

Actes de la journée d'études
organisée par le Centre de
recherches en anthropologie
sociale et culturelle
(CRASC) et le réseau
*Diversité des expressions
culturelles et artistiques et
mondialisations* (DCAM)

ART ET TRANSCULTURALITÉ AU MAGHREB

INCIDENCES ET RÉSISTANCES

Sous la direction de :

Hadj MILIANI
et
Lionel OBADIA



éditions des archives contemporaines



Agence universitaire de la Francophonie

ART ET TRANSCULTURALITÉ
AU MAGHREB

ART ET TRANSCULTURALITÉ AU MAGHREB

Incidences et résistances

Actes de la journée d'études organisée par le Centre de recherches en anthropologie sociale et culturelle (CRASC) et le réseau *Diversité des expressions culturelles et artistiques et mondialisations* (DCAM) de l'Agence universitaire de Francophonie

Oran, 2-3 décembre 2006

Sous la direction de :

Hadj Miliani et Lionel Obadia



Agence universitaire de la Francophonie



éditions
des archives
contemporaines

Copyright © 2007 Contemporary Publishing International (CPI). Publié sous licence par Éditions des archives contemporaines et en partenariat avec l'Agence universitaire de la Francophonie (AUF).

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit (électronique, mécanique, photocopie, enregistrement, quelque système de stockage et de récupération d'information) des pages publiées dans le présent ouvrage faite sans autorisation écrite de l'éditeur, est interdite.

Éditions des archives contemporaines
41, rue Barrault
75013 Paris (France)
Tél.-Fax : +33 (0)1 45 81 56 33
Courriel : info@eacgb.com
Catalogue : www.eacgb.com

ISBN : 978-2-914610-55-1

Les textes publiés dans ce volume n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. Pour faciliter la lecture, la mise en pages a été harmonisée, mais la spécificité de chacun, dans le système des titres, le choix de transcriptions et des abréviations, l'emploi de majuscules, la présentation des références bibliographiques, etc. a été le plus souvent conservée.

Avant-propos

La diffusion de l'information scientifique et technique est un facteur essentiel du développement. Aussi, dès 1988, l'Agence universitaire de la Francophonie (AUF), mandatée par les Sommets francophones pour produire et diffuser livres, revues et cédéroms scientifiques, a créé une collection d'ouvrages scientifiques en langue française. Lieu d'expression de la communauté scientifique de langue française, elle vise à instaurer une collaboration entre enseignants et chercheurs francophones en publiant des ouvrages, coédités avec des éditeurs francophones, et largement diffusés dans les pays du Sud grâce à une politique tarifaire adaptée.

La collection se décline en différentes séries :

- *Manuels* : mis à jour régulièrement, ils suivent l'étudiant tout au long de son cursus en incluant les plus récents acquis de la recherche. Cette série didactique est le cœur de la collection et porte sur des domaines d'études intéressant l'ensemble de la communauté scientifique francophone tout en répondant aux besoins particuliers des pays du Sud ;
- *Savoirs francophones* : cette série accueille les travaux, individuels ou collectifs, des chercheurs du Nord et du Sud, impliqués dans les différents réseaux thématiques ;
- *Savoir plus universités* : cette série se compose d'ouvrages de synthèse qui font un point précis sur des sujets scientifiques d'actualité ;
- *Actualité scientifique* : dans cette série sont publiés les actes de colloques et de journées scientifiques organisés par les réseaux thématiques de recherche de l'AUF ;
- *Prospectives francophones* : s'inscrivent dans cette série des ouvrages de réflexion donnant l'éclairage de la Francophonie sur les grandes questions contemporaines ;
- *Dictionnaires* : ouvrages de référence sur la marché éditorial francophone.

La collection de l'Agence universitaire de la Francophonie, en proposant une approche plurielle et singulière de la science, adaptée aux réalités multiples de la Francophonie, contribue à promouvoir la recherche dans l'espace francophone et le plurilinguisme dans la recherche internationale.

Michèle Gendreau-Massaloux
Recteur de l'Agence universitaire de la Francophonie

Sommaire

QUESTIONNEMENTS THÉORIQUES

« Mondialisation et culture : brefs éclairages anthropologiques », Lionel Obadia (Lyon).....	11
« Cadre socioculturel des résistances des expressions culturelles au Maghreb », Hadj Miliani (Mostaganem).....	23
« Pour une création résistante », Hachana Mounira (Tunis).....	31
« Transculturalité et création : le cas des arts plastiques au Maghreb », Rachida Triki (Tunis)	39
« Crisis ? What crisis ? », Antonia Birnbaum (Paris)	47

DIMENSIONS PATRIMONIALES

« Mémoire et patrimoine », Hend Abdelkefi (Sousse)	57
« La mise en image touristique : Entre falsification et appropriation. Le Ksar Ait Ben Haddou au Maroc », Francesca de Micheli (Paris)	65
« Les Musées marocains et la Mondialisation », Tania Chorfi Bennani-Smires (Casablanca).....	73
« Mondialisation musicale et tourisme : le cas de la Guinée Conakry et du Maroc », Julien Raout (Lille)	77

ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE ET CRÉATION

« La transe de l'art », Patrick Vauday (Paris).....	87
« L'enseignement de l'histoire de l'art », Samira Boubakour (Batna)	95
« Regard poétique sur la pratique de l'enseignement artistique : Diversité des références, incidences et résistances ou réconciliations identitaires », Mahsouna Sellami (Tunis).....	99

CONFIGURATIONS LITTÉRAIRES

« Humour et déconstruction postmoderne », Ahmed Mahfoudh (Tunis)	109
« Être à la fois au-déhors et au-dedans. Assia Djebar : une Immortelle à l'Académie », Seloua Luste Boulbina (Paris).....	121
« Errant-écriture, ou fragments d'un discours hybride, nomadisme dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun », Abdenbi Benbaya (Tunis).....	129

SYNTHÈSE

« Synthèse et conclusion », Patrick Vauday (Paris)	141
---	-----

Questionnements théoriques

MONDIALISATION ET CULTURE : BREFFS ÉCLAIRAGES ANTHROPOLOGIQUES

Lionel OBADIA

Université Lyon 2

Centre de recherches et d'études anthropologiques

France

La récente controverse suscitée par l'exhibition, dans un festival d'art en Australie, d'une figuration christique d'Oussama Ben Laden¹, rappelle – s'il fallait s'en convaincre – que la mondialisation s'invite toujours plus dans le domaine esthétique. Deux raisons semblent présider à cette polémique : le fait que le leader du réseau Al-Qaïda, d'extension internationale et désigné par tous les médias du monde comme personnification par excellence de la mondialisation des conflits ethniques et religieux, soit rendu inoffensif par une figuration esthétisante, et, second point et sans doute premier dans l'ordre d'importance, le fait que le champion de l'opposition entre « l'islam » et « l'Occident » soit incarné sous les traits du prophète chrétien – les deux confessions monothéistes concernées risquant, de concert, d'être heurtées par cette « œuvre ». N'étant ni spécialiste de l'art, ni du Maghreb, mais attentif à ce qui se joue sur le plan esthétique en association à la mondialisation, je ne prendrai pas cet événement comme point de départ à une analyse de nature esthétique ou politique, mais anthropologique, et ce sera moins la politique de l'art ou l'art politisé que la mondialisation elle-même qui sera ici questionnée.

Quasiment absent avant les années 1990, le terme de « mondialisation », et ses différentes versions anglophones (*globalization* ou *world-system* qui n'en sont néanmoins pas des équivalents sémantiques fidèles), se sont imposés dans la littérature, les débats publics et la production scientifique avec une rapidité qui force le respect. Même son prédécesseur dans l'ordre des concepts « à la mode », en l'occurrence la modernité, n'a pas connu un tel sort lors de ses formulations initiales, au XIX^e siècle. En moins de deux décennies, en effet, le terme est passé des coulisses au premier plan de la scène intellectuelle. Selon l'expression consacrée par la littérature spécialisée, les termes de mondialisation ou de *globalization* sont des « *buzzwords* »², mots-clichés et vocables à l'usage récuratif imposé par des effets de mode. Il est vrai – et les

¹ Dépêche Reuters, 30 août 2007.

² Malcolm Waters, *Globalization*, 2^e édition, Londres, New-York : Routledge, 2001 (1995), collection Key Ideas.

travaux de Mauro Guillen l'ont démontré³ - que le terme est monté en puissance statistique dans les travaux des sciences de l'homme, occupant une surface lexicale et sémantique toujours plus grande. Et l'obligation de « penser global » (*think global*) faite aux pensées et penseurs actuels - dans un premier temps, sous les latitudes des dits « pays développés », puis au reste du monde - imprime sa marque de manière obsédante. Sans adopter l'une ou l'autre des attitudes radicales consistant à repousser fermement l'emprise d'une pensée mondialiste sans doute destinée à être remplacée par une autre sous peu, ou, à l'inverse, d'y adhérer aveuglément comme nouvelle vulgate de l'histoire universelle, un bref éclairage s'avère nécessaire sur les orientations intellectuelles générales et quelques questions primordiales que soulève le recours à ce vocable, représentation emblématique d'un monde en changement perpétuel et rapide.

1. UNITÉ ET DIVERSITÉ DE SENS : L'IMPENSABLE MAIS PENSÉE « MONDIALISATION »

La surface lexicale actuellement occupée par la « mondialisation » ne confère pas au terme le statut de concept, mais plutôt celui de « mot-valise » (dans le sens que Gérard Lenclud donne à cette expression) : vaste fourre-tout intellectuel dans lequel se retrouvent des idées et des réalités bien différentes. On pourrait, certes, souligner que malgré l'intérêt généralisé pour la mondialisation, celle-ci n'a pas reçu de définition précise ou de sens définitif⁴, et en conclure que le terme n'a aucune consistance. Ce qui serait une erreur. Certes, il y a autant d'approches de la mondialisation qu'il y a de disciplines qui s'y sont intéressées (de l'archéologie à l'anthropologie, des sciences économiques à la politologie, de la philosophie à l'histoire), et de thèses singulières soutenues par des écoles - évolutionniste, comme chez Albrow⁵, systémique, autour de Wallerstein⁶ et de Chase-Dunn⁷, structuro-fonctionnaliste avec Beyer⁸ et Friedman⁹, d'inspiration diffusionniste, comme chez Appadurai¹⁰. La mondialisation s'impose ainsi dans les sciences de l'Homme via les progrès d'un domaine spécialisé, les dites *Globalization Studies*, qui viennent s'ajouter à la déjà longue liste des autres *Studies* : *Gender*, *Post-colonial*, *Cultural* (parmi bien d'autres). Les *Globalization Studies* relèvent avant tout d'un domaine interdisciplinaire, et dans ce sens, n'ont pas de cadre épistémologique ou méthodologique propre, mais regroupent des travaux

³ Mauro Guillen, « Is Globalization Civilizing, Destructive or Feeble ? A Critique of Five Key Debates in the Social Science Literature », *Annual Review in Sociology*, 27 (2001), pp.235-260.

⁴ GEMDEV, *Mondialisation. Les mots et les choses*, Paris : Karthala, 1999.

⁵ Martin Albrow *The Global Age*, Stanford : Stanford University Press, 1996.

⁶ Immanuel Wallerstein, *The Modern World System*, New York : Academic Press, 1974.

⁷ Christopher Chase-Dunn, "Globalization : A World-System Perspective", *Journal of World-System Research*, vol. V, 2, 1999, 165-185.

⁸ Peter Beyer, *Religion and Globalization*, London : Sage, 1994.

⁹ Jonathan Friedman, *Cultural identity and global process*, London, New Delhi : Sage Publications, 1994.

¹⁰ Arjun Appadurai, « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Theory, Culture and Society*, vol. 7, 1990, réédité sous le même titre in : Mike Featherstone (Ed.), *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, 8^{ème} édition, London, Thousands Oaks, New Delhi : Sage Publications, 1999 (1990), pp. 295-310.

d'horizons les plus divers, réunis autour d'un objet et d'un locus commun – la mondialisation, malgré les imprécisions qui affectent le terme – et un certain nombre de paradigmes théoriques. L'œuvre de quelques grandes figures saillantes (Mike Featherstone, Roland Robertson, Gordon Matthews, John Tomlinson, Antony Giddens, Immanuel Wallerstein, Arjun Appadurai, Edward Tiryakian...) en balise actuellement les contours et en discute les idées directrices. Si la « mondialisation » bénéficie d'une apparente unité, c'est donc d'abord en vertu de sa fabrique en tant qu'objet de science – et de polémique sociale. Mais une cartographie rapide – et générale – des approches, concepts et théories montre moins une convergence de vues qu'une mosaïque de thèses et de travaux par ailleurs relativement dispersés, polarisés entre les théories sur-déterminées des systèmes (par l'économique ou le politique) ou leur inverse, aux fruits nettement moins prédictibles, mais pas plus nébuleuses pour autant, théories des flux et des métissages. On se trouve donc face à un oxymore qui recouvre à la fois les idées de détermination, de structure, de système et leur contraire, et les réactions sociales qui en découlent : éloges et défenses de la mondialisation comme unité du monde (pour les gouvernements), ou, à l'opposé, comme désordre fécond (pour une partie des intellectuels), anathèmes et séditions (de la part d'autres intellectuels et d'activistes de tous horizons, « anti » ou « alter » mondialistes), ou encore, constats pessimistes et fatalistes sur l'avenir, qui prendrait la forme d'un « conflit de civilisations »¹¹. Certaines orientations saillantes des théories actuelles illustrent assez significativement les difficultés à théoriser la mondialisation, malgré l'inflation de publications autour du thème. Parmi les réticences qu'il est possible d'émettre à l'endroit des théories actuelles de la mondialisation, on peut donc rappeler (ou adjoindre aux points déjà mentionnés plus haut) :

- l'excès d'abstraction, qui situe les discours dans le registre de l' « essai » plutôt que dans celui de l'enquête ;
- la sélectivité et/ou la pauvreté des données concrètes sur lesquelles est supposée reposer l'analyse ;
- l'inflation sémantique autour d'un terme dont l'extension sémantique s'en trouve telle, qu'une éventuelle signification consensuelle en vient à se diluer (tout est « mondialisé ») ;
- la perméabilité réciproque de l'académie et de la « société civile », du discours scientifique et des débats publics – dont on ne sait plus, à un certain point, lequel impose à l'autre ses arguments ;
- les effets de mode ou de convention paradigmatique qui obligent à inscrire la réflexion peu ou prou dans un paradigme mondialiste, même si l'analyse n'implique pas de convoquer le terme ;
- l'apriorisme et le déterminisme de la plupart des modélisations contemporaines qui postulent ou supposent l'existence de la mondialisation et de ses effets avant de les

¹¹ Samuel Huntington, *Le choc des civilisations*, Paris : Odile Jacob, 1997.

avoir démontrés (apriorisme), et donc ratifient l'idée d'« impacts » de la mondialisation sur la vie ordinaire, l'unilatéralité des effets du macro sur le micro, du global sur le local (déterminisme) ;

- sur le plan strictement anthropologique, un certain nombre d'aberrations énoncées à propos de la mondialisation : tout ce qui touche à l'idée d'une fixité historique ou d'un isolement culturel des sociétés humaines *avant* la mondialisation (ou la « modernité », selon les perspectives), qui serait le principal moteur de leur mise en mouvement et de leur connectivité.

2. ONTOLOGIE ET DÉBATS

Quelle est donc la nature de ce phénomène libellé « mondialisation », ou sous ses versions multiples ? C'est encore chez Guillen que l'on trouve des réponses éclairantes : examinant un volume considérable d'œuvres scientifiques, il arrive à la conclusion étrange, mais finalement assez peu surprenante, que les *Globalization Studies* sont divisées à peu près à parts égales entre les auteurs qui croient en l'existence de la mondialisation, et ceux qui en doutent¹². Dans tous les cas, qu'elle « existe » ou pas, la mondialisation occupe bel et bien l'espace de réalité qu'offrent ces textes scientifiques. Il existe en outre des variantes assez significatives et les principaux critères de démarcation entre les différentes perspectives sur la mondialisation sont de nature disciplinaire, thématique, et méthodologique. C'est désormais un fait bien connu que la mondialisation fut d'abord pensée comme économique, avant d'être agrémentée d'autres paramètres, ce qui a considérablement diversifié les approches.

La pensée de la mondialisation ne peut donc se fonder que sur une modélisation complexe, car la mondialisation résiste à toute théorie générale aprioriste. Elle est assujettie à une mise en question permanente – ce qui imprime sa vitalité aux *Globalization Studies* – à travers celle de l'uniformité de ses manifestations et de ses effets, de la générativité de sa trajectoire historique, des limites des modélisations, qui procèdent d'une double réduction, d'un côté, le systémisme (« tout est système » et donc « structure ») et de l'autre, l'hypertrophie du mouvement et des flux (« tout est circulation, nomadisme »).

La mondialisation comme condition générale de l'humanité, fruit d'une convergence de facteurs historiques, économiques, politiques, technologiques est une conception également discutée et discutée. C'est tout autant l'historicité du processus que celle des phénomènes regroupés sous le terme de mondialisation qui font débat : les historiens, anthropologues, sociologues, politologues, s'opposent sur des chronologies admettant des variations sensibles, puisque la mondialisation débiterait au plus loin avec la naissance de l'humanité (*sapiens sapiens*) et ses velléités à conquérir le monde, au plus tard avec les temps modernes : entre les deux, s'intercalent d'autres dates d'« essor » de la mondialisation (XIV^e, XV^e, XVI^e ou XVII^e siècles selon les auteurs).

¹² *Op. cit.*

La question de l'historicité de la mondialisation, apparemment purement académique, est en fait très importante, puisque c'est à partir d'elle que se repose celle, plus fondamentale, de son ontologie. Ce n'est pas le lieu d'en discuter les tenants et les aboutissants. C'est un objectif plus humble ici poursuivi : celui d'examiner comment l'anthropologie considère et analyse la mondialisation, sous l'angle particulier d'un secteur des *globalization studies*, celui qui concerne la « culture ».

3. CULTURE ET MONDIALISATION : QUELLE ANTHROPOLOGIE ?

Le domaine des *Globalization Studies*, malgré sa pluridisciplinarité affichée, demeure néanmoins largement subordonné aux approches de l'économie, de l'histoire et des sciences politiques. Dans ce sens, prédominent les perspectives du « système monde » (sous la version fonctionnaliste) ou d'une histoire mondiale générative (sous la version évolutionniste), mais dans tous les cas, l'analyse se situe sur un plan macroscopique et postule (sous ses versions déterministes) que la mondialisation est un contexte général avec des logiques propres et affectant toutes les sphères de la vie humaine, de l'économique à l'esthétique. Cette vision s'assouplit avec l'extension du terme « mondialisation » à d'autres domaines, ce qui leur confère une relative autonomie face à une mondialisation « déterminante » et déterministe. Le champ de la culture illustre parfaitement cette distinction entre « mondialisation *et* » et « mondialisation *de* ». Mais les analyses en termes de « culture » convoquent différents secteurs académiques, et entre les *cultural studies* et l'anthropologie, je m'efforcerai de montrer que la contribution de cette dernière est bien différente du rôle qu'on veut lui faire jouer.

3. 1. Anthropologie et mondialisation

Car nombre de sociologues, politiques et historiens ont récemment appelé de leurs vœux une participation active de l'anthropologie aux *Globalization Studies*¹³. Mais de la même manière qu'elle s'est montrée réticente à s'aligner sur les paradigmes de la modernité, l'anthropologie demeure encore largement (mais plus pour longtemps) prudente face aux thèses mondialistes (à l'exception des nord-américains, et de quelques européens : Ulf Hannerz, Jean-Pierre Warnier, Jean-Loup Amselle...) Si l'anthropologie est conviée, c'est au titre de spécialiste de la « culture », conjuguée au singulier, dans un raisonnement universaliste, comme chez Lévi-Strauss, d'ailleurs parmi les premiers à avoir évoqué une « civilisation mondiale »¹⁴, ou au pluriel, dans une démarche comparatiste, à la Marcel Mauss. Si cette évidente réduction (comme si l'anthropologie ne s'était pas aussi intéressée à l'économique, au politique, etc.) peut paraître préjudiciable à une contribution pertinente de la discipline aux *Globali-*

¹³ Leslie Sklair, « Competing Conceptions of Globalization, » *Journal of World-Systems Research*, vol. V, 2, Summer 1999, pp.143-163. ou Roland Robertson *Globalization. Social Theory and Global Culture*, sixième édition, Londres, Thousands Oaks, New Dehli : Sage, 2000 (1992).

¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Paris : Unesco / Denoël, 1987 (1952).

zation Studies, l'assignation de la culture comme objet privilégié ne la dessert pas : au contraire, le couple « mondialisation »/« culture » autorise un nombre important de variations, qui prouvent la fertilité du champs de questionnement que la « culture » ouvre.

3. 2. Culture et mondialisation

Apparu tardivement dans les problématiques de la mondialisation, le thème « culturel » y occupe désormais une place centrale. C'est donc par le biais de la *culture* qu'est convoquée l'anthropologie, au principe que la discipline serait essentiellement – sinon exclusivement – spécialisée sur ce thème (ce qui est discutable). La mondialisation apparaît alors comme une phase singulière de l'histoire globale caractérisée par une généralisation, à l'échelle planétaire, des contacts entre groupes humains, et des contacts culturels, dont les fruits son variablement évalués. Formulées à l'occasion d'analyses non-anthropologiques, les deux thèses concurrentes de l'*homogénéisation* et de la *fragmentation* (ou *diversification*) se partagent l'espace des discussions. Mais dans les deux cas, la mondialisation est toujours la variable indépendante de l'analyse, à partir de laquelle se mesurent les changements à l'échelle locale. L'hégémonie de la mondialisation semble plutôt être celle de cette version singulière de la pensée mondialiste, qui s'accompagne d'ailleurs de deux registres idéologiques, celui du « péril » qu'encourent les sociétés ou les cultures face à la mondialisation, et celui de l'apologie, qui insiste au contraire sur la « chance » pour les cultures localisées d'exister dans le vaste monde, à travers les réinventions culturelles, l'ethnisation des identités collectives, et les métissages. Les rapports entre mondialisation et culture se libellent néanmoins sous des formes très diverses, qui ne sauraient se confondre : on parle de mondialisation *de la culture* (qui intéresse une sociologie de la « haute » culture et les sciences de l'information)¹⁵, des cultures *de la mondialisation* (celles qui l'ont faite - objets de l'histoire¹⁶), une mondialisation *culturelle* (une interprétation culturelle des processus de mondialisation)¹⁷, une confrontation entre la mondialisation *et les cultures* (au sens des « ethno-traditions »¹⁸) ou des cultures *dans la mondialisation*... le champ sémantique est donc loin d'être limité à la dichotomie « mondialisation de »/« mondialisation et ». Il se complexifie encore dès lors qu'on affine les concepts, notamment celui de « monde » et ses variations sémantiques : le « système-monde », privilégié par les structuro-fonctionnalistes, relève d'une vision statique, la « mondialisation », comme processus, d'une vision dynamique ; la « mondialité » (comme « état » ou « condition globale ») ne se confond pas avec la mondialisation. Par ailleurs, de même que la notion de modernité – concept largement émoussé en sciences de l'homme, et qui connaît un nouveau regain d'intérêt –

¹⁵ Armand Mattelart, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris : La Découverte, 2005.

¹⁶ Fredric Jameson, Masao Miyoshi (Eds.), *The Cultures of Globalization*, Durham, NC : Duke University Press, 1998.

¹⁷ L. Sklair, *op. cit.*

¹⁸ Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*, Paris : Syros / La découverte, 1999.

se décline désormais au pluriel¹⁹, de même la notion de mondialisation est nécessairement conjuguée au pluriel, si on veut en saisir l'éventuelle « essence », c'est-à-dire, d'étudier les diverses formes observables d'un phénomène dont l'universalité mérite d'être questionnée. Car vu l'extension à des échelles variées, l'inscription différenciée de ces processus de mondialisation dans des sociétés et des cultures différentes, des différentes mondialisations son unité – par delà son unicité – ne saurait être acceptée a priori.

3. 3. Culture, cultures : vieux débats, nouvelles théories

Il reste encore à questionner l'autre concept, celui de culture. Ce qui est frappant, c'est que les théoriciens des *Globalization Studies* débattent du concept de culture en mobilisant des théories qui sont très exactement, dans leur formulation et leur contenu, celles qui ont été forgées par l'anthropologie dès le XIX^e siècle : soit, sous l'angle symbolique, la culture y apparaît comme une « vision du monde », propre à une communauté, soit, sous l'angle sociologique, elle se révèle être un élément d'identification pour un collectif humain et donc une ressource de différenciation inter-groupe. La culture est signification et identité, deux perspectives qui, d'ailleurs sont apparues conjointement en anthropologie, mais qui occasionnent des débats dans les *Globalization Studies* qui les utilisent sur le mode de l'exclusion mutuelle²⁰. C'est encore un thème ancien dans l'anthropologie classique qui est mobilisé par Appadurai, et sa théorie des « flux » (*flows*), celle d'un diffusionnisme inspiré de l'œuvre de Franz Boas, qui a malencontreusement oublié ses sources. Car on trouve dans l'anthropologie « classique » deux arguments majeurs qui aident à comprendre que les phénomènes actuels, loin d'être inédits, avaient en plus posé les bases de l'intelligibilité des processus actuels : Edward Tylor, énonçant que l'un des traits majeurs de la culture est sa *transmissibilité*²¹, Boas, défendant l'idée que les éléments de culture se diffusent, mais sont absorbés et réinterprétés dans des configurations singulières, des *cultures* locales, qui prennent la forme de *gestalt*²². Les processus d'extension et de transformation des cultures via les contacts humains, oscillant entre uniformisation et diversification, forment aujourd'hui un secteur assez classique de l'anthropologie culturelle²³. Mais il reste une question : la circulation de la culture et les diffusions culturelles sont-elles de même nature que dans les temps anciens ? Que l'on adhère à une vision disjonctive de l'histoire, comme Appadurai qui en postule la singularité²⁴, ou pas, il n'en demeure pas moins que l'appareillage conceptuel conserve, lui, un semblant de continuité. Dans l'histoire des concepts et

¹⁹ Robert W. Hefner, « Multiples Modernities : Christianity, Islam, and Hinduism in a Globalizing Age », *Annual Review in Anthropology*, 27, 1998, pp. 83-104.

