HAL
open science

La place institutionnelle de la discipline “ histoire de l’art ” au Maghreb : un état des lieux

Nadira Laggoune-Aklouche, Fatima-Zahra Lakrissa, Ridha Moumni, Philippe Sénéchal

To cite this version:

Nadira Laggoune-Aklouche, Fatima-Zahra Lakrissa, Ridha Moumni, Philippe Sénéchal. La place institutionnelle de la discipline “ histoire de l’art ” au Maghreb : un état des lieux. Perspective - la revue de l’INHA : actualités de la recherche en histoire de l’art, 2017, 2, pp.31-48. 10.4000/perspective.7450 . hal-03342627

HAL Id: hal-03342627

https://u-picardie.hal.science/hal-03342627v1

Submitted on 13 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Perspective
Actualité en histoire de l'art

2 | 2017
Le Maghreb

La place institutionnelle de la discipline « histoire de l'art » au Maghreb : un état des lieux

Un débat entre Nadira Laggoune-Aklouche, Fatima-Zahra Lakrissa et Ridha Moumni, mené par Philippe Sénéchal

Nadira Laggoune-Aklouche, Fatima-Zahra Lakrissa, Ridha Moumni et Philippe Sénéchal

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/perspective/7450
DOI : 10.4000/perspective.7450
ISSN : 2269-7721

Éditeur
Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée
Date de publication : 31 décembre 2017
Pagination : 31-48
ISBN : 9782917902394
ISSN : 1777-7852

Référence électronique
Nadira Laggoune-Aklouche, Fatima-Zahra Lakrissa, Ridha Moumni et Philippe Sénéchal, « La place institutionnelle de la discipline « histoire de l'art » au Maghreb : un état des lieux », *Perspective* [En ligne], 2 | 2017, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : http://journals.openedition.org/perspective/7450 ; DOI : https://doi.org/10.4000/perspective.7450

La place institutionnelle de la discipline « histoire de l'art » au Maghreb : un état des lieux

un débat entre Nadira Laggoune-Aklouche, Fatima-Zahra Lakrissa et Ridha Moumni, mené par Philippe Sénéchal

Brillamment incarnée à la Faculté des lettres et au musée des Beaux-arts d'Alger par un savant de la stature de Jean Alazard (1887-1960) – auquel Nabila Oulebsir, maître de conférences à l'université de Poitiers, vient de consacrer son habilitation à diriger des recherches –, l'histoire de l'art pourrait, de prime abord, sembler une discipline particulièrement marquée au Maghreb par l'ancrage colonial et peinant à trouver une place claire dans le monde académique et dans la société. Toutefois, des recherches et des initiatives récentes, tant publiques que privées, se multiplient en Algérie, au Maroc et en Tunisie, qui permettent de nuancer sensiblement cet a priori. *Ainsi, à Tunis, au palais Qsar es-Saïd, l'exposition « L'Éveil d'une nation : l'art à l'aube de la Tunisie moderne (1837-1881) », organisée par Ridha Moumni sous l'égide de la Fondation Rambourg Tunisie et en partenariat avec l'Institut national du patrimoine, a pu récemment montrer que l'étude et la préservation du patrimoine étaient déjà des préoccupations des beys au XIXe siècle. D'autre part, les perspectives strictement locales sont concurrencées par des approches transnationales, particulièrement dans le domaine de l'art contemporain. Pour bousculer les préjugés, il est donc particulièrement nécessaire de demander à des acteurs importants de ces trois pays leur sentiment sur la situation institutionnelle de l'histoire de l'art au Maghreb aujourd'hui.*

Les difficultés ne sont pas minces, et je n'en citerai que quelques-unes. Tout d'abord, c'est un défi d'étudier, de montrer et de faire vivre un patrimoine aux multiples composantes : préhistoriques, puniques, berbères, romaines, juives, islamiques, byzantines, ottomanes, espagnoles, françaises, et j'en passe. Il importe aussi de se demander si l'art du Maghreb s'insère plus volontiers dans un contexte méditerranéen, africain, ou global ou encore si des modèles plus fins de réseaux et de transferts polycentriques peuvent être dessinés. Il faut aussi observer ce qu'il en est des arts appliqués, parfois encore appelés « arts et traditions populaires », et dont certains des plus beaux exemplaires se trouvent dans des collections étrangères. Enfin, le passé colonial est toujours présent, à la fois par les créations artistiques qu'il a laissées, par les institutions qu'il a créées ou transformées et par les documents essentiels qu'il a produits.

De fait, pour écrire l'histoire du patrimoine du Maghreb, on ne peut pas, dans de nombreux cas, se passer d'archives capitales qui se trouvent en France, comme le fonds Poinssot sur l'archéologie de l'Afrique du Nord, conservé à l'INHA, ou les ensembles de cartes dressées par l'armée ou les diverses administrations françaises, fort bien exploités par Zahia Rahmani et le regretté Jean-Yves Sarazin dans leur exposition « Made in Algeria : généalogie d'un territoire », présentée au MUCEM du 20 janvier au 8 mai 2016 [Philippe Sénéchal].

Nadira Laggoune-Aklouche est critique d'art, commissaire d'exposition et enseignante à l'École supérieure des beaux-arts d'Alger. Depuis novembre 2016, elle est directrice du Musée national public d'art moderne et contemporain d'Alger (MAMA). Elle a à son actif de nombreux commissariats d'exposition, dont la Xe Biennale de Dakar (2012), la Biennale des Jeunes créateurs d'Europe et de Méditerranée 2013 (BJCEM), le Festival Panafricain d'Alger 2009, le 3e Festival International d'Art Contemporain d'Alger (2011).

Fatima-Zahra Lakrissa est chercheuse et commissaire d'exposition responsable de la programmation culturelle au Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain de Rabat depuis 2014. En 2016, elle a collaboré en tant que commissaire associée à l'exposition « L'École des beaux-arts de Casablanca : Belkahia, Chabâa, Melehi, la fabrique de l'art et de l'histoire » dans le cadre de la sixième édition de la Biennale de Marrakech.

Ridha Moumni est commissaire d'exposition, docteur de l'université Paris IV et ancien pensionnaire de l'Académie

de France à Rome. Il travaille sur la réception de l'antique, le collectionnisme, et le développement de l'art moderne en Tunisie moderne et contemporaine. En charge de la conception et de la création du futur musée d'art de Qsar es-Saïd, il a récemment organisé à Tunis « L'Éveil d'une nation : l'art à l'aube de la Tunisie moderne (1837-1881) ».

Philippe Sénéchal est professeur d'histoire de l'art moderne à l'université de Picardie Jules-Verne (Amiens). Il a été directeur des Études et de la Recherche à l'INHA (2010-2014), secrétaire scientifique du Comité international d'histoire de l'art (1995-2004) et président du Comité français d'histoire de l'art (2010-2014).

Philippe Sénéchal. *Dans quelles institutions (universités, écoles des beaux-arts, écoles d'architecture, organismes liés au patrimoine…) l'histoire de l'art est-elle enseignée dans votre pays ? Existe-t-il un cursus complet menant à des diplômes autonomes dans cette discipline ou seulement des modules intégrés à une autre formation ?*

Fatima-Zahra Lakrissa. L'histoire de l'art au Maroc ne se présente pas comme une discipline autonome existant dans la relation entre l'entité musée (d'art moderne), la critique et le milieu universitaire. Son enseignement est intégré à d'autres champs disciplinaires de sorte qu'il ne conduit pas à un diplôme spécialisé[1]. Malgré cette absence de l'histoire de l'art comme institution autonome, nous pouvons enregistrer les différentes formes qu'elle a pu prendre au gré de son dialogue à travers ses propres « objets » (recherche et enseignement, collections, expositions, pratiques patrimoniales et historiographiques), et ses disciplines connexes, quant à elles bien identifiées (histoire, littérature, archéologie, sociologie, anthropologie).

Son historiographie montre que la formation de l'histoire de l'art comme champ de savoir théorique ne peut être envisagée sans tenir compte de l'émergence d'un enseignement antiacadémique de l'art dont le groupe des artistes et enseignants de l'école des Beaux-Arts de Casablanca, au milieu des années 1960, constitue un exemple emblématique en ce qu'il donne à voir une complémentarité des expérimentations visuelles et théoriques ainsi qu'une réciprocité entre les modes d'accomplissement de la modernité artistique et les modalités de fixation de son histoire[2].

L'enseignement d'une histoire de l'art du Maroc, entre 1965 et 1972, dans le cadre de l'école des Beaux-Arts de Casablanca par Toni Maraini (historienne de l'art, anthropologue) relevait tout autant du contexte socio-politique de l'après-indépendance (travaillé par les enjeux de décolonisation de la culture), que du contexte intellectuel des disciplines voisines (construction d'une pensée scientifique et critique dans le champ de l'histoire[3] ; consolidation des thèses de métissages et transferts culturels transméditerranéens dans le domaine de l'archéologie et de la préhistoire[4]) qui ont informés la pensée de Maraini.

