pose la question des stéréotypes culturels. L'Égypte est peut-être le lieu où ces clichés sont les plus importants. Les pyramides et les pharaons en font partie pour la plupart des gens, ou la révolution pour le moment contemporain. L'image que l'on a de l'Égypte est très claire à ce propos, beaucoup plus que pour la Syrie, par exemple. Le *Buste de Néfertiti* correspond au choix d'une œuvre iconique de l'Égypte, mais c'est également un objet qui

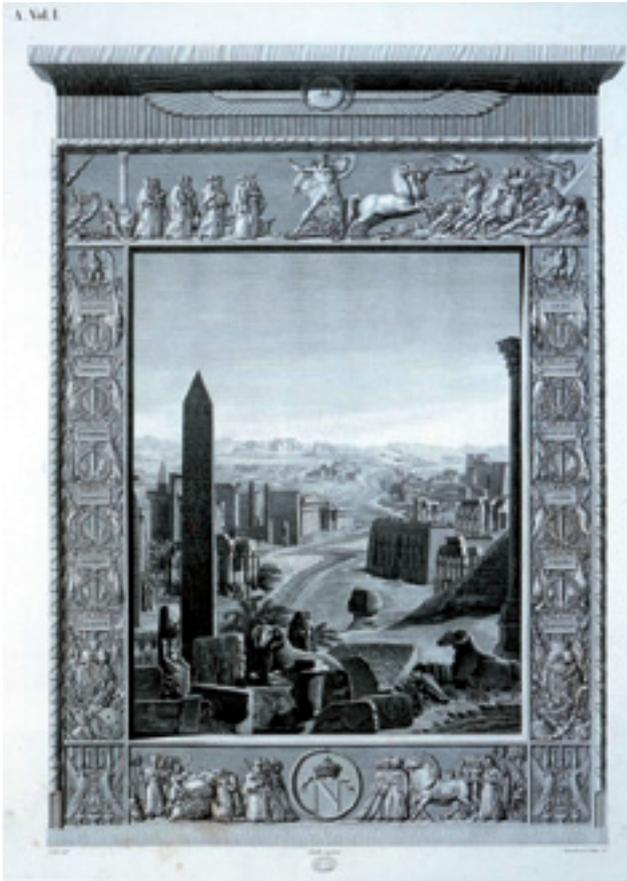


Mahmoud Mokhtar. *Al-Qayloulah (La Sieste)*.
1928, basalte, 28 x 27,5 x 19 cm, réplique par la Gallery Misr.
Courtesy Gallery Misr, Le Caire.

s'inscrit dans l'Histoire. Ce buste parle de la période antique et nous raconte la manière dont l'artiste l'a créé, d'un point de vue formel et technique. Pendant deux mille ans, l'œuvre était enterrée, comme cachée aux regards, et elle nous parle aujourd'hui de ce moment. Sa découverte et son excavation sont intervenues il y a cent ans, et revenir sur ce temps permet de comprendre ce qui s'est passé durant la colonisation et depuis. Il s'agit donc de créer de nouvelles narrations autour de l'ensemble de cette histoire.

TL Dans le cas égyptien en particulier, qu'a occasionné l'appropriation occidentale de l'histoire pharaonique ? De quelle manière les Égyptiens ont-ils fait leurs réalisations de la culture antique ?

SB Dans le courant du XIX^e et au début du XX^e siècle, deux récits parallèles se sont mis en place par rapport à la redécouverte de l'Égypte antique. Le contexte de ces excavations est important : l'arrivée de Napoléon sur le sol égyptien, accompagné de savants français, date de 1798. Cette découverte a remis en question les origines de la civilisation européenne et a obligé à repenser l'héritage gréco-romain. Ce fut un choc pour le système. Une concurrence s'est mise en place entre les différentes nations occidentales pour rassembler les antiquités égyptiennes, qui se fondait dans le modèle encyclopédique de préservation et d'intégration des œuvres d'art dans une histoire universelle, vue du côté européen. L'Égypte a été un point d'inspiration pour ce projet d'ordre impérialiste. Simultanément, cette redécouverte a également servi aux Égyptiens dans un but de construction d'une identité nationale. Deux récits contradictoires se sont imposés par rapport à un même point de départ. L'Égypte faisait alors