²⁰ Cf. Le débat autour de Wallerstein, in : Mike Featherstone (Ed.), *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, huitième édition, Londres, Thousands Oaks, New Delhi : Sage Publications, 1999 (1990).

²¹ Edward B. Tylor, *La civilisation primitive*, Paris : C. Reinwald, 1876-1878 (1871).

²² Franz Boas, *Race, Language and Culture*, septième édition, New York : MacMillan, 1961 (1940).

²³ Comme chez Roger Bastide, *Anthropologie appliquée*, Paris : Payot, 1971, ou Melville, J. Herskovits, *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris : Payot, 1967.

²⁴ *Op. cit.*

des théories des *Globalization Studies*, la contribution de l'anthropologie est donc bien plus ancienne, mais bien moins visible, que l'actuelle et apparente indifférence et ses réponses partielles aux appels des autres disciplines ne le laissent penser.

3. 4. Théories globales, Perspectives locales

Évidemment, les débats autour de la mondialisation encourent le péril d'un procès en impérialisme, tant la notion est attachée à une lecture que les sociétés occidentales – ou plutôt industrialisées et post-industrielles, qui dépassent largement les frontières de l'Occident au sens géoculturel du terme – font de l'histoire universelle énoncée à partir d'un locus occidental. Les deux grands axes théoriques, de l'homogénéisation et de la fragmentation, qui brandissent respectivement le spectre de l'uniformisation et de l'atomisation des cultures ou de la culture. L'idée d'une « culture mondiale », encore formulée dans le même creuset, relève de la thématique de l'homogénéisation. Mais comment la penser, anthropologiquement, lorsque les éléments de récurrence de cette « culture mondiale », les plus saillants (convergence des goûts alimentaires, cinématographiques, musicaux, des options de développement économique, d'orientation politique ou philosophique) sont contrebalancés par l'existence d'une multitude de traits singuliers qui démontrent au contraire les divergences face à un supposé « modèle universel » de la mondialisation ? Le couple conceptuel « homogénéisation »/« fragmentation » appartient à ces systèmes d'opposition conceptuelle qui procèdent de lectures politistes ou sociologistes de la culture dans la mondialisation. La dénonciation en impérialisme (des États-Unis, de l'« Occident ») se fait à travers une grille de lecture dichotomique simpliste (Nord/Sud, Occident/reste du monde, centre/périphérie...) qui fait peu justice des processus de mondialisation qui, justement, n'admettent pas de localisation empirique ou de fixation théorique aussi clairement délimitée : mondialisations à partir de l'Asie, de l'Afrique et à destination de l'Occident, mondialisations supra-locales (sans ancrage topologique), mouvements transnationaux qui ne passent pas par l'Occident... Un Occident qui, en outre et paradoxalement, possède moins d'identité et de singularité à mesure que son influence s'étend sur la surface de la planète²⁵. À ces couples théoriques s'ajoutent d'ailleurs un autre, tributaire des approches déterministes mais non réductibles à celles-ci, celui des rapports entre local et global. Paire conceptuelle fertile, elle encourt cependant elle aussi le risque d'une réduction mécaniste de leurs interactions. Si le local *peut* être déterminé par des processus de mondialisation (alors dénommé « glocalisation »), il n'est pas *qu'une* production du global, et, c'est un véritable choix épistémologique que de considérer, ou pas, les localités ou les régions – celles qui se prêtent à l'observation et qui arrachent les débats sur la mondialisation de leur caractère abstrait – comme des « sous-

²⁵ Serge Latouche, *L'occidentalisation du monde*, seconde édition, Paris : La Découverte, 1992 (1989).

cultures » (*sub-cultural parts*) dérivées d'une culture globale, comme le font Stuart Hall et Anthony King²⁶.

4. POUR UNE ANTHROPOLOGIE PRAGMATIQUE DE LA MONDIALISATION

Dans le sens où les *faits* et *processus* qui caractérisent la mondialisation bénéficient d'une consistance historique et sociologique, leur existence ne saurait être réfutée : c'est celle de la totalité dans laquelle on les inscrit qui est controversée – car l'assemblage de ces traits pour les faire converger vers un unique modèle de la réalité historique (la mondialisation) souffre d'un triple démenti empirique : l'existence de *mondialisations* différentes, des *formes* et des *impacts différenciés* de ces mondialisations selon les contextes régionaux ou nationaux, sans compter la discutable et discutée historicité de ces mondialisations. La nécessité de penser la mondialisation comme une *idéologie* s'impose alors logiquement : non plus seulement comme l'ensemble des produits idéels « impérialistes », diffusés à l'échelle du monde par certaines nations en position de suprématie politique et économique, mais comme un construit social, dont la sphère d'existence est avant tout idéelle : la mondialisation est une *idée*, les traits qui la composent, des *faits* concrets. Par ce glissement, on opère une transition entre une épistémologie réaliste et une épistémologie constructiviste, entre le positivisme déterministe (la mondialisation « existe ») et la labilité d'une approche pragmatique (la mondialisation existe à travers certaines opérations de la pensée et du langage).

L'objet d'une anthropologie de la mondialisation consisterait alors à dé-réifier son objet (ou, pour reprendre le terme d'Agnès Heller à propos de la modernité) pour le rendre à ses contextes d'expression, aux enjeux politiques et économiques, et aux configurations sociologiques et anthropologiques : non plus dire *ce qu'est* la mondialisation ou *comment elle retravaille des contextes locaux*, mais comment et pourquoi des acteurs (individuels ou collectifs) désignent certains phénomènes comme relevant de la « mondialisation » et lui assignent une valeur, et font dériver de cette posture un certain nombre de conduites sociales.

La mondialisation devient donc *schème d'interprétation* (de l'histoire, des dynamiques culturelles, des transformations économiques et politiques) qui rend compte, en tant que catégorie sémantique culturellement signifiante, traduisible d'un contexte à l'autre, et des conduites individuelles et collectives qui s'y rapportent explicitement ou pas. Du Nord au Sud, la mondialisation revêt en effet des formes et des significations différentes – variant selon l'extension des réseaux économiques et technologiques, l'impact des politiques internationales, mais aussi le degré de réceptivité culturelle à l'idée de la mondialisation, ou aux produits (intellectuels ou matériels) qui

²⁶ Anthony D. King (Ed.), *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Londres : MacMillan, 1991.

sont portés par ses processus. Absorbée, réinterprétée, instrumentalisée en fonction de cadres de référence locaux, la mondialisation est alimentée par des représentations diffusées à l'échelle (hétérogène) du monde : loin de constituer un melting-pot universel, elle est forgée comme figure totalisante à géométrie variable. Image acceptable du progrès – dans le sens du « prosélytisme » ou de la « promotion » d'une « bonne » ou « désirable mondialisation – ou comme stigmaté de l'impérialisme – sous l'expression des « rejets » et « résistances » face à une « mauvaise » mondialisation – et, dans ce sens, est instrumentalisée par des groupements (internationaux ou locaux), dont elle reflète, supporte ou suscite des revendications (politiques, religieuses, ethniques, sociales), trahit des conflits d'intérêt (économiques politiques)... et la science, qui use et abuse du recours à la mondialisation, ne fait pas exception – en inscrivant l'imaginaire de la recherche dans les idéologies mondialistes, ou plus simplement, en participant à une certaine mondialisation (via l'internationalisation des réseaux et des idées)²⁷. Mais tout n'est pas mondialisé, mondialisable, affecté ou transformé par la mondialisation : encore faut-il, et c'est là, me semble-t-il, l'un des desseins premiers que doit poursuivre la science, que les dynamiques et changements socioculturels locaux imputés à la mondialisation soient *effectivement* dépendants de processus de mondialisation, et il convient d'isoler concrètement l'influence patente (directe ou indirecte) de ces processus. Ce qui donne, au final, une image de la mondialisation – les faits, processus, ainsi que le programme intellectuel qui se constitue autour d'eux – bien plus complexe, je l'espère, qu'une lecture au ras des idéologies le laisse penser.

CONCLUSION

Au final, et au risque de répéter l'argumentaire développé ci avant, il me semble important de reprendre certains points et d'attirer l'attention du lecteur sur ces derniers.

- (1) Selon qu'on la considère comme *contexte* ou comme *objet* de l'analyse, c'est-à-dire, comme *paramètre* ou comme *finalité* de l'analyse, la mondialisation est toujours tributaire d'une définition contextuelle : idéologique, disciplinaire, localisée dans l'histoire des hommes et des débats sociaux et scientifiques
- (2) Il en va de même pour le concept de culture, et ceci d'autant plus que ses rapports avec la mondialisation supposent d'en penser le contenu sur le mode de l'interaction plutôt que sur celui de deux identités distinctes : leur signification ne peut être dans ce cas que *relationnelle*. Plutôt qu'une abdication (pour les plus positivistes) à se saisir de la mondialisation et de la culture, dès lors qu'elles sont dé-réifiées, et de leurs rapports comme

²⁷ Arjun Appadurai, « Grassroots Globalization and the Research Imagination », in : Appadurai, Arjun (Ed.), *Globalisation*, Durham, Londres : Duke University Press, 2001, pp. 1-21.

des ontologies isolables, cette *interdépendance référentielle* est une condition même de l'existence de la réflexion sur la mondialisation.

- (3) La réflexion peut être étendue en renvoyant à ce qu'Arjun Appadurai qualifie, à propos, précisément, de la mondialisation, d'« imaginaires »²⁸. Selon l'anthropologue américain, la mondialisation est travaillée et retravaillée en permanence par des imaginaires collectifs, en particulier ceux de la science. Mais on peut pousser l'analyse plus loin. Sur le postulat d'une capacité des acteurs sociaux (collectifs et individuels) à produire du sens pour et sur leur environnement et leur action – et non plus sur leur subordination simple à des structures de sens inscrites dans des idéologies mondialisées – les milieux intellectuels ont créé le vocable de mondialisation, l'ont réifié, et diffusé : cette dissémination à d'autres milieux et à de plus larges audiences préside à l'ensemble des réactions, productions, expressions qui lui sont liées. Dans ce sens, la mondialisation est une *représentation culturelle* (initialement, issue de la culture bourgeoise européenne²⁹, mais depuis largement dispersée, dé-culturée et re-culturée). Dans le cadre d'une *anthropologie pragmatique*, celle de la construction des catégories de pensée et d'action, elle est donc un symbole signifiant associée ou transformée par des formes et des pratiques sociales. Mais elle n'est pas qu'une « culture mondiale », homogénéisante et impérialiste, vu la diversité des variations empiriquement observables qu'elle admet. L'accent doit alors se porter en particulier sur l'économie des échanges linguistique (à différentes échelles, des contextes locaux aux réseaux supranationaux), sur le nomadisme du vocable, et sa translittération dans des contextes eux-mêmes complexes en vertu de leur multiculturalité. Si la mondialisation est, sous cet angle, une forme de « culture » (une « vision du monde ») mais hybride et hybridée, il reste à examiner son impact sur d'autres « cultures », celles de ses contextes de réception, et les effets de métissage et de transculturalité qu'elle *imprime* et *subit* à la fois dans les cultures et sociétés humaines.

²⁸ Appadurai (2001), *op. cit.*

²⁹ Jameson & Miyoshi, *op. cit.*

CADRE SOCIO-CULTUREL DES RÉSISTANCES DES EXPRESSIONS CULTURELLES AU MAGHREB

Hadj MILIANI

Faculté des lettres et des arts

Université de Mostaganem

CRASC Oran

Mon intervention n'a pas l'ambition de proposer un point de vue nécessairement singulier mais de tenter d'illustrer en partie l'intitulé générique de cette animation scientifique¹. De ce fait, mon propos sacrifiera en quelque sorte à l'exposé didactique pour sérier certaines acceptions de termes (en particulier autour de la notion de résistance) et offrir quelques repères dont les développements restent à établir. On ne peut examiner les dynamiques des expressions culturelles au Maghreb sans les inscrire dans les contextes plus larges que ceux de la seule sphère artistique. Il est évident que, dans cette intervention, l'ambition est moins d'en faire l'exposé systématique que de signaler les grandes articulations et les points d'ancrage qui me semblent mériter d'être pris en compte pour situer telle ou telle forme artistique. Je ferai part ici de ce que je peux identifier globalement comme les nouveaux contextes, et je commenterai quelques-uns des processus qui pour ne pas être propres aux seules productions artistiques du Maghreb manifestent à l'évidence quelques singularités.

1. NOUVEAUX CONTEXTES ET PROCESSUS

Les nouveaux contextes dans lesquels se déploient les expressions artistiques du Maghreb sont aujourd'hui en grande partie largement identifiés. Ainsi au niveau mondial se met en place progressivement un marché mondial des biens et des services culturels². En même temps, la manifestation plus ou moins marquée de nationa-

¹ Rappelons la tenue d'une table ronde à Zarzis en Tunisie (31 oct- 6 nov 1988) sur le thème de Culture et résistances au Maghreb qui a donné lieu à la publication des actes : *Pratiques et résistances culturelles au Maghreb*, CRESM, Editions du CNRS, 1992.

² Lire, pour relativiser la perception qui s'impose aujourd'hui en donnée avérée, la mise au point critique d'Alain Quemin, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays 'périphériques' à l'ère de la globalisation et du métissage' » *Sociologie et sociétés*, Les territoires de l'art, Volume 34, numéro 2, Automne 2002.

lismes ou de communautarismes culturels a reflété ce que certains ont appelé des replis identitaires face à la montée des mécanismes de la globalisation. Il n'en demeure pas moins, dans un champ dominé par la déterritorialisation des productions (en particulier à travers les NTIC) et le déploiement de nouvelles expressions culturelles mondiales³, on peut constater, dans les pays du Maghreb, la lente disparition des espaces de production et de réception des anciennes activités culturelles traditionnelles⁴.

Cela s'est manifesté par les mobilités sociales accélérées, les modifications de cadres de vie traditionnels et les changements de modes de consommation. Mais plus fondamentalement il faut surtout reconnaître dans ces processus la part déterminante de la concomitance de paradigmes conflictuels qui relèvent d'une part de la culture nationaliste, de l'autre du revivalisme islamique.

On peut sérier les processus en cours au travers les expressions artistiques dans ce qui se formalise en terme d'accommodation, de métissages, de fusions ou de compétitions. Il est certain que la critique post-coloniale a donné lieu à des variations de perception qui ont vu l'hybride se substituer à l'exotisme (en particulier dans les textes littéraires maghrébins les plus révélateurs des quinze dernières années). C'est ce que le concept de *colonial sémiosis* a bien traduit à partir des notions d'interactions sémiotiques, d'appropriations et de résistance venant des périphéries⁵. Au cœur de l'expression culturelle au Maghreb, le métissage, ou pour reprendre la formulation de Jean-Loup Amselle, la raison métisse⁶, est un paradigme pour la compréhension du fait culturel⁷, puisque le métissage relève d'« une composition dont les composantes gardent leur intégrité »⁸ ce qui lui confère un caractère fondamentalement dialectique : « le métissage n'est pas la fusion, la cohésion, l'osmose, mais la confrontation et le dialogue »⁹.

Mais ces processus recouvrent davantage ce qui se présente comme la modalisation critique par excellence dans le champ culturel des États-Nations du Maghreb. En effet, en se proclamant issues de contacts (au sens de l'ajustement et du point de vue de la diffusion et de la dissémination et/ou de la dispersion) les expressions culturelles nouvelles mettent en crise l'unicité des valeurs ressources, la mythographie de

³ La mise en perspective critique de la notion de globalisation passe par sa naturalisation dans les discours ainsi que le souligne Armand Mattelart : « L'idéologie de la globalisation s'aseptise, entre dans la nature des choses, extrapolant au globe entier une vision du monde particulière sur les nouvelles modalités de l'hégémonie culturelle et de l'exercice de la violence symbolique. », Armand Mattelart, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris : La Découverte, 2005, p. 75.

⁴ Dans une perspective plus large signalons la réflexion critique de Béji Hélé, *L'Art contre la culture : Nûba*, Paris : Intersignes, 1994.

⁵ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris : Fayard, 1999.

⁶ Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris : Payot et Rivages, 1999.

⁷ Pour la musique on peut citer deux ouvrages récents qui développent cette problématique du métissage : Frank Tenaille, *Le Raï : de la bâtardise à la reconnaissance internationale*, Paris : Cité de la musique, Actes Sud, 2002, Véronique Mortaigne, *Musiques du Maghreb*, Paris : Editions du Chêne, 2002.

⁸ François Laplantine, Alexis Nouss, *Le Métissage*, Paris : Flammarion, 1997, pp. 8-9.

⁹ *Idem*, p. 10.

l'essence commune de la Nation, des fondements d'une idéologie du même¹⁰ (c'est ce qui s'est manifesté dans la peinture contemporaine et les arts visuels en général dans les pays du Maghreb dès le lendemain des indépendances). Tout ceci n'est pas pour autant indemne des effets de routinisation et de ruptures de formes qu'illustre avec beaucoup de séduction la notion de multiculturalisme. Le multiculturalisme comme nouvelle mythologie sociétale (aussi bien dans le champ artistique que critique¹¹) introduit des déplacements théoriques qui voient la notion de différence remplacer celle d'inégalité – qui est une manière d'évacuer la domination. C'est ainsi que ce sont thématiques au plan de la création artistique certaines dispositions qui ont vu les discordances et les conflits sociaux culturalisés, alors que le souci de sacrifier au culte de la différence (voire du discours sur la différence) se généralise quelque peu. Ainsi « les identités culturelles déviantes des 'canons' nationaux, s'élèvent au niveau international et se présentent comme une valeur positive, unanimement acceptée. »¹². On l'a vu pour certaines œuvres littéraires (Meddeb, Djébar, Boudjedra, Dib, Kheir Eddine, etc.), comme pour une bonne part des œuvres cinématographiques qui sont davantage reconnues dans les festivals du monde entier que dans leurs pays d'origine¹³.

2. DE LA RÉSISTANCE

On peut définir une taxinomie fonctionnelle des modalités de résistance qui se décline en repli sur soi, adaptation, conformation, revivification ou plus généralement dans l'invention de nouveaux modes d'organisation dont les plus manifestes se traduisent par une dynamisation du patrimoine au niveau local et une ouverture vers la professionnalisation et l'internationalisation de la pratique artistique.

Il est évident que les expressions artistiques ont eu à résister à plusieurs types de contraintes. Les plus classiques sont celles qui ont trait aux rapports qu'elles ont eu à entretenir avec les institutions culturelles publiques et/ou politiques. Alors que la bureaucratie, la censure idéologique ou économique sont les obstacles les plus courants à la pratique culturelle. Mais on peut considérer aussi que la routinisation, les préjugés ou l'autocensure présentent autant de contraintes diffuses, imprévisibles contre lesquelles les pratiques artistiques doivent lutter pour imposer leur existence.

Les expressions artistiques au Maghreb portent à la fois dans leur visibilité actuelle que dans leur histoire propre une double détermination : celle du substrat sociétal, et des logiques institutionnelles et politiques dans lesquelles elles s'incarnent. Sans convoquer les exemples divers qui l'illustrent, il est évident que la résistance des

¹⁰ Il faut signaler la part de la question de la femme dans le processus de résistance ; dans le domaine littéraire lire à ce sujet : Jeanne Marie Clerc, *Assia Djébar. Ecrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997.

¹¹ Les thèses et mémoires fondées sur ce type de notions sont devenues monnaie courante dans les universités algériennes, notamment en littérature.

¹² Dimitris Parsanoglou, « Multiculturalisme(s). Les avatars d'un discours », *Socio-anthropologie*, n° 15, 1er semestre 2004, p. 142.

¹³ Cf. Denise Brahimi, *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris : Nathan-Université, coll. Cinéma, 1997.

expressions artistiques a eu à mettre en œuvre des modes de développement différents en situation coloniale et en régime post-colonial (ce fut le cas de la production littéraire et théâtrale pour une grande part, mais c'est en grande partie vrai également pour les arts plastiques et la musique¹⁴).

La situation coloniale, par sa nature politique et le fait qu'elle a coïncidé pour certaines expressions artistiques et culturelles avec leur naissance, a donné lieu à la fois à une critique radicale au plan idéologique et à un réexamen critique des présupposés esthétiques et éthiques qui ont accompagné les différentes phases de leur développement. C'est aujourd'hui à un examen critique de cette généalogie historique dans divers domaines de l'expression artistique que l'on assiste dans les recherches académiques et au travers de travaux historiques récents¹⁵.

3. DISTANCE ET PROXIMITÉ

La distance permet de percevoir les articulations interculturelles et celles du local et du global. Elle peut ignorer les ancrages socio-anthropologiques, les articulations et les modes de production internes des expressions culturelles d'un espace culturel donné (ici le Maghreb) pour n'envisager que les échos esthétiques. Dans ce cas, la littérature ou les arts visuels ont de vraies difficultés à s'émanciper du référent y compris dans la distance.

Par contre, la proximité prend en compte la perception des producteurs et celle de leurs récepteurs immédiats. Elle inscrit l'expression culturelle dans sa dynamique interne. Néanmoins elle ne prend pas en charge la dimension interculturelle et la diachronie. Elle est à lire dans les arts vivants et dans ce qui relève du domaine des expressions artistiques dites de la tradition ; même si elles renvoient historiquement à une genèse assez récente (c'est le cas du théâtre, ou de la musique savante et de pratiques d'animation culturelle liées au tourisme).

Distance et proximité sont à examiner également au travers des expressions générationnelles et transgénérationnelles et principalement comme modes principaux dans la production de la localité¹⁶. Rappelons que pour Appadurai¹⁷ la localité se définit comme : « une qualité phénoménologique complexe, formée d'une série de liens entre le sentiment de l'immédiateté sociale, les technologies de l'interactivité et la

¹⁴ Pour le cas des musiques, je me permets de renvoyer aux réflexions que j'ai développées dans : « De quelques apories du champ musical », in Jocelyn Dakhlia (Dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'islam. Des arts en tensions*, Paris : Editions Kimé, collection Esthétiques, 2006, pp. 419-432.

¹⁵ Voir l'approche développée dans l'ouvrage dirigé par Nicole de Pontchara et Maati Kabbal, *Le Maroc en mouvement. Créations contemporaines*, Paris/Casablanca : Maisonneuve et Larose/ Malika Edition, 2000, 243p. Pour le cas de la peinture en Algérie lire la synthèse historique et analytique dans : *Le XX^e siècle dans l'art algérien*, (textes de Ramon Tio Bellido, Malika Dorbani Bouabdellah, Dalila Mahammad Orfali et Fatma Zohra Zamoum), Château Borély, Marseille / Orangerie du Sénat, Paris, avril-août 2003.

¹⁶ Signalons à ce sujet la réflexion de Mustapha Chelbi, *Culture et mémoire collective au Maghreb*, Paris : Académie européenne du livre, 1989.

¹⁷ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot, 2005.

relativité des contextes »¹⁸, Dans ce sens il est certain que les expressions culturelles au Maghreb sont dotées d'un fort coefficient d'identités locales : « (...) la localité est toujours émergente des pratiques des sujets locaux dans des voisinages spécifiques »¹⁹.

4. L'ARTISTE ET LE CRÉATEUR

Au Maghreb si l'on peut identifier des figures d'artistes ou de créateurs artistiques on ne saurait pour autant considérer qu'il existe un statut de l'artiste reconnu à la fois au travers des dispositifs institutionnels et réglementaires, et au travers des modalités symboliques de reconnaissance sociale. En effet, on peut considérer que l'un des enjeux fondamentaux dans le développement des expressions artistiques au Maghreb est intimement lié à cette double configuration de l'artiste : au plan institutionnel et matériel dans la prise en compte d'un certain nombre de mesures à caractère social et juridique ainsi que son intégration symbolique au système de référence culturel aussi bien local qu'international.

C'est ainsi que pour Bernard Edelman : « Le statut de l'auteur est donc un indicateur précis du rapport qu'une société entretient non seulement avec son imaginaire collectif mais encore avec l'imaginaire des individus. D'où les questions suivantes : quelle place une société reconnaît-elle à la création, quelle fonction lui accorde-t-elle, quelle liberté donne-t-elle à l'auteur pour réaliser son moi, quelles sanctions envisage-t-elle pour le protéger, à quelles conditions reconnaît-elle qu'un individu peut créer une œuvre qui n'appartient qu'à lui-même, dont il est le seul maître, et qu'il peut même supprimer ? »²⁰.

Rappelons que la fonction auteur selon Michel Foucault est un principe « par lequel, dans (notre) culture, on délimite, on exclut, ou on sélectionne ; bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction »²¹. Mais ce processus est, pour Foucault, en voie de disparition :

« Au moment précis où (notre) société est dans un processus de changement, la fonction auteur va disparaître d'une façon qui permettra une fois de plus à la fiction et à des textes polysémiques de fonctionner à nouveau selon un autre mode mais toujours selon un système contraignant qui ne sera plus celui de l'auteur, mais qui reste encore à déterminer ou peut-être à expérimenter »²².