Dans ce contexte, l'histoire de l'art apparaît spécialement redevable du combat pour la valorisation du patrimoine artistique traditionnel[5] en tant que vecteur de modernité et moteur de la dialectique temporelle entre avant-garde et tradition, qui constitue la spécificité de la modernité artistique au Maroc, et qui s'annonce, dès les années 1960, comme un paradigme potentiellement opérant pour critiquer l'histoire de l'art téléologique et forcer la reconnaissance d'une modernité alternative. Ainsi la question « cet art est-il moderne ou marocain ? » peut-elle s'annuler au profit de la suivante : « comment être moderne et marocain à la fois ? » Ce projet constitue une première entreprise historiographique locale qui suggère de rejoindre « le degré zéro de l'histoire de l'art », c'est-à-dire l'expérience indifférenciée entre art majeur et mineur, haute et basse culture, arts populaires, traditionnels et avant-garde, entre différentes catégories institutionnelles et traditions iconographiques, et d'en faire le lieu à partir duquel « écrire » une histoire de l'art visant à rétablir notamment la généalogie entre peinture et arts traditionnels.

Il est aujourd'hui nécessaire d'examiner d'autres dispositifs et d'autres lieux – le nouveau musée d'art moderne et contemporain, les revues et ouvrages spécialisés, le marché de l'art, et les lieux de production de discours et de savoirs locaux (centres d'arts, plateformes de recherches et de productions artistiques) – pour tenter de cerner la pluralité des sphères et modes de constitution de ce savoir théorique.

Ridha Moumni. L'histoire de l'art est enseignée en Tunisie dans différentes institutions, parmi lesquelles les écoles des beaux-arts, de design, d'architecture, de patrimoine et occupe une place importante dans les universités privées, où cette matière est appréciée des étudiants. Elle est également enseignée dans les universités de sciences humaines

aux côtés de l'archéologie, suivant un modèle emprunté à l'université française. La spécialisation en histoire de l'art s'effectue durant l'année de master, afin d'aboutir à un diplôme autonome. Concernant le troisième cycle, les étudiants privilégient la poursuite de leurs études à l'étranger (dans leur très grande majorité en France) où ils bénéficient de la reconnaissance du diplôme international et de l'encadrement d'un professeur spécialisé en histoire de l'art.

En effet, si son enseignement est désormais établi en tant que discipline autonome ou intégrée à une autre formation, rares sont les historiens de l'art qui enseignent et, notamment, enseignent en Tunisie. Ce sont généralement des historiens, en particuliers des médiévistes et des antiquisants qui se chargent de son enseignement à l'Université, alors que dans les écoles d'art, d'architecture et de design, notamment à l'Institut supérieur des beaux-arts de Tunis (ISBAT), il est assuré par des chercheurs en esthétique.

Nadira Laggoune-Aklouche. L'histoire de l'art est enseignée dans les écoles d'art, écoles d'architecture et dans les organismes liés au patrimoine (l'École nationale de restauration-conservation des biens culturels [ENCRBC], l'Institut supérieur des arts et métiers du spectacle [ISMAS]) et dans les universités, dans les instituts d'Archéologie ou les facultés d'Art et Lettres au sein desquelles des départements d'« Arts plastiques » ont été créés. À l'École supérieure des beaux-arts d'Alger, le cours d'histoire de l'art est dispensé en quatre ans, la quatrième année (qui concerne l'art contemporain) ayant été ajoutée il y a tout juste quatre ou cinq ans. Aujourd'hui, une douzaine d'écoles régionales assurent un enseignement artistique généralisé où le cours d'histoire de l'art, calqué sur celui de l'École d'Alger, reste classique et n'aborde pas vraiment l'art contemporain.

L'enseignement de cette discipline demeure largement inspiré de l'héritage académique colonial et, suivant les césures historiques classiques (des civilisations sumérienne et égyptienne, Grèce et Rome, Moyen Âge, Byzance, Renaissance jusqu'à l'art moderne puis contemporain…), reste très européo-centré. Dans le cadre de l'histoire de l'antiquité, le cours aborde l'histoire de l'Algérie (Algérie romaine, numide, arabe…) et suit la chronologie de l'histoire de l'art européen dès le Moyen Âge jusqu'à l'art moderne ; parallèlement un cours d'histoire de l'art musulman (qui prend en charge, entre autres, la période ottomane en Algérie) est dispensé mais reste conditionné par la disponibilité de spécialistes (rares) dans ce domaine. Par ailleurs, l'histoire de l'art algérien moderne est rarement abordée même si l'on sait que l'élaboration de la modernité locale a commencé dès les années 1930 avec les peintres (Hemche, Mammeri, Boukerche, Racim…) et grâce à des « passeurs », artistes ou acteurs de l'art français qui ont stimulé, inspiré ou parrainé certains des premiers peintres algériens dès les années 1920. Il en est de même pour la génération d'artistes nés dans les années 1920 (Mesli, Khadda, Issiakhem, Martinez, Baya…) qui, produisant et exposant dès les années 1950, sont les véritables fondateurs de la peinture moderne algérienne, qui connaît son apogée dans les années 1960, et ne sont pas toujours inclus dans le cours d'histoire de l'art.

Dans les faits, l'enseignement de l'histoire de l'art reste malheureusement tributaire de la disponibilité de l'encadrement spécifique. Le nombre très restreint d'enseignants dans cette spécialité fait qu'elle n'est prise en charge que par de rares théoriciens (critiques) et plus fréquemment par des diplômés des écoles d'art en peinture, design… Si l'histoire de l'art est inscrite dans le cursus général des écoles comme matière théorique principale dans la mesure où elle est considérée comme la plus « en lien » avec la formation artistique, elle reste cependant un module intégré à la formation et n'a jamais fait l'objet d'une formation qui lui serait exclusivement consacrée. Les rares tentatives de création d'un diplôme ou d'un cursus autonome au sein de l'École supérieure des beaux-arts d'Alger ou à l'Université n'ont pas abouti.

Philippe Sénéchal. *Le patrimoine est-il efficacement conservé, mis en valeur et enseigné pour toutes les périodes de votre histoire ? Quelle place est donnée aux arts appliqués par rapport aux beaux-arts ?*

Ridha Moumni. D'après les chiffres du ministère de la Culture, près 30 000 sites et monuments classés appartenant à toutes les périodes historiques sont recensés en Tunisie. Pour protéger, étudier et mettre en valeur ce patrimoine, l'Institut national du patrimoine de Tunis emploie environ 2 700 personnes, parmi lesquels une cinquantaine de chercheurs chargés de l'étudier et de le mettre en valeur. S'il est aidé dans sa mission par différentes associations, parmi lesquelles la plus connue est sans doute l'Association de Sauvegarde de la Médina (ASM), chargée de la protection du patrimoine architectural de la vieille ville de Tunis, les effectifs et les budgets alloués à l'INP témoignent de l'importance toute relative accordée au patrimoine, alors qu'il occupe une place importante dans les discours politiques. Face à l'amplitude de la mission confiée à l'INP et ses difficultés à protéger le patrimoine, l'État sollicite depuis quelques années le soutien du secteur privé, afin de l'aider à conserver et à valoriser des sites parfois à l'abandon et prépare actuellement une politique de développement du partenariat public-privé qui permettra, à terme, l'exploitation de sites culturels par des associations et des fondations privées.

En Tunisie, le rapport au patrimoine est en effet intimement lié aux politiques culturelles menées dans le pays, mais aussi à l'histoire de l'Institut national du patrimoine. Fondé en 1885, ce dernier devait en priorité valoriser le patrimoine antique, et en particulier romain. Cet héritage colonial a subsisté après l'indépendance. De nos jours la majorité des chercheurs de l'INP sont ainsi des antiquisants. Alors qu'il s'agissait dans un premier temps de promouvoir l'héritage romain au cœur d'une dialectique coloniale, le patrimoine romain et punique occupa par la suite une place importante dans le développement d'une offre culturelle liée au tourisme, mais aussi au niveau de l'image que véhicule la Tunisie à l'étranger. Cette politique se reflète dans l'enceinte des musées tunisiens, notamment au sein de son plus célèbre musée, le Musée national du Bardo, où les collections antiques occupent la plus grande partie de la collection permanente du musée, tandis que le département d'Art islamique représente une partie bien plus modeste. Si le pays possède un patrimoine islamique important, la capitale Tunis n'accueille aucun musée qui lui soit consacré, et c'est dans l'ancienne capitale aghlabide, Kairouan, que se trouve le musée d'art islamique de Raqqâda, alors que des dizaines de musées d'archéologie sont recensés sur le territoire.

