*Plasticien du bled. De Sadek Rahim au hirak, l'art
contemporain algérien en quête d'autonomie*

Florian Gaité

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/53874>

DOI : 10.4000/critiquedart.53874

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Traduction(s) :

*Visual Artists from the Bled. From Sadek Rahim to the Hirak, Contemporary Algerian Art's Quest for
Autonomy* - URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/53876> [en]

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 26 novembre 2019

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Florian Gaité, « *Plasticien du bled. De Sadek Rahim au hirak, l'art contemporain algérien en quête
d'autonomie* », *Critique d'art* [En ligne], 53 | Automne/hiver, mis en ligne le 16 janvier 2020, consulté le 04
février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/53874> ; DOI : [https://doi.org/10.4000/
critiquedart.53874](https://doi.org/10.4000/critiquedart.53874)

Ce document a été généré automatiquement le 4 février 2022.

EN

Plasticien du bled. De Sadek Rahim au hirak, l'art contemporain algérien en quête d'autonomie

Florian Gaité

NOTE DE L'ÉDITEUR

Florian Gaité est le quatrième lauréat de l'aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique, créée en 2016 dans le cadre d'une collaboration entre l'Institut français, l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) et la revue *Critique d'art*¹. Faisant l'objet d'un appel à candidature annuel, cette aide permet aux lauréats d'effectuer des voyages pour visiter un ou plusieurs événements artistiques de leur choix et d'en faire l'analyse critique sous forme d'article. Elle s'inscrit dans un programme plus large de soutien à l'écriture sur l'art contemporain et à sa diffusion à l'international initié par l'Institut français dans le secteur des arts visuels, en partenariat avec le ministère de la Culture – Direction générale de la création artistique. Ce programme a permis, en partenariat avec l'INHA, de mettre en place plusieurs dispositifs qui favorisent la mobilité des chercheurs et celle des critiques d'art, la circulation de leurs idées et la traduction de leurs écrits.

La bourse de Florian Gaité l'a amené en Algérie au printemps 2019, faisant ainsi coïncider son interrogation sur les manières de penser l'autonomie de l'art contemporain en Algérie avec le début des manifestations massives – le *Hirak* – contre l'immobilisme politique et en faveur d'une réorganisation de l'espace social. L'essai qui en résulte n'ignore pas l'intrusion de cette actualité dans son investigation. Il prend soin d'éviter tout jugement hâtif, au profit d'une réflexion nuancée qui se déploie sur plusieurs registres : de l'analyse rapprochée des œuvres de Sadek Rahim – dont l'exposition monographique à Oran² constitue le nœud de la réflexion de Florian Gaité –, via l'examen attentif des structures officielles et alternatives qui dessinent le champ de l'art contemporain en Algérie, jusqu'aux possibles croisements entre celui-ci et

l'effet du *Hirak*. Essayant d'échapper aux pièges tant du regard de pouvoir extérieur que d'une analyse soumise à une seule grille théorique, aussi importante soit-elle (décoloniale, par exemple), le texte que vous allez lire ne cesse de réfléchir à la place du critique comme à la définition même du « contemporain » en art, pris en étau entre la fonction patrimoniale favorisée par les institutions et celle, testimoniale, qui s'impose en temps de conflit.

Bonne lecture !

Elitza Dulguerova, conseillère scientifique du domaine Histoire de l'art du XVIII^e au XXI^e siècle, INHA

Carton d'invitation de l'exposition *Sadek Rahim : Gravity³* et documents de travail extraits de l'atelier de l'artiste, Oran, 2019 © Faouzi Louadah

- 1 Produire un essai critique sur l'art algérien oblige à remiser la plupart de ses filtres de lecture pour aller à la rencontre d'un paysage en pleine construction, mouvant et contrasté, parfois souterrain. Il faut dire que l'Algérie elle-même est une société mosaïque, partagée entre de nombreuses communautés, langues et cultures régionales³, et que si le milieu de l'art ne s'organise pas autour de ce partage de la société, il n'en reflète pas moins la fondamentale pluralité. Les réseaux éclatés d'artistes, l'éparpillement des structures, la profusion des initiatives et les degrés de proximité avec l'institution composent une géographie à entrées multiples, pas toujours aménagée, comprenant chemins de traverse, impasses et lieux d'exil. S'y engager réclame de rejeter tout discours uniformisant. L'autre écueil serait de l'envisager sous le seul angle postcolonial, prenant alors le risque de céder à un certain exotisme et de rappeler à tort la création actuelle à l'ancien « art indigène »⁴, c'est-à-dire à un art des identités colonisées. Il suffit pourtant de quelques jours sur place pour se rendre compte que l'histoire coloniale n'est qu'une donnée d'une équation plus complexe, l'Algérie ayant été touchée par d'autres traumatismes au moins aussi constitutifs de son identité actuelle, dont celui de la décennie noire. La lecture

décoloniale m'est apparue comme pouvant trahir un eurocentrisme latent, ayant en effet tendance à placer la domination coloniale au centre de l'histoire des pays colonisés. En abordant le paysage algérien avec ce logiciel théorique, ne s'exposerait-on pas au risque de construire artificiellement, de l'extérieur, une scène locale ?

