

Retournons vers nos racines : le Maghreb comme destination d'art

– Alice Planel

Le Maghreb,—Algérie, Maroc, Tunisie, Libye et Mauritanie—lieu permanent de conquête a travers l'histoire, a été influencé par de nombreuses cultures locales et étrangères. Au XIX^e siècle, Sarah Graham Brown affirmait que les portraitistes européens présentaient la région uniquement en accord avec les stéréotypes occidentaux¹. En effet, la production de cartes postales montrant les paysages, l'architecture et la population du Maroc et de l'Algérie était fort lucrative, en raison de leur grande popularité et importante diffusion. Ces cartes postales ont animé l'imagination populaire, mais n'ont fait que concrétiser l'image exotique déjà existante auparavant—images sensuelles de femmes berbères et mauresques. Ce phénomène existe-t-il toujours ? J'imagine que oui. Mon essai commencera par la localisation des pratiques artistiques au Maghreb, en juxtaposant des narrations de pratiques d'art institutionnelles et du voyage. Comme Lucy Lippard écrit joyeusement, le fait que la plupart des sites d'événements artistiques majeurs soient des « destinations » en elles-mêmes n'est pas un problème en soi. Avant de commencer à définir l'art produit par les artistes maghrébins, il faut tracer les contours des différents lieux au Maghreb et à l'étranger. Ces endroits ne peuvent être vus uniquement comme objets culturels, mais aussi comme une zone hétérogène, à la confluence de relations de pouvoir multi-axiales basées sur le sexe, le statut social, l'ethnie et la langue, des données-clefs que le public doit avoir en tête.

Ce qui suit n'est pas une liste complète des divers artistes travaillant dans cette région. C'est une sélection, issue de mes préférences, et aussi du hasard. En fait, ce n'est pas toujours facile de s'informer sur les artistes du Maghreb, car les institutions locales sont rarement présentes sur internet. De plus, j'ai choisi de concentrer mon attention sur les thèmes du voyage et de l'espace public. Il y a beaucoup d'artistes et d'institutions qui méritent d'être mentionnés, et que j'ai dû laisser de côté. J'espère avoir l'occasion de les découvrir bientôt. J'écris d'un point de vue européen, et je me focalise donc sur les relations entre l'Europe et le Maghreb. Je ne suis pas qualifiée à en faire autant sur les relations entre l'Amérique du Nord et le Maghreb.

Pour le meilleur et pour le pire, les rencontres avec les artistes algériens, marocains et tunisiens commencent « chez soi ». Un problème persistant est que, plutôt que des artistes locaux, ce soient bien souvent les artistes émigrés en Europe qui représentent la production créative du Maghreb dans les expositions majeures. Des expositions, comme par exemple « Africa-Remix » (2004)² et « Uneven Geography » (2010)³, présentent les œuvres d'artistes qui vivent et travaillent dans les carrefours artistiques que sont Paris, Londres et New York, sans réelle prise de conscience de ce fait : c'est une situation qui prête à confusion. Ces expositions sont de véritables spectacles qui arrivent à catapulter des artistes méconnus au centre du marché de l'art global. Ceci ne résout malheureusement pas le problème de la production et de la réception de l'art contemporain comme : sur place, au Maghreb. Vouloir faire croire que ces artistes sont des représentants de leurs pays d'origine, c'est faire abstraction du fait que leurs méthodes de production artistique se fondent sur une pluralité culturelle très européenne. Zineb Sedira (née en France, travaille à Paris, Londres et Alger), Katia Kameli (née en France, travaille à Paris, Londres et Alger), Neil Beloufa (né en France, travaille à Paris), Fayçal Baghriche (né en Algérie, travaille à Paris), Djamel Kokene (né en Algérie, travaille à Paris), Bouchra Khalili (née au Maroc, travaille en France et au Maroc), Mouna Jemal (née en France, travaille à Tunis) ou Younces Baba-Ali (né au Maroc, travaille à Marseille et Casablanca), ont tous étudié en France. Mettre en avant leurs origines maghrébines ne fait que dissimuler gravement la complexité de leurs pratiques individuelles. On pourrait certes définir leur travail comme étant hybride. Et pourtant, si le terme « hybride » permet une

conscientisation de la différence moins superficielle que le terme « multiculturel », il induit néanmoins des constellations d'identité normatives et homogènes.