partie de l'Empire ottoman, et des khédives égyptiens, à l'instar d'Ismaïl Pacha et de ses fils, manifestaient des velléités d'indépendance, s'appuyant sur la culture pharaonique pour tracer une frontière identitaire. Cette volonté d'indépendance s'est également affirmée face au colonialisme britannique jusqu'à ce qu'intervienne la fin de la tutelle anglaise en 1953, avec Gamal Abdel Nasser. L'utilisation de la culture visuelle antique, mais également islamique, a contribué à cette affirmation.

TF | L'image que l'on a de l'Égypte, du moins celle qui s'est répandue à l'extérieur du pays, est le fruit d'une création du XIX^e siècle, au moment de cette redécouverte puis du colonialisme. Et elle est restée quasiment inchangée depuis. Par contre, ce qui s'est passé à la suite de l'époque pharaonique et antique demeure dans l'oubli : l'art islamique ou les œuvres des artistes de la modernité égyptienne ne sont que rarement considérés. Cette image de l'Égypte était pourtant faussée dès le départ : la modernisation

Commission des sciences et des arts d'Égypte (France). *Description de L'Égypte*, 1^{re} édition. 1809-1822, livre (23 volumes), 76 x 59 cm. Qatar National Library, Arab and Islamic Heritage, Doha, Qatar.

J&K / Janne Schäfer & Kristine Agergaard. *Horus et Anubis dans le Caire islamique*. 2006, photographie (impression pigmentaire sur papier), 75 x 112 cm. Courtesy des artistes.



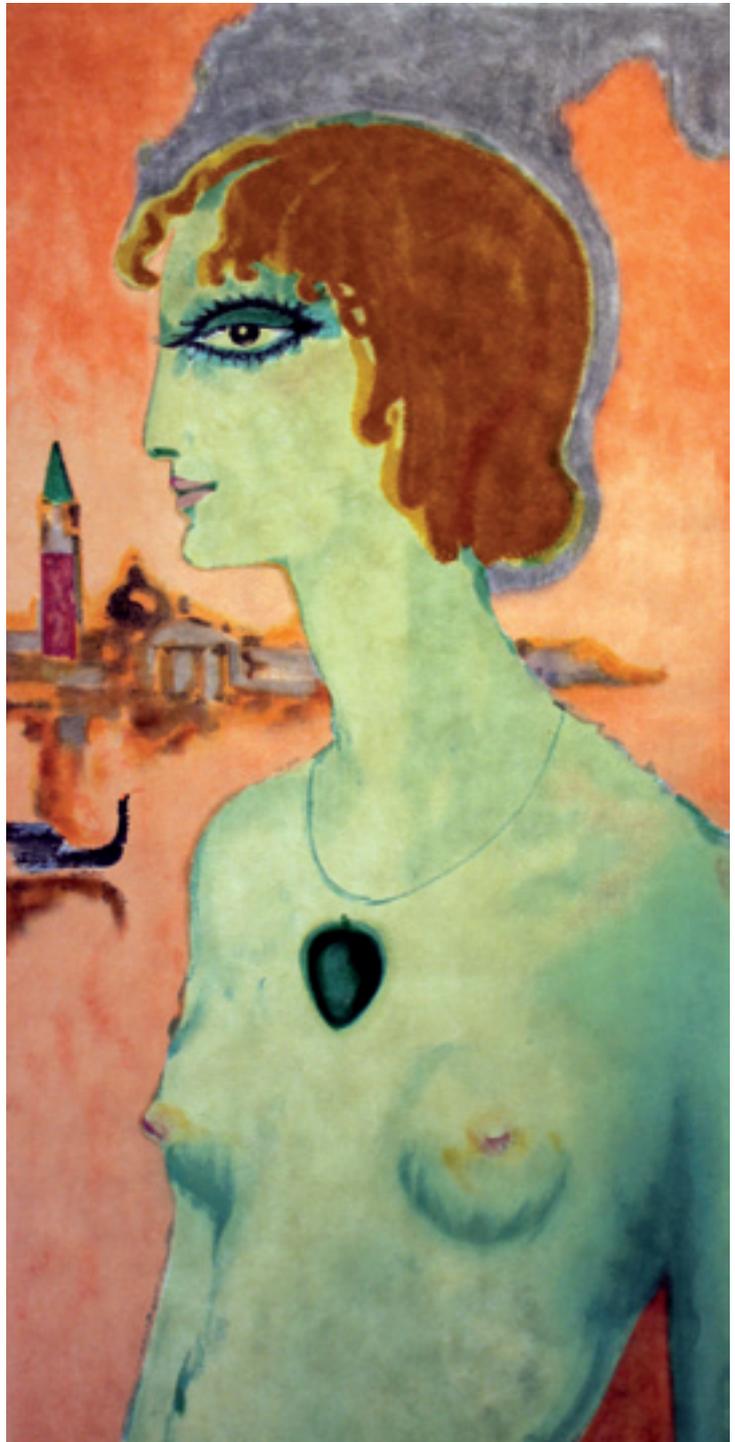
de ce pays, réelle dès le XIX^e siècle, en est gommée. Sur la couverture de la *Description de l'Égypte*, un ouvrage daté du début du XIX^e siècle, cette terre est dépeinte comme le lieu antique par excellence, avec ses ruines et ses obélisques. Mais la référence à la vie réelle n'y existe pas et cette construction visuelle est d'ordre quasi fantastique

