

Questions de contexte: Notes pour la 4e Biennale de Marrakech

– Holiday Powers

Le 27 septembre 2011 j'ai visité à Rabat une exposition à L'appartement 22, un espace indépendant. En soirée, l'avenue Mohammed V—l'avenue principale du centre-ville de Rabat où se trouve aussi le siège du Parlement—est animée de promeneurs ou de groupes assis, réunis en famille. J'ai toujours trouvé que les gens qui passaient leurs soirées dans le centre-ville de Rabat formaient une foule bien curieuse. Alors que je résidais quelques mois dans cette ville en 2010, un groupe de jeunes diplômés sans emploi manifestait de façon régulière devant le Parlement. J'étais surprise par la quotidienneté de ces manifestations. Chaque soir sans faute, le café Balima, en face du Parlement, se remplissait ; un fourgon de police s'arrêtait devant le café, les policiers ouvraient les portes, se penchaient en avant pour fumer une cigarette avant de traverser tranquillement la rue lorsqu'ils entendaient les manifestants s'approcher. La circulation s'interrompait toujours durant les manifestations. Je pris note de ceci comme une façon de marquer le temps et de structurer la journée. Au lieu de se fondre dans le paysage, les manifestations attiraient toujours l'attention de tous ceux qui étaient assis sur les bancs ou aux cafés. Tous les regards semblaient tournés vers cette confrontation quotidienne.

Ce soir-là de septembre un petit groupe de manifestants descendait l'avenue en tenant un immense drapeau. Ils manifestaient leur soutien au régime en place. Le geste pro-gouvernement était d'autant plus frappant que personne ne semblait remarquer ce groupe. Ils étaient en petit nombre—dépassant à peine celui des policiers et militaires présents pour les accompagner—et leurs chants n'étaient pas forts. J'examinais l'avenue : les gens ne sourcillaient quasiment pas à la vue du drapeau surdimensionné flottant en direction du Parlement.

Puis vint la manifestation à l'origine du Mouvement du 20 février. Il ne s'agit plus des manifestations quotidiennes de 2010 ; depuis son émergence en février ce mouvement a « pris » au Maroc avec une nouvelle vigueur. Alors que je ne regardais plus et que j'étais rentrée à l'intérieur pour voir l'exposition, c'est d'abord le bruit que j'entendis, le son des voix. L'avenue était bondée, des centaines de manifestants scandaient « Liberté ! », « Nous sommes les citoyens ! ». Soudain tout se mis en mouvement—les spectateurs furent tirés dans la foule des manifestants et de toute part un flot de plus en plus important s'ajoutait à la foule. Je n'ai jamais vu quelque chose d'aussi fort visuellement que ce contraste entre des immobilités consciencieuses et un mouvement frénétique de masse engloutissant tout, et qui semblait produire un effet d'ondulation qui venait s'échouer sur les bords de l'avenue. Les manifestants cependant ne pouvaient pas atteindre le devant du Parlement, comme le drapeau, qui prenait toute la largeur de ce côté de l'avenue, leur bloquait le passage. Une rangée de militaires armés de matraques séparèrent les deux groupes de manifestants, protégeant le drapeau et empêchant la progression de la manifestation des opposants au régime. La bande rouge était en elle-même un succès visuel considérable—toute image journalistique de cette foule enthousiaste se devait vraisemblablement d'inclure ce drapeau, volontairement ou non, de par sa taille immense et sa couleur rouge si saisissante. L'espace de protestation—concernant l'avenir du pays ou l'impact visuel des images de ce moment—est un espace fortement contesté. Il est important de revendiquer et de protéger l'espace et le contexte spécifique d'une intervention artistique.