Zoilikha Bouabdellah (née en Russie, travaille Paris et Casablanca), Samta Benyahia (née en Algérie travaille à Paris), Latifa Echackh (née au Maroc, travaille à Martigny en Suisse), Patricia Triki (née en Tunisie, travaille à Tunis) ou Driss Ouadahi (né au Maroc, travaille à Düsseldorf) problématisent les notions de l'inter-textualité culturelle. Par ceci, leur travail évite les notions faciles de l'hybridité, pour explorer des interstices qui esquissent un agencement et un point de vue différents sur l'objet.⁴

Des expositions comme « Africa-Remix » ou plus récemment Manifesta 8 (2010)⁵, maintiennent le jugement fallacieux que le système d'art contemporain inclut tous les groupes et régions. Pour le public de ces expositions mais aussi pour un public plus large qui consulte les catalogues et sites internet, il peut sembler y avoir une ouverture perceptible de l'horizon artistique vers de nouveaux territoires. Mais les artistes restant basés au Maghreb ne bénéficiant que rarement de l'attention des grandes institutions et des collectionneurs privés. Les discours portant sur l'hybridité et le multiculturalisme permettent aux gouvernements de montrer une ouverture envers la différence, tout en maintenant, par exemple, des lois d'immigration strictes et empreintes de préjugés. Dans l'ensemble, le monde de l'art est soumis à ses propres modalités, références culturelles et langages. Il reste dépendant des pratiques institutionnelles, lesquelles sont avant tout euro-centrées, et de plus en plus politiquement conservatrices. Si les institutions d'art contemporain se disent en faveur du discours critique, le système, lui, montre une prudence malade lorsqu'il s'agit d'explorer d'explorer les ramifications politiques en son sein.

Les artistes qui vivent et travaillent au Maghreb ou qui ont leurs origines dans cette région choisissent souvent de centrer leur travail sur le thème de l'immigration. *Les Rochers Carrés* (2009) de Kader Attia (né en France, travaille à Paris, Berlin et Alger) se concentre sur le rôle de l'architecture dans le contrôle de l'espace publique—dans le port d'Alger—et du désir des jeunes hommes d'atteindre les côtes européennes.

Latifa Echackh met en relation le racisme institutionnel avec la politique anti-immigration dans son travail *0-I VISA (alien of extraordinary ability)* (2005). L'installation *The Raft of Lampedusa* (2009) d'Atef Berredjem (né en Algérie, travaille en Algérie) montre le danger de la migration clandestine, un clin d'œil à l'œuvre sensationnaliste *The Raft of the Medusa* (1818) de Géricault. Cette allusion évoque les morts quotidiennes entre les côtes européennes et africaines, dans le cadre historique de l'art, et par extension, de l'institution de l'art. Bouchra Khalili analyse les structures migratoires, tandis que les travaux de Zineb Sedira présentent la Méditerranée comme une frontière liquide dans *Saphire* (2006) *Middle Sea* (2008) et *Floating Coffins* (2009). Zinedine Bessai (né en Algérie, travaille à Alger) présente dans un esprit sans compromis le réseau de support duquel dépendent les Harragas—un synonyme pour les migrants— dans *H-out* (2010). Les travaux d'Adel Abdessemed (né en Algérie, travaille à Paris) *Bourek* (2005) ou *Telle Mère tel Fils* (2009) reflètent les expériences d'artistes, qui exposent et voyagent à travers du monde, traversant les frontières en avion avec une grande facilité. En dépit de cela, il reste difficile, voire impossible de voyager pour certains artistes⁶. En fait, des problèmes géopolitiques existent dans le monde de l'art international mais ne sont que rarement perçus. Les procédures longues et strictes pour obtenir des visas, dues notamment aux tensions diplomatiques, sont décourageants pour les conservateurs et acheteurs d'art, qui envisagent de voyager en Tunisie, Algérie ou Libye, alors même que les artistes et les conservateurs issus de ce pays ne peuvent pas voyager librement pour des raisons administratives. La curatrice Nadira Laggoune Aklouche et le jeune artiste Zinedine Bessai ont tous deux vu leur demande de visa rejetée et n'ont pas pu assister à l'exposition « New Cartographies » au Cornerhouse à Manchester (Royaume-Uni), à laquelle ils ont pourtant contribué. L'impossibilité d'être mobile dans un monde de l'art de plus en plus ouvert géographiquement est un gros inconvénient. Non seulement, un artiste doit pouvoir entrer en dialogue avec d'autres pratiques

à l'extérieur, mais il doit pouvoir forger des contacts avec diverses personnes et institutions afin d'être exposé. De plus, dans le contexte d'aujourd'hui, les artistes sont aussi invités à prendre part aux dialogues culturels en relation avec leurs œuvres.

