L'art au Maghreb : de l'appropriation à la réécriture

Rachida Triki

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7407>

DOI : 10.4000/perspective.7407

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 9-13

ISBN : 9782917902394

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Rachida Triki, « L'art au Maghreb : de l'appropriation à la réécriture », *Perspective* [En ligne], 2 | 2017, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7407> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.7407>

L'art au Maghreb : de l'appropriation à la réécriture

Rachida Triki

Parler d'art et d'histoire de l'art au Maghreb suppose d'identifier, au sein d'un patrimoine architectural diversifié, une entité culturelle ainsi qu'un ensemble de pratiques artistiques propres à une région donnée. Nous partons délibérément de ce présupposé parce qu'il nous semble dépasser la simple hypothèse : le Maghreb est une réalité qui se rappelle à nous de manière de plus en plus pressante, tant sur le plan social – à travers l'histoire commune de ses populations – que sur le plan économique. Mais c'est surtout du point de vue culturel que le Maghreb nous semble exister, dans la communauté d'un héritage artistique et de pratiques créatrices actuelles, la complémentarité de ces trois pays ne faisant aucun doute. L'ensemble géographique désigné par le terme Maghreb englobe ici, de par leurs spécificités historico-politiques et culturelles, le Maroc, l'Algérie et la Tunisie, même s'il a pu s'étendre à la Libye et à la Mauritanie à travers la dénomination de « Grand Maghreb ». Doté d'un vaste littoral, séparé de l'Europe occidentale par la mer Méditerranée, uni à l'Afrique de l'Ouest par le désert, il s'étend, comme son nom *al Maghrib* (« presqu'île du couchant ») l'indique, à l'ouest de l'Orient (pays du Levant et monde arabe).

Cette situation géographique a déterminé son histoire culturelle marquée par les différents flux de populations, les invasions et occupations venues du nord de la Méditerranée et de l'Orient. Depuis la préhistoire, sa population amazighe (berbère) a connu les conquêtes phénicienne, romaine, byzantine, turque, arabe et française avec leurs traditions païenne, chrétienne, juive et musulmane. En même temps que le long processus d'arabisation, la région a été le lieu d'un brassage de populations méditerranéennes, qu'elles soient andalouse, italienne, ottomane, grecque et française. Le patrimoine artistique et architectural est le meilleur témoignage de cette histoire plurielle où l'art, riche des différentes cultures, offre une diversité d'objets, de monuments et de sites dont plusieurs sont inscrits au patrimoine mondial de l'UNESCO. Que ce soit dans les villes côtières (comme Carthage, Tétouan ou Alger) ou à l'intérieur des pays (Timgad, Kairouan ou Rabat), édifices numides ou phéniciens, théâtres romains, mosaïques des basiliques, ou encore médinas offrent une diversité unique de styles et d'arts de faire. Depuis la fin du XIX^e siècle, sous le régime colonial et le protectorat français, bien des objets de ce patrimoine sont venus composer des collections en dépôt dans les institutions que sont les musées. Ce patrimoine, dans chacun de ces pays, a été pensé par le colonisateur et il faudrait se demander si cette approche reste opératoire aujourd'hui ; il serait souhaitable que les communautés locales et la communauté des chercheurs s'en ressaisissent.

Un peu plus d'un demi-siècle après les indépendances des pays du Maghreb, on constate, tant de la part des centres de recherches sur le patrimoine, de la société civile, que des historiens de l'art, une volonté de réformer les modes de sélection, d'identification et de périodisation hérités d'une politique muséale d'orientation coloniale. Cette remise en question touche aussi bien les musées d'antiquité que les musées ethnographiques. Depuis une dizaine d'années, différents programmes scientifiques et réaménagements institutionnels œuvrent en ce sens, alors que de nouveaux musées étendent l'institution aux domaines de l'« artisanat » et des « traditions¹ » notamment.

Si la préservation et la mise en valeur du patrimoine vont toujours de pair avec la nécessité de revisiter l'histoire des collections et leurs modes de muséification, les questions et débats portent essentiellement sur les modes de visibilité et la réécriture de l'histoire des collections muséales qui permettraient la réappropriation d'un patrimoine maghrébin et la formation d'un public réceptif². Dans le respect de la nature des collections et de leur historicité, le défi consiste donc à réinscrire un patrimoine hétérogène dans une perspective endogène. L'idée serait peut-être de transcender tout à la fois le caractère colonial du dispositif muséal et les identifications à un héritage commun pensé de manière univoque, qu'il soit religieux ou ethnique.

