

Art contemporain au Maroc et le Maroc de l'art contemporain

by Mohamed Rachdi

DEUXIÈME VOLET

Les attitudes et pratiques artistiques des années 80 à nos jours.

Il convient de rappeler que le premier volet de cet article était consacré à l'étude de la production artistique au Maroc de la fin du protectorat aux années 80. Cela a permis de montrer de quelle manière les artistes étaient fondamentalement préoccupés par la problématique identitaire: la construction d'une identité culturelle nationale et, plus largement pour certains, une identité culturelle arabe. Et ce, pensaient-ils, afin de recouvrer une identité culturelle, une dignité humaine et une intégrité territoriale estimées bafouées par le colonialisme et menacées de disparition totale par l'impérialisme occidental. Cherchant tant bien que mal à s'émanciper du modèle occidental jugé aliénant et à annihilateur, la création artistique marocaine post-coloniale se confinait alors dans les limites du territoire national, géographique et culturel. Elle se proposait alors de le réinvestir pour le reconnaître, s'y reconnaître et le faire connaître sous son "vrai visage". Un territoire national qui est considéré par ces artistes comme l'unique terreau à réactiver pour en révéler les richesses occultées par l'occupant, à restaurer pour en réveiller l'authenticité, réaffirmer son identité altérée... Enfin du compte, se remémorer pour se retrouver, pour reconnaître, inventer sur les fondements de cette mémoire maltraitée pour exister (2).

Dans ce contexte, ce combat, qui a porté la création artistique marocaine jusqu'à la fin des années 70, est aisément

(1) Cette contribution est développée en deux volets : le premier volet est déjà paru dans le numéro précédent de *Contemporary Practices*.

(2) Cf. cet ouvrage (op. cit. volet 1) de Khalil M'Rabet, *Peinture et Identité – L'expérience marocaine* ; (thèse de doctorat soutenue en 1979) ; éd. L'Harmattan, 1987.

compréhensible, louable et légitime, mais n'est pas dépourvu d'ambiguïtés et de contradictions qui ne peuvent être analysées dans la présente étude.

Signe de l'essoufflement du combat identitaire nationaliste mais également expression de nouveaux besoins et aspirations, c'est

à partir des années 80 que l'on repère un changement dans les pratiques et les attitudes des artistes marocains. Des individualités artistiques s'affirment par-delà les préoccupations dominantes des années 60-70. Des expériences singulières se manifestent et cherchent à s'émanciper de l'idéologie post-coloniale plombée par la reconstruction de l'identité culturelle nationale. Délaissant les interrogations maroco-marocaines et arabo-arabes, des artistes se tournent alors de plus en plus vers de nouveaux horizons, de nouvelles explorations. Certains, timidement, et d'autres, plus franchement. On peut en citer quelques-uns: Abderrahman Meliani, Mohamed Kacimi, Fouad Bellamine, Mustapha Boujemaoui... Toutefois, bien qu'ils se soient essayés superficiellement à certaines audaces de l'expérimentation contemporaine (installation, performance...), la plupart des artistes se sont rapidement cantonnés au seul domaine pictural. Il faut dire, d'une part, que pendant ces années 80 en Europe, certains esprits commençaient à s'élever contre la radicalité expérimentale des propositions artistiques contemporaines et se mettaient à promouvoir ce qu'ils appelaient "Peinture-peinture". D'autre part, peindre des tableaux était l'unique moyen pour les artistes marocains d'espérer vivre de leur art. Cela demeure malheureusement valable aujourd'hui encore.

Quoi qu'il en soit, à partir des années 80, nombre d'artistes marocains ne cherchent plus à s'écarter des modèles occidentaux pour montrer ce qui les rassemble et les identifie à une culture commune et à une communauté, mais ce qui les distingue, les personnalise. L'époque est désormais celle de la quête, non d'une identité culturelle nationale, mais de l'affirmation de l'individu artiste et de la singularité en art. Cette dynamique va s'accélérer avec la génération de la dernière décennie du XXe – début XXIe siècles.

Aujourd'hui, la réalité marocaine est différente. En effet, se borner aux seules considérations identitaires liées au territoire national, c'est chercher la fixité dans une vision trop étriquée en décalage total avec l'évolution et les enjeux du monde actuel.

C'est pourquoi dans ce deuxième volet, j'évoquerais

les artistes contemporains issus du Maroc plutôt que les artistes contemporains marocains, ainsi que de la place occupée par le pays dans leurs œuvres, tant le Maroc est désormais soumis aux bouleversements liés aux réalités de la globalisation et de l'immigration.

À l'évidence, la réalité de la mondialisation a bouleversé le rapport de l'homme au monde, de l'homme en général et plus singulièrement de l'artiste contemporain. En effet, les artistes sont portés par l'exigence de l'invention de nouvelles formes et développement de nouvelles attitudes en adéquation avec leur époque. L'internationalisation des économies, le développement des moyens de transport, la globalisation des échanges dans tous les secteurs de l'activité humaine ont radicalement modifié le visage du monde. Cela a changé la vision de l'homme sur son entourage immédiat et lointain, son actualité, mais aussi son histoire et sa mémoire. Nous ne vivons plus les mêmes choses qu'auparavant, nous n'envisageons plus le futur, ne concevons ni le passé ni le présent de la même façon. La réalité de la mondialisation a radicalement modifié et nos modes de perception et nos modes de conception. La mondialisation a une incidence manifeste sur l'activité artistique et la pensée sur l'art et ce à tous les niveaux : production, diffusion et réception.

Cette réalité, partagée aujourd'hui par la population mondiale, à des degrés différents, n'épargne pas le Maroc, pays qui a toujours prôné, avec la même force son attachement aux références culturelles traditionnelles et son ouverture à la modernité. En effet, la mondialisation est opérationnelle dans ce pays qui ouvre large ses portes aux investisseurs de provenances diverses.

S'ajoute le fait qu'une importante population du Maroc vit dans l'immigration en Europe et plus particulièrement en France.

Cette double réalité de la mondialisation et de l'immigration est incontournable pour l'étude de la production culturelle et artistique du Maroc. En effet, c'est ce qui va modifier complètement les mentalités et le rapport à l'art.

À l'aune de la double réalité du vécu migratoire et du bouleversement des repères planétaires dû à l'avancée de la mondialisation, il serait, me semble-t-il, plus pertinent d'une part d'étudier, à partir d'un corpus exemplaire d'œuvres, non seulement la façon dont les artistes développent leur activité artistique au sein du Maroc mais aussi et surtout dans le contexte de l'immigration, et d'autre part comment ils négocient la création et l'affirmation de leur vocabulaire artistique sous les effets de ladite mondialisation qui travaille à jeter dans

la caducité les préoccupations autour de l'identité culturelle nationale.

Nous verrons alors comment et pourquoi les artistes, ne se consacrant plus uniquement à affirmer la marocanité de leur création et leur appartenance à une culture et à une nation particulière, œuvrent de plus en plus à s'ouvrir au monde, en épousant et en participant à l'élaboration des pratiques contemporaines les plus audacieuses, diverses et hétéroclites. Toutefois, cet "oubli" du Maroc et de la marocanité ne veut surtout pas dire que les références marocaines ne resurgissent plus dans les pratiques artistiques contemporaines.