- 2 Placer cette étude sous le signe de l'autonomie n'est pas anodin, tant la terminologie peut dire la prise de distance des anciens colonisés à son égard. Ce parti pris répond à la façon dont l'art algérien se construit et s'affirme comme une scène spécifique, animée d'une volonté forte de ne pas se laisser définir par d'autres. L'autonomie, qui désigne la capacité à se doter de ses propres lois, a une résonance forte dans l'histoire de ce pays plusieurs fois colonisé mais aussi une actualité pressante alors que des soulèvements populaires massifs (*hirak* ou « mouvement » en arabe) réclament un changement de système politique. Je décolle ici ce terme de son sens strictement moral ou politique pour le placer au centre d'un réseau sémantique rassemblant les notions d'autodétermination, d'autogestion ou encore d'émancipation, soit un champ lexical qui se rapporte à la construction identitaire et à la définition de soi. En le plaçant au cœur de cet essai, je cherche à articuler les mutations en cours dans le milieu de l'art aux différents contextes culturels, professionnels et politiques qui les rendent ou non possibles. Il s'agit de comprendre en quoi la scène contemporaine algérienne se définit dans son rapport de force avec l'institution, dans une relation ambivalente à l'international et au contact direct de la révolution en cours.
- 3 Le sujet de l'autonomie suppose la caractérisation d'une scène locale à laquelle on ne peut assimiler pleinement les artistes de la diaspora, immigrés de longue date ou descendants d'immigrés⁵. Alors qu'il ne serait pas judicieux de tracer une ligne de démarcation entre ces derniers et les plasticiens locaux – tant ils entretiennent des liens étroits et constants –, il convient de prendre en compte les différences entre leurs moyens de formation, de production, de diffusion ou leurs sujets de recherches. Cet essai se concentre ainsi sur les plasticiens algériens qui vivent et travaillent dans leur pays, dont Sadek Rahim est l'un des représentants les plus éminents et le possible précurseur d'un profil d'artiste contemporain. Dans les limites de cet essai et des séjours de recherche qui l'ont nourri⁶, nous prendrons comme fil directeur l'analyse de son exposition événement *Gravity*³, tenue cet été à Oran⁷, qui fournit la meilleure preuve que l'art algérien s'engage de plus en plus fermement dans la voie de l'autonomie. *Gravity*³ est le fruit d'une collaboration complice entre l'artiste et la commissaire d'exposition française Marie Deparis Yafil, initiée à l'occasion d'Art Dubaï en 2017. Le projet s'est développé ces deux dernières années en un corpus formellement hétérogène (dessins, installation, vidéo, photographie, sculpture, performance), articulé autour de sujets communs (la migration des jeunes, la politique industrielle, l'inertie sociétale, etc.). A travers l'étude de cette exposition – de son organisation jusqu'à son contenu –, nous interrogerons plus largement les rapports de l'artiste contemporain algérien à l'institution et à l'international. Face à la défection des pouvoirs publics, où trouve-t-il les moyens de ses ambitions ? Le dialogue avec les pays du Nord est-il nécessaire ? Comment négocie-t-il entre une volonté d'affirmer une identité locale et le désir de s'inscrire dans une culture globalisée ? Interroger la façon dont l'art contemporain peut être un vecteur d'autonomie en Algérie prend enfin un tour particulier dans l'Algérie de 2019. La mise en parallèle de l'exposition *Gravity*³ et des soulèvements populaires en cours depuis le 22 février cherche à révéler la façon dont l'art se construit à l'image d'une société engagée dans un processus

d'émancipation. La révolution en cours a-t-elle les moyens d'accompagner, sinon de stimuler, les évolutions de l'art algérien ? Jusqu'à quel point est-elle un facteur de son renouvellement ?

L'art contemporain dans le réseau institutionnel public : lutter contre les conservatismes

- 4 Les artistes contemporains ne trouvent pas leur principal soutien auprès des institutions publiques qui mettent à leur disposition un réseau précaire et peu fonctionnel. Ce faible engagement se traduit dans le manque d'infrastructures, de cadre juridique, de politique d'acquisition, de programmes de recherche et plus généralement de financements, entraînant pour les artistes des difficultés à obtenir un atelier, des subventions ou des résidences. L'ouverture de deux musées nationaux d'art moderne et contemporain, le MAMA à Alger en 2007 et le MAMO à Oran en 2017, marquent une évolution des consciences. Mais il faut d'emblée en relativiser l'importance dans le paysage culturel, dans la mesure où ils accusent un déficit de fréquentation, ne disposent que de peu de moyens et n'abritent pas de collections dignes d'institutions nationales. A ce défaut d'investissement s'ajoute un autre facteur structurel, l'opportunisme et l'entre-soi qui gangrènent le système politique et qui se manifestent dans des procédures de nomination opaques. La controverse autour du tout premier pavillon algérien à la Biennale de Venise (2019) en est l'expression. Monté à l'initiative d'Hellal Mahmoud Zoubir, le pavillon a présenté une sélection d'artistes qui n'a fait l'objet d'aucun appel public⁸, parmi lesquels la propre fille du curateur⁹. Consciente des enjeux majeurs de cette potentielle primo-participation, la communauté artistique a fait bloc dans une lettre ouverte pour en contester la légitimité, dénonçant l'absence de transparence dans les procédures d'attribution et rappelant ce défaut de probité politique à sa contestation populaire. Dans ce contexte de crise, le gouvernement a préféré se retirer du projet¹⁰, obligeant les organisateurs à se retourner vers des mécènes privés pour le maintenir. Ce retrait est un exemple de plus de la déconnexion des institutions des flux mondiaux, les organes de politiques publiques – ARPC¹¹ ou AARC¹² – ne suffisant pas à dynamiser les échanges avec l'étranger. Les rares manifestations internationales dédiées à l'art contemporain sont constamment menacées par le manque de financements, à l'image du Festival international d'art contemporain (FIAC), arrêté en 2016 après sept éditions à succès. Tantôt passif, par démission, négligence ou désintérêt, tantôt coercitif, par calcul politicien ou volonté de contrôler, le pouvoir institutionnel freine ainsi l'émergence, le dynamisme et la cohésion d'une scène contemporaine¹³.
- 5 A cet état de fait s'ajoute une raison idéologique qui marginalise jusqu'à l'emploi de la dénomination « art contemporain » considérée comme une façon pour l'Occident d'imposer une culture globale. S'agit-il d'une façon de concevoir l'art qui transcende les différences culturelles ou d'un style occidental qui s'impose avec la force d'une hégémonie ? Si la question se pose à l'endroit de chacune des scènes subalternes ou minorées, nous l'examinons à travers l'exemple algérien où la terminologie est officiellement l'objet d'un débat, même si le manque de rencontres scientifiques et professionnelles en empêche l'expression publique. On peut remarquer que si l'Algérie dispose de musées nationaux d'art moderne et contemporain, cette seconde qualification n'est pas mise en avant, quand elle n'est pas effacée des documents de communication. De même, certains professeurs des beaux-arts ignorent dans leur