SB | Parce qu'il n'y a pas de personnages représentés dans ces images, cela véhicule l'idée que ces œuvres pharaoniques n'appartenaient à personne et légitime leur appropriation par les puissances coloniales. Pourtant, des artistes ont pu montrer la vie des contemporains de ces excavations, à travers des prismes différents. David Roberts peint les locaux selon son point de vue orientaliste, là où Luigi Mayer produit une peinture qui s'y oppose. Un autre exemple est celui du buste de Ramsès II, transporté au British Museum en 1818. Nous avons constitué un film à partir des documents et images se rattachant à cette histoire : la trouvaille d'abord mais aussi comment les Britanniques ont manœuvré pour avoir l'autorisation d'excaver le buste, comment ils ont ensuite embauché un homme du cirque pour venir le chercher. La manière dont ils ont organisé le transport vers Newport est également documentée. L'arrivée dans le musée britannique constitue le pinacle de ce récit impérialiste alors que les conservateurs ne savaient pas vraiment comment exposer le buste. Cet accueil grandiloquent n'était pas lié directement à la valeur artistique de la pièce, mais plus au fait que les Britanniques montraient ainsi leur supériorité face aux Français dans cette lutte impérialiste.

Un siècle plus tard, les autorités égyptiennes ont cherché à décrire l'esprit national. Elles ont embauché le sculpteur Mahmoud Mokhtar, qui avait vécu à Paris, où il avait notamment suivi l'enseignement de Jules-Félix Coutan, professeur à l'École des beaux-arts de Paris, et connu une bonne carrière dans les Salons en France. Il était également reconnu pour son art dans les années 1920-1930 en Égypte. Mahmoud Mokhtar a créé à cet effet une sculpture monumentale, intitulée *Le Réveil de l'Égypte*, en se servant du modèle d'un sphinx en train de se lever, avec à ses côtés un paysan égyptien se dévoilant. L'art pharaonique a donc été intégré au récit nationaliste. En raison d'un manque de moyens pour terminer la sculpture, un appel de fonds a été lancé par le journal *Al-Ahram* et le public a été mis à contribution. L'ensemble de la nation a donc participé à la réalisation de ce monument public utilisant des références à ce passé considéré comme glorieux.