Il est intéressant de souligner que, face à la profusion actuelle des propositions artistiques, même les théoriciens, qui, autrefois, s'évertuaient à pointer dans les œuvres les traits susceptibles d'exalter quelque spécificité pouvant marquer l'appartenance à une identité culturelle nationale, se mettent aujourd'hui à réfléchir aux causes qui président à la multitude de la production contemporaine qui défie manifestement toute classification, voire toute identification. Finie, donc, l'époque où l'on cherchait - quitte à la forcer - la cohérence d'une démarche artistique dans son adéquation aux préoccupations identitaires. Le constat de la diversité est aujourd'hui manifeste, et face à cette évidence, la célébration des pratiques soucieuses des considérations identitaires s'avère définitivement caduque. Et ce en dépit de certains signes de repli qui gémissent ici et là, mais qui ne sont en fin de compte que l'expression désespérée devant l'accélération d'un processus inexorable.

C'est dans cette même perspective que Moulim El Aroussi tente d'expliquer la diversité des pratiques artistiques marocaines, d'une part par la formation des artistes à l'étranger et d'autre part, par la diversité des spécificités territoriales et culturelles au sein d'un même pays. "Sur le plan de la formation, précise-t-il, et si on ne se limite qu'au seul exemple de la France, il n'y aurait pratiquement aucune école de ce pays qui n'aurait vu un étudiant marocain se former en son sein. Il est évident que chaque Ecole française des Beaux-Arts est en elle-même une tendance. Les artistes marocains, rentrés chez eux après leurs études, venaient enrichir la scène avec d'autres idées [...]. À ce problème de formation s'ajoutent les différences culturelles. La sensibilité d'un citadin n'est pas celle d'un rural, celle d'un Amazigh n'est pas celle d'un Sahraoui, d'un Rifain ou d'un autre marocain originaire de la plaine ou de la montagne. L'imaginaire, les langues aussi bien que les représentations visuelles et chromatiques spécifiques faisaient que chaque artiste, mis à part sa maîtrise de la tech-

nique et des concepts, produisait des œuvres marquées par sa culture maternelle.” (3)

Le foisonnement actuel des propositions artistiques au Maroc est tout simplement à l’image de ce qui se joue dans la création artistique dans le monde. L’art se soucie moins de nationalisme, de construction de la spécificité culturelle et d’affirmation identitaire. Il se vit, se produit, se diffuse de plus en plus à l’échelle transnationale et développe des interrogations plus générales. Qu’ils vivent au Maroc ou à l’étranger, les Marocains les plus inventifs œuvrent à des pratiques artistiques. Ils, tournent le dos aux préoccupations postcoloniales pour échapper aux carcans nationalistes et identitaires et s’ouvrent à la diversité et à la multiplicité des interrogations qui concernent l’humanité à l’ère de la globalisation. Et ce quand bien même leur démarche reste collée à un territoire bien circonscrit, comme par exemple (nous le verrons plus loin), ce projet fort pertinent du collectif la Source du Lion qui agit sous la houlette de Hassan Darsi sur Casablanca, intitulé “Le Projet de la maquette”.

Nous aurons à revenir sur ce dernier puisqu’il incarne, à mes yeux, l’une des attitudes les plus innovantes de l’art contemporain du Maroc actuel. Pour le moment, voyons, tout d’abord, la création des artistes qui vivent et travaillent hors de leur premier pays, car leur situation est particulière et leur apport pour l’avancée de l’art contemporain marocain est considérable. Afin de bien comprendre le fonctionnement de leurs œuvres et les enjeux qui les animent, nous développerons une analyse critique de quelques exemples de réalisations.

Il est tout à fait évident que la création dans le contexte de l’expatriation, du déplacement volontaire loin du territoire natal ou encore du fait d’être né de parents issus d’une contrée du monde autre que celle où il vit ne saurait être sans quelque incidence sur la constitution de la personnalité de l’artiste, sur sa construction identitaire et par conséquent sur sa production artistique. C’est pourquoi, me semble-t-il, il convient de s’arrêter sur la singularité de cette situation de l’immigration. Elle mérite d’être étudiée, afin d’essayer de comprendre la spécificité de ses préoccupations, ses tenants et ses aboutissants.

On naît nécessairement à un moment et à un endroit donnés. Mais, si à l’évidence, notre identité en est constituée, elle ne se réduit nullement

(3) Moulim El Aroussi, *Les tendances de la peinture contemporaine marocaine, éditions Publiday-Multimédia, Casablanca 2002, p. 11.*

à ses références spatio-temporelles initiales. L’identité d’une personne se constitue au fur et à mesure du

déroulement de sa vie. Elle se fait et se défait par appropriations, refus et négociations avec des formes variées de la multiplicité d’éléments rencontrés au cours de la vie, au gré du temps et ses aléas. Aussi, il n’y a pas d’identité qui ne soit un entrelacs sans cesse dynamique d’une pluralité de références liées aux paramètres de temps et d’espaces forcément différents. “Tu ne te baigneras pas deux fois dans un même fleuve!” dit l’aphorisme d’Hyraclyte d’Éphèse. C’est dire que, si la permanence est admise depuis Aristote au moins comme étant l’un des traits essentiels de l’identité, puisqu’elle permet de reconnaître la même chose d’un individu à travers le temps, elle n’est pas pour autant son unique critère de définition.

Aussi, tout individu visant son équilibre et son épanouissement psychologique et social ne peut véritablement se réaliser que si ses repères identitaires assurent les deux aspects de la permanence et de l’instabilité. Focalisé sur la seule dimension de permanence, il risque l’enfermement identitaire purement arbitraire qui finit par s’avérer mortifère, dans la mesure où il paralyse en lui tout élan vital et créatif. De même, cherchant à épouser à tout prix le flux de la vie et la dynamique de la variation des diverses expériences à laquelle elle le soumet, l’individu risque alors la perte de toute attache avec quelques références stables. Et sans lien, il finit tôt ou tard par se sentir “dé-lié”. Constance et mouvement sont donc indispensables à l’équilibre de la structure identitaire.

Or, les conditions de vie de la réalité de l’immigration révèlent de manière encore plus aiguë cette dichotomie du caractère de l’identité qui se vit entre permanence et changement. Du fait que la migration dans un autre territoire implique une interaction inédite avec un nouveau système de références en concurrence avec le modèle précédent lié au pays de provenance, l’artiste issu de l’immigration se retrouve sans cesse mis face à une bifurcation:

Première possibilité: se replier sur soi pour ne penser qu’au seul territoire où s’est tissée sa première histoire, ne vivre que dans le ressassement constant des souvenirs personnels (y compris ceux qu’il n’a jamais vécus) liés à l’espace géographique et culturel d’où il est issu, continuer à sucer, pour ainsi dire, son propre doigt dans l’espoir de maintenir le cordon ombilical qui le lie à sa “culture d’origine”.