Il s'agit aussi d'éviter l'écueil d'une politique muséale – notamment dans les musées dits « ethnographiques » – orientée par l'industrie du tourisme, en Tunisie et au Maroc singulièrement, au risque de céder à des représentations néo-orientalistes voire folkloriques du Maghreb. Nous avons affaire là à ce que l'on pourrait désigner un « nominalisme muséal », déployé dans le but de légitimer des collections d'objets hétéroclites tout en donnant l'illusion de la préservation de patrimoines locaux. Dans la plupart des cas, les autorités compétentes n'exercent pas leur droit de regard sur ces institutions inscrites dans les circuits de tourisme culturel, par négligence ou par complaisance face à la multiplication de lieux dédiés à l'art et à la culture.

Le travail méthodique d'identification et de description des œuvres qui revient de pair aux historiens de l'art et aux archéologues apparaît en ce sens fondamental. Depuis quelques années, dans le respect de l'héritage multiculturel des identités nationales, on commence à effectuer la mise en valeur des collections et la constitution de catalogues et d'inventaires, désormais objets d'études : c'est le cas, par exemple, de la récente initiative de réaménagement et de refondation de la muséographie du Musée national du Bardo à Tunis (de 2009 à 2012). Ce travail dévoile aussi l'urgence d'une collaboration étroite entre les instituts du patrimoine et l'Université qui se doit aussi de développer des cursus complets en histoire de l'art, étant donné le manque de spécialistes du domaine et ce, dans les trois pays concernés³. En effet, aucune institution universitaire ne compte de département consacré à la discipline de l'histoire de l'art à proprement parler. En matière d'art, la lenteur du processus de décloisonnement des spécialités qui entrave aussi les développements muséaux à l'ordre du jour relève d'un héritage colonial qui ne donnait autorité patrimoniale qu'aux archéologues, sans surprise les plus nombreux dans les structures culturelles au Maghreb. Dans la perspective de former des conservateurs et d'ouvrir à une plus large interdisciplinarité, il apparaît aujourd'hui urgent de restructurer ces institutions.

Si, à quelques différences près relevant de revendications nationalistes, le Maroc, l'Algérie et la Tunisie ont en partage des problèmes de conscience patrimoniale eu égard à la réécriture et à la cohérence du réaménagement de leur héritage archéologique, la patrimonialisation des beaux-arts semble, quant à elle, moins problématique. Dès l'indépendance, le Musée national des beaux-arts d'Alger (créé en 1927) s'est développé dans une acception plutôt consensuelle de ses collections et a poursuivi une politique d'acquisition d'œuvres picturales affirmant l'« algérianité » tout en s'inscrivant dans la continuité des beaux-arts européens du XIX^e et du début du XX^e siècles. Le musée de Bank al-Maghrib de Rabat a

ainsi constitué une collection de peintures orientalistes du Maroc qui semble appréciée du grand public. Attendu depuis des décennies, le projet souvent reconduit d'un Musée des beaux-arts en Tunisie prévoit l'accueil de la collection de l'État dans laquelle figurent des œuvres d'artistes européens du début du XX^e siècle.

Au Maroc et en Algérie plus particulièrement, l'appropriation récente des arts plastiques a progressivement donné lieu à la création de nouveaux musées d'art moderne et contemporain – publics et privés –, à l'augmentation des espaces d'exposition ainsi qu'à l'avènement de foires d'art contemporain, voire de fondations⁴. Ce processus est en partie impulsé par la visibilité que permettent aujourd'hui les arts plastiques dans le miroir du marché de l'art mondialisé. À la fois muséale et événementielle, cette nouvelle politique qui concerne tant le moderne que le contemporain se heurte cependant à l'absence d'un inventaire exhaustif tout comme à celle d'une véritable conception historienne des productions artistiques qui légitimerait et faciliterait la présentation des collections et des expositions. Ce problème se pose avec acuité dans un contexte d'ouverture successive de grands musées d'art moderne et contemporain, tel le Musée Mohamed VI d'art moderne et contemporain (MMVI)⁵ à Rabat en octobre 2014, inauguré après celui d'Alger (MAMA, 2007) et avant celui d'Oran (MOMA, mars 2017). Ainsi, le projet politique de créer un Musée national d'art moderne et contemporain à Tunis (MNA MC) s'est-il également formé, avant même que les conditions de conservation des œuvres ne soient réunies, ni leur inventaire encore constitué.