enseignement la création d'après-guerre, tandis que les artistes ne revendiquent pas tous le qualificatif « contemporain », lui préférant « moderne », « d'avant-garde » ou « actuel ». Ce qui pourrait se limiter à n'être qu'un débat sémantique apparaît surtout comme le signe d'une méfiance à l'égard de la puissance normative de la culture occidentale. A l'image de ce que l'on trouve dans les festivals des arts plastiques et les musées des beaux-arts, l'idéologie esthétique promue par le ministère est essentiellement tournée vers le tout-patrimonial, la promotion de pratiques et de sujets académiques, qui vont de la guerre de libération à la beauté des contrées algériennes, en passant par les portraits de Touaregs, la Casbah pittoresque ou les représentations du symbole Amazigh. Médium le plus respecté, la peinture académique y est hégémonique : abstraite, elle fait souvent retour à la lettre et au signe ; figurative, elle s'inscrit dans des styles plus expressionnistes ou narratifs. Les mutations, qui avaient contribué à une libération des formes dans les années 1960, sont aujourd'hui figées par le conservatisme des politiques d'Etat, soucieuses de promouvoir une culture locale contre celle des anciens colonisateurs, au risque d'entretenir un certain passéisme ou de marquer un repli identitaire¹⁴. C'est en regard de ce mouvement de réappropriation culturelle amorcé dès 1962 que doit s'apprécier la présence discrète de l'« art contemporain » en Algérie et les résistances qu'il rencontre au niveau institutionnel¹⁵. L'expression ne pose en revanche aucun problème dans les structures qui font directement lien avec l'étranger, là où elle agit comme une catégorie fonctionnelle, ouvrant à une reconnaissance internationale et une introduction dans le marché. Les artistes contemporains qui s'y reconnaissent s'inscrivent de fait dans une dynamique d'échanges internationaux le plus souvent impulsée en dehors des institutions publiques¹⁶.

Les moyens de l'autonomie : projets alternatifs et structures para-institutionnelles

- 6 La précarité de ce réseau agit comme un frein à l'essor de l'art contemporain, d'autant qu'elle n'est pas compensée par l'existence d'un marché centralisant et fédérateur, alors même que les artistes algériens rayonnent dans les galeries du monde entier ou que de nombreuses manifestations à l'étranger leur sont consacrées. Toutefois, cette situation *a priori* défavorable contribue dans un même temps à stimuler l'autonomie des artistes et à renforcer les projets non institutionnels qui font interface avec les pays du Nord, du Maghreb ou du Moyen-Orient. Les initiatives d'artistes, sources d'émulation et potentiels tremplins professionnels, sont devenues indispensables à la vitalité de la scène locale. Elles voient éclore le modèle d'un art autogéré comme celui d'un artiste polyvalent, cumulant les fonctions de créateur, de curateur et de critique¹⁷. Résolument ouvertes sur l'extérieur, elles prennent une dimension para-institutionnelle, à l'image de la Biennale méditerranéenne d'art contemporain d'Oran et de la galerie Civ'œil fondées par Sadek Rahim et Tewfik Ali-Chaouche, ou correspondent à des formes plus alternatives, à l'instar du collectif Box 24. Parmi les membres fondateurs de ce dernier, citons Mourad Krinah, commissaire de *Picturie générale* (2014, 2015, 2016)¹⁸, ou Walid Aidoud qui assure la coordination d'ARTIFARITI, Rencontres internationales de l'art et des droits de l'homme du Sahara occidental. Notons au passage que la forte présence des arts graphiques et du *street art* sur cette scène alternative oblige à reconsidérer les hiérarchies entre les disciplines et l'influence locale de ces pratiques, considérées en Occident comme secondaires ou périphériques, sur l'art contemporain.