Or, l’expression même de “culture d’origine” employée sans modération dans le contexte de l’immigration est problématique en même temps qu’elle illustre assez bien cette tension fondamentale au sein de l’identité entre

permanence et dynamique. C'est ce qu'explique bien Tariq Ragi, sociologue et politologue, spécialiste des questions de l'immigration: "Sans insister, écrit-il, sur les incertitudes, les doutes et les acceptions mouvantes liés aux deux termes [culture et origine], il convient toutefois de postuler que la culture constitue un construit évolutif, et non pas, comme d'aucuns le souhaiteraient dans des logiques de haine, de rejet et de mépris de l'autre, un donné même fluctuant. Par conséquent, la culture, entendue dans le sens d'élaboration incessante, présuppose son inscription résolue dans une perspective dynamique; or, le mouvement qui l'organise, la fait évoluer dans quelque orientation que ce soit, semble figé, interrompu, bloqué par l'obstacle cristallisé par l'origine. Celle-ci, outre qu'elle suggère implicitement qu'une culture puisse être initialisée, transforme la culture à laquelle elle est associée en un donné intangible, immuable. Il en ressort que le couple "culture" et "origine" s'avère fondamentalement incompatible, l'un agissant à l'opposé de l'autre : l'un apparaît dynamique et l'autre statique, l'un semble en perpétuel devenir et l'autre inchangé depuis l'aube des temps." (4)

Aussi, dans la mesure où elle lui assure cette dimension de permanence indispensable à son équilibre, l'attachement de l'artiste issu de l'immigration à sa culture d'origine s'avère pour lui une nécessité vitale. En revanche, exacerbé, cet attachement risque de se transformer en enfermement aux conséquences néfastes.

En effet, un repli sur soi le couperait de l'environnement culturel immédiat où il vit actuellement. Ce repli entraverait son épanouissement à travers le passage par d'autres références culturelles qui sont assurément bien plus indispensables à son équilibre et sa régénérescence. Et ce malgré, ou, sans doute, grâce, aux difficultés et aux aléas auxquels soumet l'exigence des remaniements identitaires qu'impose le contexte migratoire.

Deuxième possibilité pour l'artiste issu de l'immigration: s'ouvrir au nouveau monde où il se trouve désormais, essayer de se construire une identité en adéquation avec les paramètres de l'ici et maintenant du déroulement de sa vie. Mais là encore, l'immigré se retrouve face à une alternative que résume bien dans l'histoire de l'immigration les fameux concepts : "assimilation" et "intégration".

(4) In le collectif *Les territoires de l'identité*, Tariq Ragi et Sylvia Gerritsen (dir.), éd. L'Harmattan, collection « Licorne - villes plurielles », Paris 1999, p.260.

Première option: doit-il travailler à nier tout lien avec son lieu initial? Doit-il chasser définitivement de sa vie et de son activité toute référence à son territoire

de provenance, pour n'épouser que celles du nouvel espace où il se trouve aujourd'hui? C'est ce que prône le modèle de "l'assimilation" qui pousse parfois certains, dans l'espoir de mieux se dissoudre dans la nouvelle aire sociétale, jusqu'au changement symbolique du nom et prénom de naissance, et même jusqu'à effectuer sur leur propre corps des opérations chirurgicales en vue d'une métamorphose identitaire radicale susceptible de les dissimuler et les rendre, pour ainsi dire, transparents...

En termes de production artistique cela se traduira par le souci constant de veiller à ne construire que des œuvres où n'apparaît aucun indice susceptible de les référer de quelque façon que ce soit au pays d'autrefois. Mais, cette rupture forcée se solde le plus souvent par un refoulement qui n'est pas sans conséquences désastreuses sur l'individu qui, tôt ou tard, se rendra compte d'un terrible déracinement, car on ne saurait, comme en se déshabillant, se débarrasser définitivement de son histoire et de sa mémoire! Et son besoin d'enracinement sera alors à la hauteur de l'effort déployé pour son acculturation, et ce dans la négation (que certains qualifieraient de pathologique) de toute attache à sa première terre...

Deuxième option : doit-il essayer de trouver un compromis lui permettant une alliance, harmonieuse autant que possible, entre références culturelles initiales et nouvelles? C'est ce que recommande le modèle de "l'intégration" qui incite les immigrés à trouver l'articulation la moins conflictuelle possible entre les codes de leur pays de provenance et ceux du pays d'accueil. Mais, la condition de l'immigration, avec les rencontres de populations différentes et ce qu'elles impliquent comme diversité culturelle est d'une telle complexité que le contact et l'échange ne sauraient se dérouler sans choc ni conflit.

C'est ce qu'explique clairement ce fils de l'immigration, Azouz Begag : "la question de l'intégration des immigrés est aussi celle de la France en mouvement, du bouleversement de ses repères identitaires, des inégalités sociales, des discriminations, de l'exclusion. Aussi conviendra-t-on que ce processus ne peut se dérouler sans frottement, sans échauffement, sans conflit, car pour s'intégrer il faut être deux, s'accepter mutuellement, s'accorder de la considération, admettre la nécessité des compromis. Se connaître et se reconnaître." (5)

Doublee et amplifiée par celle de la mondialisation porteuse de bouleversements à l'échelle planétaire sans précédant dans l'histoire, cette complexité de la réalité de l'immigration, faite d'antagonismes, croisements et autres

interférences de données et de références de provenances diverses, trouve forcément son expression à travers des œuvres d'artistes qui cherchent à s'affirmer et à négocier leur place dans le contexte conflictuel où ils évoluent. Conditionnée ainsi par les impératifs de la réalité migratoire, la production artistique se déploie également entre enfermement et ouverture.

Nombreux sont les artistes qui s'entêtent à multiplier des productions qui, si elles sont susceptibles d'avoir un quelconque intérêt pour la sociologie ou la psychologie qui cherchent à comprendre le fonctionnement de la société à travers la diversité de ses expressions, ces productions ne représentent, en tout cas à mes yeux, que peu d'importance, voir aucun intérêt, du point de vue de la création artistique. Elles ne méritent donc pas qu'on s'y arrête afin de les étudier. En effet, quantité d'artistes œuvrant dans le contexte de l'immigration se cantonnent à des expressions qui convoquent et re-convoquent, dans une stérilité plastique sans cesse ressassée, des signes et des images dépourvus d'une véritable créativité. Signes et images liés au pays d'autrefois qui servent tout au plus à conforter le sentiment nostalgique (dans l'acception faible du mot nostalgique du retour à et non du retour de), à rassurer l'affolement des repères identitaires que génèrent les affrontements agitant le milieu où ils vivent, par l'attachement, souvent sur-exalté, à tout ce qui permet de satisfaire ce besoin de permanence.

Ce besoin de permanence à caractère rassurant - besoin naturel mais souvent trop prononcé face aux impératifs de la réalité de l'immigration - se trouve parfois doublé et conforté par un certain regard du pays d'accueil qui, au fond, a plus peur de la ressemblance que de la différence qu'incarne l'immigré. En effet, souvent de manière inconsciente, mais parfois malheureusement malintentionné, un certain regard occidental cultive une perception erronée, visant à cantonner toute production émanant du contexte complexe et mobile de l'immigration, dans des catégories empreintes d'exotisme.

Alors, naïvement ou par quelque intérêt étrié, certains artistes issus de l'immigration tendent à se conformer à une telle perception. Et ce en produisant, comme en répondant en écho amplifié à quelque commande tacite, des œuvres à colorations exotiques qu'ils dotent, et souvent surchargent même, d'images et de motifs à vocation alléchante pour ce regard en mal d'exotisme ou, pire, qui ne cherche rien

(5) Azouz Begag, *L'intégration*, éd. Le Cavalier Bleu, coll. Idées reçues, Paris, 2003, p.11.

moins que l'exclusion par le biais de l'encouragement perfide de ce type de production culturelle dépour-

vue d'une réelle créativité.