Même si les voyages ne les inspirent pas artistiquement, cela peut les avancer beaucoup au niveau carrière. On devrait s'éloigner de « l'idée d'hybridité et de l'art global » et plutôt établir une production et réception artistique compréhensive qui prend en compte les relations de forces multi-axiales, alors que public et œuvres se déplacent à travers des géographies différentes.

L'idée de l'hybride est fondée sur une conception positiviste de la culture, qui ignore la relation des forces économiques et géopolitiques. Mounir Fatmi (né Maroc, travaille à Tanger et Paris) démontre dans son œuvre *G8 The Brooms* (2004) des réalités politiques sous-jacentes délaissées par la culture maghrébine, et celles d'Europe ou d'Amérique du Nord ont, pour des raisons historiques, différents prérequis économiques et culturels. L'héritage du colonialisme et le procès de la décolonisation ont influencé (et continuent à influencer) la manière avec laquelle l'art est perçue. En fait, la perception visuelle obéit à un réseau complexe d'expériences secondaires. En d'autres mots, que l'on visite des événements d'art au Maghreb, ou une exposition d'art maghrébin chez soi, on voyage à travers des territoires — géographiques et artistiques — déterminés par la culture et par l'histoire. Les problèmes sociaux attachés à l'immigration, la controverse au sujet du voile en France, le 11 septembre, la guerre contre le terrorisme et la montée des discours populistes sont tous des facteurs qui forment notre perception sur l'art du Maghreb et de celui des artistes « originaires » de cette région. Dans *On the Beaten Track : Tourism, Art and Place*⁷ Lucy Lippard explique que nous sommes devenus des touristes afin de nous échapper vers un « ailleurs » et de vivre l'expérience de « l'autre ». Ceci n'est pas nécessairement contestable. C'est bel et bien une évolution positive qu'il y ait de plus en plus de personnes prêtes à se déplacer loin pour voir des œuvres d'art. Cependant en voyageant nous quittons aussi les frontières de notre propre culture. Comme le public du XIX^e siècle qui était fasciné par des images d'un Orient imaginé, nous continuons à projeter nos désirs et préjugés sur cet « ailleurs », incarné ici par l'art maghrébin — sans que ce procès soit malveillant. Samuel Herzog montre l'aspect dichotomique de notre relation avec le travail d'art contemporain dans les « nouveaux territoires de l'art ». D'un côté, il indique que l'art contemporain est devenu une méthodologie universelle malgré sa diversité intrinsèque. En effet, je dirais que rares sont les artistes qui, n'ayant pas déployé ces processus contemporains dans leur travail, sont acceptés dans son giron. D'autre part, d'après Herzog, nous recherchons l'expression des valeurs traditionnelles pour calmer notre réflexe de « méfiance » à l'égard de l'art non-occidental : nous sommes « ravis » quand un artiste fait une référence explicite à son pays d'origine. Bien que les commentaires d'Herzog soient quelque peu hyperboliques, il est vrai que l'art non-occidental, qui dénonce des situations politiques « ailleurs », où que soit basé l'artiste, est apprécié du public, des critiques et du marché⁸. En effet, nous donnons la préséance aux artistes dont le discours est concordant avec celui de nos médias, de nos gouvernements et de nos économies néolibérales.

Les régions comme le Maghreb sont perçues comme ayant manqué le train de la modernité, qui aurait permis une révolution de la pensée, et par là de la pratique visuelle. En Europe occidentale, l'histoire de l'art apporte une légitimité à des pratiques contemporaines basées sur l'implication critique des générations successives d'artistes. Le Moyen-Orient, avec lequel le Maghreb est souvent associé, continue par ailleurs à être perçu comme étant arriéré en termes de politique. Cependant, tandis que la colonisation a entravé le développement de formes d'art indépendants « indigènes », le processus de la décolonisation a vu l'avènement d'identités nationales, qui ont donné forme aux arts visuels. Il sera intéressant de voir dans quelle mesure les changements du « printemps arabe » auront des répercussions sur le discours sur l'art contemporain originaire du Maghreb et du Mashrek. Les événements multiples, regroupés sous le terme générique du « printemps arabe » ont été accompagnés, et même précédés, par des projets artistiques critiques vis-à-vis, du statu quo politique — comme celle