S'il est vrai que l'heure est à la préservation et à la mise en valeur du patrimoine pictural moderne et contemporain, tout comme à la fondation de musées d'art qui répondent en outre à l'attente d'un public local averti, il n'en reste pas moins que la hâte manifeste du pouvoir politique à inaugurer de belles architectures – dites muséales –, sans les normes ni les préalables requis, risque de ne produire que des coquilles vides. Il faut néanmoins reconnaître que la création de ces institutions contemporaines a fait surgir un intérêt nouveau pour la recherche en histoire de l'art moderne au Maghreb permettant de mieux saisir la nature des collections et d'encourager la tenue d'expositions (permanentes ou temporaires).

Des études théoriques locales ponctuelles, des travaux de recherches universitaires ainsi que des catalogues et articles critiques journalistiques existent certes, mais cette documentation demeure encore dispersée et parfois peu accessible. Effectuer un travail d'archivage de ces publications – ce qui supposerait de produire un état des lieux de la documentation et de mener une enquête auprès d'institutions étatiques et privées, de galeristes et de critiques – apparaît alors comme un chantier pressant. Pareille recherche obligerait ainsi à se pencher sur l'histoire des acquisitions des œuvres et de leur réception critique. Parallèlement, un travail de re-conceptualisation permettrait d'affiner les méthodes d'identification des catégories esthétiques, mouvements artistiques et styles, tout en revisitant leurs modalités de valorisation et de classification.

Étant donné que les beaux-arts – nés en Algérie, en Tunisie et au Maroc à la fin du XIX^e siècle, dans un contexte colonial – sont le fait d'artistes français et européens, comment s'orienter vers une pensée esthétique et historienne spécifique au Maghreb sans être influencé par les modes de périodisation et d'identification hérités de l'histoire de l'art occidental ? Comment aussi se défaire de représentations purement conjoncturelles et marchandes, où les arts dits « contemporains » au Maghreb sont tributaires de l'appellation « art arabe contemporain » mise en place par le système du marché de l'art du Nord qu'entérinent aujourd'hui les nouveaux marchés du Golfe ?

Il est clair que les artistes du Maghreb n'échappent pas au déferlement d'images ni à la machine infernale du marché de l'art, avec ses nouvelles formes de détournement et d'aliénation. Pour eux, la tentation est grande, d'autant plus que la possibilité d'exister

au sein d'un hypothétique marché de l'art maghrébin reste minime. Or c'est précisément dans ces situations limites qu'il arrive que des artistes se ressource ; en utilisant les médiums mêmes de l'art mondialisé, ils créent, par un processus d'individuation, des formes et des dispositifs inédits parce qu'habités de la singularité du local. Face à l'image néo-orientaliste d'un monde arabe que veut offrir un certain marché de l'art, ces artistes doivent à la fois rester attentifs à l'actualité socio-politique du Maghreb en mutation et prendre leurs distances par rapport à une imagerie née des préjugés relatifs à une population immigrée en mal d'identité. Il s'agit pour eux, à travers diverses formes de dramaturgie plastique, de rendre visible des fictions sociales ou individuelles sans céder aux stéréotypes en cours.

Mise en contexte, une telle réflexion sur la pratique artistique au Maghreb entretient incontestablement un rapport étroit avec une pensée inhérente au processus créateur lui-même. En effet, la dynamique propre à l'art s'avère être une énergie que toute œuvre remarquable porte en elle comme une pensée vive animée par les problèmes actuels. Pourrait-on, en ce sens, déceler une pensée spécifique aux artistes du Maghreb telle qu'elle s'est manifestée dans les années 1960 avec la création de la revue *Souffles* au Maroc (1966)⁶, le groupe d'Aouchem en Algérie (1967) et celui des abstractionnistes en Tunisie (1963), autant d'initiatives artistiques tournant autour de la question : comment peindre marocain, algérien, tunisien⁷ ? Pour ces artistes et intellectuels, il s'est en fait agi de reformuler le débat sur la spécificité du peindre ou du faire artistique dans une démarche qui articule, chaque fois de manière singulière, l'autre et la référence.