Aujourd'hui, nombre de jeunes artistes issus de l'immigration (les plus intelligents à mon sens) fuient cette logique de séduction facile, se méfient de cette perception à tonalité idéologique. Ils rejettent donc ce regard malsain, qui œuvre à des fins de ghettoïsation et d'exclusion à travers la sectorisation et la hiérarchisation des cultures. Ces artistes adoptent alors, dans leur lutte, une attitude d'ouverture qui prône l'élargissement de leur champ d'action, l'exploration artistique exploitant des références de provenances diverses. Ils se battent contre des commissaires, directeurs culturels ou autres acteurs politiques pour que la production aussi bien que la diffusion de leurs œuvres s'effectuent en toute liberté et au-delà des frontières. En somme, ces artistes luttent, d'une part, pour affirmer leur état d'acteurs et citoyens européens, qui vivent et créent, ici et maintenant, avec toutes les strates des cultures qui structurent leur identité polymorphe dont, bien évidemment, la culture ou les cultures marocaine(s). D'autre part, pour développer une vision critique sur leur environnement immédiat et sur le monde. Une critique capable de contribuer activement à la construction de l'identité de l'Europe en tant que terrain principal où se déroule l'essentiel de leur vie.

Toutefois, même à ce niveau de production artistique, quel qu'en soit le degré d'innovation et d'inventivité formelle, certaines propositions demeurent au fond prisonnières, fort malheureusement, de ce que j'ai signifié comme relevant d'une *commande tacite*. (6)

En effet, malgré leur réelle existence et leur contribution indéniable à la culture artistique contemporaine, les artistes issus de l'immigration marocaine n'ont commencé à être acceptés dans des manifestations d'art contemporain à l'échelle internationale que très récemment. Et ce, encore, de manière très timide. Et il est intéressant de constater qu'on ne les voit le plus souvent que dans des expositions spectaculaires aux intentions ambiguës comme *Les Afriques* à Lille en 2004 et plus récemment *Africa remix* qui a démarré en 2004 à Düsseldorf... On constate même que certains artistes résidant et travaillant au Maroc sont plus facilement exposés en Occident que ceux qui sont issus de l'immigration. Les enjeux politiques et les relations diplomatiques y étant pour beaucoup...

Dans les collections publiques européennes, la représentation des artistes issus de l'immigration reste encore quasiment nulle. En effet, très peu d'artistes sont achetés par les Fonds Régionaux d'Art Contemporain, les fondations ou

les musées... Cependant, cela commence à changer.

En revanche, les artistes dont les recherches sont orientées vers la critique des systèmes européens dans leur traitement de la réalité de l'immigration ou dans leur attitude face à d'autres valeurs culturelles et culturelles — tel Brahim Bachiri (7) que nous verrons plus loin — rencontrent beaucoup de difficultés à trouver les conditions de production et de diffusion. En effet, les acteurs politiques et culturels occidentaux favorisent dans leurs expositions (quand celles-ci intègrent des artistes issus de l'immigration marocaine), ceux dont les propositions critiquent les fonctionnements politiques et socioculturels de leur pays de provenance. Les favorisés étant ceux qui s'en prennent directement à l'islam et plus précisément encore à l'islamisme extrémiste d'aujourd'hui cristallisé par l'Occident comme étant la source du mal...

C'est le cas, pour ne citer que deux exemples, de Majida Khattari ou de Mounir Fatmi dont les pratiques sont résolument contemporaines et relativement intéressantes, mais, qui, à mes yeux, ne sont pas sans présenter quelque aspect d'ambiguïté.

À considérer le travail de Majida khattari (8) - l'une des premières à être produite par le Centre Georges Pompidou de Paris - on constatera que les procédures dont use l'artiste ont tout pour séduire les acteurs politiques, culturels et artistiques : d'abord, le thème du corps qui s'impose comme l'une des préoccupations centrales de l'art contemporain; ensuite, la rhétorique de la performance, l'une des formes d'expressions qu'affectionne l'art contemporain; et enfin, le spectacle mondain du défilé de mode. Ces procédures qui assurent à l'artiste une inscription efficace dans le champ de l'art contemporain, sont mobilisées pour traiter un thème qui a également tout pour plaire: le thème de la femme, mieux encore du conditionnement de la femme par la réglementation

(6) cf. Mohamed Rachdi, >>>interférences – références marocaines de l'art contemporain, éd. Le-RARE, Amiens 2005.

(7) Cf. Mohamed Rachdi, *It's about humana lives* (Brahim Bachiri : des corps et des vies humaines), texte en Français, éd. du Centre d'Art Arc-en-Ciel, Liévin 2004.

(8) Pour voir quelques visuels de son œuvre, cf. par exemple, <http://www.ifa.de/galerie/modewelten/dkhattari.htm>

de sa tenue vestimentaire en références aux lois religieuses musulmanes.

Il faut savoir que l'émergence de cette pratique de Majida Khattari autour de l'habit coïncide avec la fameuse "affaire du voile" qui a éclaté dans le contexte de l'immigration en France en 1998. "Je réalise des vêtements-sculptures que je présente dans des défilés composés comme des performances (...). L'idée m'en est venue au

moment des polémiques sur le foulard islamique. Ces vêtements sont conçus pour des femmes de culture musulmane" a déclaré clairement l'artiste qui, il convient de le préciser, est loin d'être touchée par ce traitement. Majida Khattari est, en effet, née en 1966 à Erfoud, mais a grandi à Casablanca dans un milieu aisé et ouvert avant de se rendre en France en 1988.

Les défilés-performances de Khattari présentent le plus souvent des femmes issues du monde musulman qu'elle drapait dans des vêtements conçus pour entraver les mouvements de leur corps tout en dévalorisant, sinon en anéantissant son anatomie. Ainsi enfermées dans ces vêtements contraignants, les femmes se battent pour s'en libérer... Construits donc sur le fond de la cause féminine et son traitement par un certain islamisme rigoriste et surtout politisé - qui demande naturellement à être condamné, ces défilés rencontrent un succès assuré dans un contexte où l'actualité est focalisée sur les conflits impliquant en permanence des islamistes à travers le monde.

Nombreuses sont les femmes artistes issues de l'immigration (et pas uniquement des Marocaines d'ailleurs) qui œuvrent dans ce sens, en exploitant la condition féminine, rarement pour la vraie défense d'une bonne cause, mais simplement dans l'espoir de réaliser leur propre ambition. Ces artistes trouvent assez facilement les possibilités de montrer leurs œuvres en Occident. Ce qui stimule les plus jeunes à poursuivre leurs recherches autour de cette seule thématique qui, pour elles, semble s'imposer de plus en plus comme l'unique possibilité de réussir leur carrière artistique.

Mounir Fatmi, quant à lui, est né en 1970 à Tanger et n'a quitté le Maroc pour s'installer en France que récemment, suite à quelques expositions dont il a pu bénéficier lors de "l'Année du Maroc en France" en 1999. Installations spectaculaires à base d'objets quotidiens investissant sol et mur, images photographiques et vidéographiques, inscriptions murales de dessins figuratifs et de phrases chocs dignes de slogans politiques ou publicitaires, performances et autres actions usant de techniques et de matériaux divers... Tous ces moyens, qui redéploient à volonté le vocabulaire déjà bien rôdé par les artistes à l'échelle internationale, Mounir Fatmi les emploie manifestement avec efficacité, tout comme il sait très habilement orchestrer sa stratégie de communication. Ce qui lui assure une inscription résolue dans le champ de l'art contemporain.