L'exposition que j'avais visitée ce soir-là au cœur de cette manifestation s'intitulait « Jabal, Hjar, Turâb ... » (Montagne, Pierre, Terre...), exposition solo de l'artiste marocain Younès Rahmoun, curatée par Abdellah Karroum, le fondateur et directeur artistique de L'appartement 22. En plus de cette exposition, avant tout une documentation de la Ghorfa de Rhamoun dans les montagnes du Rif (2006, projet dont je reparlerai) Karroum préparait également l'installation du dernier projet vidéo de Rhamoun,

Khamsa (Cinq, 2008). De sa main droite l'artiste manipule cinq bâtons dont il change la disposition sans cesse afin de produire de nouveaux dessins simples tandis qu'il filme la performance de sa main gauche. Les bâtons sont des morceaux taillés de branches de romarin. Les gestes de Rhamoun sont lents et presque hésitants. D'abord quelques petits mouvements, faisant glisser les bâtons sur la table, produisent des formes abstraites. Puis les mouvements s'élargissent : une échelle se forme, puis une maison. Lentement les bâtons viennent à composer une étoile, presque par hasard, avant d'être transformés à nouveau. L'étoile rappelle celle du drapeau marocain, elle reconfigure cette étoile de drapeau en une forme parmi tant d'autres au lieu de l'icône royale univoque. Dans l'approche de Rhamoun — dépouillée, calme et méditative — ce geste est une réponse à l'énergie politique du Maroc d'aujourd'hui, dont on peut faire l'expérience viscérale en quittant simplement l'espace d'exposition. En déplaçant et en recomposant les éléments existants pour créer quelque chose de différent, Rhamoun semble suggérer toutes les autres configurations possibles. L'étoile est transformée par la main de l'artiste. Rhamoun ne propose pas une critique, ni n'essaie-t-il de mettre à nu une réalité politique — il offre plutôt sa propre vue du mouvement, et construit quelque chose de nouveau.

Si *Khamsa* a été créée en vue de la situation politique actuelle, elle ne se limite pas à ce contexte. Il ne s'agit ni d'une œuvre nationaliste ni d'un positionnement politique ouvert. Il existe cinq versions de la performance, réalisées dans des lieux comme Pont-en-Royans dans le centre de la France, le pavillon du Maroc à Venise (organisé par Karroum) ou les montagnes du Rif au Maroc. Cette performance itinérante produit des itinéraires et des déplacements possibles. Il est possible que des aspects différents de l'œuvre qui résonnent plus profondément en fonction du lieu, comme par exemple le rôle de la documentation de la performance et la manière par laquelle elle devient une part intégrante de celle-ci. La structure même de cette œuvre constitue et un engagement avec les mouvement politiques que j'aperçois dans la rue, depuis le balcon de l'espace d'exposition, et une carte qui indexe de connexions multiples. S'adressant à un réseau qui dépasse la nation ou la région, cette œuvre est pourtant impliquée dans ces contextes et est de même perçue dans les termes des structures établies par ceux-ci.

Le contexte importe. D'une part il faut cadrer le contexte de manière assez précise pour permettre d'explorer la texture de la localité, et d'autre part de manière assez vaste pour pouvoir imaginer ses connexions étendues. C'est dans cet esprit que je tente de souligner quelques éléments contextuels de « Higher Atlas », l'exposition de la 4^e Biennale de Marrakech, afin d'ancrer le festival dans l'espace de l'exposition en termes culturels, artistiques et politiques, tout en imaginant réseaux étendus qui peuvent s'en dégager.

À la fin de cette semaine de septembre le travail de Younes Rhamoun était également exposé dans l'exposition « Images Affranchies » (2011), curatée par Brahim Alaoui, un événement en parallèle de la seconde foire d'art contemporain annuelle de Marrakech. L'artiste y montrait son film *Habba* (Graine) (2008, 7 min) : une projection vidéo montrant un cercle blanc au centre duquel une graine s'anime dans l'espace, germe, se développe en de formes végétales abstraites et se régénère. L'installation crée son propre univers dans lequel le spectateur se trouve transporté vers un état méditatif, encouragé par les sons aériens d'une flûte et d'un accordéon. Rhamoun a précédemment exploré diverses manières de montrer des graines ou des fleurs dans son film *Badhra* (Graine) (2007, 7 min), un film d'animation traitant du même sujet, ou dans une installation de 2010, *Zahra-Zoujaj* (fleur de verre), créant un espace dans lequel le spectateur découvre soixante-dix-sept fleurs de verre accrochées au plafond. En faisant référence aux soixante-dix sept branches de foi de l'islam, ces œuvres exploitent le motif de la graine comme un tremplin vers d'autres possibilités, d'autres directions pour s'accroître. Dans son travail, Rhamoun se réfère souvent à ses expériences personnelles. Il s'identifie comme musulman pratiquant et fait souvent référence à l'islam au travers de l'orientation de ses œuvres ou en évoquant certains nombres particulièrement significatifs. Mais l'intention de son travail n'est cependant pas de relater une expérience religieuse par le biais de l'islam, et il n'oublie pas de souligner des

sources d'inspiration et notions de foi qu'il trouve dans d'autres pratiques religieuses, ainsi que dans les nombreux et divers lieux où il travaille.