- 7 Les structures privées et étrangères représentent de puissants outils d'autonomisation. Lieux de résidence, fondations d'entreprise, ONG, instituts culturels jouent le rôle d'interlocuteurs principaux avec l'étranger. Ces collaborations prolongent la façon dont les liens à l'international se tissent de manière empirique, au sein des parcours individuels, dont ceux des artistes qui vivent à l'étranger tout en conservant des liens étroits avec leur pays d'origine. Parmi eux, Zineb Sedira, installée à Londres, vient régulièrement en Algérie travailler sur le territoire. Elle y a notamment ouvert la résidence A.R.I.A avec la curatrice Yasmina Reggad, qui a permis à Mohamed Bourouissa de mener à bien le projet *Le Murmure des fantômes*, présenté au prix Marcel Duchamp 2018, ou d'accueillir à Alger un artiste de l'envergure d'Alfredo Jaar. De telles structures confrontent les artistes à de nouvelles formes, stimulent l'imagination comme le dialogue et existent dans un jeu de correspondances et d'oppositions avec l'étranger. Autre exemple incontournable, les Ateliers Sauvages ont été fondés en 2015 à l'initiative de Wassyla Tamzali, essayiste, militante et amatrice d'art. Affichant un profil international, une liberté de programmation et une totale indépendance, le lieu reçoit en résidence des artistes locaux, issus de la diaspora ou étrangers, et s'est imposé comme l'un des foyers de création les plus actifs pour la scène émergente algérienne¹⁹ ou pour ceux qui désirent travailler sur le territoire. Conçus comme une forme d'utopie, où « l'art a pris la place du langage politique et du langage militant »²⁰, les Ateliers sont placés sous le signe de la liberté et de l'indiscipline, donc de l'autonomie, des artistes considérés comme « sauvages, à la manière des fleurs sauvages »²¹. Sa programmation accueille aussi bien des projets expérimentaux et engagés qu'elle valorise des médiums sous-représentés ailleurs. Soulignons en dernier lieu le rôle actif des instituts culturels étrangers – français, italien, espagnol ou allemand – dans l'essor de l'art contemporain, apportant au milieu un soutien logistique, théorique, économique ou communicationnel non négligeable²². Véritables alternatives aux institutions, toutes ces structures ont en Algérie la dimension de contre-pouvoirs culturels, en complétant l'offre institutionnelle en permettant aux réseaux internationaux de se développer.
- 8 *Gravity*³ de Sadek Rahim est révélatrice de la nécessité pour les artistes d'être force de propositions et de chercher hors institution les moyens de mener à bien leurs projets. Proposée à la direction du MAMO, l'exposition a été conçue en toute indépendance, sans soutien financier ni accompagnement de l'institution – ce qui apparaît comme un gage d'autonomie, mais trahit aussi son manque d'implication. Bien que labellisée par le ministère de la Culture et par le musée Zabana, elle n'a été rendue possible que grâce à l'aide logistique de l'Institut français d'Oran et de l'Institut Cervantès, au mécénat, au sponsoring d'entreprises privées et à l'apport de fonds personnels. Cette façon d'être à la fois très implanté dans le tissu local et fortement soutenu par des structures à la portée internationale, constitue le modèle de production le plus viable pour un plasticien contemporain algérien, entraînant avec lui son lot de contradictions.

Image 1000000000000FC00000BD0A93AFA1173E237CC.jpg

Sadek Rahim, *Places*, métal, néon, fils électriques, 750 x 220 cm, 2019. Vue de l'exposition *Sadek Rahim : Gravity*³ (5 juillet-30 septembre 2019), Oran : MAMO © Faouzi Louadah

Exposer en Algérie, un choix possible et politique

- 9 Malgré un contexte de relatif isolement (peu d'ouverture au tourisme, présence discrète dans les rendez-vous internationaux, méfiance des autorités à l'égard de l'Occident), les relations complexes mais constantes à la scène internationale, particulièrement aux anciens colonisateurs, constitue l'un des paradoxes les plus insistants de mon étude. Un pied sur le territoire, un œil sur l'étranger, le plasticien contemporain algérien doit savoir nager entre deux eaux. Alors que cette situation pousse les artistes à naviguer entre plusieurs continents, Sadek Rahim présente un profil original, étant l'un des seuls artistes contemporains algériens, sinon le seul de son envergure, à être parti se former à l'étranger – à l'Académie libanaise des Beaux-arts (Beyrouth) et au Central Saint Martins College of Art and Design (Londres) – et à avoir fait le choix de revenir s'installer dans son pays natal. Si cela explique qu'il ne bénéficie pas de la même notoriété à l'international que ses consœurs et confrères émigrés²³, il est en revanche une figure de premier plan dans son pays, où il exerce une influence notable sur les générations émergentes. En s'imposant avec cette première grande monographie dans l'institution, il participe à la constitution d'une « élite » artistique, d'une scène *Made in Algeria* qui peut rivaliser avec les représentants des scènes internationales.
- 10 Signe manifeste de cette revendication à investir le territoire, son œuvre affirme précisément la possibilité d'y bâtir sa carrière, de ne pas céder à la tentation de l'exil. Cela se traduit dans un traitement du thème de la migration qui va à contre-courant de la *doxa* artistique locale. Sujet largement abordé dans l'art algérien le plus récent²⁴, le destin des *harraga* (soit le nom en arabe des émigrés qui tentent de rejoindre l'Europe clandestinement) est généralement évoqué à travers l'angle du drame humain que constitue la traversée de la Méditerranée ou de la critique des politiques d'asile en Europe. Sadek Rahim prend un parti sensiblement différent en préférant dénoncer la culture du départ entretenue dans son pays. A travers un corpus d'œuvres qui utilisent le tapis oriental comme principal motif, le plasticien retourne contre elle-même la symbolique du tapis volant pour révéler le caractère illusoire des eldorados qui en constituent les lignes d'horizon. Appesantis par des coulées de béton, présentés en regard d'un piston de chalutier dysfonctionnel (*Piston*), associés à une valve à pétrole bétonnée (*The Missing*), à une pompe à injection (*Made in URSS*) ou à des pièces de moteurs (*The Fleet*), les tapis de Sadek Rahim incarnent moins des possibilités d'évasion que l'échec du mythe qui les motive. Cloués au mur, comme des avions le sont au sol, ils sont alourdis du poids du réel, l'artiste les rappelant ici à une vision pragmatique comme pour mieux convaincre de rester à terre. Placée sous le signe d'une référence à Pierre Bourdieu qui défile en vitrine (« Parce qu'on connaît les lois de la pesanteur, on peut voler »²⁵), elle dit en quoi la connaissance d'une contrainte est la condition de son dépassement, un propos d'autant plus audible à l'heure où le *hirak* entraîne à une chute de 80 % des départs de jeunes Algériens. Dans sa vie comme dans son œuvre, Sadek Rahim démontre que l'exil n'est pas une fatalité, *Gravity*³ apparaissant alors comme un appel à peine voilé à constituer une scène locale, autonome et émancipée.