Scène de banquet avec trois femmes. Nouvel Empire, XVIII^e dynastie, vers 1400 av. J.-C., stuc, fragment d'une peinture murale, 16 x 18,5 cm. Collection Roemer und Pelizaeus-Museum, Hildesheim.

Kees van Dongen. *La Marchese Luisa Casati (La Marquise Luisa Casati)*. Vers 1950, lithographie, 59 x 29,7 cm. Collection Kunsthandel Juffermans - Juffermans Fine Art, Pays-Bas.





Grayson Perry. *Wise Alan (Le Sage Alan)*.
2007, céramique lustrée, 97 x 56 x 45 cm.
Courtesy de l'artiste et de la Victoria Miro Gallery, Londres.



Bouteille ornée de scènes de monastère.
Syrie, milieu du XIII^e siècle, verre soufflé à décor émaillé et doré.
Vaduz, Furusiyya Art Foundation.

TL | S'il s'agit dans l'exposition de renverser les points de vue, voire de contester le discours prédominant donné par l'histoire de l'art et ses classifications, de quelle manière avez-vous travaillé à construire et présenter ce renversement ?

SB | La solution que nous avons trouvée pour introduire ces récits consiste à construire l'exposition en trois chapitres : l'artiste, le musée et le public. Dans le premier, le focus est mis sur le processus de création de l'artiste, avec l'œuvre vue comme résultat des négociations formalistes et avec le contexte de création. Dans la deuxième section, on retrouve plusieurs artistes de la première section, à l'instar de Mahmoud Mokhtar ou Georges Hanna Sabbagh, mais vus dans un contexte muséal ou dans celui de l'exposition. Par exemple, pour Mokhtar, quand le galeriste Bernheim-Jeune le montre en 1930 à Paris, il parle d' « art égyptien contemporain », alors que lorsqu'il fait une exposition de Picasso à la même époque, il ne dit pas que c'est de l'art espagnol contemporain. Mais Mokhtar était avant tout un individu en relation avec d'autres artistes, il n'était pas forcément le représentant de l'Égypte en France. Ce chapitre s'échafaude sur le contexte matériel d'exposition, à savoir comment le regard peut être guidé et orienté vers une forme de connais-

sance. Faire une juxtaposition entre plusieurs objets d'art va dans ce sens. Dans *Le Théorème de Néfertiti*, on retrouve par exemple une juxtaposition entre une caricature d'Honoré Daumier et une photographie contemporaine de Thomas Struth. La caricature a été réalisée à l'occasion de l'érection du Pavillon égyptien en 1866 et a pour sous-titre *Comme ils sont moches les Égyptiens*, alors que les hiéroglyphes représentés n'étaient aucunement ressemblants. Simultanément, la photographie de Thomas Struth montre le regard des visiteurs, qui se construit avec différents mécanismes spatiaux que l'on trouve dans l'équipement muséographique : texte sur les murs, vitrine, piédestal. Nous avons cherché à interroger ces mécanismes. Le troisième chapitre s'intéresse au public : comment les œuvres sont instrumentalisées dans des récits plus larges, qu'ils soient liés à la politique ou à des questions économiques.

TL | Vous montrez également des réalisations du groupe Art et Liberté, avec lequel c'est une histoire transnationale qui s'écrit, tentant d'échapper au réflexe identitaire. Quels furent les échos dans le contexte égyptien ? S'inscrivaient-ils dans une mouvance plus large ?



Ai Weiwei. *Coca-Cola vase*.
1997, vase du néolithique [5000-3000 av. J.-C.] et peinture.
Courtesy Stockamp Tsai Collection, New York.