« Images Affranchies » est une exposition d'art arabe contemporain. Alaoui met en valeur l'ampleur et les différences de ces œuvres variées ; il ne s'agit point d'imposer une idéologie univoque. Portant ce cadre, la tentative de rassembler des mouvements créatifs spécifiquement arabes, a toujours un effet sur notre manière d'approcher ces œuvres et sur la façon dont elles dialoguent entre elles.

Cette exposition ouvra ses portes le 29 septembre 2011 dans les locaux d'une ancienne agence de la Banque du Maroc sur la place Djemaïa al-Fna, la place publique centrale de Marrakech. Cette place fait partie de l'histoire du Maroc et plus particulièrement de l'histoire de l'art marocain. L'exposition au titre qui revendique une libération rappelle l'image emblématique de tout art public au Maroc, l'« Exposition-Manifeste » de 1969 sur Djemaïa el-Fna : l'exposition considérée comme évidente, comme manifeste, comme contestation. En réponse à une exposition organisée par le ministère de la culture dans les locaux de la mairie de Marrakech, six artistes ont décidé d'exposer leurs œuvres sur les murs de la place publique. Les artistes Mohammed Atallah, Farid Belkahia, Mohammed Chebaâ, Mustapha Hafid, Mohammed Hamidi et Mohammed Melehi recherchaient l'échange direct avec un public très large plutôt qu'une expérience de l'art dans un espace officiel pour un public privilégié. Belkahia m'expliquait que pour pouvoir accéder à l'exposition officielle, il fallait être en possession des papiers corrects pour que les gardes vous laissent entrer, ceci rendant l'atmosphère tendue et pleine d'inquiétude¹. Les six artistes voulaient plutôt créer de nouvelles relations possibles à travers leur art. Djemaïa al-Fna, en tant que lieu historique de rencontre mêlant des gens de toute classe et de tout milieu, avait plu aux artistes en raison de son « atmosphère collective ». Dans le texte d'intention publié dans le journal de gauche *Souffles*, ils avaient expliqué qu'ils voulaient « éveiller l'intérêt de cet homme (de la rue), sa curiosité, son esprit critique qu'ils voulaient stimuler de telle sorte à ce qu'il intègre de nouvelles expressions plastiques dans son rythme de vie, dans son espace quotidien². » Les artistes restaient ainsi sur le lieu de l'exposition pour aborder les visiteurs et passants et parler des œuvres.

L'exposition « Images Affranchies » qui eu lieu sur la même place de-mandait en revanche un prix d'entrée onéreux, repoussant par là même le grand nombre de gens fréquentant Djemaïa al-Fna. L'exposition s'adressait délibérément à une élite, selon Hicham Daoudi, directeur de la Foire internationale d'art moderne et contemporain de Marrakech. Lors d'une table ronde dans le cadre de la foire, Daoudi expliqua que le prix d'entrée faisait fonction de « filtre » empêchant des groupes venant de la place d'entrer en foule dans l'espace d'exposition, par souci de protéger les œuvres d'art³. Alors qu'on peut accepter le fait que la plupart des expositions soient payantes, et que de nombreuses expositions soient surtout (bien que discrètement) destinées à une élite, il est rare d'entendre publiquement qu'un droit d'entrée a été choisi pour son prix prohibitif. On pourrait dire que l'« Exposition-Manifeste » n'était pas particulièrement accueillante, avec ses barres métalliques qui séparaient le public des œuvres d'art. Cependant on y voit un revirement d'idéologie de l'exposition de 2011 par rapport à celle de 1969 à celle, telles deux extrémités du chemin sinueux qui les séparent. Qu'entend-on par « libérer les images »—les libérer de quoi, et pour qui, vu qu'en même temps étaient mises en places des structures faites expressément pour repousser un large public ?