Traductions plastiques dans l'œuvre de Sadek Rahim : ni localisme, ni globalisme

- 11 L'exposition *Gravity*³ est à ce jour la plus grande monographie présentée sur le territoire qui soit autant ancrée dans une démarche contemporaine, adaptée aux normes esthétiques des musées occidentaux sans rien sacrifier de son ancrage local. Si on y trouve les marqueurs des pratiques de l'art, dites « contemporaines » en Occident – l'importance du propos critique, le décloisonnement disciplinaire ou la prépondérance du concept –, elle révèle des singularités stylistiques plus endémiques. Comme l'a montré Nadira Aklouche-Laggoune²⁶, cette dynamique n'est pas nouvelle : l'art contemporain algérien s'est construit au cœur d'un jeu d'influences fait de transferts, d'emprunts et de greffes, entre affirmation identitaire et assimilation de codes exogènes. À simplement considérer les pratiques mobilisées (installation, ready-made, performance, dessin minimaliste ou vidéo), les matériaux employés (béton, outillage industriel, néon, etc.) comme la teneur de son propos, l'exposition *Gravity*³ pourrait être hâtivement perçue comme une façon pour l'artiste de se conformer à des marqueurs formels occidentaux. Les rencontrer, lui et la commissaire d'exposition, m'incita à inverser la question : Sadek Rahim est certainement moins influencé par des codes extérieurs, qui « occidentaliserait » sa production, qu'il ne choisit des éléments spécifiques à la culture algérienne renouvelant l'interprétation des formes et des symboliques de l'art contemporain occidental. Entre références locales et culture globale, son œuvre ne se plie à aucune esthétique dominante sans pour autant se couper des normes de lecture en vigueur dans l'art contemporain.
- 12 Il serait ainsi erroné de rapporter la référence au tapis et au motif floral à un inconscient orientaliste²⁷. L'ironie de son traitement se lit comme une réinterprétation de l'objet domestique, nourrie de souvenirs familiaux. Evoquant sa grand-mère, pour qui chaque jeune Algérien était une rose et chaque départ une fanaïson, le plasticien procède à un geste d'extrusion des fleurs évoquant l'absence et la séparation. Dans deux œuvres présentées en vis-à-vis, il découpe ces motifs tissés dans des tapis orientaux pour décoller les figures du fond, à la manière dont les jeunes exilés se déracinent. Dans la première (*Constellation*), il n'en conserve que les roses, en équipe certaines d'un moteur rotatif et les assemble en réseau dans une constellation murale. Isolées de la composition, les fleurs deviennent les symboles de ces jeunes gens en fleur qui tournent en rond ou piétinent sur place. La seconde (*The Missing*) procède d'un geste inverse : au mur, un tapis délesté de ses décorations, percé de ses manques, rend cette fois sensible le vide que laissent les exilés, un sentiment transculturel dans lequel chacun peut se reconnaître. Ce geste autoréférentiel renvoie à l'Orient tout en leur réservant un traitement distancié et compréhensible par un public étranger.
- 13 L'emploi du matériel mécanique est lui aussi investi d'une symbolique propre à l'histoire du pays. Principalement issu de l'ingénierie navale, il est mobilisé pour signifier l'obsolescence et l'inéluctable dégradation d'une société dont on ne prend pas assez soin. Omniprésents, les moteurs dysfonctionnels et engrenages crispés disent ce défaut de motricité et l'impossibilité de sortir de l'inertie. Ces ready-made renvoient au mobilier des ports algériens et à la mécanique des bateaux qui cristallisent les envies d'ailleurs, à l'image de l'imposant moule à béton *Envole* qui évoque les blocs composant les digues sur lesquels s'assoient les candidats à l'exil. Associé au béton, il double la critique de l'immobilisme sociétal du vœu de voir les jeunes Algériens s'enraciner

durablement, à l'image de *Sabotage*, un système portable de géolocalisation coulé dans du béton, empêchant symboliquement leur départ. Tel est au fond le sens de la « gravité » qui donne son titre à l'exposition. A l'urgence politique que connaissent les Algériens peut répondre la force du lien au sol qui les a nourris. Le matériau mécanique s'émancipe de la nostalgie post-industrielle pour interpréter au contraire une actualité pressante.

- 14 Le béton renvoie plus généralement au paysage algérien, parsemé d'édifices en chantier placés au contact direct du patrimoine historique. Symbole de cette contradiction entre la préservation précaire d'un héritage architectural et une politique immobilière peu régulée, l'installation *Mémoires* se présente comme une reproduction schématique de l'urbanité oranaise où s'agrègent des constructions en équilibre, réalisées en briques et épis de faitage. La pièce se complète avec une photographie du palais du Bey Hassen, joyau architectural d'Oran, saisi dans sa proximité à une tour abandonnée de dix-huit étages, un monstre de béton désaffecté qui parasite le paysage. Cette dissonance esthétique, inhérente à l'expérience du territoire, se retrouve comme un principe directeur de l'exposition dans laquelle les œuvres les plus récentes côtoient la présence d'antiquités, exceptionnellement prêtées pour l'occasion par le musée Zabana. Imbriquant le local dans le global, le patrimonial dans le contemporain, son style dessine les contours d'un art contemporain pratiqué à l'algérienne, qui adosse la représentation de l'extrême contemporain à une quête des origines et assigne plus franchement à l'art des fonctions documentaires et d'archivage.