Mais le succès de l'artiste auprès des structures de monstration occidentales revient certainement au fait qu'il

orienté souvent son arme artistique, non sans talent, soit sur le contexte politique et socioculturel de son pays d'origine, soit sur les conflits actuels qui impliquent l'islam. Trois réalisations de l'artiste permettront, à titre d'exemples, de bien comprendre cela (9):

La première, intitulée "Face au silence", traite sans ambages de la fameuse "affaire Mehdi Ben Barka". Réalisée en 2002 à l'Espacio C, Camargo, en Espagne, cette installation met en scène 4 éléments : 1) Au mur, une vieille photo noir et blanc (fin des années 50) où l'on voit feu Hassan-II encore prince, tout sourire, conduisant une voiture où se trouvait, en place arrière, Mehdi Ben Barka alors professeur du futur roi. Un cercle rouge indexe telle une cible la figure de Ben Barka. 2) Également fixé au mur, un moniteur diffuse en boucle une bande vidéo de 13 minutes où l'on voit, en plan fixe, Mounir Fatmi se tenant debout et immobile devant la Brasserie Lipp située au Boulevard St Germain, à Paris. La scène est filmée le 29 octobre 2001; référence explicite à ce qu'on dit être la date de l'enlèvement de Mehdi Ben Barka, le 29 octobre 1965, par deux policiers français devant la même Brasserie Lipp. 3) Disposé au sol, un plateau blanc sert d'arène à une étrange tauromachie: un mannequin en plastique d'une dizaine de centimètres figure un torero qui tient une cape. Or, les couleurs et le motif qui ornent celle-ci ne sont rien moins que ceux du drapeau marocain : une étoile verte à cinq branches au centre d'un rectangle rouge. 4) Sur un mur, enfin, on peut lire en espagnol une phrase que l'on peut traduire ainsi : "au fond de la bouche la langue n'est qu'un muscle, le silence aussi."

Les interférences entre les différents éléments utilisés par l'artiste travaillent clairement à pointer non seulement le mystère de la disparition de Mehdi Ben Barka, mais aussi jusqu'à quel point on peut vraiment parler de cette histoire.

La deuxième réalisation de Mounir Fatmi, cette installation intitulée "M6" (2001) qui joue ironiquement d'un surnom attribué au jeune roi du Maroc Mohamed VI et de la chaîne de télévision française M6. Il s'agit d'une œuvre où sont exploitées les ressources d'une salle d'informatique au centre de documentation d'un établissement scolaire de Marseille. Un ensemble d'ordinateurs disposés sur des tables diffuse une image fixe : une lettre et un chiffre, M6, frappés vert sur rouge en caractères de police "Arial", ce qui leur assure simplicité et bonne lisibilité. À la base de M6,

9- Pour voir les visuels de cet artiste, cf. son site web : <http://www.mounirfatmi.com>

est inscrite une phrase qu'on retrouve également déployée en banderole au plafond de la même salle d'informatique. La phrase - choc - encore une fois tel un slogan publicitaire, nous dit : "Si seulement les mots étaient libres, sans aucune histoire". Dès qu'on touche la souris de l'un des ordinateurs, le "M6" se met automatiquement à s'agiter avec violence.

Avec ce dispositif, l'artiste convoque subtilement la perception et la culture du spectateur. En effet, selon que l'on est Français, Marocain ou Français issu de l'immigration marocaine, ou encore si l'on est familier de l'univers culturel de ces deux pays, on perçoit différemment ce qu'énonce le dispositif de l'artiste. On peut n'y voir tout simplement qu'une reprise de l'identité graphique de la chaîne de télévision "M6". Mais, si l'on est habitué par la force symbolique du rouge et du vert caractéristiques du drapeau marocain, d'une part et que d'autre part, l'on est armé d'une culture populaire qui a surnommé le roi Mohammed VI "M6", alors inmanquablement, cette formule nous engage dans une autre histoire, et l'on ne peut s'empêcher d'y voir quelque référence à la personne du roi.

Ainsi ce dispositif s'avère quelque part subversif, puisqu'il travaille à générer à travers ses éléments constitutifs et les glissements qu'ils permettent entre les signes plastiques, des interférences sémantiques entre, d'une part, la chaîne de télévision bien connue par la violence de ses stratégies de marketing et ses méthodes fondées sur le matraquage excessif de son logo, et d'autre part, la figure du roi dont l'artiste vise à dénoncer l'usage outrancier de la communication à l'exemple de la chaîne télévisuelle "M6".

On peut se demander alors l'intérêt d'une telle critique à l'encontre de la personne du roi? En quoi cette critique est-elle vraiment constructive? Un roi n'a-t-il pas le droit de communiquer? Qu'un chef d'état multiplie des efforts de communication pour s'approcher de la population et faire avancer les projets du pays au moment où il en a le plus besoin, en quoi cela peut-il représenter quelque mal? Après tout, les artistes eux-mêmes, et Mounir Fatmi sans doute plus que quiconque, ne font-ils pas plus que le nécessaire en terme de communication pour se faire connaître et faire acheminer leurs œuvres?

La troisième réalisation de Mounir Fatmi, proposée ici en exemple, est une installation intitulée "Save Manhattan" (construite en 2003 au centre d'art le Parvis à Ibos en France). Cette fois l'artiste va au-delà des interrogations portant sur la politique nationale, pour pointer clairement les islamistes et leurs actions à l'échelle internationale. Sur un socle blanc, des

livres sont disposés à l'instar d'un stand de libraire. On y voit des titres en langues différentes qui se réfèrent aux attentats du 11 septembre 2001 à New York. Mais, quand on regarde bien les ombres portées de l'ensemble de l'étalage sur le mur, une image se forme, celle d'une ville avec des profils dont la verticalité n'est pas sans évoquer les gratte-ciel caractéristiques de la ville mythique américaine. Or, on y remarque, encore debout, les silhouettes des deux tours jumelles abattues. Et si l'on cherche à repérer l'origine des ombres qui figurent ces tours, on se rendra vite compte que ces ombres ne sont rien d'autre que celles de deux volumes coraniques, les deux plus gros livres de l'étalage.

Très astucieux, ce présent dispositif cherche à reconstituer devant nos yeux, à partir d'un vocabulaire plastique très contemporain, ce que les Américains considèrent comme étant l'origine du mal qui les a atteints et qui continue à les menacer et, par conséquent, qui justifie leurs actions idéologiques et militaires dans certaines régions du monde...

Il est évidemment indispensable, voire urgent, et aujourd'hui plus que jamais, de développer des études scientifiques sérieuses et de multiplier des initiatives culturelles et pédagogiques honnêtes, pour faire face à la menace, non seulement islamiste, mais de toute attitude obscurantiste, quelle qu'en soit l'origine, qui prône le radicalisme (religieux ou non), en vue d'opprimer ou d'exclure l'autre. Mais, n'encourager qu'un type de production intellectuelle et artistique, qui travaille à stigmatiser et à diaboliser une part de la population mondiale, risque à coup sûr de ne produire que l'effet inverse : attiser la haine entre les peuples, creuser davantage les écarts et amplifier les injustices.

C'est du reste ce à quoi on assiste dans les banlieues européennes où la concentration d'une misère humaine - d'une misère à tous niveaux: identitaire, psychologique, économique, sociale et culturelle - pousse de plus en plus de jeunes à épouser sans réserve, dans la naïveté et l'aveuglement de l'ignorance, les thèses radicales, les idées et les pratiques de ceux précisément qu'on cherche sans cesse à diaboliser. Mais, peut-être, est-ce précisément cet effet malsain qui est recherché?