Dans le cadre de la foire d'art moderne et contemporain de Marrakech, l'exposition met en lumière un autre contexte important au Maroc : celui du marché de l'art grandissant. La scène artistique avec sa politique d'exposition forme un autre espace contesté, qui pose question quant à ce qui est visible, et pour qui. Le marché de l'art et la scène des galeries florissantes que l'on rencontre particulièrement à Casablanca semble empiéter à bien des égards sur le reste de la communauté artistique, ceci en partie par nécessité. Il existe des espaces d'art indépendants notables au Maroc, tels que L'appartement 22 à Rabat, l'espace 150 × 295 cm à Martil ou la Cinémathèque de Tanger. *Pour le public, en l'absence de musées et de subventions suffisantes pour de nombreux projets indépendants les galeries comblent cette lacune structurelle.*

Étant donné la force moteur du marché de l'art au cours des dernières années on peut s'interroger sur le choix d'inclure des œuvres prêtées par la galerie de Daoudi, la Galerie HD, dans l'exposition « Images Affranchies ». Tandis que la Galerie HD n'avait pas de stand à la foire l'exposition indépendante, qui eut lieu en parallèle à la foire, montrait des œuvres de Youssef Nabil, dont l'exposition avait inauguré la galerie quelques jours auparavant, ainsi que de Faisal Samra, que la galerie prévoit d'exposer au printemps. Tous deux sont des artistes de qualité qui ont contribué à l'exposition des interventions fortes. Cependant la proximité entre l'exposition indépendante et les activités commerciales du directeur de la foire soulève encore des questions quant au rôle du marché de l'art dans les politiques d'exposition actuelles. Elle souligne également un autre contexte de production artistique présent dans le Maroc d'aujourd'hui.

Je pense qu'il est important de reconnaître, d'intégrer et de prendre part à ces multiples contextes locaux. C'est dans ces contextes qu'aura lieu la 4^e édition de la Biennale de Marrakech. Ne perdons pas de vue les particularités de ces circonstances face à la prolifération des biennales de plus en plus anonymes avec leurs murs blancs et toujours le même groupe sélect d'artistes et de curateurs. Et pourtant même si je crois en l'importance de fixer l'expérience artistique dans son *site* (conçu au-delà du simple lieu physique où elle est installée ou produite), il demeure un décalage temporel entre l'idée de *production d'identité en Afrique du Nord* et ce qui est réellement à l'oeuvre dans les arts visuels. La recherche d'un art arabe qui puisse être compréhensible—dans des expositions comme « Images Affranchies » ou de nombreux autres exemples à travers le monde—ou l'objectif de produire une ou de plusieurs identités nord-africaines me paraissent couper plus de perspectives qu'ils n'ouvrent.

J'admets qu'il est possible que ce n'ait pas toujours été le cas. Je soutiens que les artistes de l'« Exposition-Manifeste » de Djemaa al-Fna tentaient d'intégrer sinon de créer une identité expressément fondée sur la nation. Dans le contexte post-colonial, ils négociaient des interventions inspirées par la nation ainsi que des courants trans-nationaux afin d'imaginer ce que cela pourrait signifier que d'être moderne et marocain. Les artistes contemporains marocains explorent au contraire différentes possibilités de connexion et d'intervention. Le contexte socio-politique marocain comporte de nombreuses particularités dans le cadres desquelles ces projets se constituent et sont reçus, en plus des structures artistiques spécifiques et l'histoire de la pratique artistique locale. Il existe également des courants culturels, avec des ressemblances tout comme d'importantes différences et tensions au sein de l'Afrique du Nord ou plus généralement dans le monde arabe.

Cependant on peut dire que la nation et la région ne constituent plus un cadre approprié pour ces projets contemporains—ou ne peuvent tout au moins fonctionner comme le cadre exhaustif qu'ils se proposaient d'être dans le passé, surtout étant donné la nature fondamentalement trans-nationale et trans-régionale de beaucoup de projets contemporains.