¹⁸ *Idem*, p. 257.

¹⁹ *Id.*, p. 284.

²⁰ Bernard Edelman, *Le sacre de l'auteur*, Paris : Le Seuil, 2004, p. 11.

²¹ Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, tome 1, Paris : Gallimard, 1994, p. 84.

²² *Ibidem*.

C'est ce changement de la nature et du statut de l'activité artistique que Pierre-Michel Menger a étudié et dont il a problématisé le caractère principal : « non seulement les activités de création artistique ne sont pas ou plus l'envers du travail, mais elles sont au contraire de plus en plus revendiquées comme l'expression la plus avancée de nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrés par les mutations récentes du capitalisme »²³. Est-ce pour autant vrai que dans les pays du Maghreb la morphologie des activités artistiques soit conforme à ce que Menger diagnostique dans le champ culturel français ? Il nous semble pour notre part que dans cette région le problème est d'autant plus complexe que l'on se trouve dans une situation où cohabitent statuts et configurations très dissemblables : structures académiques, écoles, et embryon d'industrie culturelle d'un côté et système traditionnel de production de l'acte culturel encore lié aux rituels et rapport hiérarchisé de maître à disciple dans un univers où les critères de professionnalisation et d'amateurisme sont assez flous.

Certes, cette dichotomie qui est présente dans les champs culturels des pays dits développés est décrite par Menger comme une sorte de composite. Elle reste pour nous davantage marquée au Maghreb par le fait que beaucoup de manifestations d'expressions culturelles s'incarnent encore dans des rituels et des cérémonies d'ordre communautaires :

« Les mondes artistiques ont appris à composer avec les pressions de l'efficacité économique et les critères de profitabilité, non pour s'en exonérer, mais pour les accommoder à leurs principes directeurs : en témoignent leurs modes d'organisation, le comportement à la fois entrepreneurial, individualiste et communautaire de leurs acteurs, leurs systèmes de financement qui combinent les ressorts de l'économie marchande, le volontarisme correcteur des politiques publiques et, dans les secteurs structurellement impuissants à s'autofinancer, les jeux concurrentiels et les rentes réputationnelles d'une économie administrée. C'est en cela que ces mondes intriguent. Ils reposent sur un cocktail singulier d'individualisme et de communautarisme »²⁴.

5. RÉSISTER POUR EXISTER VRAIMENT

Il est certain que les enjeux à venir portent sur la configuration des expressions artistiques au Maghreb en régime de globalisation et de leur capacité à pouvoir résister aux tendances lourdes du formatage esthétique comme elles ont à gagner en autonomie du point de vue de la commande d'Etat et des idéologies identitaires réductrices. C'est pourquoi le statut des artistes et créateurs dans sa dimension institu-

²³ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris : Le Seuil, 2002, coll. La République des idées, p. 8.

²⁴ *Ibidem*, p. 24.

tionnelle et symbolique est au cœur des engagements à venir qu'ils soient collectifs ou individuels.

Cependant, la difficulté d'une telle réflexion est – en mettant l'accent sur la résistance des expressions artistiques – de prendre le risque de donner une vision défensive de l'acte culturel et de mettre au second plan tout ce qui procède de l'innovation, de la créativité, voire du simple plaisir esthétique. Il nous semble que processus de résistance et innovation culturelle vont de paire puisque dans un univers où s'imposent des normes au nom de la modernité marchande ou de la culture nationale, les expériences artistiques les plus prometteuses au Maghreb sont celles qui réfutent les modèles à consommer et proposent de nouvelles perspectives esthétiques.

POUR UNE CRÉATION RÉSISTANTE

Hachana MOUNIRA

*Université de Tunis
Tunisie*

1. MONDIALISATION ET CULTURE

Il est tout à fait évident que la mondialisation ne se réduit pas à l'aspect économique, mais s'étale sur plusieurs registres (technologique, géographique, politique...). Elle touche donc tous les phénomènes sociaux qui reprennent sens à l'échelle mondiale (les religions, les idéologies, les arts, les conflits...). Il y a donc une sorte de compression de l'espace-temps planétaire, d'où la nécessité de redéfinir l'Etat et son rôle au niveau politique et de montrer la forme nouvelle de transculturalité qui résulte de cette compression. Une distinction s'avère nécessaire – à ce niveau – entre mondialisation culturelle et mondialisation de la culture : la première dénote la mise en contact des cultures au sens anthropologique, comme ensemble des systèmes symboliques propres à l'être humain (mythologie, religion, art, sciences, technologies). La seconde dénote la culture au sens restreint, essentiellement la production esthétique et littéraire, mais aussi les différents médias contemporains (cinéma, télévision, multimédia). C'est ce second champ (avec toutes les interférences qu'il ménage avec le premier) que nous allons questionner à travers cet essai.

Certes, une approche unilatérale du phénomène le réduirait à l'exportation planétaire de la culture populaire américaine et à son hégémonie. Mais pour éviter les unilatéralités et les simplifications stériles, il faut partir de l'hypothèse de la complexité. La mondialisation a mis les êtres humains devant un fait et une nécessité absolus : la promiscuité. D'où l'alternative entre le vivre-ensemble, la reconnaissance réciproque, ou l'exclusion (massacres, génocides...). La mondialisation culturelle – comme phénomène complexe – est donc une infinité de flux, de processus, dans un réseau de plus en plus complexe. Ce réseau reconfigure le rapport de l'individu à la culture tout comme le rapport des cultures entre elles.

Les interférences entre ces différents aspects doivent donc être prises en considération pour une approche qui essaie de cerner les rapports de pouvoir dans leur dynamique, au lieu de les figer dans des oppositions rigides et binaires entre dominants/dominés, oppresseurs et victimes, communication et exclusion. L'image du « village global » avancée en 1964 par Mac Luhan dans son livre *Les prolongements*

*technologiques de l'homme*¹, n'est plus pertinente car, dès les années 1990 les études spécialisées ont essayé de mettre l'accent sur l'opacité de ce réseau de manipulation économique et technologique (la mondialisation).

En fait, l'approche du philosophe allemand contemporain Jürgen Habermas, qui traduit ce phénomène par la colonisation du monde vécu par les impératifs du système, offre peut être un outil d'analyse plus subtil. En effet, Habermas parle de clivage entre système (terme emprunté à la théorie sociologique de Talcott Parsons) et monde vécu (terme phénoménologique hérité de Husserl et de Schütz). Le monde vécu est pour Habermas l'espace immanent dans lequel les acteurs se meuvent, avec leurs traditions, leurs valeurs, leur culture. De ce fait la complexification croissante de l'activité sociale fait que les tâches de coordination deviennent de plus en plus assurées par le système. C'est le phénomène de « technicisation du monde vécu », qui mène à la réification et aux pathologies des sociétés contemporaines. Habermas parle en ce sens de « violence structurelle : « la violence structurelle s'exerce à travers une réduction systématique de la communication, elle s'inscrit dans les conditions formelles de l'agir communicationnel, au point que pour les participants à l'interaction, la connexion entre mondes objectifs, social et subjectif est prédéterminée *pour un mode typique* »².

La configuration culturelle actuelle, fait que le détour par l'autre devient inévitable car la différence ne travaille plus les cultures de l'intérieur, mais les travaille entre elles dans un processus de métissage infini.

Il faut donc prendre en compte deux éléments relativement autonomes l'un par rapport à l'autre, le premier constitue les rapports de pouvoir et le second les codes et les habitudes culturelles de chaque société (son mode de fonctionnement). Les questions de la culture et de la production culturelle se posent à l'intérieur d'un champ structuré par le pouvoir. Etant donné que tout entre dans les circuits d'échange, on assiste à la globalisation des flux marchands, culturels et médiatiques.

L'économie mondialisée a transformé la culture en un bien marchand. D'où la question en quoi un art authentique pourrait-il résister à la forme-marchandise ? Si on localise un peu cette question, en la posant dans le contexte contemporain – et transculturel – du Maghreb en particulier, et des pays arabes en général, elle se transformerait immédiatement en une question d'identité-altérité : si notre culture et notre mémoire, et même notre langue, pour ne pas dire notre être, notre existence même est menacée par l'hégémonie culturelle occidentale, devons-nous pour autant nous replier dans un ultime geste d'autodéfense désespéré (repli ethnique contre l'engloutissement), devons-nous nous réfugier dans une ultime barricade identitaire de plus en plus fragile, poreuse, incapable de réflexion et de critique ? l'alternative négative ne peut en aucun cas former notre bouée de sauvetage, il faut, et c'est là

¹ Marshall Mac Luhan, *Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris : Le Seuil, 1968.

² Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, T2, Paris : Fayard, 1987, p. 205.

l'hypothèse défendue dans cet essai : oser faire l'auto-réflexion individuelle et collective nécessaire à tout projet civilisationnel qui espère survivre. Une culture capable de se maintenir, d'assurer à la fois sa mémoire et sa temporalité, son passé et son actualité doit être nécessairement une *culture créative et critique*. Sans ces deux conditions, il n'y a que l'alternative sombre d'une aliénation dans la forme dominante, ou d'une aliénation dans la prison d'un passé qu'on croit immémorial sacré, atemporel.

Comment donc peut-on accorder ce local « créateur et critique » avec le global : pour préserver la diversité. Comment rendre ce « glocal »³ pour reprendre l'expression d'Ignacio Ramonet, « créateur et résistant » ? Ce difficile pari s'avère encore beaucoup plus ardu au regard de notre contexte arabo-islamique en général, et maghrébin en particulier. En effet, la phase historique récente, qualifiée de post-coloniale, désigne cette période où le rapport entre le centre et les périphéries, entre l'universalité en devenir et le maintien des singularités change profondément. Dans ce cadre, l'interférence entre différentes cultures ne peut avoir pour seule conséquence l'uniformisation, elle peut constituer aussi un facteur de distanciation critique, un travail d'auto-réflexion sur sa propre culture, de l'intérieur comme de l'extérieur.

La mondialisation comme mise en mouvement des cultures, interpénétration réciproque, efface progressivement le schéma classique (colonial) entre centre et périphérie et avec l'expansion des médias contemporains, peut favoriser le discours dissident, résistant. C'est pour cette raison qu'une lecture microphysique des pouvoirs de chaque culture, et des rapports entre cultures, comme champ de forces (s'inspirant des travaux de Michel Foucault) est peut être plus pertinente et plus fructueuse que le schéma rigide et binaire dominant/dominé. Comment l'artiste contemporain arabe peut-il donc s'exprimer face à l'orthodoxie de l'opinion collective et de l'institution ? Doit-il se résigner à l'incommunicabilité entre Orient et Occident ? Comment peut-il opérer cette réflexion, ce travail sur soi, ce travail sur son identité, cette déconstruction nécessaire à toute visée créatrice et libératrice ? Comment la rencontre multiculturelle, transculturelle peut-elle former un imaginaire résistant et constructif à visée cosmopolite ?

Notre contexte maghrébin souffre d'un « mal de création », d'un « silence des idées » pour plusieurs raisons. Il est urgent pour l'artiste tout comme le philosophe, de faire connaître sa création, de valoriser le vrai sens de la communication, non comme simple échange d'information, mais comme création de sens, pour pallier la misère de l'humain et la misère symbolique qui l'accompagnent. Notre culture a subi les effets dévastateurs de facteurs internes de stagnation, et de régression, doublés d'agressions externes, de ravages causés en période coloniale et post-coloniale. Il faut à tout prix faire de la diversité un point d'appui vers une redéfinition du concept d'identité culturelle, une prise en charge de notre dynamique culturelle propre, une revalorisation de l'identité relationnelle, critique, ouverte. Défendre la diversité

³ Ignacio Ramonet, *La tyrannie de la communication*, Paris : Galilée, 1999 et *Propagandes silencieuses : Masses, télévision, cinéma*, Paris : Galilée, 2000.

comme exigence de survie, de cohabitation, de démocratie. Ne pas la sacrifier ni à des fins eschatologiques ni à des fins marchandes. L'humain ne doit en aucun cas être négociable.

2. LA CRÉATION ARTISTIQUE : ART ET RÉSISTANCE

Il faut souligner que la mondialisation de l'art renvoie à l'intensification et au changement qualitatif des échanges concernant la circulation de l'art (musées, reproductions des œuvres) sa consommation (ou réception (musées réels tout autant que virtuels), homogénéisation ou standardisation des styles de création des artistes. Désormais, les artistes puisent dans le patrimoine culturel mondial (exemple, la reprise ou la subversion d'œuvres antérieures). Toute expérience artistique (production ou réception) implique la double nécessité de manipuler et de maîtriser du symbolique, toute œuvre doit construire son propre symbolisme en déconstruisant les codes disponibles préalablement. C'est donc une réhabilitation du possible, une transgression, une déviation ou une rupture des codes qui s'institue à chaque instant.

La mondialisation de la création n'aboutit pas nécessairement à la naissance d'un « style international », à une homogénéisation, une uniformisation des goûts et des styles. Au contraire, l'art actuel est plus que jamais ancré dans le social, il repose même sur l'ambiguïté du lien social et de l'existence sociale : l'esthétique relationnelle met en scène les rituels sociaux et institutionnels, d'autres mettent « en scène » des pratiques plus « intimes » des « auto-fictions » qui arborent la liberté relative du moi dans son rapport à autrui, dans ses métamorphoses et les multiples formes d'aliénation ou d'émancipation qu'il reflète. L'activité créatrice contemporaine questionne ce double pouvoir de contrainte et de libération, de loi et de transgression.

L'espace culturel est donc devenu beaucoup plus complexe car le réel et l'imaginaire deviennent indiscernables, incontournables dans leur hybridité avec le fonctionnement généralisé caractérisant une culture des écrans, de l'esthétique des formes d'urbanisation métissée ou incertaine, d'événementialité polyphonique. Nous devrions prendre en compte le trafic de l'image... car l'image s'éparpille dans une circulation de plus en plus rapide. Elle est objet de négociation, on développe son commerce à travers les applications technico-médiatiques qui modifient l'espace, le temps les corps. Elle est le lieu de manipulations sournoises, d'artefacts de plus en plus sophistiqués. Ce dédoublement est donc survenu avec cette culture de l'image, il s'agit d'une démultiplication, complexification du réel, d'une tension du visible. L'art contemporain, en général, possède cette faculté d'être « contextuel ». Je m'accorde avec Paul Ardenne sur cette définition du contexte comme « l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait »⁴ mais je le double d'une contextualisation plus proche : « l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'opère l'action créatrice au sein de nos pays maghrébins ».

⁴ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris : Flammarion, 2004.

De ce fait, la création artistique contemporaine est en rapport direct avec la réalité, et peut même établir un rapport polémique : les pratiques artistiques contemporaines possèdent une grande capacité d'intervention. D'où la question : comment faire valoir ce potentiel critique et esthétique ? Quel avenir, quelles perspectives pour ces pratiques contemporaines au sein de notre contexte maghrébin ? Certes, le souci de l'efficacité fait que l'artiste est aussi acteur (exerçant une activité critique), une « personnalité incidente », terme utilisé par l'artiste britannique John Latham pour désigner ce nouveau rapport de l'artiste à la réalité, le fait qu'il ne se retranche plus dans son atelier, c'est donc celui qui surveille les faits et écoute les bruits, c'est une personnalité dont l'action est ancrée dans la réalité, est faite de vigilance et de perturbation⁵. L'individu incident n'accepte pas les fondements idéologiques imposés, il a une conception micro-politique du rôle de l'art. L'art, comme l'une des formes de langage que parle le corps social peut donc être un langage de la régénération de la rénovation, une invention de codes dans ce cadre de l'être-ensemble. L'artiste occupe donc une position particulière entre l'implication et la critique, entre l'adhésion et le défi, car « plutôt que d'opposition, il s'agit d'une position en porte-à-faux, plutôt que de subversion d'une transgression à des fins positives »⁶.

Entre la conformité et la dissidence, entre l'intégration et l'insoumission, entre l'uniforme et la différence, la présence de l'artiste se situe ainsi dans l'espace et le temps locaux. Sa pratique créatrice est aussi action sociale ou plutôt réaction au présent, c'est l'expérience de cet espace-temps glocal et global qui dynamise la création. Cette dynamique créatrice se doit d'être résistante et de résister aux forces négatives (à la réception hostile, aux conditions de travail défavorables, au présent sombre, à l'horizon plein de menaces) à la rigidité des symboles archaïques qui veulent l'assujettir, à la répression des forces totalitaires qui veulent confiner l'art dans l'officiel, le commémoratif plat, ou le décoratif commercialisable. La volonté de l'artiste s'oppose à tous ces facteurs inhibiteurs afin d'instaurer son mode de présence dans la société et au sein de la culture (une culture qui est toujours à revisiter) il cherche aussi à provoquer directement le public, à proposer un art alternatif, capable de contester les normes établies par le pouvoir et de dépasser la forme marchandise et le destin de consommateur auquel elle confine le citoyen. A quel point les peintres et artistes arabes ont-ils su tirer parti de ce caractère public « agorétique » (de *Agora*) de l'art contemporain ? De ce débordement de la création hors les murs de l'atelier ? Un art qui instaure le partage ne pourrait-il pas être le garant d'une dynamique culturelle plus authentique, moins aliénée, plus critique ?

Il faut donc saisir la capacité de perturbation, la force de dérangement de la notion d'« expérience » qui est au cœur de la création contemporaine car « l'expérience – à l'origine, l'expérimental latin dérive du terme *expéri*, « faire l'essai de » – un essai accompli de manière volontaire et dans une perspective exploratoire, visant à un

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes. Parce qu'elle est une épreuve, l'expérience est de nature à dynamiser la création »⁷. Provoquer, remuer les traditions, dénoncer les stratégies du pouvoir par une expérience liée au local, au contexte, à l'immédiat refigurer les mécanismes symboliques. Dans ce sens, c'est la création au sens résistant qui peut redonner le goût de l'action.

Par ce rapport polémique avec la réalité on peut instaurer un rapport actif, inventif et exploratoire avec la culture (la nôtre essentiellement) et dépasser ainsi deux écueils qui ne cessent de se croiser, malgré leur distanciation – opposition apparente, deux facteurs d'inhibition de la pensée et de la création : la forme archaïque, conservatrice consistant dans le retour inconditionnel à la mémoire, et la forme cynique de la marchandise. Ces deux facteurs se rencontrent dans leur finalité : refus de toute évolution positive, sacrifice de l'humain pour le profit immédiat et l'intérêt matériel, sacrifice du sens à des fins dogmatiques. Car la mondialisation – c'est peut être là un de ses paradoxes majeurs – crée l'illusion que tout bouge, flux et reflux, action et réaction, alors qu'au niveau de la conscience il y a plutôt risque d'immobilisme, de régression, de stagnation, d'instrumentalisation de l'homme, en fait, comme le souligne à juste titre Paul Ardenne : « La société communicationnelle, nouvelle lubie de la technocratie scelle l'émergence d'une culture de l'expression sans contenu et de la communication du vide, elle intronise une nouvelle forme de convivialité vivant du leurre de l'échange généralisé et faisant croire à bon compte à un accroissement factuel de la démocratie »⁸. Ni simple marchandise, ni facteur d'intégration qui verse dans l'étant donné, la création au sens fort, résistant, doit avoir une ambition plus vaste, créer et critiquer, elle doit surtout combattre l'hégémonie du marché qui risque de l'instrumentaliser et d'en faire une victime de l'idéologie de l'expertise » selon l'expression de Peter Kemp dans son livre *L'irremplaçable, une éthique de la technologie*⁹. Le sens, l'humain doit être réhabilité, l'intime lui-même doit être décolonisé.

3. ART ET ESPACE PUBLIC

L'art, la création résistante est donc un refus de l'instrumentalisation, une création de territoires qui peut parfois prendre l'aspect de l'« étranger professionnel » pour certains peintres arabes exilés, qui portent leur mémoire en terre étrangère. En fait, comme le souligne A.Khatibi « La contemporanéité constitue en soi un nœud de plusieurs identités plastiques. C'est un tissage d'images et de signes »¹⁰.

L'ère contemporaine signifie l'existence, dans un espace temps de plus en plus compressé de plusieurs civilisations, chacune ayant son passé, sa puissance d'invention et sa force de conservation du patrimoine. L'artiste arabe contemporain – s'il veut souscrire à cette forme résistante de la création – doit développer la capacité

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁹ Peter Kemp, *L'irremplaçable, une éthique de la technologie*, Paris : Le Cerf, 1997.

¹⁰ Abdelkébir Khatibi, *L'art contemporain arabe*, Neuilly Sur Seine : Al Manar, 2001, p. 9.

d'ouverture, créer de nouveaux horizons de sens, par le travail sur la norme sociale, par la resymbolisation contre l'horizon sombre de notre présent immédiat. Nous n'avons que ce lien, fragile et précieux entre art et vie, art et philosophie, qui peut enfanter faire naître, faire surgir une brèche par où le sens vient redonner vie à nos symboles exténués, à notre humanité agressée de toute part, aussi « la médiation diffuse l'art et démultiplie le nombre de princes. S'organisant en réseaux, elle engendre une nouvelle centralité qui se déplace dans l'horizontalité du territoire. Il revient à l'art de créer des territoires, de produire du territoire qui permettra de produire de l'art »¹¹.

La création résistante est donc ancrée dans le social, le culturel même, mais elle constitue aussi un projet, une instance interrogative qui remet en question l'institution elle-même et devient réticente à toute récupération par le pouvoir : on peut prendre l'institution dans ses multiples sens, que ce soit comme organisation sociale, comme l'ensemble des processus de signification à travers lesquels s'opèrent les perceptions du monde et de la société, comme entité culturelle.

Le décloisonnement des barrières entre l'art et la vie donne à la création une position stratégique, l'art devient producteur et créateur de normes, il restructure l'imaginaire social, arbore la mobilité le processus, l'instauration, le partenariat actif avec le public contre la fixité, la perte de sens, et l'apathie du public.

L'art résistant, contrairement à un art officiel qui jouerait en faveur de l'intégration, est subversif (comme la sculpture sociale de Beuys), il cultive un rapport intrinsèque à la mémoire. Il propose l'œuvre dynamique, tendue, critique même si cette notion de critique doit être précisée. Il décentre l'homme qui s'affirme comme sujet agissant. Il s'agit donc de retrouver l'homme comme créateur et acteur, sa subjectivité devient la matrice essentielle d'où procède une redéfinition de l'espace public. La complexité de notre présent immédiat nous met devant une tâche ardue : celle de la recherche du mode d'intervention de l'intellectuel (qu'il soit artiste ou philosophe) dans le vécu. Cette tâche requiert à la fois la vigilance critique et le dire-vrai, l'irréconciliation et la résistance à la mort, à la barbarie, à l'illusion

¹¹ Jean-François Gleizal, *L'art et le politique*, Paris : PUF, 1994, p. 19.

TRANSCULTURALITÉ ET CRÉATION : LE CAS DES ARTS PLASTIQUES AU MAGHREB

Rachida TRIKI
Université de Tunis
Tunisie

On pourrait pour penser la création artistique dans un contexte transculturel, partir de la formule deleuzienne que « créer c'est résister, c'est oser un devenir qui est toujours une aventure ». Cette aventure ne signifierait, bien sûr, pas ici pour nous la rupture radicale avec ce qu'on appelle la culture locale, c'est-à-dire ce foyer de références et de sens propres à une communauté donnée mais elle désignerait plutôt le nomadisme propre au procès créateur dans son ouverture à la polyvalence du vécu avec toutes ses constellations culturelles, affectives et imaginatives. L'aventure de l'art peut, en effet, s'entendre comme une dynamique de rencontre, de déconstruction et de transgression qui libère du sens assigné, des scléroses identitarismes et des habitus.

Dans le contexte transculturel du Maghreb avec son histoire grosse de foyers civilisationnels, avec son ouverture sur les cultures du Nord, d'Orient et du continent africain ainsi qu'avec sa perméabilité à la pratique des nouvelles technologies de l'image, les pratiques d'art deviennent un lieu d'émancipation et de futurition, par résistance et instauration de nouveaux sens. J'examinerai dans un premier temps la dynamique d'une création transculturelle en arts plastiques en rapport aux modes de représentation du patrimoine et dans un deuxième temps ce qu'il en est de cet art dans un contexte de mondialisation et notamment du nouveau régime de l'image. Je m'appuierai sur des exemples de pratique plastique d'artistes notamment tunisiens et algériens.

1. L'ART COMME DYNAMIQUE TRANSCRÉATRICE

S'il est vrai que la dimension transgressive et émancipatrice de la création artistique n'exclut pas la constance à soi à travers les diverses mutations historiques dans le contexte d'appartenance qu'est le Maghreb, le problème de la référence n'en est pas moins problématique. Cette question reste récurrente à travers les divers mouvements, démarches, voire écoles, qui font l'objet de la courte histoire récente de la peinture et des arts plastiques dans les pays du Maghreb.

Le problème est le suivant : comment les représentations qui travaillent l'imaginaire collectif et individuel peuvent-elles être référées à un héritage commun lorsque celui-ci est désigné de manière univoque, religieuse ou ethnique ? On court toujours le risque d'un appauvrissement où les représentations se transforment vite en éléments élus, en formes privilégiées, proches du fétiche et du mythe fondateur. Toute référence culturelle représentée de façon homogène, schématique et dogmatique pour faciliter la démonstration ne peut que réduire ces arts à des fragments symboliques d'appartenance à des lieux compensatoires de l'origine, réactivant de manière sensible leur essence communautaire.