Sadek Rahim, *Sabotage*, pierre calcaire, GPS Garmin 73, béton, 35 x 35 x 35 cm, 2019 © Sadek Rahim

Contemporanéité de l'art algérien : le *hirak* révolutionne-t-il l'art ?

- 15 Conçue en parallèle du *hirak* qu'elle évoque en creux, *Gravity*³ est la première grande exposition qui pose un regard critique sur ses causes, à savoir la mauvaise gestion

politique et le drame des *harraga*. Tout pousse à reconnaître dans cette coïncidence temporelle un moment décisif, un temps où le milieu de l'art et la société partagent le même désir d'émancipation à l'égard des institutions. Pour autant, l'implication concrète des artistes dans les mouvements de contestation actuels est surtout le fait d'initiatives isolées plus que d'une mobilisation collective. Si les artistes participent aux manifestations, aux grèves estudiantines, à des comités, à des groupes de discussion et signent des pétitions, leur engagement varie selon les personnes et peine à faire de la culture un enjeu premier dans le débat public. Artistes algériens et manifestants font de leur créativité un levier d'action politique, diffusée à travers des formes d'expression populaires (musique, bande-dessinée, dessin satirique et photographie) et par le biais de canaux accessibles à tous (plateformes en ligne, affichage sauvage, publications clandestines). De manière plus ponctuelle, les artistes initient des ateliers citoyens – à l'image de Fatima Chafaa qui invite deux cents enfants à dessiner leur vision du *hirak* – ou des actions dans l'espace public, à l'exemple de Révolte-Arts à Tizi-Ouzou ou du grand drapeau algérien cousu en pleine manifestation à la demande de Sarah El Hamed.

- 16 C'est finalement dans sa fonction testimoniale que l'art rencontre le succès le plus significatif. Alors que la presse est encadrée, sinon muselée, et que le gouvernement limite l'archivage sur les événements, les artistes ont pris en charge d'en constituer la mémoire. L'actualité voit éclore de nouveaux imaginaires (les foules compactes de Mounia Lazali, les parpaings de Mounir Gouri, les portraits de jeunes de Nedjouda Seraa) et contribue à la valorisation du médium photographique qui assure plus que nul autre cette mission documentaire. Marginalisés dans le paysage artistique, les photographes algériens trouvent là l'opportunité d'une reconsidération d'autant plus importante que leurs travaux sont puissamment relayés par les réseaux sociaux. Citons Liasmine Fodil à Tizi-Ouzou ou Nacera Boulouar à Oran. Rappelons aussi le succès fulgurant du collectif 220²⁸ qui voit ses travaux publiés dans les plus grands journaux internationaux et exposés dans le monde entier. Sans jamais se figurer en porte-voix du peuple, ces artistes se posent davantage en observateurs engagés et concernés, confrontés à l'urgence de montrer. Le *hirak* redynamise en cela la pensée de l'image, en questionne la portée politique et dote l'art de nouvelles missions.

L'essor de la pensée critique : défis et évolutions en cours

- 17 Envisagé à partir de ses effets sur la liberté d'expression, le *hirak* représente un moyen pour l'art contemporain algérien d'aborder plus franchement son tournant critique. Il faut dire que spectre de la censure enjoint encore les artistes à la plus grande prudence, refusant pour certains l'interprétation politique de leurs œuvres. Il semblerait pourtant que l'affaiblissement du système en place et la libération de la parole publique dans les soulèvements constituent un terrain fertile pour exercer et assumer la capacité de négation de l'art. Il s'agit à ce point de l'analyse de considérer que chaque crise historique (politique, sociale, culturelle ou économique) correspond à une crise de la pensée, ouvrant sur une désinhibition de la conscience critique. Jusqu'où l'art peut-il être contaminé par ce vent de liberté encore fébrile et se permettre d'assumer une fonction critique, centrale dans l'art contemporain ?
- 18 *Gravity*³ exprime une liberté de ton inédite à ce niveau de visibilité institutionnelle. Bien que le risque de censure ne se soit pas fait ressentir durant la préparation de

l'exposition, menée sans que l'institution n'exerce son droit de regard, le contexte politique encore sensible à l'inauguration pouvait le laisser prévoir. Malgré la visite des officiels, l'exposition ne fit l'objet d'aucune interdiction, conséquence d'une plus grande permissivité liée au contexte politique²⁹. Cela tient aussi à la stratégie adoptée par l'artiste, symptomatique d'un art qui a pris l'habitude de cacher ses intentions. Sadek Rahim dissimule discrètement son propos sous des formes en apparence inoffensives, faussement ornementales (le travail sur les tapis) ou simplement ludiques (un couffin plombé par une coulée de béton). Le politique est donc compensé par un investissement poétique qui le rend plus suggestif que franchement énoncé. Avec le *hirak*, la possibilité de dévoiler ce dissimulé se conquiert. Il devient possible, pour l'artiste comme pour le spectateur, d'assumer l'attaque de fond portée sur la politique d'industrialisation, l'immobilisme de la société et le *statu quo* des pouvoirs publics qui en est la cause. Comme le manifeste le travail de Sadek Rahim, le fait d'assumer une critique des affaires politiques correspond à l'emploi plus franc de formes conceptuelles. Révélé pendant le *hirak*, le jeune peintre Amine Boughachiche a par exemple délaissé son style figuratif habituel pour produire une œuvre picturale discursive, dans laquelle le sigle du parti au pouvoir « FLN », peint en rouge, se dégrade à l'extrémité du « L » jusqu'à laisser apparaître le mot « FIN ». Précisons toutefois qu'il reste encore à accompagner intellectuellement les artistes et le public dans cette voie, alors que la théorie de l'art est quasiment absente des enseignements artistiques et que la critique d'art, encore peu présente, ne bénéficie d'aucune presse spécialisée.