Les projets contemporains que je trouve les plus passionnants, qui impliquent de nombreux contextes propres au Maroc sont ceux qui ont délaissé la notion d'identité et de culture nationale pour interroger des espaces particuliers, en collaboration avec certaines populations spécifiques, fortement locales. Ils sont nombreux à être liés en termes structurels à toute une série d'autres lieux spécifiques. Pour ce qui est du « local » dans l'art contemporain, il m'importe de comprendre la contextualité et relationalité locales, en constellation avec d'autres lieux. Le fait de susciter une entente liée à une région ou à une vaste population crée des séparations et des absolus, tandis qu'en trouvant les manières dont les projets artistiques créent des trajectoires de possibilités, on incite des lieux et contextes précis et disparates à dialoguer les uns avec les autres

La série de Younès Rahmoun *Ghorfa Al-Anâ/Hunâ* par exemple est directement inspirée de la « ghorfa », cette pièce située sous l'escalier de la maison familiale de Rhamoun à Tétouan et qu'il a longtemps utilisée comme un lieu de méditation et de travail. Dans chaque itération de la série *Al-Anâ/Hunâ* (Maintenant/Ici), qu'il a commencée en 2006, la pièce est reconstruite à l'échelle 1:1. Chaque version répond aux particularités de l'environnement spécifique en incorporant des matériaux et des

formes variés, souvent en concertation avec une communauté locale, dans des lieux tels que la France, Singapour, Amsterdam, Douala ou Rabat. Rahmoun crée des espaces de méditation et de réflexion dans un long projet explorant la documentation de la quatrième ghorfa, une ghorfa permanente à Beni-Boufrah taillée dans le roc des montagnes du Rif. Chaque ghorfa existe par elle-même, tout en étant comprise dans la série connectant des communautés et localités diverses.

Lors de la troisième exposition de l'AiM (appelée désormais la Biennale de Marrakech), Rahmoun a travaillé sur la mise en relation d'une pièce du Palais Bahia de Marrakech avec la ghorfa du Rif. Cette ghorfa en pierre fut construite en 2007, avec l'aide et sous les conseils de membres de la communauté locale, de la Maison des jeunes, d'un tailleur de pierre et de ses assistants⁴. Avec les enfants du village, Rhamoun a planté trois arbres autour de la ghorfa: un palmier, un figuier et un olivier, invoquant la culture méditerranéenne et des références coraniques. L'environnement existant a également intégré dans l'œuvre par les itinéraires partant et allant vers la ghorfa préconisés par Rhamoun. L'œuvre existe comme un site d'intervention artistique délibérée, tout en ayant été incluse dans la communauté locale comme un espace fonctionnel. Situé à l'extérieur du village, à proximité de champs où travaillent les paysans, l'espace offre un abri à l'ombre pour le déjeuner et constitue un lieu de repos l'après-midi. Pour l'exposition de la biennale, Rhamoun a rapporté des matériaux provenant de ce site tels que du sable et des pierres ; avec ces traces et avec des dessins, il documente l'histoire du projet. L'artiste continue de développer ces formes d'utiliser la documentation de ses projets afin de créer des connexions avec la ghorfa du Rif, déjà reliée à une constellation de ghorfas internationales, comme dans l'exposition de L'appartement 22.

Le curateur et critique Simon Sheikh affirme qu'aujourd'hui nous comprenons la notion de « lieu » autant par ses connexions possibles et impossibles avec d'autres lieux que par le lieu lui-même⁵. La précédente édition de la Biennale de Marrakech organisée par Abedallah Karroum, « Une proposition pour l'articulation d'œuvres et de lieux », explorait les manières par lesquelles divers artistes contemporains créent de nouveaux itinéraires et des connexions possibles, en dialogue avec le lieu spécifique et le contexte de Marrakech même. Les biennales s'appuient sur les tensions existant entre les besoins, les intérêts, et les désirs des publics locaux et globaux—ou tout au moins le public d'art contemporain international. Le fait d'étendre l'idée du local à une constellation plus vaste de lieux autres par les pratiques d'expositions soulignant ces relations permet d'éviter de privilégier—voire de fétichiser—une notion essentialisée du local en contraste direct avec le mondial. Sheikh écrit au sujet de la structure de la Biennale : « Les biennales ne font pas seulement partie du présent, mais aussi et toujours du passé, au travers des éditions antérieures, de l'histoire de l'art en général, et bien sûr de l'histoire du lieu, de par ses contestation de l'espace, ses hégémonies culturelles, de l'oubli et de la mémoire des luttes du passé⁶. » Cette nouvelle édition de la biennale se situe au cœur de plusieurs points d'active contestation au Maroc, même si cela n'est pas immédiatement visible à première vue quand on aborde l'exposition : des revendications de visibilité politique, un empiètement par le marché de l'art, une tendance internationale réductrice d'attribuer la création à une identité régionale. Et même si cette Biennale est jeune—ce n'est que la quatrième édition du festival, et seulement la deuxième fois que le terme « biennale » a été choisi pour la nommer—il est nécessaire de penser à l'histoire de cette structure particulière.