A ce titre, nous n'aurions affaire qu'à une sorte de sanctuaire iconique qui irait de la calligraphie aux signes emblématiques dans la répétition symbolique de traces fondatrices. Cela suppose une pseudo-esthétique à la fois injonctive et performative qui donne à reconnaître en orientant l'adhésion. La pratique artistique finit alors par se confondre avec la pratique rituelle ou avec des productions artisanales et s'apparente au folklore et aux spectacles qui mettent en scène, institutionnellement, les traditions et les mythes, objets privilégiés de reconduction et de célébration du patrimoine.

C'est contre ce patrimoine iconique fétichisé que des artistes ont résisté en inventant des modes de faire inédits qui ont inscrit esthétiquement la pratique picturale et plastique au Maghreb. Ils l'ont fait non pas en divorçant d'avec la forme instituée de la culture locale, mais en dynamisant les signes par réactivation et intégration d'autres formes et techniques empruntées à d'autres pratiques d'art dans le croisement des cultures. Elles vont des formes visuelles de l'environnement artisanal et architectural, avec la richesse des cultures ancestrales, au pictural proprement dit, introduit par les voyageurs occidentaux et par le fait colonial, jusqu'aux révolutions formelles modernes communiquées par les écoles et les médias dans la relation continue Nord/Sud et dans celle paradoxalement sporadique d'Orient/Maghreb (notamment la peinture moderne de l'école irakienne). Cela suppose bien sûr la perméabilité du geste créateur qui réinscrit dans la différence la constance à soi en retravaillant les signes traditionnalisés en signes de présence picturale ou plastique par des démarches singulières et transculturelles.

Si l'on prend l'exemple du signe le plus emblématique en l'occurrence l'élément calligraphique arabe, on se rend compte qu'il a opéré une double séduction chez les artistes du Maghreb. L'exemple de la démarche de Nja Mahdaoui, de Farid Belkahia ou de Najib Belkhodja et des artistes contemporains qui utilisent d'autres médiums, témoigne de la richesse et de la diversité de l'expression artistique dans un contexte transculturel qui maintient en même temps la constance à soi dans un patrimoine qu'on peut dire futurition plutôt qu'un patrimoine fétiche. En effet, chaque mode de faire remarquable peut s'entendre comme un mode d'être projectuel qui assume les différences comme composantes essentielles de survie, résistant à la fois à l'anéantissement identitaire et à l'anéantissement des formes mondialisées.

A ce titre, le graphisme de la lettre arabe est un élément très riche par la variété de ses styles et de ses codifications, que ce soit dans la calligraphie manuscrite ou dans l'ornementation architecturale. L'élément calligraphique arabe a opéré sur les peintres une double séduction : celle de l'origine dans le rapport séculaire de la langue au sacré, et celle de l'infinie richesse calligraphique et la variété de ses configurations à portée ornementale.

La calligraphie, en effet, s'inscrit avant tout, comme le rappelle A. Khatibi, « dans la structure linguistique et institue un code second, dérivé de la langue, mais la jouant, la doublant par un transport visible (...) ; à partir de ce lieu où se dévide le sens, écrit-il, s'inaugure un simulacre qui enchante la langue, dans le sens originel : il la transforme en une formule divine »¹. Omniprésente en pays d'islam, la calligraphie « pose la question de l'écriture en son ensourcement religieux ». En cela, elle est un absolu. Ce fait a acquis force de croyance : la lettre arabe fixe la langue d'origine miraculeuse, c'est-à-dire celle de la révélation du divin, l'idée d'absolu persistant malgré la thèse des épigraphes sur l'origine anté-islamique de l'écriture arabe dérivée de l'araméen et du phénicien.

Il faut rappeler que l'influence des préceptes iconophobes des *hādith* sur la culture arabe et islamique a constitué au niveau des arts visuels traditionnels, essentiellement décoratifs, une des raisons majeures de l'absence de figuration mimétique. La répugnance à la représentation naturaliste du monde et notamment de la figure humaine a contribué au développement d'un abstractionnisme et d'un symbolisme qui ont poussé très loin l'exploitation des ressources du tracé calligraphique arabe, des combinaisons géométriques et des stylisations des formes florales (dans les enluminures, les arabesques murales, les décors de tapisseries, de boiseries, de céramiques et de poteries).

Cependant, l'introduction et le développement de la peinture figurative occidentale ainsi que sa prise en charge par des artistes arabes et maghrébins n'a pas rencontré de résistance ou suscité de réaction hostile se référant à un iconoclasme catégorique. L'absence d'intérêt du grand public vient probablement de ce que la spécificité d'un art visuel étranger, peu connu, réduit dans son encadrement et confiné dans des lieux spécifiques (souvent privés), ne pouvait naturellement pas s'intégrer rapidement à l'*habitus* culturel et gagner facilement le goût.

Il est intéressant, à ce titre, de rappeler la dynamique qui s'est opérée dès le début des années cinquante, d'abord en Irak et en Iran, puis a eu des effets dans les années soixante en Tunisie auprès de quelques artistes² soucieux de redéfinir leur rapport à

¹ Abdelkabar Khatibi, *L'art calligraphique arabe ou la célébration de l'Invisible*, Paris : Ed. du Chêne, 1976, p. 20.

² Plusieurs groupes ont été constitués à Tunis à partir de 1963 (avec notamment Najib Belkhdja, Lotfi Larnaout, Nja Mahdaoui, Fabio Roccheggiani, Carlo Carrachi...). Ces formations sporadiques traduisent l'hésitation, l'effervescence et la difficulté à trouver des bases communes à un réinvestissement de l'espace culturel, dans une conception à la fois moderniste et patrimoniale au sens large. Si les œuvres issues de ce mouvement ont quelques expressions de disparité, les choix fondamentaux peuvent se résumer dans une démarche abstractionniste soit lyrique, soit géométrique et dont la source reste la dimension plastique et dynamique de la lettre arabe.

la peinture et de se positionner de façon cohérente dans une pratique qu'ils considéraient comme encore porteuse d'attributs majeurs d'un art colonial et mimétique. Il s'est agi en fait d'une remise en question cristallisée autour du débat sur la spécificité de peindre dans une démarche à la fois autre et référencée.

C'est en ce sens que la lettre arabe a permis de retravailler le pictural à partir d'un module patrimonial saisi dans sa dimension plastique et non plus illustrative, en réactivant esthétiquement le champ d'abstraction des arts visuels pour l'inscrire dans les mouvements de révolutions formelles contemporaines et internationales. L'introduction de l'abstraction dans la peinture par les jeux de formes calligraphiques a certainement dynamisé la création malgré la persistance de la teneur originelle et sacrée du signe qui conserve dans nombre de démarches le caractère de simulacre.

À vrai dire, en faisant le choix de la calligraphie comme élément pictural, on se trouve pris dans la configuration des signifiants de la langue elle-même, c'est-à-dire celle où le langage pictural est saisi par le graphisme des signes linguistiques. Comparant l'art calligraphique chinois au jeu de tracés libres dans l'art contemporain, Claude Lévi-Strauss remarquait déjà que rien ne permet d'identifier ces derniers comme jeu de forme élémentaire à des combinatoires d'unités qui n'en sont pas, alors que l'art calligraphique repose sur des unités qui « ont une existence propre en qualité de signes destinés par un système d'écriture à remplir d'autres fonctions »³. En ce sens, l'œuvre de l'art calligraphique traditionnel est langage « parce qu'elle résulte de l'ajustement contrapunctique de deux niveaux d'articulation » à savoir le niveau de signification et le niveau esthétique des valeurs plastiques.

Dans le traitement moderne et contemporain du tracé de la lettre arabe, c'est le premier niveau d'articulation qui est, pourrait-on dire, suspendu, laissant passer des propriétés esthétiques qui en annulent la signification mais tout en faisant planer son fantôme dans la trame du graphisme.

De fait, l'équivoque qu'entretient l'apparence persiste par la force de l'habitus forgé par la tradition. Et l'artiste s'en sert dans la séduction d'un jeu de simulations créant des oscillations de significations inabouties. Le regard se retrouve à chaque fois desaisi de son appropriation du lisible pour être ramené à un pur voir pictural.

Une des figures marquantes du mouvement lettriste est l'artiste tunisien Nja Mahdaoui né en 1937 qui, fort de son savoir faire a créé de nouveaux procédés par lesquels il a réussi à introduire une dynamique transcréatrice par l'insertion de la lettre arabe dans le pictural. Voyons comment il a émancipé le traitement de la lettre arabe de son ancrage à la fois dans le signifiant et dans le symbolique. Cette émancipation a été amplifiée par la pratique contemporaine de sa démarche au moyen des nouvelles technologies comme celle du traitement informatique.

³ Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit, Mythologique I*, Paris : Plon, 1964, p. 29.

C'est en exploitant les potentialités dynamiques de la calligraphie dans l'exécution et la répétition du geste avec une dextérité remarquable que Nja Mahdaoui introduit un cinétisme par la variation des tracés pleins ou déliés de cursives et d'obliques. Il se risque, à chaque fois, à défier le signifiant en jouant sur des formes qui avoisinent des configurations traditionnelles pour les subvertir aussitôt par des procédés qui les mettent hors-sens.

Il opère des transgressions en créant des agencements entre des figures géométriques nettement marquées (carré, triangle et cercle) et des flux d'écriture très fine (apparentée au Ghobar indéchiffrable à l'œil nu) sur des plages chromatiques qui viennent traverser ou se heurter à la limite du tracé épais. La distribution spatiale des emboîtements de plans et d'enlacements des cursives est souvent scandée par la rupture brutale de tracés rectilignes. De plus, le dynamisme est accentué par l'étirement du graphisme des « appendices » qu'offrent certaines lettres qui permettent à l'artiste de jouer de l'épaisseur du trait jusqu'à l'évanouissement de sa courbure affinée à l'infini en son extrémité.

L'entrelacs de certains tracés empruntant aux divers graphismes de la lettre arabe leur volute et leur angularité éclate dans son envol en petits carrés noirs rappelant la ponctuation qui est, en fait, comme à l'origine, la trace de l'application du bec du calame (plume taillée dans le rosier). L'ensemble forme des figures tridimensionnelles dynamiques et autonomes non réductibles au calligramme dont elles suggèrent parfois la structure. Dans certaines figures, la ligne se libère de l'ensemble graphique pour devenir une incision violente dans le corps de l'œuvre qui bascule.

C'est donc à la fois des combinatoires purement formelles mais où se joue une esthétique de la présence-absence de signes sacrés. C'est aussi et surtout un travail sur les potentialités transcréatrices du calligraphisme qui se métamorphosent en distribution de lignes abstraites sur un espace pictural ouvert. C'est comme dirait Deleuze « une force vitale propre à l'Abstraction qui trace l'espace lisse », la ligne abstraite et cinétique est à entendre comme « l'affect d'un espace lisse »⁴, et inorganique.

L'intérêt de l'œuvre de Nja Mahdaoui réside aussi dans l'exploitation des effets plastiques de la lettre arabe sur des supports différenciés qui rompent à la fois avec la fenêtre picturale et avec l'ornementation traditionnelle. Il intervient à l'encre de Chine sur des peaux de mouton qu'il sculpte en les brûlant sur leur bord, retissant de manière inédite le lien avec les parchemins. Il crée aussi des installations de corps/écritures en intégrant cursive, oblique et angularité à des chorégraphies où le corps devient lui-même élément pictural. Les possibilités offertes par la richesse de son tracé et l'acquisition quasi-physique de la gestuelle calligraphique le porte à composer en métissage avec d'autres artistes contemporains, comme par exemple, avec l'artiste allemand Wolfgang Heuwinkel. Ce dernier utilise l'aquarelle sur une texture de fibre dans laquelle il intervient par calcinations et incisions. Cela donne lieu à des

⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris : Ed. de Minuit, 1980, p. 623.

plages sculptées où la couleur s'effiloche et intensifie l'espace incandescent et sulfureux que le peintre tunisien ressaisit dans le mouvement d'un graphisme épais ou fluctuant qui borde, traverse ou sectionne l'ensemble. Ce croisement poétique jette dans l'indistinction le signe calligraphique et l'abstraction lyrique.

Nja Mahdaoui exploite aussi les ressources de son tracé par le traitement informatique qui fait passer les formes lettriques du noir et blanc à des variations chromatiques infinies et multidimensionnelles pouvant produire des sculptures aérées propres à un urbanisme contemporain. Ce procédé virtuel lui permet encore de transposer ses créations abstractionnistes à grande échelle, sur des matériaux comme les vitraux (dôme vitré d'un immeuble d'architecture contemporaine, projet du site de l'ALESCO à Tunis), ou même sur les avions.

Le retour à un élément dit patrimonial sur les productions artistiques n'est donc pas uniquement destiné à la célébration du passé par des pratiques symboliques ou par des rituels qui fonctionnent sous le mode nostalgique ou fondateur. Il peut, comme c'est le cas ici, devenir un ressort du processus créateur transculturel. En ce sens, être contemporain ne signifie pas être étranger à une histoire, à des traces ou à des mythologies pour produire de l'inédit dans la séparation radicale. Être contemporain pourrait se dire inscrire son actualité dans une transcréation qui réactive le sens de manière transculturelle. Cela tient à la perméabilité du geste créateur riche de la mémoire et de la polyvalence du vécu et ouvert à la futurition de l'imaginaire.

2. L'ART CONTEMPORAIN COMME RÉSISTANCE TRANSCULTURELLE

Les singularités artistes créent de nouvelles formes de subjectivités possibles, à l'intérieur du système culturel d'appartenance, mais à travers les plis que l'imagination et le faire créateur viennent habiter et dynamiser. Il s'agit d'une re-création de soi qui permet à l'individu de sortir par l'art des modes d'identification orientés culturellement de manière univoque. La création artistique constitue, en ce sens, une marge de liberté pour se déprendre des conformismes et des identitarismes et appréhender le présent de sa singularité dans sa complexité et sa diversité. C'est à partir de ce retranchement que l'artiste peut épouser son humanité dans sa dimension transculturelle et projectuelle. L'expérience de l'art renvoie ainsi le sujet à une zone d'indétermination par l'expérience intime de « soi-même » et des choses au carrefour des langages, dans un écart fondateur où se repose la question du sens à travers son ouverture aux possibles.

Cette ouverture est celle même du geste créateur nourri d'affects, de traces, de visions qui enfoncent leurs racines dans un sous-sol toujours transculturel.

Cependant, aujourd'hui, avec l'idée devenue courante d'une culture mondialisée dominée par les nouvelles technologies et le nouveau régime de l'image, la question de la création artistique au Maghreb pose le problème de la résistance par localisation comme mode transculturel. Plus que jamais, la pratique artistique a pour condition la liberté qui s'éprouve de manière conflictuelle dans la confrontation de l'indi-

vidu à l'altérité de la culture mondialisée, celle que Paul Virilio⁵ qualifie de « forme de domestication publique » avec son « communisme de l'émotion publique turbo-capitaliste vécu dans le temps réel des échanges ».

Il est clair que les artistes du Maghreb n'échappent pas au déferlement et au « glissement » des images ainsi qu'à la machine infernale du marché de l'art avec ses nouvelles formes de détournement et d'aliénation. Bien sûr la tentation est grande et les chances de visibilité et d'existence sur un marché de l'art potentiel dans les pays du Maghreb sont minimales. Or, comme on peut le deviner, c'est dans ces situations limites qu'il arrive que des artistes se ressourcent en utilisant les médiums mêmes de l'art mondialisé et en y créant par un processus d'individuation, des formes et des dispositifs inédits parce qu'habités de la singularité du local.

L'exemple de jeunes artistes qui détournent les médiums vers l'expression de leur vécu intime en relation à leur identité plurielle est un phénomène qui est apparu ces dernières années, à partir de diverses identifications familiales, sociales, exogènes. Ils créent des dispositifs singuliers et hybrides opposant la transculturalité à l'irréalité du global.

Le travail artistique revêt de plus en plus une dimension qu'on peut dire existentielle, par le fait même de se réapproprier un matériau et le rendre autrement expressif selon des démarches et des procédés endogènes. Il s'agit de faire passer différemment le matériau dans la sensation notamment le médium numérique en exploitant ses capacités d'expression. Ce mouvement transcréateur est rendu possible par la mutabilité dans la constance à soi de l'artiste, mutabilité qu'on pourrait appeler résistance ou encore lyrisme dans le sens où Merleau-Ponty parle de lyrisme de Paul Cézanne qui est celui de « l'existence toujours recommencée ». L'artiste redynamise sa conduite créatrice en s'engageant dans des modes de faire autres, susceptibles de capter de nouvelles forces qui sont autant de sensations pour de nouveaux affects.

L'exemple de l'artiste algérien Ammar Bouras est à ce titre intéressant. Prenons son installation vidéo-photo-peinture « Cyber Shahrazade ». Nous notons qu'elle a pour prétexte le personnage mythique des mille et une nuits qui a alimenté depuis l'ancienne Perse l'imagination arabo-musulmane et celle de l'Occident orientaliste. Shahrazade travaille comme élément à la fois mythologique et érotique, comme le dit l'artiste, pour ne pas perdre le lien transhistorique et transculturel. Le matériau de l'œuvre est lui-même un processus; il s'agit d'une collecte nocturne de mots par « tchatch » et de cyber images qui sont des dialogues et des autoportraits numériques de fragments de corps de femmes anonymes. Il s'agit d'un nouveau mode d'être ensemble dans des rencontres virtuelles pour briser le silence et le désert nocturnes. Ammar Bouras fait passer la sensation dans ce nouveau régime du visible en exploitant les potentialités. Il crée à partir de fenêtres virtuelles qu'il ouvre sur les mots sonorisés et les parties de corps retravaillées chromatiquement et par effet de zoom,

⁵ Paul Virilio, *L'art à perte de vue*, Paris : Galilée, 2005, p. 100.

un puzzle ludique où il convoque l'intime et la proximité. Dans une hybridation de la mythologie, de la fiction et du virtuel, l'artiste subvertit le mode de communication mondialisée pour réactiver le désir et créer un espace de l'intime. Ces images virtuelles sont reprises picturalement dans un palimpseste de signes graphiques arabo-berbères et latins, sorte de tatouage d'un corps transculturalisé.

À ce niveau, on peut dire qu'être contemporain pour l'artiste au Maghreb, revient à inscrire des singularités pour marquer une présence dans un espace temps enfermé dans le consensuel. Le phénomène de création travaille à actualiser des affects qui ouvrent à des devenirs, à des nouveaux modes de subjectivation et à de nouvelles manières d'être ensemble contre l'unilatéralité du vécu et l'unidimensionnalité de l'homme

CRISIS, WHAT CRISIS ?

Antonia BIRNBAUM

Université Paris 8
France

pour Jean-Pierre

« Un homme est *prisonnier* dans une chambre,
dont la porte n'est pourtant pas verrouillée,
si celle-ci s'ouvre vers le dedans
et qu'il ne lui vient pas à l'idée de la *tirer* au lieu de *pousser* ».

Ludwig Wittgenstein

Selon ses propres termes, l'art engagé s'est d'abord conçu après la guerre contre la dégradation des œuvres d'art en marchandises culturelles. Pour les défenseurs de l'engagement, ces œuvres-marchandises ne faisaient que divertir le public au sens où elles les abreuyaient d'amusement facile de manière à les détourner des affaires de ce monde et de leur propre situation. C'est à ce titre que l'art engagé s'opposait à l'art autonome, ou, dans un lexique plus français, à l'art pour l'art. Le reproche fait à ce dernier, notamment par Sartre, était qu'il se réfugiait dans la sphère de l'art pour se soustraire à sa dette et à sa responsabilité devant la réalité.

À l'époque de cette controverse, Adorno, dans un essai intitulé simplement « Engagement¹ », répondait à Sartre qu'il était en fait bien plus urgent de défendre la résistance par la forme que pratiquait l'œuvre autonome. Au vu de l'abus généralisé des valeurs dites nobles et des déclarations prétendument morales, toute œuvre qui s'en réclamait explicitement lui inspirait une grande méfiance. L'urgence de cette controverse, sa virulence, était la conséquence directe de la division du monde en blocs et de la situation politique qui en découlait.

Aujourd'hui cette urgence s'est déplacée, et il n'est plus vraiment pertinent d'appréhender l'art engagé à partir de sa contradiction dichotomique avec l'autonomie de l'art. Néanmoins, même s'il faut en reformuler les termes, la question du rapport entre art et politique persiste dans toute son actualité.

¹ Theodor W. Adorno, « Engagement », in : *Notes sur la littérature*, trad. Sybille Müller, Paris : Flammarion, 1984, pp. 285-307.

Pour honorer cette question, il convient d'opérer une réflexion sur l'art engagé en interrogeant l'histoire de sa ruine. L'analyse présentée ici n'est pas tant chronologique que généalogique : elle ne s'en tient pas à la période historique limitée de l'après-guerre pendant laquelle l'art engagé connut son essor, mais tente de retracer les filiations implicites qui informent son esthétique. L'exposition de son échec doit permettre de reconsidérer d'un œil neuf la crise qui définit notre contemporanéité.

L'esthétique de l'engagement recouvre des conceptions très diverses et parfois confuses : le message de l'artiste, l'œuvre didactique, l'affirmation d'une valeur, l'art affilié à un parti, tout cela semble pouvoir être mis au compte de l'art engagé. Dans sa réfutation de ses détracteurs, Sartre propose sans doute la formulation la plus sophistiquée de la notion d'engagement en art. Dans la mesure où à l'époque son essai *Qu'est-ce que la littérature ?* clarifiait les enjeux du débat, il peut être repris ici pour sa valeur exemplaire.

Sartre récuse d'abord le terme général d'art engagé et réserve son concept d'engagement à la seule littérature. Plus spécifiquement encore, il en exclut également la poésie : seule la prose est concernée par l'engagement. Cette restriction est justifiée de la manière suivante : alors que les autres arts ont affaire à divers matériaux, à la chose même opaque du monde, le langage prosaïque est d'essence conceptuelle. Alors que le poète, composant avec des mots, fait une expérience du langage, le prosateur lui, « utilise » – le terme est de Sartre – le langage à des fins de communication. « L'art de la prose s'exerce sur le discours, sa matière est naturellement signifiante : c'est-à-dire que les mots ne sont pas d'abord des objets, mais des désignations d'objets. Il ne s'agit pas d'abord de savoir s'ils plaisent ou s'ils déplaisent en eux-mêmes, mais s'ils indiquent correctement une certaine chose du monde ou une certaine notion »². Le choix de la littérature comme seul art possible de l'engagement repose sur la stricte équivalence que Sartre établit entre la dimension signifiante de la prose et l'intelligibilité du langage.

Pour lui, être engagé en littérature, c'est d'abord prendre le parti de l'intelligible, produire de la compréhension plutôt que de l'incompréhension, venir à bout de l'étrangeté du monde au lieu de la parcourir. La littérature engagée n'est d'aucune façon impliquée dans ce que le monde a de déconcertant. Étant de nature purement intelligible, elle ne se propose pas comme une expérimentation de l'inconnu, ni n'en propose au lecteur. En aucun cas ses énoncés ne doivent permettre aux émotions de divaguer, aux pensées de voyager. La tâche de l'écrivain engagé est exactement l'inverse : passant tous les faits et gestes, les choses et les événements au crible de son discernement, il les contraint de se montrer comme étant le fruit d'une intention consciente. Il écrit avec sa seule conscience décidée et s'adresse à la seule conscience décidée du lecteur : l'impératif de la littérature engagée est d'être tout entière dans l'élément de l'intention.

² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, p. 25.

C'est en ce point que l'esthétique de Sartre rejoint sa philosophie. Et c'est évidemment aussi en ce point qu'il ne parle plus de la seule littérature, mais se laisse aller à définir l'art tout entier en accord avec sa théorie existentialiste de l'homme : « Car c'est bien le but final de l'art : récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine »³. Ici, l'argument modeste quant aux limites d'une esthétique de l'engagement se retourne en son contraire. La littérature n'est pas le seul art de l'engagement parmi d'autres arts, parce qu'elle seule a affaire aux significations ; elle est l'art par excellence, parce que son intelligibilité fait qu'elle seule est à la hauteur du but final de l'art.

Bien plus qu'un appel à se positionner *dans* le monde, l'art engagé est un appel à fonder le monde lui-même *dans* la décision consciente de la volonté humaine, dans ce que Sartre appelle liberté. L'artiste qui veut poursuivre un tel but ne saurait se contenter de se situer à l'intérieur du monde, qui l'englobe dans une coexistence multiple et disparate avec les hommes et les choses. Au contraire, il doit s'efforcer de déterminer l'horizon même de ce monde comme étant de même nature que sa conscience, comme pouvant être produit, et produit sans reste par la liberté humaine. Créer cette congruence du monde avec la position consciente propre à l'humain ainsi qu'avec la liberté de décision qui en découle, voilà la raison d'être de la littérature engagée. Et même si, par endroits, Sartre se défend, bien mollement, de vouloir réduire la littérature à une question morale, c'est pourtant le résultat auquel il aboutit et qu'il n'hésite d'ailleurs pas à affirmer comme tel : « [...] bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral »⁴.