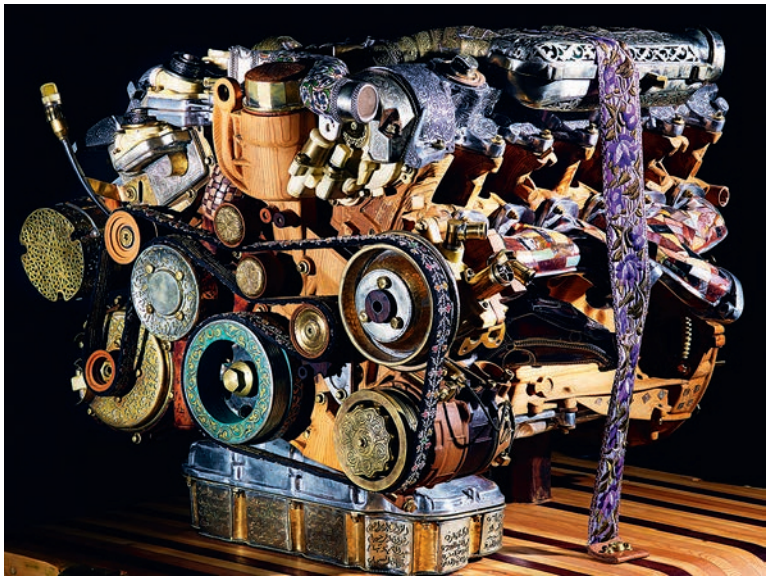
La situation du patrimoine est bien plus critique en ce qui concerne les périodes moderne et contemporaine. Ainsi, rares sont les lieux de culture qui célèbrent l'histoire ottomane (1575-1881) et husseïnite (1705-1957) de la Tunisie : deux périodes importantes dans la construction de l'État moderne tunisien, mais encore méconnues du grand public. L'exposition « L'Éveil d'une nation : l'art à l'aube de la Tunisie moderne (1835-1881) » que nous avons organisée avec la Fondation Rambourg illustre parfaitement ce rapport au patrimoine et ses enjeux politiques et identitaires. Au cours de cet événement, pensé pour commémorer le soixantième anniversaire de l'indépendance et le cinquième anniversaire de la Révolution de 2011, nous avons en effet exposé les anciennes collections royales composées de peintures de maîtres, de mobilier, de sculptures, de céramiques, de costumes, de manuscrits que nous avons présentées, aux côtés des principaux textes de lois de l'État tunisien, parmi lesquels *qanun al-dawla*, la première constitution rédigée dans le monde arabe et musulman (1861), dans le cadre d'un ancien palais beylical, Qsar es-Saïd ouvert au public pour la première fois (**fig. 1**). Malgré le caractère unique de ces ensembles et l'importance qu'occupent ces objets de mémoire dans l'histoire de la Tunisie, cette culture matérielle était tout

1. Vue de l'exposition « L'Éveil d'une nation : l'art à l'aube de la Tunisie moderne (1837-1881) », Tunis, palais Qsar es-Saïd, 2016-2017.

à fait méconnue des visiteurs, qui l'ont découverte à cette occasion, et avec elle une période de l'histoire importante pour la compréhension de la Tunisie contemporaine.

Les arts plastiques et les arts appliqués souffrent également d'un manque de reconnaissance de la part d'un État qui les a fortement encouragés par le passé. La Tunisie est le seul pays du monde arabe, avec l'Égypte, à posséder une collection nationale d'art moderne et contemporain datant du début du siècle dernier, principalement constituée de peintures. Malgré la richesse de cette collection, qui compte près de 12 000 pièces, le pays ne possède pas de musée d'art moderne et contemporain. Cette situation paradoxale l'est d'autant plus que l'État continue d'enrichir annuellement cette collection, entreposée dans des conditions de conservation inappropriées, et de tenir cet ensemble hors d'accès pour les chercheurs et les professionnels de l'art qui souhaitent l'étudier depuis plusieurs années. Projet phare de l'ère Ben Ali, la Cité de la Culture (dont l'ouverture est annoncée pour 2018) prévoit un musée d'art contemporain, mais il s'agit en réalité d'une galerie d'exposition qui ne présentera qu'une petite partie de ce fonds. Cette ouverture n'aura pour effet que de reporter le débat autour de la création d'un véritable musée d'art moderne et contemporain dans une capitale qui a été, au cours du XXe siècle, le théâtre de nombreux mouvements artistiques qui ont participé à l'évolution des formes de la ville et à sa transformation esthétique, ainsi qu'autour des enjeux et du rôle de la création artistique moderne et contemporaine dans la société tunisienne.

Fatima-Zahra Lakrissa. Le Maroc connaît un tournant en matière de gouvernance patrimoniale depuis la création, en 2011, de la Fondation nationale des Musées[6], impliquée dans la pratique et la (re)qualification du patrimoine à travers de multiples projets de réhabilitation, de promotion et de développement d'infrastructures culturelles, comme la création en 2014 de la première institution muséale dans le pays consacrée à l'art moderne et contemporain (Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain de Rabat) et la rénovation des musées archéologiques de Tanger (2016), nouvellement intitulé « Musée la Kasbah des cultures méditerranéennes » (2016), et de Rabat, inauguré



2. Eric Van Hove, *V12 Laraki*, 2013, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Purchased through the Mrs. Harvey P. Hood W'18 Fund and through a gift from Mr. and Mrs. Joseph H. Hazen, by exchange.

sous l'appellation « Musée de l'histoire et des civilisations » (2017).

L'observation des discours et du déploiement des politiques patrimoniales montre que la patrimonialisation peut constituer à la fois un outil d'émancipation, en accordant de la valeur à des productions culturelles auparavant dévaluées[7], et une procédure normative de sélection qui témoigne de l'ambivalence des choix et des stratégies dont relèvent les récits institutionnels actuellement portés sur le patrimoine. Sans doute faudrait-il rappeler que certaines valeurs promues en contexte colonial sont réactualisées par l'écriture, les pratiques muséographiques actuelles[8], ainsi que l'enseignement. L'enseignement spécialisé à l'INSAP[9] montre en effet des liens persistants avec l'héritage colonial des musées en ce que le contenu pédagogique se focalise principalement sur l'antiquité gréco-romaine (statuaire et mosaïque) et l'art pariétal (peintures et gravures rupestres), l'enseignement des arts de l'Islam étant cantonné à l'architecture islamique jusqu'aux Mérinides, et les arts appliqués totalement absents du programme.

Au croisement entre ces enjeux de continuation et de dépassement, on enregistre des formes de patrimonialisation moins spectaculaires, parfois éphémères, qui s'opèrent en marge des centres institutionnels de production du patrimoine. Menées par des artistes et des collectifs citoyens, ces pratiques alternatives sont les lieux d'hybridation entre différents enjeux – conservation, communauté, éducation – où les questions du patrimoine et de la mémoire rejoignent souvent celles du développement et des mutations des territoires urbains[10].

Dans le domaine des arts appliqués, le travail de l'artiste Éric Van Hove (**fig. 2**) aborde explicitement le malentendu qui emprisonne l'art traditionnel dans un ordre de valeur essentialiste, modelé par les notions de « tradition » et d'« authenticité », hérité de la normativité occidentale, et continuellement actualisé par sa mise en tourisme notamment. Son travail tend à mettre en évidence la contribution de l'œuvre des artisans dans la mise en patrimoine de l'art traditionnel marocain, participant de ce fait à la sauvegarde des savoir-faire ainsi qu'au perfectionnement des objets de fabrication artisanale[11]. D'un côté, il produit un commentaire sur la marginalisation de ces productions cantonnées au statut d'arts mineurs et, de l'autre, il encourage leur reconnaissance sur le marché international. Il montre par ailleurs la capacité d'investir les normes et valeurs de nouveaux contenus, permettant de transformer le handicap en potentiel.

On reconnaîtra ici l'importance de prendre en compte la pluralité des sites et des stratégies qui constellent le champ patrimonial marocain, étant sous-entendu que dans ce jeu complexe entre les différents processus réside la nécessité d'articuler l'analyse des composantes normatives mentionnées et l'examen des expériences alternatives qui participent également de la fabrique de la valeur patrimoniale.

Nadira Laggoune-Aklouche. On observe, depuis une vingtaine d'années, que l'intérêt pour la conservation du patrimoine s'accroît, de la part des spécialistes et des institutions publiques. Ainsi, le Centre national de recherche en anthropologie, préhistoire et

histoire (CNRAPH) mène un travail méthodique de création d'une banque de données, d'un inventaire sur le patrimoine matériel et immatériel et d'inscription de ces œuvres au patrimoine universel auprès de l'UNESCO. Des antennes du CNRAPH sont créées à travers tout le territoire national à cet effet.