L'exposition « Une proposition pour l'articulation d'œuvres et de lieux » dura du 19 novembre 2009 au 19 janvier 2010. La plupart des expositions ont investi le Palais Bahia, ainsi que d'autres lieux tels le théâtre Royal, l'École Supérieure des Arts Visuels ESAV-Marrakech et l'orphelinat Dar Al-Tifl. Le concept curatorial de l'exposition était, selon la formulation de Karroum, de « transformer l'espace d'exposition en lieu de mémoire immédiate, de ce qui se passe ailleurs, et du lieu des œuvres⁷. » Le projet impliquait doublement la notion de lieu : en s'efforçant de connecter les lieux de production à l'exposition ainsi que par l'idée plus large de la signification de l'appartenance à un lieu précis. Karroum souligne que l'espace d'exposition doit fonctionner comme un point de rencontre pour documenter les œuvres dans leur emplacement initial. Les œuvres d'art ont été sélectionnées en raison des liens qu'elles

entretenaient avec le Maroc et d'autres lieux et furent considérées comme de vastes projets plutôt que simplement comme de objets singuliers à exposer. De la même façon, pour Karroum, l'exposition elle-même étant un projet et non un événement (et le projet était bien plus vaste que ce qui pourrait être contenue par une institution comme une biennale ou un musée), il est devenu une biennale par sa *temporalité*, ayant lieu tous les deux ans, plutôt qu'une biennale par son *format*⁸.

Ceci dit, bien que l'exposition ne se trouvait pas dans un lieu dédié, c'était bien une biennale plus que par son nom seulement. C'était une exposition internationale rattachée à un festival d'art qui, comme le font la plupart des biennales, se mettait en relation avec la ville, en investissant divers lieux, autant publics que privés. Cependant le concept curatorial qui mettait l'accent sur le site de création en contraste ou en connexion avec le site d'exposition permettait ainsi une lecture du local lui-même tel un nœud dans un réseau, fit sortir cette biennale du lot. Plutôt que de s'attacher à la spécificité physique du hall d'exposition ou à la localité essentielle de Marrakech, l'exposition était réimaginée en un espace de rencontre aux lieux multiples. Marrakech devenait de cette façon un lieu contextualisé ; un point de vue depuis lequel considérer la constellation plus vaste d'autres lieux. C'est une notion très forte pour une exposition de biennale de s'identifier conceptuellement non comme espace de rencontre du mondial et du local, mais comme une série de lieux contextualisée.