Le pacte qui lie auteur et lecteur est un pacte moral. Dans la mesure où ce que crée la littérature est un « pacte entre les libertés humaines »⁵, elle se doit d'être porteuse d'un projet qui permette la réalisation de cette liberté. Elle le doit, mais surtout, elle le peut. Adéquante à elle-même lorsqu'elle est tout entière communication transparente de la décision humaine pour la liberté, le projet de la littérature est nécessairement celui, universel, de l'exigence d'un monde à la hauteur de cette intention. Pour Sartre, la forme littéraire n'est autre qu'une forme de responsabilité, un impératif d'optimisme moral.

Cette brève récapitulation de l'engagement sartrien devait montrer que c'est l'identité postulée entre littérature et transparence conceptuelle d'une part, liberté et conscience intentionnelle d'autre part, qui autorise le philosophe à lier le destin de l'art à celui d'un projet politique, et à conférer à l'écrivain engagé la tâche d'élaborer une alternative à ce monde-ci. De tels postulats appellent quelques remarques, aussi bien sur l'effondrement de l'esthétique de l'engagement que sur la crise qui en résulte et qui constitue notre situation présente.

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ L'expression est de Sartre.

Qui vit du pacte meurt avec le pacte. Le lien entre littérature et engagement se rompit dès les premières lézardes qui fissurèrent le pacte de Varsovie. La puissance des mouvements qui contestaient le pouvoir communiste était celle de la multitude. Dans l'exercice même de leur liberté, ces mouvements récusaient la logique du projet unificateur comme principe d'une politique vouée à l'émancipation. Dès lors, l'absurdité de vouloir réquisitionner l'art pour créer un programme du futur, réaliser une liberté au-delà du conflit ou produire une communauté transparente, devint pleinement manifeste.

Cet effondrement explicite de l'art engagé n'est que la pointe de l'iceberg : il désigne la situation présente comme celle où toute volonté de reconduire le privilège de l'intelligible en art, et donc de réconcilier art et vérité, est frappée de caducité au moment même où elle se déclare. Demander à l'art de figurer une identité, de restituer des valeurs, de créer des repères, toutes ces propositions sont également absurdes, tout autant que l'art engagé dont on se gausse si facilement aujourd'hui. Il est facile *a posteriori* d'avoir raison, cela n'exige aucune probité particulière. Cet art-là avait au moins pour lui d'être lié à des mouvements politiques qui furent de vraies expériences de la liberté – la Résistance, Mai 68, la guerre d'Algérie et celle d'Indochine –, tandis qu'aujourd'hui il s'agit soit de restaurer le rapport de l'art au vrai, au sens politiquement réactionnaire de ce terme, soit de faire du commerce, au sens de la réussite sociale et financière de ce même terme.

Le monde est en crise, il connaît une perte de valeurs, une perte de repères, et, cela a été dit à profusion et se répète volontiers, l'art est particulièrement touché par cette crise. Ce discours fait l'unanimité dans l'exacte mesure où il se donne presque invariablement comme un discours moral : cet état des choses est regrettable, lamentable, mauvais. Un logicien pointilleux pourrait observer que déclarer qu'il y a une crise des valeurs et simultanément dénoncer cette dernière comme une valeur négative représente une *contradicto in adjecto*.

Sans vouloir recourir à cette logique pointilleuse, l'on peut néanmoins remarquer qu'il est urgent de réexaminer la notion même de crise, et ce d'autant plus qu'aujourd'hui, dans son acception courante, elle désigne exactement l'inverse de ce que signifie l'expression dans son sens premier. En effet, en grec *krisis* désigne un jugement portant sur le contingent, un jugement lié à une occasion, relatif à un *kairos*. La crise, c'est la rapidité d'une décision dont l'acuité dépend d'un coup d'œil tendu vers l'avenir. Elle met en jeu le tranchant d'un moment ou quelque chose bascule, dissout une stase. Bref, la crise produit une échappée qui évacue un état antérieur. Pour nous, au contraire, la crise en est venue à signifier un état continué, la reconduction incessante d'une situation invivable sur laquelle nous semblons n'avoir aucune prise, et qui, en conséquence, est subie comme étant sans issue.

Cette perception de la crise concerne tous les champs auxquels nous appliquons cette notion : crise de l'emploi, de l'école, crise de l'économie et de la bourse, crise du politique, crise du couple. Qui ne s'est surpris un jour, en pleine crise, à dire à son

amant ou amante « cela ne peut pas continuer ainsi », tout en sachant pertinemment que ce sentiment était le signe le plus sûr que cela allait continuer ainsi, que cette forme de dispute constituait l'économie même de la relation en question ?

Mais au-delà de cet aspect anecdotique, il convient de préciser que notre expérience de la crise comme d'une butée quasi insurmontable ne coïncide nullement avec l'immobilisme d'une situation. Bien au contraire, l'état continué des crises actuelles est le plus souvent relatif à un mouvement dont la frénésie va en s'aggravant. Simplement, cette impulsion ne produit aucune rupture ou discontinuité. C'est une spirale négative qui homogénéise toujours plus d'activités, de comportements et de conduites. La fluidité croissante associée à la forme habituelle de la crise consiste à aggraver une logique qui sévit déjà. Ce pouvoir du continu envahit tous les interstices de nos vies : constamment occupés à suivre le mouvement, nous n'avons plus aucune chance d'engager un commencement. Et cette fureur perpétuelle menace également d'annexer les dynamiques qui tentent de la subvertir ou de s'y soustraire.

Ce n'est donc pas un quelconque immobilisme, mais le propre du mouvement qui anime les crises actuelles – leur tendance à uniformiser, leur reconduction aggravée du même état – qu'il faut interroger si l'on veut discerner en quoi elles nous apparaissent comme des blocages plutôt que comme des événements. D'une certaine manière, on peut dire que notre problème est que la crise n'est plus en crise. Elle se montre en défaut d'elle-même, comme étant mais ne faisant plus crise. Une crise qui ne fait plus crise laisse se former une accumulation dont s'ensuit une déperdition. D'un point de vue économique, la réitération de cette déperdition s'est tellement emballée que la crise est devenue la forme quasi constante de la reproduction du capital.

Une crise qui ne fait pas crise coïncide avec le moment où les choses ne peuvent plus continuer ainsi mais où est perdue la possibilité de commencer quelque chose de neuf. Cette distension entre nécessité et impossibilité constitue la forme de détresse des crises incomplètes qui sont notre lot quotidien. Au lieu qu'elle soit un moment de césure, nous vivons la crise comme une institution durable et nuisible. Dès lors, la tâche politique qui pourrait être la nôtre serait celle de réactualiser la puissance de la crise.

C'est sous cet angle que l'on peut reprendre la question des rapports actuels entre art et politique. En aucun cas donc, il ne s'agit ici de réfléchir sur la « crise générale » de l'art, de son marché, de sa production, de son champ. Il y a déjà pour cela un nombre croissant de gens extrêmement compétents qui écrivent à ce sujet un nombre croissant de livres... Il s'agit bien plutôt d'explorer l'affinité qui lie l'œuvre singulière au moment critique, ou critique, pour rester dans un vocabulaire plus habituel. L'hypothèse défendue est la suivante : une des puissances de l'œuvre d'art pourrait justement être de contribuer à remettre en jeu la part imprévisible de la crise. Pour découvrir en quoi l'œuvre d'art pourrait occasionner un véritable désordre au milieu de la crise continuée, il convient de rappeler brièvement certains traits de la notion grecque de crise dans son rapport nécessaire au *kairos*.

Le français ne dispose pas de mot qui opère le même découpage conceptuel que *kairos*, notion qui désigne aussi bien l'occasion à saisir que la manière de s'y prendre pour l'évaluer. Le *kairos* est l'art difficile d'appréhender, au sein même d'une situation aux variables incertaines, le moment opportun où une décision aura le plus de chances d'être efficace. Étant un savoir-faire appliqué aux circonstances, et ayant pour tâche de faire ressortir l'occasion en ce qu'elle a d'unique, il doit nécessairement se passer de règles arrêtées. Le *kairos* vise à reconnaître cette pointe avancée d'une tension où l'imprévisibilité est à son *sumum*, et où donc le jugement aura le plus d'impact. C'est ce qui rend son savoir-faire si paradoxal : il vise la polarité la plus extrême d'une jointure/coupure pour que puisse s'y immiscer le jugement apte à décider du cours des choses en produisant une transformation créatrice, ce que les Grecs appellent *krisis*. Il s'agit en quelque sorte de chercher le salut là où est le plus grand danger ; c'est pourquoi l'art du *kairos* est le plus souvent comparé à celui de l'archer qui tire sa flèche au moment même où l'ennemi le met en danger, et cela en visant juste.

Les Grecs sont plongés dans un monde énigmatique, immergés dans son étrangeté et emportés par leurs propres excès : leur vie est comme un navire qu'il faut gouverner en pleine tempête. Ils inventent l'art du *kairos* pour n'être pas complètement à la merci des accidents qui les assaillent de toutes parts : non pas pour se garantir de l'avenir ni même l'assurer, mais pour s'y aventurer de la manière la plus habile et la plus appropriée, en tenant compte de sa contingence. Pour les Grecs, le moment créatif est essentiel à la crise, mais il s'agit de la création d'un rapport de convenance qui leur fait défaut. Ils considèrent la crise comme devant viser à atteindre, au moins tendanciellement, la juste proportion dans les aléas qui ballottent sans cesse leur existence. Cette création qui vise à l'harmonie est aussi celle qui a donné forme à leur art.

Notre situation, nous l'avons vu, se présente de façon inverse. La crise incomplète qui surdétermine notre monde tend à résorber toujours davantage l'hétérogénéité. Sa logique aliénante est celle d'une uniformité rampante. Pour nous, l'arbitraire lui-même s'apparente à une forme de calcul. L'obligation de nous vendre dans laquelle nous sommes, la nécessité de supprimer des emplois, tout cela relève de logiques communicationnelles, de lois économiques. D'une certaine manière, tout est toujours déjà décidé, ou du moins tend toujours à se décider selon une même logique. Dans un tel contexte de crise continuée, l'occasion à saisir ne renvoie pas, comme jadis chez les Grecs, à la nécessité de maîtriser une situation ou d'instaurer une mesure. Il s'agit bien plutôt de désorganiser quelque peu le *turnover* marchand de nos vies : la chance réside dans l'accès à ce qui pourrait disloquer l'emprise du toujours-semblable.

Une œuvre d'art peut-elle produire une crise allant en ce sens ? C'est peut-être justement là ce qui constitue sa puissance. Ainsi, par exemple, le grand tapis de billes de Mona Hatoum, exposé à Baden-Baden en 1996⁶. La lumière tombant du haut sur les

⁶ Exposition *Maximal/Minimal*, Kunsthalle Baden-Baden.

sphères apposées dessine des ombres entre les billes. Ce dessin d'ombres sur la surface peut évoquer une carte des pays du monde, alors même que tout contour reste indiscernable et que le dessin fluctue entre apparition et effacement à la faveur des variations de la lumière. Tantôt on y voit une carte, tantôt on y voit seulement un tapis de billes.

L'impression produite par cette juxtaposition de billes, simplement posées par terre, côte à côte, est que la surface risque de se rompre à tout moment. On ne saurait marcher dessus sans la détruire, ni probablement chuter par la même occasion. Cette anticipation quasi physique nous donne à éprouver la fragilité du lien qui fait tenir ensemble les billes. Il suffit qu'une seule s'échappe et tout se déplace, ou peut-être même se défait entièrement, les billes roulant dans tous les sens. La modalité de cette anticipation est elle-même ambivalente. Quel enfant ayant joué avec ces sphères aussi lisses qu'insaisissables n'a pas aimé les voir dé-bouler dans tous les sens ? Quel adulte n'a pas l'impression qu'un lien aussi intime qu'inextricable existe entre les différentes choses qui arrivent en chacun des points du globe ?

Cette œuvre affecte le spectateur d'une indécision : est-il l'enfant ou l'adulte, sont-ce seulement des billes ou la représentation d'une carte, cela va-t-il tenir ou rompre, qu'est-ce qui est préférable au juste, où est la violence et où la fragilité ? La surface nous est interdite et nous laisse interdits. Cette interdiction concerne aussi bien son assignation à un courant artistique. Au lieu de s'y ordonner, l'œuvre fait osciller les catégories de discernement esthétique dont elle s'autorise : on ne sait plus si c'est une œuvre minimaliste ou du réalisme allégorique.

Le tapis de billes de Mona Hatoum produit non un moment décisif, mais une crise hésitative et la nécessité qui en découle pour le spectateur, celle de passer *entre* : entre les billes, entre la violence et la fragilité, entre l'enfant et l'adulte, entre la destruction et la composition, entre la représentation et la littéralité. Ce sont des billes *et* la représentation d'une carte, nous sommes l'enfant *et* l'adulte, cela se défait déjà *et* pourtant ça tient, la violence et la fragilité ne sont le propre d'aucun état mais coexistent.

Nous, spectateurs, ne sommes plus des observateurs extérieurs identiques à eux-mêmes, nous devenons ces « et » qui raccordent tous ces moments disparates selon une exploration tous azimuts, facultative dans ses modalités comme dans ses directions. Cette œuvre déroutante ne nous *engage* à rien de déterminé, elle nous *dégage* des surdéterminations qui bloquent notre propre capacité à basculer dans l'inconnu et à expérimenter de nouveaux possibles.

Les œuvres d'art qui nous dégagent ainsi de nous-mêmes sont celles qui produisent une crise de notre façon de percevoir et d'éprouver, et donc aussi de penser. Elles font échec à la transparence de l'intelligible, articulent la dépendance dans laquelle se trouve le concept relativement aux percepts et aux affects, pour reprendre le lexique de Deleuze. De telles œuvres composent avec des éléments hétérogènes. Elles passent d'un milieu à un autre, et l'on n'y accède que par d'étranges articulations :

pris entre la lumière et le sol, nos yeux s'aventurent à la place de nos pieds, le regard se fait tactile.

Et de même qu'aucune œuvre ne peut faire l'économie de la défaillance de son savoir-faire, de même aucune théorie esthétique ne peut nous dispenser de faire l'expérience non assurée de l'œuvre. Pour l'artiste comme pour le spectateur, l'œuvre relèvera toujours d'une rencontre singulière et locale, non généralisable et imprévisible quant aux effets qu'elle produira.

La boucle est – presque – bouclée, et le renversement par rapport à l'art engagé sartrien est complet. L'œuvre qui dégage véritablement toute la puissance d'une crise restitue tous les éléments que ce dernier avait réduits : la part du sensible, le moment de l'expérimentation, l'inadéquation à tout projet. Et à ceux que la discrétion même d'une œuvre engage et qui parfois laissent résonner les noms d'artistes, il ne sera pas passé inaperçu qu'existe une affinité entre cette œuvre-carte et l'une des régions les plus instables du monde, celle où chaque fait et geste bascule, où des enfants lancent des pierres dans une guerre d'adultes et qui est celle d'où vient l'artiste : la Palestine. L'œuvre montre ce qu'elle ne donne pas à voir : elle témoigne d'une région saturée d'engagements militaires, où les ultimatums définitifs sont le lot quotidien de la population. Sa mise en jeu de l'art restitue une inquiétude de ce qui dépasse l'art, une inquiétude pour cette part aveugle de la violence qu'aucun point de vue ne saurait accommoder

Dimensions patrimoniales

MÉMOIRE ET PATRIMOINE

Hend ABDELKEFI

*Institut supérieur de musique de Sousse
Tunisie*

C'est sans doute la curiosité de l'humain pluriel mais également la fascination devant ses différences et devant les processus qui les génèrent qui incitent à observer le Patrimoine en tant qu'objet d'étude. Souvent assimilé aux biens naturels ou culturels d'une civilisation, sinon à ses seules traces matérielles ou matériellement tangibles, le concept de patrimoine fut trop longtemps doublement enchaîné pour ainsi dire par deux types de considérations dualistes. En distinguant le patrimoine immatériel du patrimoine matériel, le premier type sépare artificiellement deux composantes de la nature humaine tout autant que des productions ou créations de l'homme, à savoir la dimension matérielle et la dimension immatérielle ; lesquelles sont à ce jour encore mal délimitées pour être aussi aisément dissociables.

Le second type de considérations semble – en opposant l'avenir au passé, la modernité aux traditions, la mondialisation à l'identité ou l'art à la culture – reléguer l'acception du concept de patrimoine à ce qui fut, à ce qui existait ou bien à ce qui, au présent, coexiste – plutôt qu'existe – en tant que forme déterminée aux côtés d'autres formes, lesquelles curieusement, relèvent rarement du patrimoine. Le figeant ainsi dans le passé ou le restreignant à une sphère déterminée lorsqu'il accède au présent, cette acception-là du concept de patrimoine occasionne d'une part des ruptures virtuelles dans la diachronie, lesquelles ruptures ne font que mieux dissimuler le présent et dérouter les projections dans l'avenir. Elle contribue d'autre part à une certaine confusion quant aux véritables frontières des deux dimensions individuelle et collective chez l'humain en occultant volontiers la part du collectif dans l'individuel et réciproquement.

Étant bien entendu l'ensemble des traces matérielles et immatérielles de l'homme, le patrimoine comprend les biens naturels, culturels, technologiques, spirituels, mentaux d'une société. Certes. Néanmoins la trace la plus criante de l'homme n'est-elle pas l'homme lui-même ? On peut dire que l'écriture, la peinture, l'architecture, la sculpture, plus tard la photographie, la cinématographie, l'enregistrement, aujourd'hui le numérique, ont gardé le souvenir et préservé de l'oubli. Nul n'oserait le contester, et ils le garderont encore longtemps... mais jamais aussi vivant, aussi tangible, que seul sait le garder l'homme dans son évolution. D'ailleurs, de la pierre polie et des inscriptions rupestres à l'intelligence artificielle, en passant par l'écriture etc.,

on a de tout temps tenté de reproduire des facultés humaines afin de répondre à des besoins purement humains de vie et de pérennité.

À chaque fois qu'il eut l'intention de conserver la mémoire, l'homme a simplement imité l'humain... et pour cause : l'être humain, ses capacités physiologiques et ses facultés mentales sont la trace vivante de ses ancêtres et de leur longue marche à travers les âges qui perpétuellement se transmettront aussi bien biologiquement qu'à travers les différentes formes de communication – à savoir le langage, la musique, la danse... etc. – à sa descendance qui ainsi sera sa trace la plus vive. Le patrimoine est legs perpétuel. Si peu comparable à un simple legs du passé, il est un perpétuel legs, une incessante transmission, une évolution de chaque instant. Et est-il plus précieux legs à l'homme que lui-même, sa conscience, ses facultés, son savoir-faire... sa mémoire ?

Ce sont – pour ne citer que des exemples – les capacités linguistiques génétiquement héritées qui permettent à l'humain, via l'apprentissage à travers la communication, de parler. Les capacités musicales, aussi bien mentales que physiologiques, procèdent de même... Bref, inscrit dans ses gènes, c'est pour ainsi dire le souvenir de la vie qui permet à l'humain de vivre ! Et c'est la mémoire, une mémoire à la fois grosse du passé et comprise dans l'avenir ou, mieux encore, c'est la continuelle transmissibilité mémorielle qui est patrimoine ; lequel est atemporel, singulièrement animé par le biais d'une incessante évolution qui crée l'avenir à chaque instant en y raccordant le passé au présent.

Il va sans dire que l'interrogation de la transmissibilité mémorielle humaine relève du domaine de la biologie, voire de la neurobiologie. En effet, à partir d'un héritage biologique, aussi bien mental que physiologique, la transmission culturelle s'effectue à travers notamment la communication, la perception, l'apprentissage, la mémorisation, la remémoration, la reproduction, la représentation, l'imagination, l'improvisation... qui sont autant de mécanismes dont les sciences biologiques seraient les plus à même d'expliquer les processus. Il s'avère néanmoins que la contribution des sciences humaines à renseigner à propos de ces phénomènes intégrant la mémoire individuelle aussi bien que collective n'est pas des moindres. C'est en observant les productions de l'homme – son langage, sa musique, sa littérature, orale tout autant qu'écrite, sa religion, son organisation sociale, politique, sa gestualité, son architecture, sa technologie... – que les sciences de l'homme abordent la transmissibilité mémorielle. C'est en étudiant ses créations – dans leur double diversité aussi bien dans la synchronie que dans la diachronie – qu'elles tentent d'éclairer à propos de sa mémoire et de ses mécanismes dans la transmission. Une mémoire qui, perpétuellement, procède par la simultanéité de la sélection et de l'accumulation. Retenant et transmettant constamment des éléments constitutifs de ses productions, elle en relègue d'autres à l'oubli, leur substituant des traits des apports nouveaux consécutifs. Etant tour à tour, dans un groupe humain donné, intra-communautaires ou extracommunautaires, ces nouveaux apports sont inévitablement occasionnés par les emprunts culturels individuels ou collectifs, par différents moyens plus ou moins

développés de communication aussi bien intra-communautaire qu'extra communautaire, par les rapports de pouvoir social, politique, religieux, par les relations au savoir...

Il est toutefois indéniable que c'est dans une mémoire déjà vieille que s'inscrit toute ouverture à l'autre. Le nouvel apport est incontestablement accueilli dans une mémoire grosse de son passé et depuis longtemps comprise dans son avenir... Et, plutôt que de parfaitement adopter ces éléments récents, la mémoire semble les intégrer dans une mutation de ses propres productions, à savoir le langage, la musique, la littérature, la danse, l'architecture ou tout autre création de la mémoire individuelle ou collective. Lesquelles productions ou créations sont par ailleurs à la fois vieilles et riches de leurs mutations précédentes, et par analogie, sans cesse ouvertes sur celles à venir.

Ainsi, c'est en observant les diversités individuelles et collectives que ces études de la transmissibilité mémorielle parviennent à interroger les éléments d'un fait culturel susceptibles de survivre à ses mutations successives, y ayant survécu, y survivant... ou à même d'y survivre. La confrontation de ses formes contemporaines aux seuls témoignages matériels de son passé somme toute trop proche ne saurait suffire à rendre compte de ses appartenances multiples ni de ses réelles origines. Celles-ci sont ancrées dans des sols de mémoire à l'âge insoupçonné et dont l'homme demeure la trace la plus vieille. Les faits de culture gagneraient par conséquent à être réfléchis – à l'image de la poïétique dans les arts – sous forme de savoirs, de savoirs-faire, de manières de faire, de penser, de communiquer et par conséquent de manières de transmettre. C'est en observant dans la synchronie les différences des « manières d'être » (si je puis me permettre l'expression) que ces études de la transmissibilité mémorielle appréhendent les caractères structurels qui, résistant au changement et survivant dans un fait de culture, porteraient ses variantes consécutives. Pouvant être les diverses manières dont des peuples distincts actualisent une même langue, un même répertoire musical ou tout autre aspect de la production humaine, ces différences renseigneraient vraisemblablement, à travers les traits qui y semblent tenaces, au sujet des substrats linguistiques, musicaux ou autres.

Je souhaiterais à présent illustrer cette approche du patrimoine à travers l'exemple de mes propres objets d'étude, à savoir le langage et la musique. En abordant la transmissibilité mémorielle humaine en matière de langage ou de musique, l'on est forcé de constater la similarité des caractéristiques physiques de ces deux aspects de la création humaine et celle des capacités physiologiques et mentales qui les permettent. En outre, menée dans une certaine mesure à travers l'examen d'une musique à transmission essentiellement orale dont une partie importante repose sur le chant, l'étude de la performance musicale ne peut en aucune manière contourner l'étape fondamentale de la performance langagière. Est-il d'ailleurs possible de comprendre les rouages de la parole chantée sans avoir au préalable déchiffré ceux de la parole articulée ?

Au même titre que la musique, le verbe distingue chaque groupe humain par une appartenance commune dont la nature – à savoir une appartenance à un peuple, à un ensemble de peuples, à une ethnie, à une structure régionale, à une communauté, à une religion... – détermine les paramètres langagiers ou musicaux distinctifs de l'individu ou de la collectivité. Ces paramètres étant notamment modaux, rythmiques, monophonématiques pour caractériser la musique, lexicaux, grammaticaux, phonologiques quant au langage. Toutefois, au moins pour ce qui est du langage, il va sans dire que c'est la prosodie qui distingue invariablement tout parler collectif d'un autre.

Comprenant essentiellement le rythme mais également l'intonation, la prosodie est caractérisée par ce que la linguistique nomme « la variété des usages » pour désigner ce que l'on appelle communément « accent ». Absolument distinct de l'accent tonique ou dynamique propre aux temps forts de la musique ou aux syllabes accentuées de la parole, ce terme – auquel je préfère l'appellation linguistique pour éviter tout risque de confusion – désigne l'ensemble des éléments prosodiques, des traits musicaux si je puis dire, qui constituent l'ultime distinction langagière collective lorsque toutes les autres ont déjà cédé aux multiples formes de rapprochements culturels. La variété des usages signifie également d'ailleurs la diversité des performances collectives observées au sein d'une même langue. Une diversité relevant très souvent des discriminations prosodiques là où aucune autre différenciation d'ordre phonologique, lexical ou grammatical n'est notée.

Quasi immuables car tenaces, ces distinctions prosodiques caractérisent également, par des éléments propres à sa langue maternelle, toute actualisation par un individu d'une langue étrangère acquise autrement qu'à travers les processus de la transmission propres à l'apprentissage infantile. Éléments aussi bien phonologiques que musicaux, elles sont reconnues comme étant la trace la plus difficile à supprimer des substrats linguistiques consécutifs d'un parler collectif. Et ce sont justement ces sortes de distinctions qui intéressent particulièrement les études du Patrimoine. En effet, pour être aussi tangibles, aussi tenaces dans la synchronie, elles doivent avoir perpétuellement survécu à la diachronie, tout au long de la transmission mémorielle incessamment accumulatrice mais non moins constamment sélective. Elles doivent avoir survécu, en contenant les diverses variantes, aux mutations langagières et musicales successives dont certaines ne sont guère moins que l'adoption par le groupe d'une langue ou d'une musique étrangères, toutefois d'une manière extrêmement altérée au gré de ses « habitudes langagières ou musicales », habitudes par ailleurs souvent vieilles de bon nombre de mutations qui sont autant de témoignages de leur survivance, et surtout profondément ancrées dans la mémoire de ceux qui en usent.