Cet intérêt concerne aussi les musées qui, renforcés par des promotions de plus en plus nombreuses (issues en grande partie des instituts d'Archéologie) développent la recherche autour du patrimoine et de sa mise en valeur en lui donnant plus de visibilité. En fait, la prise en charge du patrimoine dans l'enseignement dépend de la disponibilité de l'encadrement mais aussi de la primauté idéologique accordée à certaines périodes de l'histoire comme l'antiquité et la conquête musulmane (dont ottomane).

La place des arts appliqués dans l'enseignement artistique a réellement pris de l'importance avec la transformation de l'École nationale des beaux-arts en École supérieure des beaux-arts d'Alger dès 1985. Ce projet fut porté, en grande partie, par des enseignants qui, après des études à l'École des beaux-arts d'Alger, furent formés en France dans les années 1970. Ce fut, en France, une période intense : les arts appliqués étaient en plein essor et le design vivait alors ses heures de gloire ; la création du Centre Pompidou et la révolution qu'apporta cette institution culturelle vouée (déjà de par son architecture) à la création moderne et contemporaine marquèrent alors fortement les enseignants algériens, notamment ceux qui étudiaient aux Arts décoratifs. De retour à Alger, ils initièrent la création de l'École supérieure des beaux-arts, avec pour ambition une redéfinition de ses objectifs et une reconfiguration de sa structure. La nouvelle structure comprendra ainsi trois départements : Design, Beaux-arts et Arts musulmans.

Les beaux-arts (peinture, sculpture) représentaient jusque-là l'Art par excellence, mais rapidement le design prit une place prépondérante dans le paysage de l'enseignement artistique. Cette dynamique, soutenue par un ensemble d'enseignants déterminés et par l'évolution des moyens et des besoins de la communication visuelle (publicité, nouveaux médias, marketing...), conduisit le département Design (scindé en deux options : design graphique et design aménagement) à attirer de plus en plus d'étudiants, séduits par les ouvertures et les opportunités qu'il offrait, tant sur le marché du travail que dans la créativité. On peut cependant avancer que la peinture et les arts appliqués avancent côte à côte, même si la peinture reste le médium artistique le plus sollicité par les espaces d'expositions et le plus visible sur la scène de l'art, car on ne peut ignorer les traditions perceptives liées à la culture locale ni la culture visuelle des masses. L'enseignement des arts appliqués et du design se généralise (y compris dans les écoles d'art privées) et la visibilité du design s'accroit : de plus en plus d'expositions de design (en particulier d'objets) sont organisées en Algérie et à l'étranger (Triennale de Milan, Dubai Design Days…), et des designers algériens émergent et s'imposent sur les scènes locales et internationale (Yamo, Medjeber, Feriel Gasmi…).

L'École supérieure des beaux-arts d'Alger reste encore aujourd'hui le principal « fournisseur » en designers-créateurs qui sont à l'œuvre désormais dans les grandes entreprises (Roche Bobois, BoConcept, Samsung…), les foires, les expositions, en tant que stylistes, créatifs, qui s'expriment dans tous les domaines de la vie quotidienne, et qui œuvrent aujourd'hui à la création d'une organisation professionnelle nationale à même de les représenter et de faire la promotion de leur activité.

On ne peut ignorer que les arts appliqués sont liés à l'histoire des pratiques socio-culturelles des peuples. Tout comme on ne peut évacuer les conditions socio-politiques qui déterminent les choix économiques d'un pays qui, après la colonisation et la guerre, veut se reconstruire ; la modernisation et le développement économique sont, après l'indépendance, les priorités pour une société qui a presque tout perdu. Ces impératifs vont déterminer non seulement les choix politico-économiques mais aussi culturels. L'indépendance signifie, sur le plan du pouvoir symbolique, la réappropriation de

3. Issad Issadi (design) et Abbas Razika (artisanat), *Chaise Mante*, 2014, pendant l'exposition « La Technê, l'art du designer », Alger, MAMA, 2015.

l'image de soi, de sa culture propre et d'une identité mise à mal par la colonisation. La revalorisation des pratiques culturelles traditionnelles a été l'un des crédos de cette politique de construction/reconstruction de l'image du pays ; elle a pris forme, entre autres, avec la création du ministère de l'Artisanat qui aujourd'hui gère les Maisons de l'Artisanat, des espaces mis à la disposition des artisans pour travailler, façonner, exposer et vendre leurs produits ; des maisons de la Culture, gérées par les communes et le ministère de la Culture ouvrent aussi leurs espaces aux expositions et à la vente. La formation est quant à elle assurée dans les centres de formation relevant du ministère de la Formation professionnelle.

Le musée des Arts et Traditions populaires chargé de la préservation des objets et pratiques populaires, au-delà des expositions permanentes, promeut les arts appliqués (objets et pratiques) en mettant en scène des pratiques populaires comme des rituels, des cérémonies… et organise des ateliers d'initiation à des métiers et savoir-faire comme la broderie ancienne, la *chbika* (pratique du crochet traditionnel), etc. qui, pour beaucoup, commencent à disparaître. Le musée situé dans la médina fait appel, pour animer ces ateliers et rencontres, aux vieux artisans du quartier, qu'il associe souvent à ses activités. Si le musée a, de par sa nature, une mission de patrimonialisation et que toutes ces structures permettent bien sûr la continuité et la pérennité de pratiques populaires (tissage, broderie, ébénisterie, décoration d'objets du quotidien…), cette approche (et l'appellation « artisanat ») les enferme quelque peu dans une vision de pratiques figées, invariables. L'ouverture du champ des arts appliqués vers des collaborations avec les écoles des beaux-arts et des approches plus larges comme celle des « Arts et métiers du Patrimoine », ou des écoles d'arts appliqués, des lycées des métiers d'art et de design, tarde à voir le jour mais elle serait salutaire pour la création des passerelles indispensables entre les écoles d'art telles qu'elles existent, les formations dans les métiers d'art et du patrimoine et la relation arts appliqués/design.

Ce décloisonnement existe dans la pratique. Les étudiants des écoles d'art sont déjà, pendant leur cursus, hyper connectés, au fait des tendances et de l'actualité internationale dans le domaine de l'art en général : ils acquièrent ainsi une sorte de formation parallèle. Ils naviguent (non seulement sur internet) d'une pratique à l'autre : le graphiste est aussi peintre, décorateur au théâtre ou au cinéma, le designer en aménagement d'espaces crée des objets, il est aussi décorateur, scénographe etc. Comme je l'ai souligné précédemment, les designers, très actifs aujourd'hui, ont déjà opéré un « retour » vers les métiers, pratiques et formes traditionnels dont ils s'inspirent et qu'ils réinterprètent. Ils travaillent de plus en plus avec les artisans, associant le savoir et le savoir-faire des uns et des autres et, combinant les formes et adaptant les fonctions au mode de vie contemporain tout en préservant l'essence locale, aboutissent à des objets revisitant le patrimoine. Ces démarches sont le fait des artistes eux-mêmes et ne sont pas toujours faciles à assumer du point de vue des moyens à mettre en œuvre ; des dispositions pour encadrer ce type de formation/collaboration d'un point de vue institutionnel seraient à même d'en assurer la pérennité comme la légitimité.

Des exemples ponctuels existent, il est vrai, qui ont démontré leurs effets en termes d'enrichissement et de revivification des arts appliqués. À l'occasion de l'exposition « La Technê, l'art du designer », qui s'est tenue au Musée d'art moderne et contemporain d'Alger