Il ne s'agit pas de discuter le fait de prendre position face à une situation, d'avoir une opinion critique sur un sujet politique, social ou culturel. Cela est, à l'évidence, normal et tout à fait légitime, voire parfois même de l'ordre du devoir. Donc, là n'est pas la question. En revanche, là où cela devient problématique et révélateur d'autres enjeux, c'est dans la

mesure où il y a, d'une part, systématisation dans le traitement de certains sujets, et d'autre part, récupération, non moins systématique, de la part des pouvoirs institutionnels en Occident. En effet, ces derniers encouragent directement ou indirectement ce type de production artistique au détriment de celles qui cherchent à pointer et à dénoncer les dysfonctionnements réels des pays occidentaux eux-mêmes, aussi bien au sein de leurs propres territoires que dans leurs agissements envers les autres pays du monde.

Nombre d'artistes, en effet, développent des pratiques aussi intéressantes les unes que les autres, mais peu sont élus dans des expositions et très peu encore sont ceux qui arrivent à bénéficier d'une visibilité à la hauteur de la richesse de leurs explorations artistiques. Certes, cela est vrai dans tous les pays et à travers l'histoire, mais à l'ère de la mondialisation et des expositions spectaculaires initiées à l'échelle internationale par de grosses structures de l'industrie culturelle, et qui, par conséquent, ont tout le pouvoir de qualifier ou de disqualifier tel ou tel artiste, tel ou tel pays, force est de constater des injustices dans le traitement.

Les artistes propulsés sur la scène internationale ne sont donc pas forcément les meilleurs, mais ceux qui arrivent à séduire les exigences esthétiques et idéologiques des acteurs aux commandes de la production et de la diffusion de l'art à l'échelle mondiale. Au vu de cette réalité, qui conditionne terriblement les artistes, il est légitime de s'interroger sérieusement sur la menace d'un nivellement formel et sémantique de la production artistique et culturelle en général, malgré la profusion et l'apparente diversité des propositions.

Comment continuer à viser la singularité de la création artistique dans un monde qui tend de plus en plus, et à tout niveau, à la globalité? Certains artistes tentent ce pari difficile en essayant de négocier l'élaboration de leur production artistique avec le moins de concession possible. Ils s'efforcent alors d'élaborer des œuvres qui, tout en répondant aux exigences de la globalisation de la production et de la diffusion culturelle, travaillent à formuler des interrogations sur eux-mêmes et sur la réalité de l'immigration où ils évoluent, et ce tout en assumant des références culturelles spécifiques à leur territoire de provenance.

Brahim Bachiri, Hicham Benohoud, Mohamed Elbaz, Bouchaïb Maoual, Najia Mehadji, Dounia Oualit, Ilias Selfati, Abderrahim Yamou, et bien d'autres artistes encore, œuvrent dans cette perspective. Trop nombreux pour tous les citer et pour s'attarder sur chacun d'eux, bien qu'ils le méritent tous. Aussi, je me limiterai ici au premier de ces quelques

noms évoqués: Brahim Bachiri.

Ce qui préoccupe en premier lieu ce dernier, c'est de pointer les dysfonctionnements du système; dénoncer la contradiction d'un monde qui se dit ouvert et instaurateur de la dynamique de la globalisation susceptible de fédérer toutes les populations mondiales, alors qu'en réalité, il ne fait, dans l'excès égotique qui l'habite et la haine de l'autre qui l'anime parfois, qu'ériger des frontières les plus infranchissables et dresser des barrières aussi bien réelles qu'imaginaires... En effet, de plus en plus, de murs de la honte s'élèvent un peu partout sur le globe entre les territoires des pays qui se sont enrichis, s'enrichissent chaque jour davantage, et ceux qui survivent, encore à notre ère, parfois dans la pire des misères...

Au moyen de dispositifs plastiques à vocation critique, toujours aussi puissants les uns que les autres, Brahim Bachiri travaille en effet à indexer ces frontières, qu'on ne cesse de dresser entre les populations, jusqu'au sein même de l'Europe et de la France en particulier qui se vante d'être le pays des Droits de l'Homme et de toutes les libertés.

L'artiste lutte pour la reconnaissance pleine et entière des populations issues de l'immigration quelle que soit leur contrée initiale, pour la considération de leur participation au développement et à l'enrichissement des territoires où elles vivent et ce à tous les niveaux: politique comme économique, social comme culturel...

Le dispositif que Brahim Bachiri a conçu pour "interférences" (10) se déploie sur deux espaces, l'extérieur et l'intérieur dont la frontière est matérialisée par de vastes baies vitrées. Sa proposition artistique ne prend véritablement son sens qu'à condition de migrer d'un espace d'exposition à l'autre. Ce va-et-vient qui exige du visiteur de se déplacer effectivement entre les deux territoires, l'intérieur et l'extérieur, pour lui signifier par le biais même de son expérience physique que ce dispositif n'est monté que pour l'inviter à méditer sur les frontières infranchissables que les humains continuent malheureusement à dresser entre eux.

(10) "interférences — références marocaines de l'art contemporain" est le titre d'une exposition conçue et réalisée par mes soins autour des artistes issus de l'immigration marocaine en 2004 à Amiens. Il s'agit d'une première dans l'histoire des actions culturelles en France. Cf. le livre qui porte le même titre publié autour de cette opération, op. cit. note 6. Cf. aussi le site web du RARE [le-Réseau-d'Art-Recherche-et-Essai] : www.le-rare.com

À l'extérieur : le visiteur qui franchit donc le seuil de la Teinturerie, est accueilli par une dizaine de canetons vivant dans le patio et au sein d'un enclôt grillagé, le temps de l'exposition "interférences." Ces futurs oiseaux migrateurs semblent être issus d'une caisse de cargaison tamponnée "Bachiri Brahim artiste

licite égorgé selon la tradition musulmane... FABRIQUE EN FRANCE, AMIENS". Tandis qu'un nombre impressionnant de haut-parleurs diffusent de manière inaudible des conférences de l'ONU qui ne sont guère crédibles — faisant et défaisant la configuration de la mappemonde, retraçant pour la nième fois des perspectives politiques au monde et à toute échelle, économique, sociale, culturelle... — le visiteur peut continuer à contempler, sur les vitres qui surplombent le quotidien de ces oiseaux migrants une photographie du fameux camp de Sangatte sur laquelle se déploie en écriture arabe couleur rouge, la phrase suivante: "Fima yataallaqou bilhayat alinsannyya" (il s'agit de vies humaines)...

Cette phrase clarifie le statut de ces oiseaux, impatients de se voir dotés d'une paire d'ailes leur permettrait de quitter enfin l'enclôt auquel ils sont assignés. Ils sont la métaphore de la condition en Europe d'une catégorie de personne issues de l'immigration. L'utilisation par l'artiste des photos de camp de Sangatte conforte à l'évidence cette condition précaire des humains "sans papiers" et "sans pays" endurant l'épreuve douloureuse des frontières. La fragilité de l'existence de ces personnes, en quête de territoire où elles gagneraient un minimum de dignité, est à l'image de la transparente fragilité des vitres qui supportent ces clichés pris à Sangatte, eux-mêmes tirés sur du transparent.

Il convient de noter ici que les photos que Brahim Bachiri exploite dans ses différents dispositifs opèrent, elles-mêmes, à la frontière instable entre visibilité et invisibilité. Très rarement nettes, souvent en contre-jour, ces photos flottent dans l'indistinction. Souvent vus de dos ou de profil, très rarement de face, les personnages qui y évoluent apparaissent disparaissants, comme autant d'ombres fantomatiques sans identité.