Faisant sans doute partie de ces habitudes langagières et musicales quasi-pérennes, les traits prosodiques distinctifs hérités des substrats linguistiques et musicaux sont les plus à même d'éclairer les processus de la transmissibilité mémorielle en matière de langage. Foncièrement musicaux – la prosodie étant caractérisée par le rythme et l'intonation – leur étude constitue indéniablement une étape fondamentale dans

l'interrogation des mécanismes de la performance et de la transmission musicales. Mécanismes que permettent des capacités physiologiques et mentales guère étrangères à celles réalisant la performance et la transmission langagières. Caractéristique tangible qui se prête à l'expérimentation, la prosodie, tout en renseignant vraisemblablement au sujet des éléments langagiers – et dans une large mesure musicaux – que la mémoire transmettrice est à même de retenir, contribuerait probablement à éclairer les procédés universels de la transmission.

Appréhender à cette étape le rôle du rythme tout particulièrement dans la transmissibilité mémorielle semble pour le moins pertinent sinon fructueux. Grâce aux progrès effectués en philosophie, en neurobiologie et en psychanalyse, il s'avère en effet – notamment d'après Jean Walch – que la fonction de mémorisation, qui est une dimension organique de la constitution de la durée vécue de la conscience humaine, est à la fois façonnée par la nature rythmique des éléments cellulaires et biochimiques qui la génèrent, et par celle non moins rythmique des éléments constituant le monde dans lequel évolue l'humanité et qui largement influença cette évolution. Condition de l'existence de la conscience humaine, et ce à travers la durée vécue, c'est la mémoire qui permettrait ainsi la perception et la représentation essentiellement rythmiques de l'humain de son existence et de son monde spatio-temporel. De ce fait, dès qu'il projette son sentiment d'existence dans l'espace et dans le temps – à travers toutes sortes de performances : danse, musique, langage, et autres... – l'homme l'organise sur la cadence rythmique. Etant la forme première de ce sentiment d'existence, la cadence structure rythmiquement toutes ses autres formes.

En outre, certains travaux récents en psycholinguistique et en psychologie expérimentale s'intéressent au rôle du rythme dans la perception et dans l'acquisition du langage par les nouveau-nés. De plus en plus nombreuses, ces études attestent désormais de la prééminence du rythme dans cette étape clé de la transmission langagière et vérifient, avec de plus en plus de succès, son caractère nécessaire et suffisant à la discrimination des langues par les humains. Appuyée de ce fait par leurs résultats encourageants, l'idée de rechercher dans le rythme tout particulièrement des éléments des substrats linguistiques ou musicaux susceptibles de survivre aux mutations langagières et musicales, n'en est que plus justement envisageable.

Pouvant être aisément appliquée à la diversité prosodique des parlers arabes maghrébins et vérifiée par ailleurs avec succès dans quelques parlers tunisiens, l'hypothèse de la permanence et de la survivance aux mutations langagières de certains éléments rythmiques gagnerait à être incessamment réfléchie sur la performance, la mémorisation et la transmission musicales. Ayant en effet profité d'une analyse usant d'outils propres à la rythmique musicale, l'aboutissement si j'ose dire, aussi minime soit-il, de l'expérimentation de ces parlers tunisiens me semble augurer des résultats prometteurs pour les études qui viendraient la poursuivre en laboratoire en prenant la performance musicale pour objet.

C'est par le biais de la lecture des « patterns », ces schèmes de base si chers à Ray Jackendoff, de leur permanence et de leur mutation, que devraient être sondés les

procédés ou mécanismes de l'évolution du langage et de la musique en tant que performances humaines et par conséquent formes de Patrimoine. Discernées et mémorisées par l'homme grâce à des capacités langagières et musicales mentales innées qui auraient – toujours d'après Jackendoff – des caractéristiques semblables, ces structures formelles que sont les « patterns » sont dans une très large mesure déterminées par leur rythme. Assurant la mémorisation musicale, elles permettent à l'homme, à l'instar des signes langagiers, de reconnaître ou de « comprendre » pour ainsi dire, d'improviser et de reproduire toute musique qu'elles construisent, parce qu'elles renferment justement les caractères distinctifs de celles qu'il a l'habitude d'écouter et qui constituent son patrimoine musical. La « non appréciation » par l'individu d'une musique étrangère jamais écoutée auparavant et son incapacité à la reproduire proviennent justement du fait que les patterns de son patrimoine musical y sont absents. La mémorisation, condition de la reconnaissance et de la reproduction, s'en trouve ainsi paralysée. De ce fait, les « patterns » assureraient dans une large mesure la transmissibilité d'un patrimoine musical ou langagier en permettant la transmission de ses éléments constitutifs tout en faisant survivre leurs formes aux mutations inévitables et en intégrant les variantes successives de ce patrimoine dans la morphologie musicale ou langagière en incessante reconstitution.

Aborder autrement par exemple les patrimoines langagiers et musicaux maghrébins en un ensemble d'héritages distincts ou figés ne saurait rendre compte de leurs réelles natures. L'exclusion de l'acception patrimoniale des formes de ces corpus ou répertoires qui semblent nouvelles, métissées ou empruntées aux cultures exogènes, ne réussirait qu'à restreindre le patrimoine à un ensemble de répertoires violemment momifiés car privés de leur dynamique propre qui les a de tout temps nourris et projetés dans l'avenir. S'il est vieux et riche, ce patrimoine l'est de son évolution incessante, de sa curiosité du nouveau et de l'autre, de ses mutations consécutives, de son enrichissement de tout instant... Berbères, tour à tour puniques, numides, latines, byzantines, arabes, ottomanes..., ses origines remontent bien au-delà encore à des temps immémoriaux dont l'homme demeure indéniablement la plus vieille trace.

BIBLIOGRAPHIE

AMIEL-TISON C., JUSCZYK P., LAMBERTZ G., MEHLER J. (1986), « Discrimination de la langue maternelle par le nouveau-né », *Comptes-rendus de l'Académie des Sciences de Paris*, 303, Série III (15), pp. 637-640.

AYOUB ABDERRAHMAN (1998), « Al-dhâkira wal-lahajât », *Africa Arts et traditions populaires*, n° 12, Institut national du Patrimoine, pp. 25-41.

BELMONT NICOLE, CALAME-GRIAULE GENEVIÈVE (1998), « Les voies de la mémoire », *Cahiers de littérature orale*, n° 43, pp. 7-21.

CHAILLEY Jacques (1966), « Expériences de corrélation entre musique et parole », *Bulletin du G.A.M.*, n° 19, pp. 1-12.

R. JACKENDOFF (1994), *Patterns in the mind. Language and Human Nature*, Basic Books, New York.

- JUSCZYK P., KRUMHANSL C., (1993) « Pitch and rhythmic patterns affecting infants ' sensitivity to musical phrase structure », *Journal of Experimental Psychology : Human Perception and Performance*, 19(3), pp. 627-640.
- LEIPP EMILE (1966), « Information sémantique et parole. Essai d'une Gestalt-théorie », in *Bulletin du groupe d'acoustique musicale*, n° 22, pp. 1-22.
- LEIPP EMILE (1967), « L'étude acoustique du rythme », *Bulletin du GAM (Groupe d'Acoustique Musicale)*, Publié par le laboratoire d'acoustique musicale de l'université Paris VI Jussieu, n° 29, mai 1967.
- P. LEON (1993), *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Nathan, Paris.
- MARCAIS WILLIAM (1938), « Comment l'Afrique du Nord a été arabisée. L'arabisation des villes », *Annales de l'institut d'études orientales*, T 4, pp. 1-22.
- MARCAIS WILLIAM (1956), « Comment l'Afrique du Nord a été arabisée. L'arabisation des campagnes », *Annales de l'institut d'études orientales*, T 14, pp. 5-17.
- NAZZI T., KEMLER NELSON D., JUSCZYK P., JUSCZYK A.M. (2000), « Six-month-olds 'detection of clauses embedded in continuous speech : Effects of prosodic well-formedness », *Infancy*, 1(1), pp. 123-147.
- J. PIAGET (1975), *L'équilibration des structures cognitives problème central du développement*, PUF, Paris.
- Ramus F. (1999), « La discrimination des langues par la prosodie : Modélisation linguistique et études comportementales », in F. Pellegrino (Eds.), *De la caractérisation à l'identification des langues : Actes de la 1ère journée d'étude sur l'identification automatique des langues*, Lyon, 19/01/1999, Editions de l'Institut des Sciences de l'Homme, Lyon, pp. 186-201.
- RAMUS FRANCK (1997), « Le rôle du rythme pour la discrimination des langues », *J.I.O.S.C*, Orsay, pp. 225-229.
- R. A. SPITZ (1968), *De la naissance à la parole*, PUF, Paris.
- STRAUSS E. (1999), « Le tempo variable des horloges à ADN », *La Recherche*, 321, pp. 34-37.
- J. WALCH (2000), *Le temps et la durée*, L'Harmattan, Paris.

LA MISE EN IMAGE TOURISTIQUE : ENTRE FALSIFICATION ET APPROPRIATION. LE KSAR AIT BEN HADDOU AU MAROC

Francesca de MICHELI
EHESS Paris
France

1. INTRODUCTION

Aujourd'hui nous nous trouvons face à un monde qui se construit autour de l'idée d'un modèle de pluralisation des rapports entre peuples dont la forme reste dangereusement vague et irrégulière, un « cercle dont la circonférence est partout et le centre nulle part » pour reprendre les mots de l'appel à contribution de cette manifestation. Pour comprendre l'aspect général de ce nouveau panorama qui s'ouvre face à nous, il faut comprendre et explorer chaque réalité à la fois, fragment par fragment, contexte par contexte.

Chacun de ces fragments se construit autour de la notion de « contact zone » où des « peuples géographiquement et historiquement séparés sont mis en contact les uns avec les autres et établissent des relations qui impliquent normalement des conditions coercitives, l'inégalité radicale et le conflit »¹. Cette « contact zone » ne définit pas seulement le monde en tant qu'« espace de rencontres », mais aussi les rapports et les problématiques sociales qui naissent de cette relation et donc des rapports de force.

L'introduction de ce concept me permet de vous présenter une lecture de la question de la folklorisation patrimoniale dans une optique de pluralisation des rapports entre peuples. En effet, cette notion, à la base définie pour les contextes d'expansions européennes à l'époque coloniale, donc pour deux systèmes culturels différents mis en relation par un jeu de pouvoir asymétrique, peut aujourd'hui se lire jusqu'à comprendre une « prospective de contact » qui n'a plus de confins et où le touriste, le « colonisateur » moderne, a son champ d'action. De ce fait, la question patrimoniale

¹ Nélia Dias, « Musées et colonialisme : entre passé et présent », in *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Paris : Maisonneuve & Larose, 2000, p. 30. L'auteur traduit ici un concept de James Clifford, « Museum as Contact Zones », in *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1997, pp. 188-219. A Son tour il emprunte cette expression à Mary Louise Pratt, dans son livre *Imperial Eyes: Travel and Transculturation* (pp. 6 et suiv.).

ne se résume pas seulement à la compréhension du rapport entre ce dernier et la société à laquelle il appartient, mais aussi par une lecture globale de son sens face à l'Autre.

2. LA NAISSANCE DE LA FOLKLORISATION : HÉRITAGE DU PROTECTORAT

L'image touristique marocaine² est encore aujourd'hui celle forgée par le Protectorat. C'est cette idée d'un Maroc exotique que les touristes recherchent encore lors de leurs séjours et qui est conforme aux images patrimoniales de l'époque du Protectorat.

À travers la lecture de récits du voyage entre 1880 et 1890, nous pouvons extraire trois images du Maroc qui persistent jusqu'à nos jours:

2. 1. La terra « incognita ».

Ici la différence est lue selon une opposition entre l'Europe et l'Islam : « et j'ai un instant de plaisir étrange à songer que je ne suis encore ici qu'au seuil, qu'à l'entrée profanée par tout le monde, de cet empire du Maghreb où je pénétrerai bientôt ; que Fez, but de notre voyage, est loin, sous le dévorant soleil, au fond de ce pays immobile et fermé où la vie demeure la même aujourd'hui qu'il y a mille ans »³.

2.2. Le monde différent et inaccessible.

Ici l'étrangeté de l'autre est expliquée par une impossibilité à le comprendre : « La mission marocaine qui est venue en France l'été dernier, pour constater notre vitalité et voir les grands progrès modernes sera-t-elle touchée de ce qu'elle aura vu, et en fera-t-elle une description exacte au Sultan ; il est à craindre que non. Car ne faut-il pas déjà être un peu civilisé pour comprendre les bénéfices de la civilisation, et ne faut-il pas avoir l'esprit déjà un peu éclairé pour bien voir »⁴.

2.3. La vision « picturale ».

Le mécanisme de la description s'appuie d'une part sur la référence à l'Antiquité et/ou à un Orient de fantaisie : « Il y avait là des chevaux d'apparence magnifique, des selles brodées d'or, de couleurs inimaginables, des cavaliers vêtus d'immenses Haïks blancs et transparents [...] que je n'en avais vus jusque-là d'aussi volumineux que dans la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme* ».⁵

² Les chiffres fournis par l'Organisation mondiale du tourisme indiquent une estimation globale de 699 millions d'entrées internationales en 2000. La crise du 11 septembre a porté une baisse de 10 à 15 % des réservations, mais l'Organisation espère arriver à un milliard de touristes dans le bassin méditerranéen en 2010. Voir le site Internet de l'Organisation mondiale du tourisme.

³ Pierre Loti, *Au Maroc*, Paris : éd. La boîte à documents, 1985, p. 29.

⁴ Ludovis De Campou, *Un empire qui croule*, Paris : éd. Librairie Plon, 1886, pp. 12-13.

⁵ Charmes Gablel décrit ainsi Fez, *Une ambassade au Maroc*, Paris : éd. Calmann Lévy, 1887, p. 143.

La naissance du tourisme au Maroc et de son imaginaire germe donc à l'époque du Protectorat et ils perdurent aujourd'hui selon les mêmes critères. Ainsi les touristes visitent les musées archéologiques et ethnographiques d'aujourd'hui avec le même goût pour l'exotisme, qui avait porté le Protectorat à créer la notion du patrimoine marocain autour des collections ethnographiques basées sur l'artisanat.⁶

Cette notion d'exotisme n'est autre que le résultat d'une condition d'inégalité : personne n'irait le chercher en Europe, mais plutôt en Afrique ou au Maghreb. En Europe, on rechercherait plutôt la tradition, l'authentique mais jamais l'exotisme. Cette recherche d'un imaginaire lointain est encore plus dangereuse appliquée aux pays moins développés où la culture reste très fragile et où elle n'est pas encore vraiment consolidée. Dans ces pays, le touriste confond la tradition avec son imaginaire en recréant une falsification de la réalité: on procède là à une re-création d'une image, à une esthétique du dépaysement et non à la connaissance d'une culture. Il est, en effet, difficile de sauvegarder l'authenticité de la culture en la commercialisant, en tant que produit de tourisme de masse, alors que c'est cette authenticité même qui fait sa valeur commerciale.

Pour donner un cas concret de cela, prenons le cas de la kasbah d'Ait Ben Haddou dans la région d'Ouarzazate qui compte 300 des quelque 1 000 ksours inventoriées au Maroc.

3. LE KSAR AIT BEN HADDOU

Le ksar Ait Ben Haddou se trouve à 31 Km de la ville d'Ouarzazate et il a été fondé avant le XVIII^e siècle. Il est constitué de six principales kasbah fortifiées⁷, d'un grenier-citadelle à caractère collectif au sommet de la colline, et d'une cinquantaine de maisons, toutes en ruine. Le plan urbain du site est celui d'un ksar typique : un ensemble compact et fermé ; des espaces privés, les maisons, et des espaces publics, la place, la mosquée ; deux portes d'entrée et sortie. Les habitations sont de deux types : à un seul niveau sans décorations particulières suivant la topographie du site ; des kasbahs, six pour la précision, à structure à étages, flanquées de tours et décorées. Ceci donne au ksar une structure à étages.

Le village a connu au cours de son histoire *trois emplacements successifs* dont les deux derniers sont encore actuels :

À l'origine nous avons un site qui naît autour de l'*ighrem* (grenier collectif) pour se protéger des pillards, car la vallée de l'Oued Mellah était une route commerçante des

⁶ « Dans le cas du Maroc, les produits de l'artisanat arrivent en tête des achats des touristes. Au début des années 1970 déjà, une enquête organisée à la demande du Ministère du tourisme évaluait à 54 % la part des achats des touristes en articles de l'artisanat dans le total de leurs dépenses journalières ». Berriane, M., « Tourisme, culture et développement: Le cas du Maroc », Rapport final, décennie mondiale du développement culturel, UNESCO, Paris, 1994, p. 22.

⁷ Châtelets reconnaissables à leurs murs surmontés de merlons et à leurs tours d'angle portant un décor géométrique réalisé en brique crue.

caravanes. Les maisons ont été construites autour de cet *ighrem* et abritées par un mur d'enceinte.

Vers la fin du XIX^e siècle, grâce à l'amélioration des conditions de sécurité, nous pouvons voir la construction de maisons hors de cette enceinte, sur le versant de la colline le moins pointu : les maisons⁸ sont construites derrière les kasbahs et sont bâtis au fur et à mesure que les plus anciennes s'écroulent. Nous pouvons dire qu'à partir de ce moment, la protection collective offerte par l'enceinte du ksar succède à la protection individuelle de la kasbah .

À partir de 1970 nous avons la fondation, sur la rive droite, d'un nouveau village qui subsiste jusqu'à nos jours.⁹ Les motivations qui ont poussé les habitants à faire ce dernier choix sont multiples, mais se basent toutes sur l'espoir de trouver une vie plus confortable aux yeux de la nouvelle société marocaine : de l'eau potable, de l'électricité et autres comforts, essentiels pour bien vivre.

Le ksar, image d'une puissante structure sociale basée sur le modèle de l'organisation de la subsistance et de l'autodéfense, est aujourd'hui menacé. La population, élément indispensable à la sauvegarde de l'architecture de terre qui demande une maintenance constante, préfère l'abandonner pour aller s'installer dans des maisons plus confortables, dans des centres urbains nouveaux mieux adaptés aux exigences d'une vie moderne (emploi, électricité, eau potable...).

L'inscription du ksar Ait Ben Haddou sur la liste du Patrimoine Mondial, en 1987¹⁰, a donné à ce site une réputation sans précédent qui a fait prospérer les activités touristiques, ce qui a donné naissance à un grand nombre de bazars à l'intérieur même du ksar. Ces boutiques, qui sont au nombre de 22, se trouvent dans la rue principale. Le tournage de films représente aussi un grand facteur de publicité: chaque habitant du vieux ksar, comme de la ville d'Ouarzazate, a participé au moins à un tournage.¹¹

À la recherche touristique d'un souvenir d'autres temps lointains, la population locale peut répondre de deux façons : 1) « jouer un jeu », devenant actrice d'une mise en scène créée pour répondre aux attentes des touristes; 2) rejeter ce type de tou-

⁸ L'absence d'un plan classique d'habitation, un patio à ciel ouvert sur lequel donnent les pièces, s'explique par la configuration du terrain sur lequel sont construites les maisons.

⁹ Alain Lapanot, *Guide du Maroc*, Paris : Ed. MA, 1988, pp. 256-257.

¹⁰ Son statut juridique est celui de zone protégée : arrêté du vizir du 29 juin 1953 (17 chaoua 113772) B.O. m.2125 du 7 juillet 1953 page 983. Ce site a été classé dans la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. L'inscription du Ksar Ait ben Haddou dans la liste du patrimoine Mondial a été soussignée en décembre 1987. Le Ksar a été inscrit selon les critères IV et V dans la Liste du patrimoine Mondial. Critère IV : Ait Ben Haddou est un exemple éminent de Ksar du sud marocain illustrant les principaux types de constructions que l'on observe dans les vallées du Draa, du Todgha, du Dades et du Souss. Critère V : Cet habitat traditionnel, représentatif d'une culture, est devenu vulnérable sous l'effet de mutations irréversibles. Les valeurs du ksar Ait Ben Haddou peuvent ainsi étre résumées : Adaptation aux conditions climatiques ; fusions et intégration au paysage naturel ; simplicité et ancienneté des procédés architectoniques ; harmonie des proportions et des volumes ; sobriété et efficacité des décors.

¹¹ On y a tourné « Gladiateur », « Jésus de Nazareth », et beaucoup de films de Pasolini.

risme. Les villageois ont choisi la première option en « muséalisant » le ksar et même leurs propres maisons.

Nous pouvons ainsi schématiser leurs réactions :

3. 1. Annulation et production d'une identité factice

Les touristes, en arrivant dans ces lieux vierges avec leur propre culture, les contaminent en apportant d'autres critères de vie et surtout en introduisant la question du rapport à l'autre, et d'une identité à définir¹². Tout cela a pour conséquence la production d'une identité factice qui contribue à figer visiteurs et visités dans leurs rôles convenus¹³. Ainsi lors de la visite du ksar, on peut se retrouver face à de panneaux qui invitent à visiter une maison dite « berbère », qui montre à l'entrée un métier à tisser où la femme de la maison passe des heures à appeler les touristes: de plus, le métier à tisser est souvent un faux. On a également construit sur les routes des hôtels en béton qui ont repris le style de l'architecture en terre, dans les formes et le décor.

3.2. Naissance d'une nouvelle valeur patrimoniale et d'un nouveau sens d'appropriation

Les habitants du ksar sont fiers des tournages effectués dans le site comme nous le démontre l'exposition dans leurs maisons des photos des tournages ou le fait de garder certaines parties des décors comme dans la maison Nazareth, où la porte d'entrée est un souvenir du tournage de ce film.

L'élément de décor d'un film devient ici un élément du patrimoine familial et de fierté qui s'affiche. C'est une marque d'importance et de différenciation par rapport aux autres maisons limitrophes. C'est le regard du touriste qui dorénavant différencie ce qui est important de ce qui ne l'est pas. On est là face à la création d'un nouveau patrimoine, qui n'est plus une donnée sociale autochtone, mais induite par une société exogène. C'est pour cette raison que le tourisme pose le problème de la définition de la culture et du patrimoine local. Il faudrait donc penser à une définition de patrimoine local basée sur l'authenticité, peut-être même un label pour chaque région.

3.3. Mise en scène et muséalisation

L'une des deux grandes familles qui habitent encore les lieux a su profiter de l'intérêt porté au ksar et elle a transformé sa kasbah en musée. Comme dans un musée, il y a un ticket à payer de 5 dh et la présentation d'une collection d'objets ethnographi-

¹² Toutefois aucun cinéma n'a été ouvert à Ouarzazate. De plus, beaucoup de maisons du ksar ont été transformées en boutiques et les habitants du ksar sont payés pour ne pas sortir et pour fermer leurs boutiques lors des tournages.

¹³ En effet, cette exploitation touristique des kasbahs a conduit à améliorer la condition des constructions car les propriétaires ont décidé d'y investir et d'améliorer l'état du bâti pour le rendre plus intéressant pour les touristes. Ce faisant, ils ont tissé un nouveau lien avec leur propriété : un lien non seulement affectif, mais aussi économique.

ques contextualisés ici par une mise en scène de la vie quotidienne de la kasbah (la reconstruction de certaines tâches comme la fabrication du pain ou la fabrication des briques par exemple). Cette « mise en scène touristique » est en train de se développer dans la région à tel point que diverses kasbahs sont devenues des hôtels ou des musées¹⁴. De plus, le ministère de la Culture travaille depuis plusieurs années dans ce même sens avec, entre autres, la planification d'un musée dans la kasbah Ait Ben Haddou.

Cette action a été aussi un exemple pour d'autres familles du ksour qui ont transformé leur maison en musée et ont posé des pancartes à leur entrée pour inviter les touristes à les visiter (sous demande de quelques dh à la fin de la visite). Néanmoins, ces maisons, en étant moins intéressantes du point de vue architectural et patrimonial que la kasbah, ont dû proposer quelque chose d'autres aux touristes et elles ont ciblé leurs attentes, non plus sur la mise en valeur d'un patrimoine passé, traditionnel, mais sur une nouvelle formule patrimoniale plus actuelle liée aux célébrités. Les villageois ont donc attiré les touristes par l'exposition des photos des tournages fameux réalisés dans le ksar, et si possible, ils affichent leurs photos avec les acteurs célèbres.

Néanmoins, à travers ces trois exemples, il est clair que les deux acteurs, touristes et habitants du ksar, ont centré leur intérêt sur une notion de culture liée à la vie quotidienne et à sa découverte. Les pôles de cette rencontre sont la « découverte de soi » et la « découverte de l'autre », dans une interaction qui a lieu dans la mise en exposition de la vie quotidienne. Les possibilités d'articulation entre le tourisme et la culture en vue d'un développement durable sont multiples, comme le démontre cet exemple, et peuvent davantage se consolider pour aller au-delà du temps de la visite, qui se résume souvent à un fugace passage. Cette mise en scène est liée à son public et à la durée de sa présence. Comme dans tous les parcs d'attractions du monde, quand les touristes partent, toutes les boutiques ferment et le ksar se vide: la dure réalité (absence d'eau, d'électricité par exemple) est connue seulement par la population plus pauvre obligée de vivre dans le Ksar.