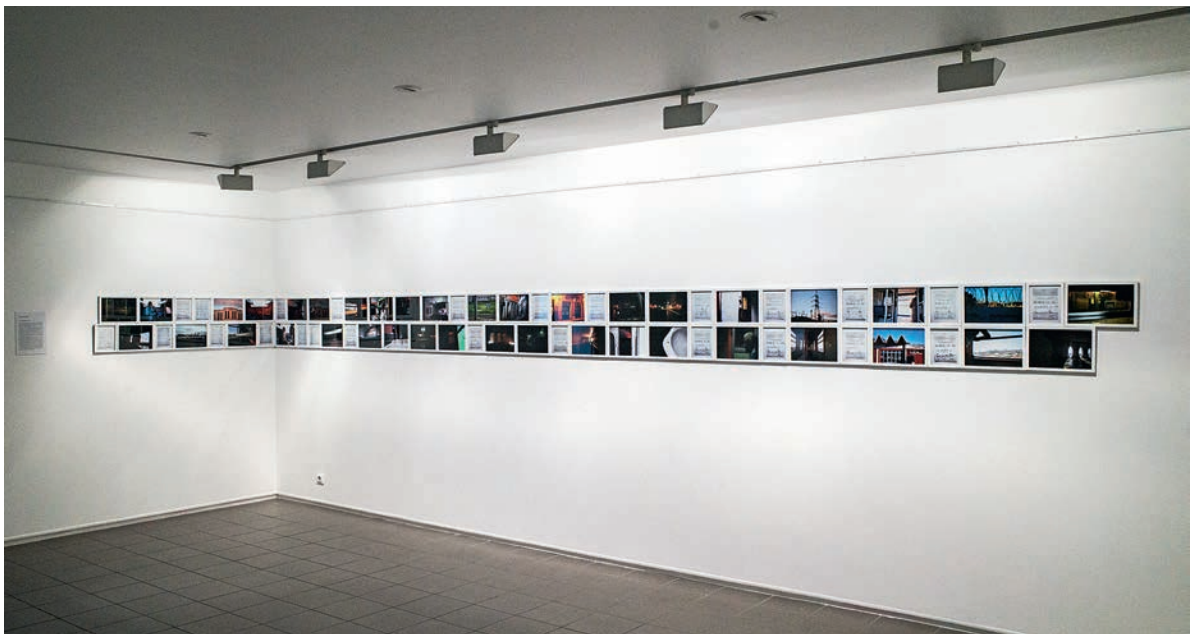
en 2015, les artistes ont travaillé pour la réalisation de leurs projets avec les artisans ébénistes, matelassiers, tisserands (**fig. 3**)… Lors de la manifestation « Constantine, Capitale de la culture arabe », en 2015, pour l'exposition de design, des designers de différents pays arabes mais surtout maghrébins, ont travaillé avec les artisans-dinandiers de Constantine, connus dans tout le Maghreb pour leur talent et leur maîtrise du métier. D'un côté comme de l'autre, ce fut une expérience extraordinaire de découverte d'un savoir-faire ancien pour les uns, de projets inédits pour les autres et le tout a abouti à la production d'objets d'usage quotidien qui associaient formes contemporaines et cachet traditionnel.

Philippe Sénéchal. *Comment l'art actuel est-il montré et enseigné au Maghreb ? Comment les artistes maghrébins de la diaspora sont-ils considérés dans leur pays d'origine ?*

Nadira Laggoune-Aklouche. L'art actuel (contemporain) fait partie du cursus des écoles d'art dans le cadre des modules d'histoire de l'art, mais il est davantage pris en charge dans le cadre de cours sur l'histoire de l'image contemporaine et de séminaires autour de l'art contemporain, où il fait alors l'objet d'une recherche pratique poussée, du moins à l'École des beaux-arts d'Alger. Les références sont en grande partie celles de la scène internationale actuelle mais cela reste soumis à la démarche spécifique adoptée par chaque enseignant. L'histoire de l'art étant enseignée dans un cadre européo-centré, on retrouve parfois le même schéma pour l'art actuel.

Cependant avec l'émergence, sur la scène internationale, de grands artistes contemporains maghrébins de la diaspora (Kader Attia, Adel Abdessemed, Zineb Sedira, Mounir Fatmi, Essayed…) et l'arrivée de nouvelles générations sur les scènes locales,

4. Ammar Bouras, *Coucher de soleil, côté Est de Taourirt Tan-Afella*, 2017, photographie issue de la série *24°3'55"N 5°3'23"E #8*, prise dans le Sahara algérien où ont eu lieu les essais nucléaires français en 1961.



5. Atef Berredjem, *From here to here*, 2017, installation avec 64 photographies couleur prises lors des déplacements de l'artiste entre Alger et Annaba.

des focus sur les artistes maghrébins sont intégrés dans les cours d'art moderne et contemporain, de la même manière l'on se réfère aux artistes arabes contemporains, et à un moindre degré aux artistes du continent. Les artistes de la diaspora sont considérés comme des artistes algériens à part entière et sont sollicités dans les expositions organisées en Algérie au même titre que les artistes locaux et il en est de même des artistes de la diaspora marocaine, tunisienne ou d'un autre pays arabe qui sont invités en tant que tels. Pour beaucoup d'artistes locaux, la diaspora sert en quelque sorte d'exemple, non seulement de réussite d'une carrière artistique, mais aussi par leurs démarches artistiques et leurs approches des questions actuelles, en particulier celles relatives à leur pays d'origine et à son histoire. Le regard des artistes de la diaspora sur leur pays, construit dans d'autres contextes, d'autres cultures de l'image, intéresse les artistes locaux de par sa distanciation, son détachement par rapport aux détails subjectifs qui pourraient habiter le rapport des locaux à leur réalité. La confrontation qui se fait à leur contact apporte ce dépouillement du sujet, une sorte de vision déconstruite que leur immersion permanente dans leur propre réel, trop présent, les empêche parfois de voir (**fig. 4**).

Pour certains de ces artistes, leur présence en Algérie s'est souvent concrétisée par des projets communs qui ont permis une collaboration créative et un échange de regards et d'expériences. Un bel exemple en est fourni à Alger par le projet ARIA (Artists Residencies in Algiers), fondé et porté par l'artiste Zineb Sedira qui, revenant régulièrement en Algérie, s'est intégrée au milieu artistique algérien et a pris fait et cause pour la promotion de l'art local. Le projet ARIA permet des rencontres fructueuses entre artistes, commissaires, chercheurs en art algériens et étrangers autour de *workshops* et de résidences de création, en Algérie et à l'étranger (**fig. 5**).

Fatima-Zahra Lakrissa. Il faut remonter aux années 1990, et au constat d'une scène marquée par des institutions conservatrices, pour voir se constituer, en réaction à l'enlisement institutionnel, des structures de diffusion et de production « alternatives », si tant est que nous puissions employer ce terme. En effet, l'absence d'un musée d'art moderne et contemporain[12] a contribué à perturber l'opposition franche entre

les deux territoires – du reconnu et de l'émergent –, attestant de ce fait la prééminence de ces lieux pour animer la scène contemporaine. Dès le milieu des années 1990, et dans la première décennie du XXIe siècle, ces espaces d'art indépendants ont garanti (et garantissent aujourd'hui encore) les conditions d'existence et d'accessibilité à des travaux d'artistes contemporains marocains et internationaux en introduisant de nouvelles modalités de structuration du champ artistique et d'institutionnalisation de l'art contemporain, au moment même où se pose avec insistance la question de savoir qui a autorité à instituer et quels objets appelleraient une institutionnalisation[13].

La composition de ces structures intègre de nombreuses figures du monde de l'art : des artistes, mais également d'autres acteurs de plus en plus influents tels que des curateurs, des éditeurs, des producteurs, de sorte qu'elles représentent tout à la fois des instances de validation et de légitimation, et des sites actifs de production et de diffusion des savoirs, dans un contexte où s'exprime la nécessité d'instituer l'exercice de la pensée critique comme antidote au déficit institutionnel et comme contrepoids au marché de l'art qui, depuis une quinzaine d'années[14], agit quasiment seul dans la définition des valeurs artistiques. Des lieux comme La Source du Lion (1995), L'appartement 22 (2002), l'Espace 150×295 (2004) ou Le Cube (2005), comptent parmi les premiers à offrir un espace de travail et une visibilité à une première génération d'artistes contemporains aux pratiques novatrices, faisant appel aux médiums tels que l'installation (**fig. 6a-b**), la vidéo ou le son, avec une attention particulière portée au statut de l'exposition, aux relations de l'œuvre à son contexte de production et de monstration, et à l'importance, aussi bien pour les artistes que pour les lieux d'accueil, accordée à la documentation et à l'articulation des discours que l'œuvre autorise[15].

Aujourd'hui, ce réseau[16] s'est enrichi de nouveaux lieux également dotés de programmes réguliers d'ateliers, conférences, rencontres-débats et publications, qui permettent l'émergence d'une communauté de pensée où convergent artistes, critiques d'art, chercheurs et curateurs, autant de figures constitutives d'un champ de savoir théorique et critique qui interroge les artistes – qu'ils soient installés au Maroc ou issus

6a-b. Younes Rahmoun, *Markaba*, cuivre, photographié sur la côte méditerranéenne, dans la région du Rif, 2016, puis exposé dans « De la mer à l'océan », à Rabat, L'appartement 22, 2016.

des diasporas – dans leurs rapports au passé (références à l'histoire de l'art marocain et à la mémoire collective) et leurs stratégies d'émancipation à l'égard de certains marqueurs comme, d'un côté, les frontières politiques et artistiques et, de l'autre, les enjeux d'internationalisme, voire de globalisation.

Ridha Moumni. La création artistique tunisienne contemporaine et, plus rarement, étrangère est l'affaire de galeries, dont les plus importantes se situent dans la banlieue nord (aisée) de Tunis. Elles demeurent les lieux de rencontres incontournables pour un public constitué d'amateurs, d'artistes, de collectionneurs et d'étudiants[17]. Elles occupent le devant de la scène en présentant les dernières tendances et courants contemporains, alors que le ministère de la Culture organise des manifestations plus conventionnelles dans les centres d'art, dont certaines ont pour objectif de rendre hommage ou de soutenir des artistes qui bénéficient rarement d'espaces d'exposition.