De plus, les œuvres sélectionnées traitaient de questions politiques saillantes qui restent pertinentes pour le Maroc comme la notion de frontière ou de migration. Isaac Julien et Francis Alÿs par exemple avaient tout deux situé leurs installations à l'intérieur du contexte d'événements réels, par le biais de matériel documentaire intégrée à leur œuvre, exposant des statistiques et des articles de presse à côté de leur propres intervention. Étant donné la tension environnante du détroit de Gibraltar, les questions générées se situent clairement dans un climat politique marocain. Il est intéressant cependant de considérer également ce que signifie, dans le cadre de la Biennale de Marrakech, le geste de situer des œuvres aux frontières. Julien est un artiste-cinéaste britannique né en 1960 et dont les installations s'efforcent souvent de produire des récits alternatifs, qui vont à l'encontre du discours des médias de masse. L'œuvre qu'il a présentée à Marrakech, intitulée *WESTERN UNION : Small Boats* (2007) est le troisième volet d'une trilogie. L'œuvre fut montrée seule en tant qu'une installation composée de trois écrans dans le théâtre Royal, salle spectaculaire et inachevée. Toutes trois parties de la trilogie traitent de migration et de mondialisation. Cet épisode-ci considère l'immigration illégale en région méditerranéenne, particulièrement entre la Libye et la Sicile⁹. Dans cette installation, le mouvement de corps physiques est accompagné de condensés d'histoires personnelles ; on ne connaît pas le nombre des personnes qui ont survécu la traversée¹⁰. Bien que d'une grande beauté et délicatement stylisée, cette œuvre désigne de façon poignante les périls de l'immigration illégale. Francis Alÿs de son côté propose un autre point de vue situé plus précisément dans le détroit de Gibraltar. Alÿs est né en 1959 et vit à Mexico. La première version expérimentale de son projet *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* a été produite entre Tanger et Tarifa, et fut exposée au Palais Bahia en tant que documentation d'un projet datant de 2008.

Alÿs explique : « une ligne d'enfants, chacun portant un bateau fait à partir d'une chaussure, quitte l'Europe en direction du Maroc, tandis qu'une seconde ligne d'enfants avec des bateaux-chaussures quitte l'Afrique en direction de l'Espagne. Les deux lignes se rejoindront à l'horizon¹¹... » Dans cette installation à écrans multiples, les enfants avancent dans des eaux de plus en plus déchaînés. Alÿs situe le projet au sein du paradoxe de l'économie mondiale comparée au renforcement progressif des frontières.

Ce qui m'intéresse est de situer ces œuvres non seulement Maroc mais plus précisément au sein de cette exposition, comme une alternative au récit rédempteur de la coopération internationale proposé par la structure même des biennales. Simon Gikandi soutient que le discours du cosmopolitisme post-colonial nécessite le récit en contre-point de l'apatride. Il écrit que « le réfugié est l'Autre du cosmopolite ; déraciné de façon compulsive, cette figure se retrouve forcée de développer un récit

parallèle aux flux culturels mondiaux¹². » La représentation de l'immigration illégale de Julien et l'imagerie de tensions frontalières par Alÿs contrastent fortement avec la revendication implicite de cosmopolitisme et de multi-nationalité sans effort que l'on perçoit dans le cadre international d'une biennale. Ces projets n'ont pas été spécifiquement conçus pour la biennale et n'avaient aucune intention délibérée de traiter du fonctionnement structurel des biennales. Pourtant l'existence de ces œuvres abordant l'immigration illégale et la réalité de la situation politique au Maroc vues en rapport à la structure de la biennale même fait ressortir un autre contexte dans lequel situer l'exposition de de la nouvelle biennale. Le public qui a pu voir ces œuvres à Marrakech était constitué du flot des professionnels de l'art du pourtour de la Méditerranée, qui, pour la plupart, n'ont pas besoin de visa, et il en sera de même pour le public international qui se déplacera pour cette nouvelle édition. Les installations de 2009 soulignent le contre-courant de l'immigration clandestine en direction de l'Europe, où les conditions d'obtention de visa sont de plus en plus strictes pour de nombreux individus de nationalité non-européenne, dont les marocains, une réalité influant sur la production artistique et la communauté artistique de la région. Un internationalisme sans efforts est loin de faire évidence à la lumière des inégalités d'attribution de liberté de mouvement.

Les expositions de la biennale nécessitent la superstructure de la biennale comme agent de traduction dans le cadre des besoins spécifiques et les structures existantes de chaque itération. La structure de toute biennale se situe dans une culture artistique, sociale et politique, et par conséquent ne veut et ne peut pas être mise en œuvre de la même manière dans les lieux divers. Le lieu exerce sur les œuvres exposées une force particulière qui lui est propre. Dans l'installation expérimentale de Faouzi Bensaidi lors de l'exposition de 2009, s'appuyant sur des images dont il ne s'était pas servi pour son long-métrage *WWW, What a Wonderful World*, des avions en papier volaient en direction de deux tours d'écrans de télévision. A l'extrémité de la pièce, deux tubes fluorescents étaient déposés sur le cadre métallique d'un lit. Devant les écrans de télévision, *des corps en plâtre de grandeur nature* sont plongés dans un aquarium rempli de poissons vivants. Les chats errants que l'on trouve à chaque coin de rue de Marrakech étaient présents dans le Palais Bahia, et lors du vernissage de l'exposition on pouvait trouver des restes de certains de ces poissons dans la cour, où les chats les avaient traînés pour les manger à l'abri loin de l'installation. La force et l'importance de l'installation de Bensaidi n'a rien à voir avec cette anecdote, pourtant elle procure simultanément une image de la façon dont chaque lieu — au travers de toutes ses itérations culturelles, physiques et sociales — œuvre comme un lentille prolifique et souvent inattendue au travers de laquelle aborder en impliquer la production artistique.