CONCLUSION

Dans cette intervention, j'ai tenté d'analyser la façon dont l'interconnexion entre deux sociétés peut produire un changement au niveau patrimonial qui porte à la folklorisation et à la réduction de la complexité culturelle à des clichés et à des artefacts facilement consommables. Le cas d'Ait Ben Haddou et de sa muséification spontanée reprend la problématique du tourisme de masse et de ses conséquences. En effet, le touriste visite ce site aussi parce qu'il peut côtoyer l'habitant de ces lieux

¹⁴ La Kasbah Bâbâ à Tasarin est devenue un hôtel et un musée. Ici le propriétaire fait aussi des tapis qu'il vend aux touristes. Le propriétaire est analphabète, mais il a compris l'importance de sa maison grâce aux touristes qui visitaient la kasbah.

et goûter à sa vie. Ce désir de revivre une atmosphère d'autres temps est commune à beaucoup de villes touristiques où à côté de sites anciens on trouve des mises en scène : il suffit là de penser à Rome et aux « gladiateurs » du Colosseo prêts à poser pour quelques photos et quelques euros. Dans le tourisme, tout s'achète et tout se vend pour une photo, et même un patrimoine, une identité.

Aujourd'hui nous assistons donc à un nouveau phénomène de manipulation des stéréotypes touristiques, ainsi qu'à la production d'une nouvelle valeur, l'ethnicité, conséquence de l'interaction entre visiteurs et habitants. Ce phénomène pose la question du tourisme et de ses excès, et des risques de dégradation que peut engendrer son accès à la culture. Certainement le tourisme correspond à une démocratisation de la formation culturelle du grand public, mais il faudra élargir ce dernier terme pour y inclure la population, l'identité, à laquelle on donne accès. Dans cette démarche, il est donc de l'intérêt des deux acteurs de collaborer entre eux.

Le tourisme à but culturel qui peut contribuer à protéger et à enrichir le patrimoine, en faisant revivre des sites abandonnés ou en justifiant la conservation de techniques ou produits artisanaux désormais trop vieux, doit prendre en compte les effets socio-culturels sur la population pour pouvoir devenir une ressource économique durable qui profite à tous.

Voilà la vraie valeur du tourisme : la création d'une « zone de contact » qui puisse permettre la collaboration entre gens divers. Le défi d'aujourd'hui sera celui de s'unir pour développer des produits culturels nouveaux en tenant compte à la fois de l'évolution des comportements dans les pays destinataires du tourisme et des touristes eux-mêmes.

Le patrimoine et le tourisme, en tant que générateurs d'une « contact zone » illustrent de façon remarquable les besoins mutuels qui peuvent naître entre les deux secteurs: le patrimoine a besoin du tourisme pour sa sauvegarde et sa valorisation tandis que le tourisme a besoin du patrimoine pour se renouveler, grâce à la diversité du produit patrimonial qui est spécifique à chaque région. Une fois trouvé le signifié de cette « contact zone », il faudra en définir le « signifiant » qui correspond à des nouveaux critères de gestion...voici le défi qui nous a été lancé.

BIBLIOGRAPHIE

- J. CLIFFORD (1997), *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge.
- BERRIANE, M. (1994), « Tourisme, culture et développement: Le cas du Maroc », Rapport final, décennie mondiale du développement culturel, UNESCO, Paris.
- DETHIER J. (1985), *L'avenir de l'Architecture en terre*, Paris.
- F. DE MICHELI F. (2005), *Diversités culturelles et patrimoniales: une étude des musées au Maroc. (XXIe siècle)*, Thèse de Doctorat, EHESS, Paris.
- E. GALDIERI (1982), *Le meraviglie dell'Architettura in terra cruda*, Rome, Bare.

- C. GEERTZ (1999), *Mondo globale, mondi locali. Cultura e politica alla fine del ventesimo secolo*, il Mulino, Bologna.
- G. LECLERC (2000), *La mondialisation culturelle : les civilisations à l'épreuve*, PUF, Paris.
- Mechta K. (dir) (1991), *Maghreb, architecture-urbanisme : Patrimoine, tradition et modernité*, Publisud, Paris.
- G. MICHAUD (1978), *Identités collectives et relations interculturelles*, Complexe, Bruxelles.
- B. SCHIELE (2002), *Patrimoines et identités*, MultiMondes, Québec.
- L. TURGEON (2003), *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et post-coloniaux*, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme Paris.

OUVRAGES SPECIALISES SUR AIT BEN HADDOU

- Réhabilitation des Kasbahs du Sud, 2ème phase : Royaume du Maroc* (1997), mission de l'Unesco, Paris.
- Stratégie nationale pour la protection de l'environnement et le développement durable : Maroc* (1995), mission de l'Unesco, Paris.
- J-L. MICHON (2000), *Sauvegarde et réhabilitation du Ksar Ait Ben Haddou*, mission de l'UNESCO, Paris.
- C. Moyal-Nansot Corinne (1991), *Sauvegarde du Ksar Ait Ben Haddou : Maroc*, mission de l'Unesco, Paris.
- A. SESSA A., L.M. JOCARD, J. R. BLANCHET (1969), *Lignes d'une politique de développement du tourisme dans le cadre de la mise en valeur de l'héritage culturel : Iran*, mission de l'Unesco, 20 janvier-3 février 1969, Paris.
- A. STEVENS (1993), *Aménagement de la Kasbahs de Taorirt, sauvegarde du Ksar Ait Ben Haddou et projet de l'inventaire d'urgence du patrimoine atlasique et subatlasique du Maroc*, mission de l'Unesco, Paris.
- J. VERITÉ (1997), *Inventaire, protection et mise en valeur des architectures traditionnelles du Sud marocain*, mission de l'UNESCO, Paris.
- J. VERITÉ (1975), *Préservation des arts traditionnels : Maroc*, mission de l'Unesco, février 1975, Paris.

LES MUSÉES MAROCAINS ET LA MONDIALISATION

Tania Chorfi BENNANI-SMIREs

Fondation ONA

Casablanca

Maroc

Ma contribution aux travaux de cette importante rencontre est celle d'une praticienne des musées, confrontée tous les jours au regard du public, jeune et moins jeune, à ses questionnements, ses doutes, ses aspirations, mais confrontée également à tout ce qui relève de l'ingénierie culturelle, de la gestion et de l'animation d'une institution muséale dont l'action doit s'inscrire à l'intérieur d'une stratégie, d'une ambition, d'un Projet sans cesse enrichis, réévalués pour donner tout son sens à la mission, à la vocation de cette institution.

Pour moi, la diversité culturelle c'est d'abord l'envie de créer des appétits culturels pour des cultures diversifiées. Cet appétit culturel n'est pas spontané, il doit être appris, enseigné. Les musées constituent un maillon dans la chaîne de l'apprentissage, ils sont le complément de l'école et de l'université et doivent participer à l'ouverture de l'esprit des visiteurs, et créer chez eux des envies et le désir de comprendre les œuvres ou les collections. Les musées ne peuvent réussir leur mission que si les visiteurs parviennent à comprendre les expositions qu'ils visitent. Lorsque les musées mettent en place des processus d'apprentissage permettant aux visiteurs de comprendre ce qu'ils voient, alors ils participent à la diversité culturelle.

Au Maroc, les musées ont vu le jour entre 1915 et 1940. Ils ont été créés sous le Protectorat français par le service des Arts Indigènes et avaient pour objectif de développer le secteur de l'artisanat. Les expositions s'adressaient alors et pour l'essentiel, aux visiteurs étrangers, en quête d'un Maroc « exotique ». Le public marocain en général et le chercheur en particulier ont longtemps négligé cette institution et avec elle, l'essentiel du patrimoine culturel national. C'est à partir des années 1980 seulement que l'intérêt des publics pour les musées s'est peu à peu exprimé.

Aujourd'hui le Maroc compte 42 musées (22 musées publics, 20 musées privés) et 18 musées en projet très avancés. Ces 42 musées sont répartis selon la nature de leur collection à savoir : 4 Musées archéologiques, 20 Musées ethnographiques, 5 Musées d'art contemporain, 13 Musées spécialisés (armes, céramique, numismatique, poste, sciences de la terre...). Parmi les 22 musées publics, 15 dépendent du ministère de la Culture et 7 relèvent de diverses autres institutions publiques.

1. PRÉSENTATION DES MUSÉES PUBLICS RELEVANT DU MINISTÈRE DE LA CULTURE

Ce sont des musées qui sont presque tous logés dans des palais anciens des XVIII^e et XIX^e siècles. Ils disposent de très belles collections mais de très peu de moyens humains et matériels. Les réserves sont insalubres et tout le patrimoine qui y est stocké risque de disparaître à jamais à cause des problèmes d'humidité. Et avec lui une partie de l'histoire du Maroc s'en ira. Ces institutions ne communiquent pas.

Les expositions sont permanentes. Des panneaux indiquent de façon très sommaire la fonction des objets présentés dans les vitrines. La plupart des marocains ignorent même l'existence de ces musées, et l'on peut dire que ces institutions ne jouent aucun rôle, et ne participent nullement à favoriser la diversité culturelle.

1.1. Les musées publics relevant d'autres organismes et les musées privés marocains

Ils sont au nombre de 27, disposent de moyens financiers et humains assez importants et ont une véritable politique et stratégie culturelle. Ce sont des institutions qui ont pour objectif de jouer un rôle éducatif et social et d'être au service de la société.

1.2. Cas des musées privés « Villa des Arts de Casablanca et de Rabat » créés par la Fondation ONA

La Fondation ONA, qui émane du premier groupe privé du Maroc, le groupe ONA, a créé en 1999 un musée d'art contemporain à Casablanca « Villa des Arts » et en 2006 un second musée d'art contemporain à Rabat qui porte également le nom de « Villa des Arts ».

Dès le départ, la Villa des Arts de Casablanca s'est voulue le complément de l'école et de l'université et a joué un rôle éducatif et social important dans la ville de Casablanca. Les expositions d'art contemporain, national et international ont toujours été accompagnées de visites guidées, d'ateliers éducatifs, de projections audiovisuelles, de conférences, tables rondes, colloques... Conscient du fait qu'une exposition à elle seule est insuffisante pour traiter en profondeur d'un thème, le département animation du musée a très tôt organisé à la fois des activités en relation avec le thème de l'exposition ainsi que d'autres activités culturelles qui n'avaient pas de relation directe avec l'exposition et dont le but était le développement de la créativité chez l'enfant (théâtre, vidéo, bande dessinée, sculpture, tissage, photographie...). Nous savons tous qu'un enfant créatif, deviendra un adulte ouvert d'esprit et surtout capable de s'adapter à tous les changements.

Par sa programmation de l'art contemporain marocain et international, la Villa des Arts de Casablanca a dès le départ eu comme objectif de favoriser la pluralité ou la diversité culturelle. Les visiteurs et les habitués du musée, ont pu à chaque fois admirer en même temps les œuvres réunies d'artistes marocains et internationaux : les expositions « AFFINITES, 7 artistes marocains et 7 artistes espagnols », ART VI-

DEO : interactivité et images nouvelles, VARIATIONS POÉTIQUES : sculptures d'un artiste marocain + artiste belge » « Tapis et Tissages ruraux marocains et œuvre de Theresa Lancetta », ou parfois uniquement les œuvres d'artistes internationaux « Picasso et Miro : œuvres graphiques » « Tapis » « L'usine à rêves/Alessi depuis 1921 », ou uniquement d'artistes marocains « Saladi » « Aboulouakar » « Figures de l'abstractions » « Empreintes » « La création au service de l'industrie » « Les peintres autodidactes »...

Aujourd'hui la Fondation ONA qui inscrit sa démarche sur le plan culturel dans une double perspective (s'ouvrir au Monde et s'ouvrir sur le Monde dans la perspective de la démocratisation de l'art) ouvre un nouveau musée d'art contemporain à Rabat, qui abrite les espaces suivants :

Un *espace audio-visuel* de 600 m² qui permettra aux visiteurs de découvrir de façon interactive, de nombreux documents culturels sur le Maroc, d'avoir des informations sur les Arts Plastiques et les arts traditionnels, mais également de découvrir des expositions d'art contemporain international.

Un *village d'artistes* : des artistes de tout bord, toutes nationalités et toutes disciplines confondues seront invités à y réaliser leur productions, ce qui permettra le brassage des cultures... Le village d'artistes permettra également à des enfants et des adultes de pratiquer les arts plastiques...

Le *café littéraire* : lieu où les publics pourront débattre dans un cadre convivial de sujets à caractère littéraire, philosophique et artistique. L'objectif de ces rencontres, étant le débat, l'échange, l'ouverture d'esprit et surtout le décloisonnement des disciplines et des générations.

La *médiathèque* : espace où seront rassemblés sous toutes formes de supports, des documents sur les arts et la culture. La médiathèque accueillera aussi des internautes, qui pourront communiquer avec le reste du Monde, ce qui entraînera automatiquement la connaissance d'autres cultures et donc l'acceptation de la diversité culturelle.

CONCLUSION

Dans ce grand mouvement qui secoue non seulement les entités politiques et les groupes d'intérêts, mais aussi des continents entiers, les musées – et en particulier, les expositions itinérantes internationales – auront un rôle majeur à jouer de par leur nature médiatrice intrinsèque et leur fonction de véhicule des identités nationales. Ces expositions peuvent contribuer de manière importante à la connaissance des sociétés éloignées du public à qui elles s'adressent. Elles peuvent ainsi, en contribuant à la tolérance, préparer aux inévitables changements et frictions que génère la proximité de plus en plus grande de cultures fondamentalement différentes, favorisées par la mondialisation.

MONDIALISATION MUSICALE ET TOURISME : LE CAS DE LA GUINÉE CONAKRY ET DU MAROC.

Julien RAOUT
Université de Lille 1
Lille
France

La diffusion de masse, depuis une trentaine d'années, des musiques dites « traditionnelles » ou « ethniques », autrefois réservées à des publics localisés ou à quelques ethnomusicologues spécialisés, conduit à des déplacements touristiques inédits. Si la musique constituait jusqu'à présent une animation périphérique au sein du système touristique, elle représente aujourd'hui un pôle d'attraction prioritaire pour un nombre croissant de destinations. Je propose d'étudier deux manifestations de ce tourisme musical, en République de Guinée puis au Maroc. Je soulignerai la diversité des pratiques touristico-musicales et des acteurs qui en font la promotion (les institutions, les réseaux associatifs...) ainsi que les imaginaires touristiques qui motivent le déplacement et les reconfigurations patrimoniales et identitaires locales engendrées. Avant d'aborder le tourisme musical proprement dit, il convient de revenir sur la mondialisation musicale et sa relation avec le déplacement touristique.

1. DE LA MONDIALISATION MUSICALE AU TOURISME MUSICAL :

La mondialisation musicale n'est pas unidirectionnelle. La circulation des musiques s'effectue dans plusieurs sens, dans ce que certains anthropologues ont décrit comme un processus de créolisation généralisé (Hannerz, 1996). La musique rock et la variété euro-américaine imprègnent des musiques sur la terre entière, de l'Asie à l'Afrique. Le rap et le reggae ont été appropriés presque partout. La musique indienne se diffuse à travers les films de Bollywood. Le phénomène « musique du monde » ou « world music » qui se développe en Europe dans les années 1980 a contribué à faire connaître des expressions musicales loin de leur contexte d'origine.

En circulant ces musiques se transforment. Elles sont rarement appropriées telles quelles. Elles sont souvent indigénisées c'est-à-dire adaptées aux codes culturels locaux. Ces musiques d'ailleurs, appropriées par les industries culturelles européennes (le label *World Music* créé en Angleterre, par l'équipe de Peter Gabriel), sont soumises à des transformations dont un des aspects récurrents est de s'appuyer sur le

thème du métissage et de la transculturalité. Si le métissage est la règle en musique, et que la transculturalité est finalement la dynamique structurante plutôt que l'exception, la vitesse des transformations musicales, en revanche, s'est considérablement accélérée, et surtout, le métissage ou la transculturalité sont organisés et revendiqués (par les producteurs de disques, les musiciens eux-mêmes) et deviennent un élément fort du discours artistique.

On assiste, à partir des années 1980, à des mélanges, des adaptations d'expressions musicales particulières aux codes esthétiques occidentaux, souvent issues du rock et caractérisés par une binarisation du rythme, et l'adaptation des instruments aux gammes tempérées. La transformation de la musique raï dans le contexte français (les chansons de J.J. Goldman interprétées par Khaled ou les duo de Cheb Mami avec Sting) nous offre une manifestation du phénomène pour les musiques du Maghreb. Les musiques afro-pop de Mory Kanté ou de Salif Keïta nous en donnent des exemples probants en ce qui concerne les musiques d'Afrique de l'Ouest.

Deux idées, véhiculée par les industries culturelles au travers de leur production musicale transculturelle, s'inscrivent dans les imaginaires collectifs :

- la composante exotique qui tend à véhiculer une image mythique de l'Autre. Derrière l'opération de transculturalité musicale se cachent souvent des processus d'essentialisation qui tendent à transformer en stéréotypes les cultures musicales en question. L'altérité des groupes à mélanger doit être renforcée pour qu'ils apparaissent représentatifs de leur culture. Le phénomène est visible dans le choix des instruments qui doivent être typiques (avec, par exemple, le bannissement de la guitare électrique des manifestations de musique africaine en Europe, alors que l'instrument est très populaire en Afrique) de même que les costumes qui doivent représenter l'esthétique de la région dont sont issus les musiciens. À travers la *World Music*, la mondialisation musicale constitue une forme de tourisme virtuel. Elle offre des images des lieux. Ces images sont souvent idéalisées et contribuent à développer une vision romantique de l'ailleurs, souvent hors du temps. C'est le mythe de l'orientalisme, de l'Afrique éternelle, du Touareg rebelle ;

- la seconde idée qui pénètre les imaginaires collectifs est la composante de communion transculturelle. On peut considérer ces nouveaux métissages musicaux comme des efforts pour reconstruire un monde unifié, au moins dans l'imaginaire. Ces formes musicales hybrides peuvent être appropriées par les consommateurs comme la métaphore d'une communauté mondiale en formation. D'une certaine manière, c'est le « village planétaire » qui prend corps au travers de ces nouvelles hybridations. Denis Constant Martin a étudié la genèse du mouvement de la *World Music* à travers les « événements géants » comme le *Live Aid*, (grands concerts réunissant musiciens africains et occidentaux pour sensibiliser le monde aux ravages du sida en Afrique) ou les grands concerts de soutien aux mouvements anti-apartheid en Afrique du Sud. Ces nouveaux métissages musicaux, sont pour lui, des manières de recréer de nouvelles communautés mondiales imaginées. Ils représentent « la projection d'une

image métaphorique synchrétique d'un ordre social idéal » (2006 : 136). La transculturalité musicale devient le nouvel emblème ou totem de notre ère de communication généralisée.

Mais on peut déjà historiciser le phénomène *World Music*. Si ce modèle de transculturalité musicale Nord/Sud a dominé dans les années 1980 et jusqu'au milieu des années 1990, il a depuis essuyé de vives critiques de la part des chercheurs, des opérateurs culturels et des musiciens. D'une manière générale, c'est le label *World Music* qui a cristallisé toutes les inquiétudes de la mondialisation. Considérée par certains comme une opération de destruction des cultures traditionnelles déjà fragilisées, la *World Music* est devenue le symbole d'un nouvel impérialisme culturel et d'un monde tendant à s'uniformiser et à se standardiser sur un modèle unique. Un article du journal le Monde, publié en 1998, révèle bien cette anxiété :

« À l'instar de Claude Lévi-Strauss, qui prédisait dans *Race et Histoire* qu'une humanité unifiée serait une humanité ossifiée, on peut redouter pour la world music un semblable danger d'uniformisation. Craignons en effet qu'en passant dans la même moulinette les chants peaux-rouges et les mélodies tibétaines, les cornemuses écossaises et les baudruches berbères, on aboutisse à une world totalement world – brassant tout, c'est-à-dire rien. Avec comme tronc commun le savoir faire des studios, des basses boostées, des effets vocaux, des samples et des nappes de synthétiseurs. Et comme horizons : les bacs des centres commerciaux et les hauts-parleurs des station-service »¹.

Une inquiétude se développe dans cette circulation globale : l'abandon des spécificités culturelles qui caractérisait le monde territorialisé d'autrefois et qui peut conduire à une certaine « anomie des relations sociales » (Rautenberg, 2003). Cette anxiété conduit aujourd'hui à un vaste mouvement de relocalisation et de reterritorialisation visible dans différents domaines comme l'avènement des produits du terroir en Europe. Dans le domaine musical, après les grandes synthèses interculturelles, on assiste à un retour à une certaine idée de l'authenticité. Pour Salif Keïta ou Mory Kanté, c'est le retour à des musiques plus acoustiques, plus traditionnelles, plus africaines. On assiste également à de plus en plus de métissages Sud / Sud. Les musiques d'Afrique rencontrent les musiques indiennes ou d'autres genres musicaux africains. D'une manière générale, la référence au lieu d'origine des musiques devient mobilisatrice. Dans ce contexte, le tourisme musical est en pleine expansion.

Le tourisme musical révèle une crainte de l'homogénéisation culturelle et un désir d'« aura ». Pour Walter Benjamin, l'aura d'une œuvre est définie par la contingence de cette œuvre au lieu où elle se trouve, par son authenticité dans une localisation unique (1936). Selon Benjamin cette aura est détruite par la reproduction mécanique de l'œuvre. Dans notre contexte, elle serait détruite par la délocalisation de l'œuvre. Dans le tourisme musical il s'agit d'entendre et de pratiquer la musique sur

¹ Supplément Aden du *Monde* du 15 au 21 Avril 1998, p. 7.

son site de production. Ce phénomène procure un nouvel intérêt pour le territoire, le local, les lieux d'origine des musiques.

On voit donc comment la *World Music* (sous ses composantes d'exotisme et de communion transculturelle) – et sa critique – constitue une nouvelle matrice de représentation qui pousse à l'action : le déplacement touristique.

E. Saïd a dévoilé les effets sociaux que pouvaient avoir les produits culturels, en travaillant les imaginaires. Il a ainsi montré dans son ouvrage *Culture et impérialisme* (2000), comment colonisation et impérialisme se sont installés dans les imaginaires européens – en même temps que sur l'ensemble de la planète – à travers la littérature romanesque. Le colonialisme ayant trouvé peu d'opposition chez les Européens : les esprits y avaient été préparés. On pourrait avancer que de la même manière la *World Music* prépare aujourd'hui à la touristification sur le mode musical.

De nombreux parallèles ont été dressés entre la colonisation (une autre forme de mondialisation) et le tourisme. À partir des années 1970, le tourisme a été analysé comme une nouvelle invasion (« les nouvelles colonies de vacances », selon G. Cazes, 1989) et les chercheurs ont souligné les effets désastreux du tourisme sur les cultures locales. Notre postulat suppose d'appréhender le phénomène touristique non pas uniquement en terme d'impact sur les populations visitées mais de coproduction et de négociation identitaire entre les hôtes et les visiteurs. Dans ce cadre, d'une part, le tourisme musical est un produit de la mondialisation musicale en même temps qu'une résistance à la globalisation. Et d'autre part, cette nouvelle forme de mondialisation ne représente pas seulement une imposition du global sur le local mais également une réappropriation du global par les sociétés locales. Cette réappropriation s'effectue dans une optique essentiellement économique et les acteurs locaux se réapproprient également les stéréotypes dont ils sont victimes et qui circulent mondialement.

2. EN GUINÉE, UN TOURISME MUSICAL PARTICIPATIF

La république de Guinée n'est pas un pays touristique. Il n'existe pas de réelle volonté politique de s'ouvrir au tourisme et l'État n'a pas construit de discours sur l'hospitalité légendaire des Guinéens comme c'est le cas au Sénégal, au Mali ou au Maroc. En Guinée, le tourisme (hors tourisme d'affaires) à la particularité d'être exclusivement porté par les artistes locaux ou de la diaspora. Depuis une quinzaine d'années se développent à travers tout le pays des écoles de musique dans lesquelles les artistes proposent à un public international (principalement européen, américain et japonais) des stages d'apprentissage de la percussion mandingue (le djembé est l'instrument emblématique de la culture guinéenne) et des danses d'Afrique de l'Ouest. Les touristes musicaux sont de plus en plus nombreux en Guinée, environ 4 000 par an (à ce jour). Ils pratiquent déjà la musique et la danse dans leur pays d'origine, souvent avec un maître guinéen et se rendent en Guinée dans le but de se perfectionner. En l'absence de politique touristique, le tourisme se développe en

Guinée au travers des réseaux associatifs. Les maîtres musiciens guinéens accueillent les étrangers dans des villas pouvant accueillir jusqu'à soixante personnes. Dans ce type de dispositif, les touristes paient un forfait d'environ 900 € pour un mois et sont totalement pris en charge, de l'intendance jusqu'aux excursions et aux stages de danse ou de percussion. Les étrangers se rendent également en Guinée dans le cadre de stages plus informels. Dans ce cas, ils arrivent avec une adresse, un contact et organisent leur formation sur place dans des conditions matérielles souvent difficiles. En contrepartie, ils vivent au quotidien avec leur maître d'apprentissage et accèdent aux coulisses de leur pratique musicale en travaillant avec eux à l'animation des cérémonies populaires ou dans les ballets hérités de la révolution culturelle.