Depuis la Révolution de janvier 2011 la situation a évolué, avec l'émergence de nouveaux acteurs de l'art contemporain, fondations privées et associations qui jouent un rôle plus actif dans l'organisation de rencontres d'art contemporain et de festivals à l'image de la biennale Dream City (lancée en 2007) fondée par l'association L'Art Rue[18]. Cette manifestation, comme d'autres, témoigne d'un besoin de réappropriation de l'espace public à travers l'art, comme l'atteste notamment le succès du street art en Tunisie, alors que l'espace public faisait l'objet sous Ben Ali d'un contrôle policier qui interdisait ce phénomène artistique **(fig. 7)**.

Malgré cette effervescence de la scène tunisienne, l'enseignement de l'art actuel demeure incomplet pour plusieurs raisons. Tout d'abord l'absence de dispositif de jugement et de critiques d'art ne favorise pas la compréhension de la création artistique ni sa contextualisation dans l'histoire sociale tunisienne. L'absence également d'institution muséale qui conserve et expose l'art moderne et contemporain est un frein à son inscription dans l'histoire de la création artistique et rend l'écriture de l'histoire de l'art en Tunisie difficile. Celle-ci est d'ailleurs approximative et l'historiographie demeure lacunaire. C'est ainsi que l'enseignement de l'art se concentre en Tunisie principalement sur la pratique artistique (objet de nombreuses thèses de troisième cycle), tandis que l'art actuel n'est que très rarement enseigné dans les écoles d'art, tout comme le rôle des artistes contemporains, qu'ils soient installés à Tunis ou à l'étranger.

Alors que l'Algérie et le Maroc ont vu de nombreux artistes s'installer et mener une carrière réussie à l'étranger, les artistes tunisiens occupent une place moins influente sur la scène internationale où ils connaissent des difficultés à s'imposer. Si plusieurs

7. Nidhal Chamekh, *Barbed Gate & Cabinet des frontières*, à l'occasion de Dream City (organisé par l'association L'Art Rue), Tunis, 2017.

8. El Seed, « calligraffiti » dans le quartier des chiffonniers de Manshiat Nasser, Le Caire, 2016.

facteurs expliquent ce constat, une nouvelle génération d'artistes est parvenue à s'affirmer progressivement, évoquons en particulier Nidhal Chamekh, Nadia Kaabi-Linke ou encore le street artiste El Seed **(fig. 8)**, en arrivant à intégrer des questions identitaires à une démarche artistique de portée plus générale. La réception de ces artistes, dont les œuvres sont aujourd'hui conservées dans d'importantes institutions muséales américaines, européennes et moyen-orientales, est intéressante. À travers leurs expérimentations et leurs succès à l'étranger, ils constituent de nouvelles références pour les jeunes artistes tunisiens, et continuent d'exposer en Tunisie parallèlement à leur carrière internationale.

Philippe Sénéchal. *Quelle est la situation des publications sur l'art dans votre pays, qu'elles soient imprimées ou numériques, qu'il s'agisse d'ouvrages ou de revues ?*

Ridha Moumni. Après une période caractérisée par le financement par l'État de nombreux projets éditoriaux destinés à promouvoir l'art et la culture en Tunisie, le circuit éditorial connaît une période de crise malgré l'apparition de nouveaux acteurs et de nouvelles maisons d'édition proposant une nouvelle dynamique à l'écart des circuits traditionnels. Ces publications illustrent parfaitement les enjeux de l'art, notamment la question de sa fonction de vecteur de savoir et de repère identitaire en Tunisie, mais révèlent aussi les limites du modèle qu'il représente.

La production intellectuelle et matérielle des ouvrages d'art ainsi que leur diffusion sont confrontées à la question de la rentabilité d'un secteur dans lequel l'État, à travers ses différents financements, demeure le premier producteur d'ouvrages aux coûts de productions élevés et parfois peu diffusés en raison des choix éditoriaux. Peu d'ouvrages d'art sont en effet accessibles au grand public : les ouvrages souvent onéreux s'adressent surtout à un public d'amateurs, d'étudiants et de professionnels de l'art. La seconde raison d'une telle inaccessibilité, plus importante, est liée à la question de la langue dans lequel l'ouvrage a été rédigé. La langue française est généralement privilégiée par les auteurs, ainsi que les éditeurs indépendants, rendant l'accès limité à un public d'habitués, plus familier de la production scientifique, et de collectionneurs d'ouvrages d'art, au dépend du lectorat arabophone.

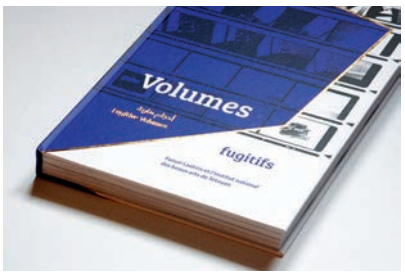
Dans une volonté de rassembler une documentation scientifique destinée à une meilleure connaissance du patrimoine du pays, l'INP, qui constitue au même titre que les universités un important acteur du paysage éditorial, a poursuivi sa mission d'étude

et de valorisation de ce patrimoine tunisien à travers la publication d'ouvrages sur les sites, les monuments et sur les arts dits « de tradition populaire » qui constituent ses principaux axes de recherche. En parallèle, on trouve des publications des laboratoires de recherches de différentes universités tunisiennes et de leurs spécialistes qui complètent la production de l'INP. Le Laboratoire d'archéologie et d'architecture maghrébines (LAAM) de l'université de La Manouba apparaît comme l'un des plus productifs en Tunisie, avec la publication d'une série d'ouvrages, considérés comme des références, sur la ville de Tunis, son architecture et son urbanisme[19]. L'architecture occupe traditionnellement la part belle des publications en histoire de l'art, à l'image de sa place dans l'enseignement artistique, à travers l'étude des monuments notamment, et constitue un vecteur de connaissance historique primordial en Tunisie. Il s'agit également d'une formation privilégiée par une partie des étudiants qui s'orientent dans un deuxième temps vers des métiers d'art et de design. Ainsi l'une des seules revues consacrée à l'art en Tunisie est-elle une revue d'architecture, *Archibat*, qui traite de l'actualité et revient dans ses dossiers sur l'analyse de bâtiments, tandis qu'aucune revue n'existe (qu'elle soit imprimée ou numérique) qui concerne les arts plastiques.

De nombreux ouvrages sont revenus ces dernières années sur l'œuvre des plasticiens tunisiens dont les plus importants demeurent les membres de l'École de Tunis. Leur parcours est retracé par de nombreux catalogues d'exposition, quelques fois à la diffusion limitée, et par des ouvrages de synthèse analysant la carrière de ses artistes dont l'œuvre a participé de la création et de la diffusion de l'image d'une Tunisie postcoloniale[20]. Si quelques synthèses retraçant l'histoire des mouvements picturaux ont été publiées[21], le catalogue raisonné demeure néanmoins absent du paysage éditorial tunisien et, dans une plus large mesure, arabe. En effet, le manque de documentation sur les artistes tunisiens, la difficulté d'accès à leur production (en majorité en mains privées), ou d'autres raisons telles que l'absence d'un centre documentaire et d'un fonds d'archives sur les arts en Tunisie empêche les spécialistes d'envisager un travail similaire à celui qui a été consacré à l'artiste égyptien Mahmoud Saïd[22], qui constitue un projet éditorial inédit dans le monde arabe. L'arrivée de nouveaux acteurs et l'intérêt suscité par l'art arabe moderne sur la scène internationale constituent une nouvelle donne dans ce domaine, à l'instar de la publication consacrée à l'artiste Nja Mahdaoui[23] et, selon une autre approche, du catalogue d'exposition *L'Éveil d'une Nation*[24]. Il faudrait pour cela que les centres de recherches, dans les universités ou les écoles d'art, envisagent des travaux sur les moyen et long termes afin d'aboutir à des ouvrages de référence, à l'image de ceux réalisés en architecture. De tels ouvrages compléteraient notre connaissance sur l'histoire de l'art en Tunisie et pourraient proposer, grâce à une écriture critique, un regard plus juste et nuancé sur son développement dans la Tunisie coloniale et indépendante.