- 19 Il serait difficile de conclure cet essai sans évoquer la question de la place des femmes, encore largement sous-représentées dans les programmations, alors que leur présence dans le milieu de l'art algérien et international est grandissante³⁰. Depuis les années 2000, l'art algérien se fait le reflet – encore timide – d'un mouvement d'émancipation qui s'est traduit par l'organisation d'expositions spécifiques dont *L'Art au féminin* (Alger : MAMA, 2007), *Africaines* (Alger : MAMA, 2009) ou *Touches féminines où se mêle le langage des couleurs* (Oran : MAMO, 2018). Celles-ci ne suffisent pas à renverser un ordre masculin dominant, qui de fait accorde aux hommes un accès facilité aux moyens de production et de diffusion. Si ce constat convient indistinctement à toutes les scènes artistiques de la planète, il faut reconnaître que la situation est plus sensible dans une société aussi patriarcale que l'Algérie. Le contexte du *hirak* pourrait changer la donne en se reconnectant avec une histoire de l'engagement révolutionnaire des femmes, résistantes de l'ombre et *moudjahidate*, à l'instar de Djamila Bouhired, icône de l'indépendance dont chaque apparition galvanise les foules. Le combat féministe et ses revendications (réforme du code de la famille et égalité des droits) rencontrent encore l'hostilité des conservateurs et peinent à transformer le surcroît actuel de visibilité en une dynamique populaire suffisante pour avoir une influence politique conséquente. Terminons cette analyse en formulant le vœu que les luttes pour les minorités politiques et sexuelles trouvent dans l'effervescence du moment le moyen d'une évolution notable, d'une convergence des luttes pour l'autonomie, qui lierait l'autodétermination du peuple, l'émancipation des minorités et l'autodéfinition de l'art contemporain.
- 20 Réalisé d'après des enquêtes de terrain, cet essai tente de porter un regard sur un paysage artistique en mutation sans jamais prétendre à l'exhaustivité. Le paysage artistique algérien résiste d'autant plus à l'esprit de synthèse qu'il connaît des mutations profondes dont on ne peut savoir à l'heure actuelle si elles mèneront à un renversement de l'ordre institutionnel. L'exemple de Sadek Rahim, dans une certaine

mesure émancipé des institutions et de l'hégémonie occidentale, paraît dessiner un profil d'artiste contemporain autonome en passe de devenir un modèle local. Les processus d'autonomie que l'on peut constater dans le milieu de l'art et dans la société, liés dans une communauté d'objectifs et de moyens, traduisent le désir de prendre en main son propre destin et de désenclaver le pays. Il reste à questionner ce que produirait une plus franche introduction des plasticiens algériens dans la culture globale. Après avoir été assignés à l'histoire coloniale, au terrorisme, à la question de l'oppression féminine, les artistes algériens ne sont-ils pas exposés au risque d'être ramenés à l'actualité politique et d'être réduits à illustrer les événements ? Ce sera aux structures étrangères d'accueillir cette scène émergente en se prémunissant d'un tel regard, à elles de l'envisager dans toute sa richesse et ses particularismes. Alors que l'Algérie s'est longtemps trouvée à l'avant-poste des mouvements d'affirmation artistique – comme avec le Festival panafricain d'Alger (Panaf) en 1969, réédité en 2009, peut-elle retrouver son *leadership* dans la lutte pour l'émancipation des anciens pays colonisés ? Le chemin semble long et parsemé d'embûches, mais tout porte à croire que le débridement des énergies créatives, la volonté de construire le milieu de l'art et de structurer les discours en dessinent les prémisses. A charge pour les artistes algériens de transformer l'essai et de faire leur révolution jusque dans les musées.

NOTES

3. Selon que la population se déclare arabe ou berbère, qu'elle se rattache à des groupes ethniques tels que les Kabyles, les Chaouis, les Touaregs ou encore les Mozabites.
4. Du qualificatif réservé aux Algériens par l'administration française durant la colonisation, l'art « indigène » a été autant l'instrument des colonisateurs que l'objet d'une réappropriation après 1962. Voir Orif, Mustapha. « De l'"art indigène" à l'art algérien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 75, novembre 1988, p. 35-49.
5. Pensons à Kader Attia, Saâdane Afif, Adel Abdessemed, Zineb Sedira, Katia Kameli, Massinissa Selmani, Fayçal Baghrich, Zoulikha Bouabdellah, Kamel Yahiaoui, Halida Boughriet, Abdelkader Benchamma, Mohamed Bourouissa ou encore Neïl Beloufa.
6. Réalisés en avril, juin et juillet 2019 à Alger, Oran, Mostaganem ou Tlemcem.
7. *Sadek Rahim : Gravity*³ (5 juillet-30 septembre 2019), Oran : MAMO. Sous le commissariat de Marie Deparis Yafil.
8. Hellal Zoubir précise de son côté que les autorisations du gouvernement ont été délivrées en février pour une inauguration en mai, ce qui lui aurait laissé trop peu de temps pour s'organiser.
9. Ce n'est pas tant sa légitimité artistique que le conflit d'intérêts qui était dénoncé.
10. Nous signalons l'analyse détaillée de Saâdi-Leray Farid publiée dans *Le Matin d'Algérie* du 4 avril 2019, consultable en ligne : www.lematindalgerie.com/la-biennale-de-venise-le-pavillon-algerien-prend-leau-et-la-poudre-descampette
11. Agence nationale de gestion des réalisations des grands projets de la culture.
12. Agence algérienne pour le rayonnement culturel.
13. L'Etat, par exemple, contrôle l'exportation des œuvres et tarde à légiférer sur le statut fiscal des artistes.