Ceci est surtout remarquable dans ces visuels terriblement significatifs : des clichés réalisés au scanner par les services de douanes sur des containers transitant entre pays, et que l'artiste emprunte pour les agrandir et les insérer dans ses dispositifs artistiques. En effet, dans ces images, des silhouettes brumeuses de personnes, qui ont osé le recours à l'extrême risque pour prendre le chemin de l'exil, apparaissent dans des postures insoutenables, inhumaines, contorsionnées, pliées et re-pliées sur elles-mêmes, confinées, parmi des marchandises conditionnées, dans l'exiguïté mortelle des boîtes métalliques.

Ce que dénonce l'artiste par ce spectacle désolant et honteux est donc sans ambiguïté : l'abaissement des humains à ce stade où se perd toute dignité. Et ce, à cause des fron-

tières qu'on ne cesse de dresser entre les territoires du monde, entre ceux qui s'enrichissent et, par conséquent, ceux qui s'appauvrissent.

À l'intérieur : en écho à la caisse de cargaison destinée à traverser les frontières avec des marchandises, au centre du patio, Brahim Bachiri peint sur le mur au fond de la salle qu'il a investie un cube en trompe-l'œil, de sorte à projeter sur l'une de ses faces une bande-vidéo. Le visiteur qui pénètre dans la salle est immédiatement saisi par l'illusion que produit ce dispositif qui diffuse au sein d'un volume illusoirement suspendu, des images vidéographiques en mouvement. Le trompe-l'œil a un tel impact que nombre de visiteurs s'empressent de toucher pour bien s'assurer de ce qu'ils perçoivent. D'emblée, donc, l'ambiguïté du dispositif artistique, qui vise à brouiller les frontières entre réalité et fiction.

Mais qu'en est-il de cette vidéo? Quel contenu déploie-t-elle? Il s'agit justement d'une production fictionnelle à partir d'une réalité existentielle douloureuse, celle d'une population dépossédée de territoire. Ce travail est réalisé dans le cadre d'un "atelier d'arts plastiques" au sein d'une association à vocation sociale domiciliée à Roubaix (Nord-Pas-de-Calais) qui est chargée par l'Etat Français de l'accueil et l'instruction de mineurs issus de l'immigration. Sans papiers ni patrie reconnue, ces derniers proviennent de différentes contrées du monde. On y trouve aussi bien des visages africains et asiatiques qu'européens... Invité à intervenir auprès de ces enfants dits "primo arrivants", Brahim Bachiri ne saurait être indifférent à la condition de ces jeunes dépossédés, sans parents, sans papiers et sans pays de référence. Étant porté par ses interrogations artistiques en lien avec cette réalité, l'artiste ne s'est pas contenté d'animer un simple "atelier d'arts plastiques" ou réaliser un documentaire; produire une œuvre de fiction explorant poétiquement cette réalité devient immédiatement pour lui une nécessité.

Le monde aveugle, tel est le titre que l'artiste a choisi pour cette vidéo de huit minutes à diffuser en boucle pendant toute l'exposition. En guise de générique, l'artiste déploie son tampon mobile en trois dimensions; ce qui renforce l'écho analogique entre, à l'extérieur, la caisse en bois brut tamponnée et, à l'intérieur, le cube peint. D'autres indices viennent conforter cette correspondance entre la partie du dispositif installée dans le patio et celle qui est dans la salle: juste après le générique, une vue maritime sur un cargo apparaît. Au sommet du navire volent des mouettes en toute liberté, ce qui n'est pas sans lien évident avec les canetons autour de la caisse de cargaison dans le patio et leur voyage potentiel; la même

photo du camp de Sangatte affichée sur les baies vitrées du patio est reprise parmi les images que diffuse la vidéo...

Après avoir assuré ce lien entre extérieur-intérieur, la bande vidéo offre un spectacle dont les acteurs ne sont rien moins que ces jeunes sans pays. En effet, tel un écolier profitant d'une absence du maître pour gribouiller le tableau, Brahim Bachiri n'a fait que tracer, à l'aide d'une simple craie blanche sur le noir du macadam qui recouvre la cour de l'association-hôte les contours de la mappemonde. En bannant aux jeunes les yeux d'un tissu noir, il leur demande de jouer à volonté au jeu de colin-maillard sur cette structure graphique au sol. Ensuite, l'artiste les filme.

Aussi, en total amusement, ces jeunes transcendent les frontières, voyagent librement à travers les territoires du monde... Et, faute de pouvoir posséder une patrie en réalité, la planète entière et sans frontière leur appartient, le temps d'une fiction.

Ainsi, avec ce dispositif qui travaille, sous un mode ludique, à défier la configuration de la mappemonde, Brahim Bachiri, conscient de la limite du pouvoir de l'art à soigner les blessures du monde, tente de bricoler à sa manière l'incurable, de suturer tant bien que mal (comme il a fait en d'autres occasions avec par exemple *Nature morte cousue*) des déchirures irréparables.

En effet, le monde est, malgré tout, trop déchiré. Malgré les ouvertures et les déplacements liés à la globalisation politico-économique, les frontières, de plus en plus hermétiques, s'édifient — sans doute plus que jamais — entre les pays les et les moins nantis, bien sûr, mais aussi entre différentes catégories de populations au sein d'un même territoire. Plus précisément, les nantis peuvent circuler à leur guise mais pas les démunis qui subissent de plus en plus toutes sortes de fermetures et de rejets. Si certains commerçants, diplomates, intellectuels et artistes peuvent occasionnellement se rendre dans les pays riches, ce n'est pas le cas pour le reste de la population pauvre qui compte chaque jour ses morts parmi les candidats à l'expatriation en quête aveugle d'un eldorado improbable. Alors, que peut l'art?

On pourrait multiplier des exemples d'artistes oeuvrant dans le contexte de l'immigration tellement leurs pratiques sont aussi passionnantes les unes que les autres, mais considérons maintenant ceux qui agissent aujourd'hui sur le devant de la scène au sein même et à partir du Maroc. Ils sont bien nombreux, et pour n'en citer que certains: Amina Benbouchta, Safaa Erruas, Hassan Echaïr, Younes Rahmoun, Myriam Mihindou, Imad Mansour, Jamila Lamrani,

Abdelghani Bibt, Mustapha Chafik, Batoul Shimi, Faouzi Laatiris, Fouad Maazouz... développent des pratiques dans divers secteurs de la création artistique et s'inscrivent pleinement dans les préoccupations de l'art contemporain, tel qu'il se développe à l'échelle mondiale. Tous mériteraient d'être étudiés, si l'espace le permettait, tant ils sont inventifs et dynamiques. Mais, comme nous l'avons fait, pour illustrer le cas des artistes contemporains issus de l'immigration marocaine, avec quelques exemples et notamment avec Brahim Bachiri, dont la démarche me semble particulièrement pertinente, car incisive et terriblement critique de ce qui se trame dans le vécu migratoire, faisons de même pour ceux qui vivent et travaillent au Maroc. Revenons sur l'exemple de Hassan Darsi qui agit sur Casablanca avec son collectif la Source du Lion. La démarche de cet artiste et de son collectif est également pertinente quant à la manière dont ils interrogent la réalité de leur pays à travers l'exemple du terrain casablançais. Mais sans jamais sombrer dans la fermeture et le repli sur eux-mêmes: le collectif ne cesse d'organiser des rencontres d'ouverture, comme Passerelle artistique, où sont invités des artistes, des théoriciens et des acteurs du terrain aussi bien marocains qu'étrangers, pour partager, confronter et échanger leurs expériences et leurs points de vue sur l'art, la culture, la société, l'économie, la politique...