Nadira Laggoune-Aklouche. Il n'existe pas encore de revues spécialisées dans les arts plastiques ou visuels en Algérie. Celles qui existent sont orientées plus globalement art et culture et parmi les revues spécialisées la plupart sont consacrées à la littérature qui constitue un domaine très prolifique dans le paysage culturel algérien. Les ouvrages sur la littérature, en revanche, sont pointus et l'œuvre de spécialistes. On trouvera souvent dans leur sommaire un article ou deux sur un événement ou un artiste visuel dont les auteurs sont des journalistes culturels, des écrivains ou des sociologues… Il en est de même pour les revues en ligne qui fonctionnent à peu près sur le même schéma. En fait, il y a un véritable engouement pour les revues culturelles à large spectre qui englobent aussi bien les arts et traditions populaires que les expositions de photographie ou les concerts de jazz et la dernière exposition de peinture. Dans ces revues, comme dans les quotidiens, l'information l'emporte sur l'analyse et la critique – état de fait en partie dû au déficit en critiques d'art et en théoriciens de l'art, en particulier pour ce qui concerne les arts visuels.

Les publications sur les arts visuels existent sous forme d'ouvrages (monographies, recueils d'articles, collectifs d'écrits sur l'art, etc.), de catalogues d'exposition mais il existe encore très peu d'essais d'histoire de l'art, au sens historique du terme c'est-à-dire de la reconstitution ou de la recherche sur une histoire avec ses prémices, origines, influences, connexions et filiations. Les publications qui donnent de la visibilité aux artistes et enrichissent la documentation sur l'art et les artistes sont néanmoins de plus en plus nombreuses ; mais il manque encore aujourd'hui les publications académiques qui permettraient l'élaboration d'une banque de données à même d'encourager l'écriture sur l'art et de hisser cet aspect à la hauteur de la création artistique.



9. *Volumes fugitifs. Faouzi Laatiris et l'Institut national des beaux-arts de Tétouan*, Morad Montazami (dir.), Rabat, 2016. Un volume publié par Kulte Éditions à l'occasion de l'exposition organisée au Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain de Rabat en 2016.

Fatima-Zahra Lakrissa. Le livre sur l'art, sa production et les pratiques éditoriales qui l'accompagnent ont sensiblement évolué, de même que la relation de l'artiste à l'éditeur, depuis le mouvement d'autonomisation du champ de l'art contemporain qui a permis, en même temps que l'émergence de nouvelles formes d'institutionnalisation par le biais des centres d'art, l'apparition d'une nouvelle (et très jeune) dynamique éditoriale : l'édition des centres d'art, qui promet de faire évoluer le statut des publications sur l'art dans le paysage éditorial[25].

Loin de constituer un portrait homogène, les centres d'art adoptent des postures distinctes à l'égard de la pratique éditoriale et de la place qui lui est accordée au sein de leurs activités. Une première catégorie réunit les structures qui ne sont pas soumises à une logique de rentabilité pour leurs publications. Elles mènent une activité éditoriale ponctuelle visant à asseoir la légitimité théorique des pratiques artistiques qu'elles défendent (vocation d'information et de documentation sur l'art contemporain) et à constituer une archive. Une seconde est incarnée par un modèle pionnier de centre d'art qui adopte simultanément les perspectives de recherche artistique et de diffusion des pratiques contemporaines auprès d'un public de proximité (catalogues et supports d'accompagnement aux expositions), et d'édition et de diffusion d'ouvrages spécialisés s'inscrivant au croisement des sciences humaines et de l'action citoyenne, avec pour principes de les faire connaître ici et ailleurs et de tenter d'enrichir l'offre locale par des ouvrages édités ailleurs afin de combler un vide éditorial souvent imputable au coût élevé de ces titres.

Engagé depuis 2013 dans cette double démarche, l'espace Kulte Gallery & Éditions (**fig. 9**) – exemple unique dans ce domaine pour l'heure – a su gagner la reconnaissance institutionnelle et intellectuelle en adoptant des stratégies innovantes pour défendre l'autonomie de ses choix et la responsabilité éditoriale vis-à-vis des artistes et de ses publics (potentiels), parmi lesquels on peut citer : le positionnement en faveur du bilinguisme afin d'atteindre toutes les franges d'une population qui souffre de profonds clivages linguistiques ; le choix du statut coopératif pour s'assurer une diffusion-distribution efficiente en déjouant les grands groupes et conglomérats[26] ; l'appel aux discours voisins des sciences humaines et du journalisme d'investigation pour se constituer un capital symbolique porteur de valeurs telles que l'indépendance intellectuelle, le pluralisme et la créativité, qui sont appelées à jouer un rôle prépondérant dans le renouveau du langage éditorial et le renforcement de la démarche militante[27].

1. L'histoire de l'art occidental est enseignée en milieu universitaire au niveau de la licence dans les départements de Langue et littérature française (cursus Littérature et linguistique, et Didactique et enseignement) où elle apparaît au programme du cours « Histoire des arts et des idées » selon une périodisation classique allant de la Préhistoire et l'Antiquité au XIXe siècle, les productions du XXe et XXIe siècles étant abordées en dernière année de spécialisation du cursus Littérature et linguistique. Elle figurait également aux programmes des masters « Art et littérature comparée » (fermé en 2016), et « Médiation culturelle » (fermé en 2012), mais aujourd'hui, seul le master « Muséologie et médiation culturelle », ouvert depuis septembre 2016 au sein du département Langue et littérature française de l'université Mohammed V de Rabat, s'y consacre à travers les cours « Histoire des arts et des sciences » et « Histoire des arts et des sciences du Maroc ».

2. Le travail des artistes, poètes et intellectuels au sein des revues culturelles telles que *Souffles* (1966-1071) et *Intégral* (1971-1977) façonne le terrain préalablement à la formation et à l'exercice d'une pensée historiciste qui se donne pour but de problématiser le lien à sa propre actualité et de poser la question de l'appartenance à un « nous » correspondant à cette actualité.

3. Certaines questions méthodologiques que soulève Toni Maraini anticipent les acquis plus tardifs du champ disciplinaire de l'histoire, qui s'enrichira dès 1970, de l'approche sociopolitique et culturelle de l'historien marocain Abdellah Laroui, dont *Histoire du Maghreb : un essai de synthèse* (1970) constitue l'une des pièces essentielles d'une discipline qui cherche à s'éloigner des conceptions historiques réductrices. Il est intéressant à ce titre de noter que l'injonction à reconsidérer les modes de construction de l'histoire et ses cadres d'interprétation s'intègre au champ spécifique de l'histoire de l'art avant de rejoindre celui de l'histoire, et plus tard, celui de la philosophie et de l'épistémologie, nourri par la pensée de Mohamed Abed Al-Jabri. Voir par exemple Mohamed Abed Al-Jabri, *Introduction à la critique de la raison arabe*, Casablanca, 1995.

4. Un bilan de l'archéologie marocaine de 1961 à 1964 livre les résultats des études et découvertes dans les domaines pré- et protohistorique, romain et préislamique, révélant l'histoire de la Méditerranée par le prisme d'un métissage culturel très lointain. Voir *Bulletin d'archéologie marocaine*,V, Tanger, 1964. Voir également Toni Maraini, *Écrits sur l'art* (1990), Casablanca, 2014, p. 272-276, et « Mémoires métissées. Le paradigme antique », dans *Insaniyat*, nº 32-33, 2006, [en ligne, URL : https://insaniyat.revues.org/3303 (consulté le 20 mars 2017)].

5. Les trois livraisons du journal de l'école *Maghreb Art* auquel Toni Maraini a contribué par un important apport critique et théorique annoncent clairement l'enjeu, celui de la constitution d'une tradition visuelle nationale. Voir *Maghreb Art*, nº1,automne 1965, *Maghreb Art*,nº 2, automne 1966 et *Maghreb Art*, nº 3, printemps 1969.

6. La Fondation nationale des musées a pour missions d'assurer pour le compte de l'État, l'administration, la gestion et la préservation des musées dont la liste est établie par décret pris sur proposition de l'autorité gouvernementale chargée de la culture, de renforcer la gouvernance muséale, et de valoriser le patrimoine muséographique national en améliorant les conditions de conservation des monuments et des sites, des inscriptions, des objets d'art et d'antiquité. En 2014, quatorze musées nationaux sont placés sous sa tutelle, auxquels se sont ajoutés les musées de Dar el Bacha et Dar Si Said (Marrakech).

7. L'effort de dépassement des lectures européocentrées est mis en évidence dans le parcours muséographique du musée de l'Histoire et des Civilisations qui accorde une importance nouvelle aux civilisations phénicienne et mauritanienne jusqu'alors réprimées par un discours se focalisant principalement sur l'antiquité romaine, dont les autorités coloniales s'estimaient les héritiers légitimes.