Il faut enfin remarquer que toute analyse approfondie d'une démarche artistique s'inscrit dans une perspective transculturelle qui dessinerait une forme de « généalogie » des artistes maghrébins, laquelle prendrait en compte tout à la fois la spécificité de leur pays d'origine et leur rapport aux autres cultures. Aujourd'hui, un certain nombre d'entre eux, originaires du Maghreb et vivants en Europe ou dans des pays arabes, participent de telles formes d'appartenances plurivoques. Créer dans l'entre-deux est une manière d'assumer sa contemporanéité dans la référence à une région toujours déjà ouverte à son dehors. Cette posture de l'entre-deux rives libère de la contrainte d'appartenir à une identité close autant qu'elle peut constituer une alternative, voire une résistance, à la dérive consensuelle tout comme aux courants artistiques en vogue. Elle est propre à l'histoire d'un Maghreb riche de l'apport des autres peuples et de ses différentes diasporas.

S'il y a une spécificité de l'art dans ces trois pays, c'est bien celle de l'ouverture aux diverses influences culturelles euro-méditerranéennes et arabes dont s'enrichit le faire créatif, aussi bien dans la gestion de l'héritage archéologique que dans les formes de l'art moderne et contemporain. Il existe aujourd'hui une volonté indéniable de préserver et de s'approprier un patrimoine archéologique et artistique diversifié. Celle-ci s'est intensifiée sous la forme de l'engagement de la société civile dans cette nouvelle prise de conscience mais également sous l'impulsion donnée par la scène artistique mondialisée qui, de manière paradoxale, offre une plus grande visibilité aux cultures locales. C'est bien la raison pour laquelle le travail d'identification de l'art au Maghreb a pour préalable nécessaire une investigation critique et renouvelée de son histoire. Celle-ci requiert de poursuivre les études théoriques engagées sur un patrimoine artistique commun, mais aussi de réfléchir sur les moyens de le promouvoir afin d'assurer sa conservation et sa mise en valeur pour ses publics et ses acteurs.

1. Voir, par exemple : <https://www.algerie1.com/actualite/constantine-mettre-en-valeur-les-richesses-archeologiques-de-l-est-du-pays>.
2. Charlotte Jelidi (dir.), *Les musées au Maghreb et leurs publics : Algérie, Maroc, Tunisie*, actes du colloque (Tunis, IRMC/Musée national du Bardo, 2010), Paris, 2013.
3. Yassine Karamti, « Le musée dans le contexte du Printemps arabe : le cas de la Tunisie » [en ligne, URL : http://www.diplomatie.gouv.fr/IMG/pdf/musees_2012_karamti_01_cle0c523c.pdf (consulté le 21 novembre 2017)].
4. Fondation attijariwafa (Casablanca), Fondation Alliances (Casablanca), avec le musée d'Art contemporain africain Al Maaden à Marrakech, ou MACAAL, Fondation CDG (Rabat), Biennale de Marrakech, le Moussem d'Asilah (créé en 1976 par Mohamed Melehi et Mohamed Ben Aïssa), etc.
5. « Le musée MMVI ouvre enfin ses portes », dans *Diptyk, L'art vu du Maroc*, n° 25, oct.-nov. 2014, p. 44-66 ; Roxana Azimi, « Les débuts ratés du musée d'art contemporain de Rabat », dans *Le Monde*, 19 juin 2015 [en ligne, URL : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/06/19/les-debuts-rates-du-musee-d-art-contemporain-de-rabat_4657910_3212.html (consulté le 21 novembre 2017)].
6. La revue dans sa version française, *Souffles*, et arabe, *Anfas*, a été entièrement numérisée et mise à la disposition du public, à l'initiative de la Fondation Laâbi pour la culture et à l'occasion des 50 ans de la création de la revue : <http://www.laabi.net/Souffles-Anfas.html>. Voir aussi Mohammed Khadda, *Éléments pour un art nouveau*, Alger, 1972.
7. Anissa Bouayed, « Les peintres algériens, la génération du moment moderne », publié sur le site du Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle (CRASC), URL : <http://www.crasc.dz/ouvrages/index.php/fr/43-g%C3%A9n%C3%A9rations-engag%C3%A9es-et-mouvements-nationaux-le-xx%C3%A8me-si%C3%A8cle-au-maghreb/527-les-peintres-alg%C3%A9riens,-la-g%C3%A9n%C3%A9ration-du-moment-moderne> (consulté le 21 novembre 2017) ; Rachida Triki (dir.), *Patrimoine et création, arts plastiques tunisiens contemporains*, Tunis/Lyon, 1992.