de l'artiste tunisien Nadia Jelassi (né en Tunisie, travaille à Tunis) *Retourner sa Veste* (2010). L'utilisation des médias sociaux et la participation de toute une foule incarnent le printemps arabe et inspirent les processus politiques depuis⁹. Les artistes venus du Maghreb et du Mashrek qui se sont appropriés ces formes d'expression sont à l'avant-garde des formes nouvelles et spécifiques du discours politique et artistique. Grâce à l'utilisation de moyens de communication et de matériaux contemporains, les artistes du Maghreb et du Mashrek démontrent la pertinence de pratiques qui, tout particulièrement au vu des réalités de la région, sont intrinsèquement contemporaines. Dans le Maghreb, les nouvelles formes de pratiques artistiques telles que l'installation, la performance ou la vidéo restent abstrus pour les institutions nationales, et pour le grand public. Les artistes rencontrent donc des difficultés administratives à chaque étape du développement de leur travail. Malgré le succès de la première étape de *Intra Muros*, de Menia Amena (née en Algérie, travaille à Alger), son projet, pourtant convaincant, en reste malheureusement au stade de la conception, à cause d'une succession d'obstacles administratifs. En Libye et en Tunisie, la situation politique a conduit le monde de l'art à se renfermer sur lui-même. Rachida Triki démontre cependant que paradoxalement, cette situation a poussé une jeune génération d'artistes en Tunisie à développer son ingéniosité, son engagement envers sa pratique, ainsi que des approches qui interviennent directement dans le cœur de la société. Le projet « Working for Change » a connu sa première édition à Venise au cours de la Biennale de 2011 et présentait le travail de Batoul Shimi (né au Maroc, travaille à Martil au Maroc), Younès Rahmoum (né au Maroc, travaille à Tétouan au Maroc) et Karim Rafi (né au Maroc, travaille à Tanger), démontre aussi le désir d'agir sur le tissu même de la société. Les conservateurs et les artistes dénoncent toutefois l'absence de soutien financier pour l'art contemporain, et l'absence d'un marché de l'art local au Maghreb.

En 2008, le MAMA a ouvert à Alger, et a depuis organisé de nombreuses expositions, ainsi que le FIAC — (à ne pas confondre avec la FIAC de Paris). Au Maroc, L'appartement 22, Radioapartment 22, la résidence et le centre Dar Al-Ma'mûn, la cinémathèque de Tanger sous la direction de l'artiste Yto Barrada (né en France, travaille à Tanger et Paris), la foire d'Art de Marrakech, et l'objectif de la Biennale de Marrakech (anciennement Arts in Marrakech — AiM — Biennale) ont contribué à attirer l'attention sur la région et vers la promotion des initiatives locales au cours des conférences et des événements artistiques à l'étranger. En Tunisie il y a un groupe de galeries dynamiques, tels que l'ARTYS-HOW Galerie El Marsa et Kanvas, qui exposent le travail d'artistes contemporains. L'absence de soutien officiel, la Banque Arabe Tunisienne et la Banque Arabe Internationale de Tunisie sont devenues des acteurs importants de la scène artistique tunisienne. L'artiste Halim Karabibene (né en Tunisie, travaille à Tunis) tente, à travers son expérience, avec esprit et humour caustique, de convaincre le gouvernement d'ouvrir un musée d'art moderne et contemporain en Tunisie.

Albert Camus écrit que le voyage est un processus grandiose qui nous rapproche de nous-mêmes¹⁰. Ici, le problème est de prendre conscience de ce processus. En effet, l'acte même de visualisation d'art devrait être en fonction de récits culturels, de pressions géopolitiques ou économiques.

Les expositions et autres événements au Maghreb, qui mettent en valeur le travail du monde entier doivent entretenir un discours approfondi avec les artistes locaux, les cultures et les populations. Si la présentation d'artistes locaux permet une nécessaire « mise en abîme » des réalités locales, il est intéressant de croiser le travail d'artistes établis dans les circuits de l'art international avec celui des artistes locaux. Il n'existe cependant pas de mécanisme visant à favoriser un dialogue intéressé et constructif entre le public international et les réalités locales, ou encore entre le public local et l'événement d'art. Dans le but de poursuivre les discours dépassant le simple cadre de l'art contemporain, on assiste à un développement des approches souples et critiques, offrant une véritable interaction avec les réalités locales d'une manière auto-consciente. Le système de l'art contemporain évitent la critique de fond. La Biennale de Marrakech a la possibilité d'échapper à un discours limitant, en englobant l'art, le cinéma, la littérature et le débat. Que font les artistes qui voyagent au Maroc, en Tunisie, en