8. L'histoire des collections patrimoniales présente des imbrications profondes avec les structures du savoir et du pouvoir colonial, puisqu'elles ont été pour la plupart constituées sous le double protectorat (1912-1956) espagnol et français au cours de la première moitié du XXe siècle, précisément entre 1915 et 1947. Les autorités coloniales marqueront les collections de leurs codes et valeurs – exotisme, folklorisation et mythe de l'authenticité –, sur lesquels repose le colonialisme en tant que construction historique. La prégnance de certains effets d'assignation hérités de situations coloniales est notamment perceptible dans les distinctions entre berbère/arabe et urbain/rural, d'une part, et la distribution des collections entre domaines ethnographique et archéologique, d'autre part. Voir Francesca de Micheli, « Le public, le musée et le non-public : une relation à étudier, le cas du musée des Oudayas de Rabat », dans Charlotte Jelidi (dir.), *Les musées au Maghreb et leurs publics. Algérie, Maroc, Tunisie*, Paris, 2013, p. 107-112.

9. Créé en 1985, l'Institut national des sciences de l'archéologie et du patrimoine (INSAP) est une institution d'État placée sous la tutelle du ministère de la Culture conçue comme un organe d'enseignement, de formation et de recherche en sciences de l'archéologie et du patrimoine.

10. Le travail d'Hassan Darsi au sein de l'atelier de la Source du lion (1995) encourage la formation d'un regard patrimonial porté sur l'espace urbain ainsi que la réactivation du rapport d'attachement aux objets patrimoniaux oubliés ou voués à la destruction par la mobilisation d'individus autour d'ateliers de reconstitution par maquette (au 1/50e)

de ces objets (le bâtiment historique Legal Frère et Cie, le parc de l'Hermitage, à Casablanca). Les actions participatives conduites par Mohammed Fariji au sein du collectif l'atelier de l'Observatoire (2012) visent, par la pratique et l'appropriation de l'espace public, à renouveler la relation à l'objet patrimonial reconnu ou ordinaire et à réactiver l'imaginaire collectif lié à ces objets (projet de l'Aquarium et du Musée collectif, à Casablanca).

11. Pensons par exemple au projet *V12 Laraki* (2013) pour lequel l'artiste a sollicité la contribution de quarante artisans dédiés pendant plus d'un an à la reconstitution d'un moteur Mercedes-V12, composé de quelques 465 pièces exécutées selon les techniques et 53 matériaux propres aux arts traditionnels marocains tels que le cuivre, l'étain, le cuir, les bois d'acajou, de cèdre et d'abricotier, le fer forgé, l'os, l'argent, l'émail et l'argile.

12. En 2014 s'ouvre au public le Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain de Rabat, première institution muséale nationale consacrée aux arts visuels modernes et contemporains répondant aux normes muséographiques internationales.

13. Karima Boudou, « L'institution comme langage », dans *Le Cube. Work in progress*, Rabat, 2015, p. 8-11.

14. La Compagnie marocaine des œuvres et objets d'arts (CMMOA), première maison de ventes aux enchères, est active depuis 2002.

15. En 2002, le chercheur et commissaire d'exposition Abdellah Karroum crée L'appartement 22, qu'il envisage dès ses débuts comme « lieu de projet », « lieu de diffusion » et « espace de rencontres et de discours » qui se situe à l'intersection des territoires du privé et du public. Postulant la dimension expérientielle comme condition de développement de diverses stratégies curatoriales, de modalités de production et d'une pratique du bricolage qui favorisent l'existence de l'exposition sur le mode de l'expédition et définissent le lieu comme une institution en mouvement ouverte sur le Maghreb et le reste du monde. Voir Abdellah Karroum, « La coprésence fondement de la rencontre », dans *L'appartement 22*, 2006, [en ligne, URL :http://appartement22.com/spip.php?article16 (consulté le 1er mai 2017)] ; et du même auteur, « Allers/Retours 1989-2006 », dans *L'appartement 22*, 2006, [en ligne, URL : http://appartement22.com/spip.php?article8 (consulté le 1er mai 2017)] ; A. Karroum, *L'appartement 22, 2002-2008*, 2009, [en ligne, URL : https://appartement22.com/IMG/pdf/LIVRE_Appartement_22_Karroum.pdf (consulté le 1er mai 2017)].

16. Une véritable synthèse historique de ces lieux reste à écrire. Nous pouvons néanmoins en situer les principaux : La Source du Lion (Casablanca, 1995), l'Appartement 22 (Rabat,2002), l'Espace 150×295 (Martil,2004), Le Cube (Rabat, 2005), KulteGallery&Editions (Rabat, 2013), Le 18 (Marrakech, 2013),Trankat Art Residency (Tétouan, 2013), L'Atelier de l'observatoire (Bouskoura, 2013), Mahal Art Space (Tanger, 2016), Thinkart (Casablanca, 2017). Certains bénéficient de l'implication directe ou indirecte d'institutions (ministère de la Culture, instituts culturels, Fondations, etc), d'autres disposent d'un mode de fonctionnement en marge du système juridique et administratif.

17. Parmi ces dernières, citons les plus emblématiques, les galeries A. Gorgi, El Marsa, le Violon Bleu, ainsi que la Selma Feriani Gallery.

18. Dream City est un événement qui invite artistes, urbanistes et intellectuels tunisiens et étrangers à réfléchir à la notion de territoire et au rôle de l'artiste dans ce processus de réflexion. Développée dans la vieille ville de Tunis, elle crée des foyers et des espaces de création qui permettent la réappropriation concrète de l'espace urbain par l'habitant et le visiteur, ainsi que l'introduction de l'art dans la médina et son accès pour une population peu exposée à l'art contemporain.

19. Il serait trop long de citer l'ensemble de cette production scientifique parmi laquelle on souligne les travaux menés par Ahmad Saadaoui et Leïla Ammar.

20. Citons à titre d'exemple les travaux de Aïcha Filali sur Yahia Turki ou sur le Safia Farhat : Aïcha Filali, *Yahia Turki, Père de la peinture en Tunisie*, Tunis, 2002 ; *Eadem*, *Safia Farhat, Une biographie*, Tunis, 2005.

21. L'ouvrage Ali Louati, *L'aventure de l'art moderne en Tunisie*, Tunis, 1999, constitue jusqu'à présent la principale référence.

22. Valérie Didier Hess et Hussam Rashwan, *Mahmoud Saïd*, Milan, 2017.

23. Rose Issa et Molka Mahdaoui (dir.), *Nja Mahdaoui, Deconstructing Calligraphy*, Milan, 2015.

24. *L'Éveil d'une Nation, l'art à l'aube d'une Tunisie moderne (1837-1881)*, Ridha Moumni (dir.), cat. exp. (Tunis, Palais Qsar es-Saïd, 2016-2017), Milan, 2016.

25. Le cadre dans lequel elles apparaissent offre un excellent terrain d'observation de la physionomie du champ éditorial, de la place qu'y tient le livre sur l'art et de la situation propre aux structures qui le soutiennent par l'édition et la diffusion. Cependant, le corpus restreint de ces publications et le manque de recul historique par rapport à ce phénomène encore naissant rendent toute tentative d'analyse comparative et chronologique extrêmement complexe. Nous nous en tiendrons donc à quelques observations qui chercheront à jeter la lumière sur les spécificités et les enjeux propres à une dynamique émergente, inconnue des analyses économiques et statistiques, dont les récents rapports consacrés à la

place du livre dans le marché culturel marocain font état. Prenons pour exemple l'enquête menée par l'association Racines pour le développement culturel au Maroc et en Afrique, et le bilan produit par la Fondation du Roi Abdul-Aziz Al Saoud pour les études islamiques et Sciences Humaines. Voir respectivement Aadel Essaadani (dir.), « Les pratiques culturelles des marocains. Étude de terrain », [en ligne, URL : http://pratiquesculturelles.ma (consulté le 29 avril 2017)] et Mohamed-Sghir-Janjar (dir.), *Édition et livre au Maroc. Rapport annuel sur l'état de l'édition et du livre dans les domaines de la littérature, sciences humaines et sociales 2015-2016*, Casablanca, 2016, [en ligne, URL : https://www.academia.edu/31328671/Edition_et_livre_au_Maroc_2015-2016_rapport_annuel_sur_l%C3%A9tat_de_l%C3%A9dition_et_du_livre_dans_les_domaines_de_la_litt%C3%A9rature_sciences_humaines_et_sociales (consulté le 29 avril 2017)].

26. Les maisons d'éditions indépendantes sont soumises à de multiples enjeux liés à la coexistence de structures financièrement puissantes – parfois des branches de sociétés multinationales –, comme dans la diffusion-distribution qui constitue le véritable lieu de pouvoir. Voir Kenza Sefrioui, « La chaîne de défiance », dans *Le livre à l'épreuve. Les failles de la chaîne au Maroc*, Casablanca, 2017, p. 9-11.

27. Pensons notamment à la coopérative d'édition qui réunit cinq à six maisons d'éditions indépendantes dont la Librairie des Colonnes (2010, Tanger), En Toutes Lettres (fondée par Kenza Sefrioui, 2012, Casablanca) et KulteGallery&Editions (2013, Rabat).