Nadim Samman et Carson Chan ont proposé une exposition basée uniquement sur des installations spécifiquement conçues pour un lieu donné. Des artistes viennent du monde entier pour examiner des lieux de Marrakech et produire des installations in situ. Ils ont proposé « Higher Atlas » comme cartographie d'un *ailleurs*, estimant que nous abordons ce qui est au-delà de nous-mêmes — peu importe sa proximité ou son éloignement — du lieu où nous nous trouvons à présent. Ils ont maintenu une conception large de la notion de « site » qu'il s'agisse de l'aspect physique de l'espace lui-même ou bien du site plus large de la politique, culture ou histoire de Marrakech. L'exposition a lieu à un moment intéressant : les manières dont nous décrivons l'espace, le contexte, le moment sont très discutées dans les domaines de la politique et de la politique d'exposition, du marché de l'art en pleine croissance et des façons dont l'art est présenté. J'ai tenté de déterminer les vecteurs de ces concepts qui se chevauchent ou s'entrechoquent parfois, et qui produisent le contexte à partir duquel on pourrait aborder ce projet. Ce n'est pourtant pas une question de produire ou de décrire une identité régionale ou nationale. À la place, suivant l'exemple de nombreux jeunes artistes travaillant au Maroc aujourd'hui, je m'efforce de comprendre les exigences de ce contexte, de ce lieu, en l'ouvrant au grand nombre de constellations de connexions possibles.

- 1 Voir par exemple l'article de Aida Alami du *New York Times* du 5 octobre 2011 sur la foire d'art contemporain de Marrakech Internet : « Arab Art as an Early Indicator of revolution ».
- 2 Mohammed Ataalah, et al., « Action Plastique: Exposition Jamaâ Ifna, Marrakech » *Souffles*, n° 13–14 (1969): 45–46.
- 3 « L'impact des foires et des biennales » (modérée par Roxana Azimi, Palais Es Saadi, Marrakech, Maroc, 2 octobre 2011).
- 4 Cécile Bourne-Farrell, « Ghorfa: Now/Here », Curateurs Abdellah Karroum & Eline van der Vlist, *Younès Rahmoun: Ghorfa, Al-Âna/Hunâ* (Paris: Editions hors'champs, 2009), 6.
- 5 Simon Sheikh, « Marks of Distinction, Vectors of Possibility: Questions for the Biennial » en *Open 16* (2009): 75.
- 6 Ibid., 75.
- 7 Abdellah Karroum, « Une proposition pour l'articulation d'œuvres et de lieux » 3^e édition de la Biennale Internationale AiM, 2009, cf. <http://works-and-places.appartement22.com/spip.php?article29>.
- 8 Abdellah Karroum, correspondance électronique, 10 mai 2010.
- 9 *WESTERN UNION: Small Boats* (2010) Cf. <http://www.isaacjulien.com/installations>.
- 10 Abdellah Karroum, « Isaac Julien », *A Proposal for Articulating Works and Places: 3rd AiM International Biennale Festival 2009*. Cf. <http://www.works-and-places.appartement22.com/spip.php?article23>.
- 11 Abdellah Karroum, « Francis Alÿs », *A Proposal for Articulating Works and Places: 3rd AiM International Biennale Festival 2009*.
- 12 Simon Gikandi, « Between Roots and Routes: Cosmopolitanism and the Claims of Locality » en *Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millenium*, ed. Janet Wilson, et al., (London: Routledge, 2010), 26.