TF | En ce qui concerne les membres de ce groupe, ils ont œuvré dans un contexte particulier qui était celui d'un art internationalisé autour des avant-gardes européennes mais également celui de la Seconde Guerre mondiale. Ils se sont faits les avocats des artistes considérés comme « dégénérés » en Europe mais leurs œuvres ne pouvaient pas avoir l'écho nécessaire pour les faire connaître au-delà des frontières du monde arabe en raison de ce contexte belliqueux. Un des points clés de ce groupe était de mettre en question la manière de réaliser et de mettre en scène leurs expositions.

TL | Comment la présence de ce groupe dans l'exposition éclaire-t-elle justement l'art de la génération précédente, notamment celui de Mahmoud Mokhtar ou de Georges Hanna Sabbagh, dont les œuvres se situent dans un entre-deux entre l'Égypte et l'Occident, Paris en particulier ?

TF | Il y a eu une continuation certaine dans la vie culturelle en Égypte et au Caire, et l'existence même de ce groupe avant-gardiste renforce l'idée d'un échange constant avec la scène internationale, qui ne se limitait pas à celui introduit par Mahmoud Mokhtar ou Georges Hanna Sabbagh. Cet épisode est souvent passé sous silence car l'histoire de

l'art est écrite du point de vue occidental : le récit dominant veut que les grands maîtres de la modernité, Giacometti par exemple, se soient intéressés au primitivisme, qui est une de leurs principales sources d'inspiration. La présence des artistes égyptiens vient troubler ce récit. Ces créateurs issus de nations extra-occidentales ont toujours été perçus sous l'angle ethnique, ou sous celui de l'égyptomanie dans notre cas, et leur valeur a été réduite de ce fait. Il ne s'agit pas de hiérarchiser entre Européens et Égyptiens mais de montrer qu'il y a eu des échanges entre artistes modernes à cette époque. Pour donner un autre exemple, Le Caire, s'il ne concentrait pas alors autant d'artistes que Paris, avait tout d'une ville moderne. À la fin du XIX^e siècle, les standards hygiéniques étaient au moins aussi avancés que ceux des grandes capitales européennes et un programme de planification important avait été réalisé en lien avec ce qui se faisait dans d'autres métropoles.

TL | Au sein de l'exposition, vous présentez de nombreuses œuvres contemporaines d'artistes mettant en évidence les processus de fabrication du regard sur l'objet d'art. Par quels moyens ces artistes contemporains nous éclairent-ils sur les enjeux de l'appropriation de la culture ?

TF | Bien souvent, l'ironie est l'un de ces moyens. Un autre aspect important est sous-tendu par des connexions visuelles, à la manière de la photographie de Thomas Struth ou de la caricature d'Honoré Daumier, qui mettent en parallèle le regard que l'on porte sur la culture de l'autre. La plupart des œuvres contemporaines de l'exposition font également référence à des œuvres ou à des objets du passé. C'est par exemple le cas du *Salon Courbé* de Ghada Amer, qui travaille directement sur le motif des salons du XIX^e au Caire – cette œuvre est également visible dans *Le Théorème de Néfertiti*. Nous utilisons de nombreuses juxtapositions comme mode de présentation visuelle, afin de créer de nouveaux récits. L'une d'elles est composée de trois objets qui posent la question de savoir comment on regarde l'art et ce qui nous apparaît comme contemporain. Il s'agit d'une céramique islamique du X^e siècle, d'un pot de la période néolithique sur lequel Ai Weiwei a inscrit le logo de Coca-Cola et d'une céramique contemporaine, mais qui brouille les repères chronologiques, de Grayson Perry, un artiste travaillant souvent à partir de l'artisanat. La manière traditionnelle de présenter des œuvres d'art est de les séparer par chapitres distincts. Mais cette stricte division culturelle ne nous paraît pas adéquate, en raison du jeu même de l'Histoire, où les artistes ont connu la mobilité ou, au minimum, des influences venant de l'extérieur du territoire où ils travaillaient : il n'y a qu'à regarder les portraits du Fayoum, dans le cas égyptien, qui sont là pour témoigner de l'empreinte romaine d'alors. Insérer de la complexité historique et se battre contre les préjugés civilisationnels est le but de cette exposition. ■