14. Même si, paradoxalement, l'histoire des arts enseignée dans les écoles est celle de l'Antiquité à la Modernité occidentales, les incursions dans l'art musulman, notamment ottoman, y restent minoritaires.

15. Les lieux publics de diffusion sont souvent partagés entre conservatisme patrimonial et ouverture sur les arts actuels, à l'image du Bastion 23 à Alger ou de la résidence Dar Abdellatif, même si cette dernière est plus versée dans le contemporain.

16. Par exemple Sadek Rahim, Zineb Sedira, Oussama Tabti, Atef Berredjem, Adel Bentounsi, Amina Menia, Mounir Gouri, Sofiane Zouggar, etc.

17. C'est le cas de Walid Aidoud, Mourad Krinah, Mohamed Benhadj, Mazia Djab, Tewfik Ali-Chaouche ou Sadek Rahim.

18. Série d'expositions tenues dans la Casbah ou dans un marché désaffecté qui rencontra un tel succès qu'elle valut à son commissaire de présenter un panel de la jeune création algérienne à la Biennale de Dakar en 2016.

19. Sofiane Zouggar, Adel Bentounsi, Mounir Gouri, Djamel Agagnia, Fella Tamzali Tahari, Maya Ben Cheikh El-Fegoun ou Mehdi Djelil [Bardi] pour ne citer qu'eux.

20. Tamzali, Wassyla. Merouche, Hichem. *Le Temps de préparer d'autres questions*, Alger : Les Ateliers Sauvages, 2019, p. 129

21. *Ibid.*, p. 149

22. Même s'ils sont une façon pour les ex-pays colonisateurs de conserver un domaine d'influence négligé par les autorités et de maintenir des relations diplomatiques dans un contexte d'échange bilatéral parfois sensible.

23. Celles et ceux qui ont fait le choix de partir de l'Algérie, à l'instar de Mohamed Bourouissa, Neïl Beloufa, Adel Abdessemed, Halida Boughriet, Saâdane Afif, Kamel Yahiaoui ou Massinissa Selmani.

24. Nous renvoyons par exemple aux œuvres de Fouad Bouatba (*The Missing*, 2015, ou *Le Cimetière de la Méditerranée*, 2019), de Mounir Gouri (*Les Routes cousues*, 2017), d'Atef Berredjem (*Stars*, 2011) ou de Zineddine Bessaï (*Harraga*, 2010).

25. Bourdieu, Pierre. « Ce que peut faire la sociologie », conférence avec Ronald Klapka au Théâtre de Saint-Amand-les-Eaux en 1983. Texte initialement publié dans *La Marmite*, journal des enseignants de Saint-Amand-les-Eaux (<http://remue.net/cont/bourdieu02.html>).

26. Aklouche-Laggoune, Nadira. « Résistance, appropriation et réappropriation dans l'art algérien », *Modern & Contemporary France*, vol. 19, n° 2, 2011, p. 179-193

27. Ce que Nadira Aklouche-Laggoune appelle « l'orientalisme du dedans ». Cf. « Marché de l'art : Le nouvel orientalisme du dedans », *El Watan*, 5 octobre 2006.

28. Ramzy Bensaadi, Houari Bouchenak, Youcef Krache, Fethi Sahraoui et Abdo Shanani.

29. Ce constat est valable en septembre 2019 et à propos des arts plastiques. Les écrivains, les réalisateurs ou les journalistes sont davantage exposés à la répression.

30. Citons ici Halida Boughriet, Zineb Sedira, Zoulikha Bouabdellah, Amina Menia, Lydia Ourahmane, Fatima Chafaa, Maya Ben Chikh El Fegoun, Katia Kameli, Carole Douillard, Sarah El Hamed, Amina Zoubir, Louisa Babari, ou Hakima El Djoudi.

1. Cette bourse a permis :

- à Julie Crenn d'aller en 2016 à la rencontre des scènes artistiques féminines en Afrique du Sud. « *Who Run the World ? : les artistes sud-africaines au défi de l'Histoire et des normes* », *Critique d'art*, n° 47, automne/hiver 2016, p. 97-128
- à Clélia Zernik de faire une enquête en 2017 sur la forme et le statut des festivals artistiques au Japon. « *L'Art japonais après Fukushima : au prisme des festivals* », *Critique d'art*, n° 49, automne/hiver 2017, p. 81-120
- à Lilian Froger d'analyser en 2018 les relations entre le design, la Californie et les imaginaires que cette dernière évoque. « *L'Illusion d'un été sans fin : design californien, soleil et mirages* », *Critique d'art*, n° 51, automne/hiver 2018, p. 105-144

2. *Sadek Rahim : Gravity*³ (5 juillet-30 septembre 2019), Oran : MAMO. Sous le commissariat de Marie Deparis Yafil

AUTEUR

FLORIAN GAITÉ

Critique d'art et de danse, membre de l'AICA, **Florian Gaité** travaille pour la presse écrite et la radio (France Culture). Docteur en philosophie, diplômé de l'université Paris Ouest Nanterre, il est membre associé de l'Institut ACTE et chargé de cours aux Universités Paris I et Paris VIII. Suite à ses séjours en Algérie, il réfléchit aux formes d'une nouvelle écriture critique, dont la publication à venir du recueil de critiques *Tout à danser s'épuise* (Sombres torrents) sera le premier exemple.