Étroitement épaulé par Florence Renault, sa compagne, Hassan Darsi développe une démarche artistique résolument contemporaine tant du point de vue de sa forme que de celui de son contenu. Afin de comprendre leur démarche, limitons-nous ici à l'examen de cette œuvre évoquée plus haut, et qui est intitulée "Le Projet de la maquette". De quoi s'agit-il? D'une proposition plastique à portée critique, d'une œuvre qui croit profondément en la capacité que peut avoir l'art d'interroger le réel, pour interpellier le regard et la conscience des humains afin de les inciter à transformer leur attitude et améliorer leur quotidien.

Tout est parti d'un constat, celui d'une ville qui s'autodétruit, Casablanca qui travaille aveuglément à affecter son propre poumon écologique, le seul grand espace vert qu'elle possède: le Parc de l'Hermitage construit entre 1917 et 1927 sur 17 hectares. Initialement, lieu de vie, de loisirs et de plaisirs, le parc, totalement laissé à l'abandon par les autorités, se voit devenir une poubelle commune en plein air où l'on décharge quotidiennement des monticules de déchets de toute nature. L'espace vert, l'aire vitale de la ville, s'est dangereusement métamorphosé en territoire mortifère.

Que faire? Que faire pour réparer ce désastre? Face

à ce terrible constat, Hassan Darsi se voit tout d'un coup investit d'une mission bien au-delà des seules considérations esthétiques de l'art et de la culture. Plus précisément, il va parier sur la capacité de son acte artistique à agir au niveau sociopolitique dans l'espoir de sensibiliser le public. Après repérages et autres inventaires de l'état des lieux qui ont débuté en février 2002, l'artiste entreprend alors une œuvre symbolique à l'échelle du désastre. Toutefois, si Hassan Darsi réalise bel et bien une maquette, d'une rigueur digne de celle d'un architecte urbaniste, il prévient immédiatement de ne pas voir cette maquette comme un modèle réduit, mais comme "le prototype de l'irresponsabilité". "La maquette, précise l'artiste, ne renvoie ni au passé ni au futur. Elle renvoie à l'état décrépit d'aujourd'hui. La maquette n'induit aucune volonté. Elle est le constat de l'absence de volonté".

En réalité, "Le Projet de la maquette" ne se réduit pas à la seule construction de la maquette. L'artiste et sa compagne, épaulés par d'autres artistes et relayés par des journalistes et autres acteurs socioculturels, agissent à plusieurs niveaux: par publication de manifestes, réalisation de site web, multiplication de courriers électroniques, organisation d'ateliers artistiques, signature de pétitions et autres interventions publiques... Sans cette diversité d'actions et l'encadrement communicationnel soutenu, digne d'une véritable campagne électorale, "Le projet de la maquette" n'aurait jamais eu l'impact qu'il a pu avoir!

Par sa dynamique, Hassan Darsi a réussi indéniablement son pari. Outre l'effervescence artistique, socioculturelle, et politique qui ont accompagné et enrichi le projet tout au long de son déploiement, sous diverses formes et sur plusieurs années, il convient de signaler notamment ces trois dates de résultats concrets: en avril 2003, deux semaines après la présentation de la maquette réalisée à la Villa des Arts, l'équivalent de 2000 bennes à ordures sont évacués du Parc de l'Hermitage; en septembre 2003, deux locaux sont rénovés et ouverts pour la pratique artistique; et enfin, en juillet 2005, nettoyage du Parc du Lion. La Fondation Mohamed VI pour l'Environnement intervient et décide de réhabiliter le Parc de l'Hermitage. Les propositions des artistes sont intégrées à la proposition paysagère faite par Atelier Vert, agence désignée par la Fondation et la Mairie de Casablanca.

Ainsi, aussi bien par ses outils et son mode d'énonciation, ses formes et ses supports multiples et variés, bien loin de toute tradition technique et esthétique locale, que par la pertinence de son concept délibérément critique et constructif, l'investissement artistique de Hassan Darsi est

assurément d'une implacable contemporanéité. En sortant de la salle d'exposition conventionnelle pour prendre d'assaut l'espace public, en oeuvrant sans se soucier nullement des considérations identitaires et culturelles désormais dépassées et inopérantes, en optant pour une posture citoyenne et en adoptant une stratégie dénonciative qui interroge les dysfonctionnements dans la réalité, ici et maintenant, du contexte même où il vit, le territoire urbain de Casablanca, l'artiste s'inscrit pleinement dans les préoccupations d'aujourd'hui et développe une pratique contemporaine consciente de ses propres moyens et objectifs.

À la fin du XXe – début XXIe siècle, époque où l'on remet publiquement en cause ce qu'on désigne au Maroc par "Les années de plomb" (époque noire du règne de Hassan II, la démarche de Hassan Darsi remet sur le devant de la scène la notion de la responsabilité de l'artiste et de son engagement citoyen : à quoi pourrait bien servir l'artiste au sein de la société marocaine actuelle qui, à l'ère de la mondialisation, connaît, des bouleversements et des dislocations sans précédent dans son histoire? Quel art produire capable d'être en phase avec cette métamorphose inouïe que le pays vit et ce à tous les niveaux, artistique, culturel, sociétal, économique et politique?

Nous sommes, à l'évidence, bien loin des interrogations qui ont dominé la création artistique au Maroc depuis l'époque postcoloniale jusqu'aux années 80. Aujourd'hui, le souci des artistes n'est plus la reconstruction d'une identité culturelle nationale, ni de travailler à un art spécifiquement marocain, ou à un art contemporain marocain, mais de produire de l'art contemporain au Maroc, un art ouvert sur le monde et ce qui l'agite, et de voir comment le Maroc pourrait d'être traité par cet art contemporain, questionné, analysé, critiqué, mis à l'épreuve avec tous les jeux et les enjeux qui l'animent à l'ère de la globalisation.

Aux portes de l'Europe, ayant une forte population expatriée dans différents pays occidentaux qui l'alimente en permanence par ses énergies tant matérielles qu'intellectuelles et soucieux de son ouverture à la modernité, en dépit de certaines attitudes conservatrices, teintées parfois d'intégrisme radical, qui tentent de ralentir son élan, le Maroc présente maintenant plus que jamais tous les ingrédients pour l'adoption et le développement des expressions des plus innovantes et devient un laboratoire d'expérimentation et d'exploration des nouvelles formes et attitudes artistiques.

Mohamed Rachdi est artiste, universitaire et commissaire d'exposition. Il est fondateur du RARE — le-Réseau-d'Art-Recherche-et-Essai (www.le-rare.com). Il est actuellement Responsable du Mécénat Culturel à la Société Générale, Casablanca (Maroc). Il publie des ouvrages et articles d'essai sur l'art contemporain. Il est l'auteur notamment de *Art et mémoire*, coll. *L'Ouverture philosophique*, éd. L'Harmattan, Paris 1999 ; de "interférences—Références marocaines de l'art contemporain," éd. le-RARE, Amiens 2005; et *Les Puits du désir*, éd. le-RARE, Amiens 2006. Il prépare actuellement un livre sur l'art contemporain au Maroc et le Maroc de l'art contemporain.