Algérie, en Mauritanie et en Libye pour exposer ou pour créer ? Leur demander de voyager à travers tout le Maghreb est peut-être exagéré, mais une prise de conscience du rôle déterminant des récits culturels dans notre perception de l'expérience du voyage est inestimable. Lloyd plaide pour une interaction entre le producteur et le spectateur, à un moment donné, et dans un lieu donné, qui selon lui conditionne le sens de l'œuvre d'art¹¹. En effet, j'accorde beaucoup d'importance à la conception de Lloyd sur la relation entre la diaspora, la performativité et la mémoire, affirmant que nous situons ce que nous voyons à travers une expérience incarnée de souvenirs personnels recyclés. L'idée de performativité nous encourage à considérer la matérialité de l'objet d'art, dans le processus même consistant à donner un sens à celui-ci. Penser la production et la réception de la performance ne signifie pas que le sens soit rattaché à l'objet d'art par le biais de méta-narrations complexes, mais que le sens peut être donné dans le présent par l'acte de décision, et par l'acte de visualisation. Autrement dit, penser la performance comme une action. Paul Connerton¹² ainsi que Maurice Halbwachs¹³ avant lui soulignent le rôle de la mémoire habituelle. Pour une exposition d'art, cela consiste à démontrer l'importance de la médiation culturelle et de l'espace architectural pour communiquer avec un public local ou global. Tout en reconnaissant le fait que l'architecture maghrébine est majoritairement coloniale, entrer dans un discours direct avec cette architecture même peut aider à appréhender une pratique plus conscientisée de la réception artistique. Les travaux d'Amena Menia à Alger sont emblématiques de l'influence que les récits et expériences culturelles habituelles d'un espace urbain exerce sur le sens donné à l'art et à l'architecture.

Lippard remarque que cet « ailleurs » dans lequel nous voyageons est aussi le « chez-soi » pour une autre communauté. Peut-être devrions-nous nous souvenir de ce fait, touristes culturels et professionnels de l'art que nous sommes, débarquant avec notre arrière-plan culturel, nos sentiments philanthropiques et nos attentes. Le Maghreb est une destination profondément hétérogène, et de ce fait notre rapport envers lui ne peut être prédéterminé en termes culturels, historiques ou géopolitiques. Il est le théâtre d'une effervescence de l'histoire contemporaine ainsi que de pratiques culturelles et artistiques, ce qui implique une relation complexe avec ces sociétés et la politique au niveau local et global. Lors de nos aller-retours en avion entre l'Europe et le Maghreb, nous devons faire preuve d'humilité, et montrer une connaissance des problèmes géopolitiques, y compris dans le monde de l'art.

- 1 Sarah Graham Brown, *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East, 1860–1950* (London: Quartet, 1988).
- 2 « Africa Remix, Contemporary Art of a Continent (2004–2007) », Düsseldorf, London, Paris, Tokyo and Johannesburg.
- 3 « Uneven Geographies, Art and Globalisation » (2010) Nottingham Contemporary.
- 4 En contraste, « Unerwartet/Unexpected, From Islamic Art to Contemporary Art » (2010) Bochum; « DisORIENTATION » (2003) Haus der Kulturen der Welt, Berlin; et « Taswir: Pictorial Mappings of Islam and Modernity » (2009–2010) Martin-Gropius-Bau, Berlin; s'efforcent de retracer, avec plus ou moins de succès, les trajectoires des artistes exposés.
- 5 Manifesta 8, In Dialogue with Northern Africa (2010–2011), Murcia, Spain.
- 6 Je ne peux continuer sans faire mention de l'œuvre d'Adel Abdesslemmeds qui refute cette interprétation simpliste. Ses bouts de fuselage écrasés et mutilés symbolisent les mouvements contrariés du monde d'aujourd'hui.
- 7 Lucy Lippard, *On the Beaten Track: Tourism, Art and Place* (New York: New Press, 1999).
- 8 Samuel Herzog, « Art Locale: Perception Globale » in *Créations Artistiques Contemporaines en pays d'Islam, Des Arts en Tensions* (Paris: Éditions Kimé, 2006), 567.
- 9 Rachida Triki, dans un article à paraître dans *Dipytk*, n° 12 (2011), décrit la performance *Art dans la Rue* (2011) de Faten Rouissi et *Horr 1* (2011) de Sonia Kalel et Sana Tamzini.
- 10 Albert Camus, *1913–1960 : Carnets Vol. 2* (Paris: Gallimard, 1962).
- 11 Fran Lloyd, *Displacement and Difference, Contemporary Arab Visual Culture in the Diaspora* (London: Saffron Press, 2000).
- 12 Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
- 13 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (Paris: Albin Michel, 1997).