Pour comprendre le phénomène, il nous faut revenir à la période de l'indépendance de la Guinée, en 1958. Les musiques et les danses traditionnelles sont utilisées, à cette époque, par le pouvoir politique pour construire « l'imaginaire national » guinéen (Anderson, 2002). En rassemblant des artistes issus de toutes les ethnies présentes sur le territoire au sein de grands ensembles, appelés « Ballets nationaux » ou « Ensembles instrumentaux nationaux », l'Etat guinéen contribue à consolider la cohésion nationale. Pour ce faire, il forme des artistes compétents qui deviendront les modèles de la révolution culturelle et les ambassadeurs de la Guinée à l'étranger.

Aujourd'hui, malgré l'abandon de cette politique culturelle forte et largement subventionnée, une nouvelle génération d'artistes s'est réappropriée le phénomène mais cette fois dans une optique plutôt économique et fondée sur une mobilité internationale. On dénombre aujourd'hui plus de 1 500 artistes pratiquant la musique traditionnelle au sein des ballets de la capitale, Conakry. L'engouement international pour la musique et la danse guinéenne, ainsi que l'exemple des aînés qui ont réussi à l'étranger et reviennent au pays avec des touristes, suscitent le réinvestissement, par les jeunes, de la pratique artistique. Cette nouvelle dynamique musicale réactive les efforts menés par les politiques culturelles post-indépendance, mais les élites culturelles locales déplorent un risque de désappropriation de leur patrimoine, ainsi qu'une forme de sclérose culturelle autour des aspects les plus stéréotypés de la culture guinéenne au détriment des formes plus contemporaines, ou celles qui sont jugées plus nobles comme l'art griotique. Ils dénoncent également une pratique musicale opportuniste, de la part des jeunes musiciens qui tirent partie de ces stéréotypes en se présentant presque tous comme percussionnistes ou danseurs. Ce nouvel engouement pouvant, d'après certains conduire, à une dégradation du folklore guinéen.

Les touristes eux-mêmes sont victimes d'un double aveuglement dans la mesure où ils arrivent en Guinée en imaginant pénétrer un monde non marchand caractérisé par une authenticité communautaire et villageoise, alors que la musique et la danse traditionnelle sont passées par le prisme du nationalisme qui leur a donné sens pendant plus de trente ans et par le prisme de la globalisation culturelle qui transforme la pratique artistique en outil d'intégration au monde de l'art international.

Bien que reposant sur des imaginaires croisés, désir d'authenticité d'une part, et de ressource et de mobilité d'autre part, des formes de solidarités transnationales se développent entre visiteurs et visités. Des mariages se contractent, les visiteurs deviennent parfois les managers des jeunes musiciens et leur trouvent des contrats à l'étranger. Ces derniers réussissent souvent à émigrer et reviendront quelques années plus tard avec des groupes de touristes. Le tourisme musical s'auto-génère ainsi sans intervention de l'Etat ni des *tour operators*. C'est une touristification « par le bas ».

3. LES COMMUNAUTÉS IMAGINÉES DU FESTIVAL GNAWA D'ESSAOUIRA

Au Maroc, le tourisme musical s'appuie sur une politique touristique forte à travers, notamment, la multiplication des festivals musicaux. Je reviendrai particulièrement sur la situation des musiciens Gnawa. Les Gnawa font partie d'une confrérie religieuse présente dans tout le Maghreb. Elle est constituée, à la base, par des descendants d'esclaves originaires d'Afrique noire. C'est une culture syncrétique puisqu'elle mélange des apports du soufisme maghrébin à des traditions d'Afrique subsaharienne. La musique y tient une place centrale. Elle constitue la base du rite de possession, appelé *lila de derdeba*, animé par le chef de culte. Cette musique a été assez bien mondialisée depuis les années 1970. On retiendra les collaborations de Jimmy Page et Robert Plant du groupe Led Zeppelin avec des musiciens Gnawa, ou le passage mythique de Jimi Hendrix à Essaouira. La musique Gnawa a été popularisée en France et en Algérie par Amazigh Kateb et son groupe *Gnawa diffusion* qui n'est pas Gnawa par héritage culturel, mais s'est « branché » sur la culture Gnawa pour revendiquer l'africanité du Maghreb.

Dans le contexte marocain, on a longtemps refusé aux « arts gnawa » une valeur patrimoniale en raison de leurs pratiques rituelles qui ne coïncidaient pas avec l'idée de progrès et de civilisation que se faisaient les modernistes. Les Gnawa constituent pourtant aujourd'hui un produit local idéal à proposer sur un marché global. Les musiciens de la confrérie sont devenus l'un des atouts majeurs de la promotion touristique. Les Gnawa y tiennent le double rôle de symbole d'une authenticité préservée et d'une ouverture culturelle affirmée par le métissage musical.

Depuis 1998, un festival est consacré aux musiciens de la confrérie dans la ville d'Essaouira, sur la côte atlantique. Ce festival propose des rencontres musicales entre les maîtres musiciens gnawa et des musiciens venus du monde entier (appelés par un habile retournement « musiciens *world* »). Ce festival de la culture Gnawa, très médiatisé au Maroc et à l'étranger, attire chaque année des Marocains venus de tout le pays ainsi que de nombreux étrangers (170 000 personnes en 2001, 400 000 en 2006 selon les organisateurs).

L'événement est organisé par l'agence A3 Communication, dirigée par quatre jeunes femmes de Casablanca. Pour celles-ci,

« Le moteur essentiel de l'entreprise a été la création, l'organisation et la promotion d'événements valorisant les richesses artistiques, géographiques et historiques de notre pays et permettant ainsi d'étendre son écho à un large public national et international.(...) Nos réalisations sont aussi motivées par une philosophie : construire avec les participants, les professionnels et le public, des passerelles entre les peuples, les générations et les cultures du Monde »².

On retrouve ici les deux composantes essentielles de la *World Music* : la mise en valeur des spécificités locales (que l'on a appelé exotisme) et la communion transculturelle. Ce qui est intéressant c'est que l'on assiste, à travers les discours, à un double transfert du métissage artistique vers d'autres types de mélanges. D'abord vers un métissage plutôt socioculturel puisque la rencontre des musiciens sur scène est avancée comme un modèle de cosmopolitisme et d'interculturalité censé être approprié par un public venu de différents pays et provoquant une osmose entre eux. Les musiciens deviennent à ce titre les vecteurs d'une « communauté imaginée » (Anderson, 2002).

L'événement musical vient également alimenter des discours sur l'identité métisse de la ville d'Essaouira. C'est la ville, elle-même, qui serait porteuse de ces valeurs de cosmopolitisme et de solidarité, le festival ne faisant que les revivifier. Dans l'édition du 22 Juin 2000 de *Maroc Hebdo*, on peut lire que

« l'association Essaouira-Mogador, présidée par le Conseiller du Roi, André Azoulay, a réussi à donner à la ville un label international. Un label porteur qui n'a pas été importé mais puisé dans l'identité et la culture de la cité. Aujourd'hui, la musique mondialiste d'Essaouira garde les pieds sur terre, toutes ses racines en Afrique et la tête plongée dans le monde. Dans un certain sens, le son extrapole le rôle du port qui fut, à un certain moment, la seule fenêtre du Maroc sur l'extérieur ».

L'occasion est ainsi donnée de rappeler qu'Essaouira a été une ville où ont cohabité Juifs, Arabes, Africains et Européens depuis des siècles. Le cas d'Essaouira constitue une expérience exemplaire de mobilisation du patrimoine culturel pour la promotion d'une ville. Si cette identité cosmopolite est revivifiée, c'est qu'elle est porteuse d'enjeux économiques de taille. Considéré comme un événement exceptionnel par les médias internationaux, le festival d'Essaouira continue d'alimenter un tourisme international toujours plus florissant et contribue à donner du Maroc l'image d'un pays moderne, laïc, patrimonial et en même temps ouvert sur le monde. Le tourisme représente aujourd'hui la principale ressource de la région et il est question d'organiser un festival tous les trois mois pour le pérenniser tous au long de l'année.

² Extrait du programme du festival d'Essaouira de 2000.

CONCLUSION

Faire une anthropologie du tourisme musical nous amène donc à nous distancier des conceptions structuralistes de la musique et du tourisme pour nous placer dans une perspective interactionniste. La musique ne reflète pas simplement l'essence d'une société, mais la musique agit également sur la société. Elle produit de la société. Dans le cas d'Essaouira, nous avons vu comment la musique non seulement reflète l'esprit de la ville mais aussi comment elle contribue à la production de la ville. Elle est un moyen d'améliorer son image, d'attirer des touristes et des investisseurs. En Guinée, nous avons vu comment les spécificités locales sont aujourd'hui produites par des relations avec le monde extérieur plutôt que par l'isolement. Dans le cadre du tourisme culturel aujourd'hui en plein essor, il devient évident que le tourisme ne détruit pas les cultures locales, mais qu'il peut, au contraire, donner des bases aux individus pour qu'ils reconsidèrent la manière dont ils s'identifient et dont ils se montrent au reste du monde. Au sein de la triade musique, mondialisation, tourisme, la difficulté reste, pour les opérateurs culturels, de favoriser la dimension cosmopolite de l'échange sans renforcer les stéréotypes qui tendent à transformer les lieux en conservatoires d'expériences esthétiques passées ou exotiques.

BIBLIOGRAPHIE

B. ANDERSON (2002), *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La Découverte et Syros, Paris.

W. BENJAMIN (1991) « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français*, Gallimard, Paris ; pp. 115-192.

G. CAZES (1989), *Les nouvelles colonies de vacances*, L'Harmattan, Paris.

U. HANNERZ, (1996), *Transnational connexions. Culture, People, Places*, Routledge, New York.

D-C. MARTIN (1996), « Who's afraid of the big bad world music. Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 9, pp. 3-21.

D-C. MARTIN (2006), « Le myosotis , et puis la rose... Pour une sociologie des "musiques de masse" », *L'Homme*, n° 177-178, *Chanter, Musiquer, Ecouter*, éditions de l'EHESS.

M. RAUTENBERG (2003), « Quelques paradoxes des dynamiques locales dans la mondialisation », *Cahiers Lillois d'Economie et de Sociologie* 40, pp. 7-18.

E. SAÏD (2000), *Culture et impérialisme*, Fayard, Paris.

Enseignement artistique et création

LA TRANSE DE L'ART

Patrick VAUDAY

*Université Paris 9 / Dauphine
Paris
France*

Concernant l'enseignement, il existe en langue française une équivoque qu'ignore la langue anglaise ; je veux parler de ce mot à double sens qu'est le verbe « apprendre » qui désigne aussi bien l'acte de celui qui enseigne à quelqu'un supposé ne pas savoir que l'acte de celui qui apprend *de* quelqu'un supposé savoir ; en anglais, c'est « to teach » et « to learn ». Si l'équivoque ne se retrouve pas dans le verbe « enseigner », on la retrouve dans l'usage à double entente du substantif « enseignement » dans « enseignement de l'art » où la préposition « de » peut s'entendre aussi bien au sens d'un accusatif, « il enseigne l'art », qu'au sens d'un génitif, « ce qu'enseigne l'art ». Eh bien, je crois que, une fois n'est pas coutume, l'équivoque du français est mieux fondée que la clarté pragmatique de l'anglais ; il n'y a de bon enseignement que celui qui apprend non pas « à » mais « de » son objet, de l'étrangeté, pourrait-on dire, de sa matière. Je ne vois pas bien comment il pourrait y avoir un enseignement de l'art qui n'apprenne pas de l'art lui-même, des œuvres et des artistes, non pas ce qu'il est, son essence, mais ce qu'il fait, ses effets, dont il faut toujours attendre qu'il les ait produit pour en recevoir l'impulsion. Je vais donc me mettre à l'école de l'art, à l'école de ce que fait l'art ; je ne vais pas exposer sur l'art mais m'y exposer, en fait à quelques œuvres d'artistes contemporains, pour m'essayer à une traduction de leurs effets singuliers.

1. LE DÉPLACEMENT DE L'ART

Donc, pas ce qu'est l'art mais ce qu'il fait. D'abord, pour aller au plus simple, au plus concret, au plus prosaïque, je dirai que l'art a pour effet de nous « déplacer ». On va à sa rencontre, à ses rendez-vous dans les musées, dans les galeries, sur les sites réels et virtuels où il essaie de nous surprendre ; on va le voir, on va y voir, ça veut dire qu'on sort, ne serait-ce qu'un peu, de nos habitudes, qu'on est pris du désir d'aller voir ailleurs, autrement, autre chose. Ce déroutement, ce dévoiement, appelons-le l'écart de l'art.

Le déplacement de l'art serait peu de chose, s'il se réduisait à cela, quitter une place pour en rejoindre une autre où nous nous attendons à trouver quelque chose qui ressemble à l'idée que nous nous en faisons, un lieu réservé où nous nous arrangeons des effets des œuvres, où nous acceptons d'être ravis, déçus, intrigués, révoltés

avant de regagner notre place initiale. La culture, ou plutôt le culturel car c'est bien différent, est cette mise au rencard de l'art qui consiste à en anesthésier les effets ; dans ce qu'il faut bien appeler la consommation culturelle sous la mention « vaut le détour », Dada et Yves Klein voisinent sans problème avec Ingres ou Constable.

Le déplacement opéré par l'art est à entendre en un sens plus radical, celui d'un dé (-) placement exclusif de tout remplacement, d'un détour sans retour, d'une perte de repères qui conduit à ne plus s'y retrouver, tout simplement à l'égaré. Egaré, je peux aussi bien l'être par une peinture du *Quattrocento*, dont les figures pour m'être connues n'en sont pas moins étranges par leur manière d'occuper l'espace du tableau, que par une installation déjantée d'Annette Messager. L'égaré est le bon aveuglement, celui qui met en situation de sentir autre chose, par tâtonnement, perplexité et interrogation, le non-savoir fécond qui peut apprendre autre chose.

L'art, les artistes ont une façon bien à eux de se déplacer. La philosophie opère aussi par déplacement, de questions, de problèmes, de concepts mais par déplacements très lents. Il y a une lenteur du concept à laquelle il faut opposer la vitesse, les sauts et les raccourcis fulgurants des artistes qui n'attendent pas pour s'y mettre qu'on les suive ou les comprenne, ni même de se comprendre eux-mêmes. On peut dire avec Deleuze qu'ils ne pensent pas le mouvement, qu'ils le font. Ce qui ne veut pas dire, bien au contraire, qu'ils ne pensent pas, qu'ils ne se préparent pas, ni même qu'ils ne passent pas énormément de temps à la réalisation de l'œuvre mais que l'œuvre elle-même est une flèche qui va droit à sa cible. C'est qu'il s'agit de prendre de vitesse les clichés, les remplacements de la compréhension trop vite acquise, d'aller au plus vif pour toucher le nerf sensible qui éveillera les zones d'insensibilité et produira des affects et des pensées nouveaux. Cette vitesse est constamment à réinventer en fonction des habitudes acquises, des modes qui neutralisent les œuvres, en fonction aussi des lieux et des circonstances.

J'ai choisi de parler des œuvres de trois artistes qui a leur manière sont « déplacés », intempestifs et « entre-deux » ; entre deux cultures, deux pays, deux époques, ce qui leur permet de faire trembler les frontières identitaires, d'inventer des espaces de complication parcourus de tensions entre les mémoires et de projeter une mixité des regards. Trois artistes, trois œuvres, trois vitesses différentes à partir d'une carte commune, celle d'une région, la Méditerranée occidentale, et celle d'une histoire marquée par la colonisation française, les luttes d'indépendance, la transculturalité et les identités composites qui en sont résultées. Ces artistes, je voulais les désigner du terme commode de « franco-algériens » mais j'y ai renoncé pour ne pas les assigner à une place, à une identité, fût-elle mixte, alors que leurs œuvres, justement, embrouillent le jeu des places.

Houria Niati, *No To Torture*, 1980.

Kader Attia, *Arabesques*, 2006.

Zineb Sedira, *A transitional Landscape*, 2006.

2. HOURIA NIATI : L'ENVERS DU TABLEAU

Il s'agit en fait d'une installation composée d'un tableau central où se discernent quatre nus féminins de facture très expressionnistes à la couleur crue (nus rouge, vert, jaune, bleu), accompagné de tableaux latéraux de format plus réduit montrant un seul nu féminin. Elles sont dans un lieu clos, aussi vide qu'elles sont nues, sans doute une cave très sombre dont les ténèbres bleutées tirant sur le violet sont glaçantes, avec un sol rouge. Leur visage est occulté par une sorte de grille, comme emprisonné dans une cage, mais surtout méconnaissables, défigurées. Le titre ne laisse aucun doute sur la scène, ce sont des femmes que l'on a torturées. L'installation comprend également un accompagnement sonore de chants arabo-andalous chantés par l'artiste.

Ce tableau est en fait démarqué d'un autre tableau très célèbre *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix (1834) Pittoresque et raffinement du Delacroix, mélancolie, femmes dévoilées mais habillées, dans la veine de l'orientalisme. En revanche violence et crudité du Niati, femmes nues mais sans figure.

C'est un exemple de cette vitesse dont je parlais à propos des artistes. Houria Niati fait d'emblée le lien, le court-circuit entre une représentation et une situation vécue ; elle introduit la guerre coloniale dans le tableau de Delacroix dont elle dénonce le mensonge qu'il est devenu, voile de beauté masquant l'horreur. Prendre à l'autre, apprendre de l'autre, tableau ou langue pour les retourner contre lui. La vitesse ici est celle du retournement, de la volte-face qui produit l'horreur à la place de la beauté attendue ; c'est la révolte et le cri de la peinture que dit aussi le titre « No To Torture » dans la langue de l'humanité mondialisée.

Il ne s'agit pas d'une mémoire contre une autre, celle de l'Algérie contre celle de la France, d'un différend entre mémoires différentes, celle des victimes et celle des bourreaux mais d'une mémoire faussée qui en cache une autre qui en est la vérité occultée, refoulée. Voilà pour le bilan prétendument « globalement positif » de la colonisation française.

Mais la vitesse du tableau est telle qu'il rejoint déjà l'avenir, celui de la sanglante décennie dont les femmes algériennes furent encore les victimes outragées. « No To Torture », d'où qu'elle vienne, en tout lieu et en tout temps parce qu'en chacune de ses victimes c'est l'humanité toute entière qu'on assassine.

3. KADER ATTIA : L'IRONIE D'UNE MÉTAMORPHOSE

Elle constituait l'entrée de l'exposition « Notre Histoire », organisée en 2006 au Palais de Tokyo par Jérôme Sens et Nicolas Bourriaud. On y entrait, comme dans une ville pourvue de remparts, par une ouverture, une porte percée dans un mural blanc orné d'un réseau noir de motifs géométriques perpendiculaires très fins qui pouvait évoquer le plan d'un labyrinthe, celui d'une ville par exemple, voire un tableau à la Mondrian avec la couleur en moins. D'où le titre, *Arabesques*, qui fait signe du côté de la ligne arabesque qu'évoquent aussi bien la réticulation graphique de la surface

que son abstraction et son extension potentiellement infinie. L'arabesque c'est la liberté de la ligne qu'aucune forme ne contraint et qui peut s'épanouir dans l'illimitation de l'espace.

De loin, donc, la négation du mur, la liberté, mais de près voici que les fines nervures noires prennent la forme bien concrète de matraques comme on en voit aux mains de toutes les cohortes répressives du monde. Les lignes du coup se plombent, le labyrinthe où se perdre dans le dédale de ses chicanes se transforme en piège sans issue, sauf celle contrainte qu'offre la porte d'accès à l'exposition, l'espace est emprisonné dans un quadrillage qui en prend possession, qui l'occupe et l'assigne à résidence du lieu. L'ouverture devient clôture.

Nous voici encore dans les parages d'une désidéalisation : l'envol spirituel de l'arabesque, son jeu léger avec l'illimité font place à une militarisation de l'espace quadrillé par les rangées uniformes des hommes en noir. Là encore nous assistons à un raccourci d'une vitesse sidérante, d'autant plus que nous l'expérimentons sur le vif dans la foulée de notre approche. Cette fois-ci, il ne s'agit pas de retournement mais de *métamorphose*, changement d'une forme en une autre qui n'a plus rien à voir avec elle, ou plutôt si, qui a à voir avec elle mais sur le mode de la contradiction puisqu'elle en est la négation ironique.

Ironiser, c'est toujours rabaisser, moquer une prétention, une sorte de croc-en-jambe qui ramène sur terre, à terre, l'enflure d'une position ou d'un discours. Mais sur quoi ironise l'installation de Kader Attia ?

De prime abord sur l'esthétique elle-même, sur la ligne esthétique du discours, son art pour l'art de faire passer des vessies pour des lanternes et des CRS pour des oiseaux du paradis ; Rimbaud déjà l'avait fait dans « *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* ». Les fleurs de l'arabesque, de l'éloquence, des beaux discours, tout cela ne tient pas un instant au contact de la rude réalité.

Sur quoi encore ? Sur la situation, sur le site et les circonstances de l'œuvre, très peu de temps après les fameuses « émeutes de banlieue » de novembre 2005. Vous vouliez la liberté par l'égalité dans les quartiers déshérités et mis au ban de la société, vous aurez la répression et le discours sécuritaire.

Mais aussi comment ne pas entendre ce qui s'entend dans « arabesque », de l'italien *arabesco*, arabe en effet ? Voilà une séquence, arabesque-matraque-arabe qui n'est pas sans être chargée de sens dans la conjoncture française, passée et présente, dans « notre histoire ». Pour le passé, répression sanglante des manifestations d'Algériens en France pendant la guerre, et pour le présent qu'on se rappelle les commentaires de ceux qui eurent vite fait de voir dans les flambées de banlieues la main des islamistes endoctrinant les jeunes issus des émigrations. Derrière la plaisante, la légère arabesque, le spectre du racisme qui charge l'étranger ou l'émigré, l'Autre des maux de notre société et le retour du refoulé policier dans « notre histoire ».

4. SEDIRA ZINEB : ARRÊT SUR IMAGE ET TRAVELLING.

1^{re} partie : « *A Transitional Landscape* », une série de photos dont la plupart sont des photos-panorama couleur beaucoup plus larges que hautes (154-50cm). Certaines montrent un panorama maritime au large du port d'Alger qu'on aperçoit sur la gauche, elles sont prises depuis une plage en avant de laquelle on voit un homme de dos face au lointain ; d'autres le bord de mer algérois, des falaises de la zone urbaine avec des traces d'habitation ruinées à leur pied ; par ailleurs, un peu dans le même esprit, les clichés intitulés « *Haunted House* » qui montrent au bord d'une falaise une ancienne et imposante construction coloniale qui a dû être luxueuse, à présent dégradée, sans fenêtres, désertée, fantômes d'elle-même.

2^e partie : dans une autre pièce, une projection vidéo « *And The Road Goes On...* » : défillement rapide du paysage de bord de mer, qui devient une sorte de tableau vidéo animé, et ralentissement quand passent des personnages.

Dans cette œuvre, pas de renversements violents du pour au contre, de la beauté des apparences en surgissement brutal du réel, mais une méditation sur la complexité de l'espace et du temps marqués par l'histoire. *A transitional landscape* : dans les panoramas, une longue attente tournée vers la lointaine et proche France ; dans les autres photos une mémoire amputée dont les restes de la période coloniale jonchent le bord de mer. D'où un paysage hanté, entre passé et avenir, immobilisé dans un arrêt sur image, celui du souvenir et celui du rêve. Paysage transitoire, entre deux mémoires, paysage en transit, entre deux territoires, paysage de transition entre deux époques. Le travail de Sedira Zineb montre une sensibilité aux bords, aux rives plutôt qu'aux frontières, à l'entre-deux qui complique les identités, les cultures, les pays au lieu de les séparer et de les isoler.

On cherche la vitesse, où est-elle ? Peut-être dans l'immobilité même qui retient le mouvement, dans la tension paralysante entre passé et avenir, dans le voyage sur place de l'esprit indécis.

Elle est surtout dans l'accélération du paysage par la vidéo. C'est ce qu'on appelle en langage cinématographique un travelling (8 mn) qui met le paysage en mouvement. Faire défiler le paysage à toute allure, l'emballer pour le tirer de la torpeur du souvenir et du rêve et le rendre à la vie. Et c'est ce qui se passe, la vidéo lui redonne des couleurs intenses (bande bleu violacé, ultra-marine de la mer, bande verte saturée des champs, bande ocre-rouge du bord de la route). Au lieu de la netteté figée de l'image, la vibration colorée et les différences de vitesse du paysage (ultra-rapide au premier plan, plus lent en s'en éloignant) dans un voyage presque au bord de l'abstraction. Mais en fait, ce n'est pas le paysage qui a changé, c'est le regard porté sur lui qui s'est arraché à la fascination de l'immobilité ; seuls le ralentissent désormais les hommes croisés sur sa route, ceux avec qui on fait un bout du voyage avant de filer ailleurs voir si j'y suis, pas encore, à venir ... « *and the road goes on...* ».

5. ENSEIGNEMENT.

Alors, finalement, que m'enseignent ces trois œuvres sur le déplacement dont j'ai fait l'enseignement générique de l'art ? Quatre choses au moins.

Premièrement qu'il n'y a de déplacement que *singulier*, à partir d'une situation et d'un site qui tiennent à l'histoire personnelle des artistes mais plus encore peut-être à la façon qu'ils ont de s'y repérer. Si les trois artistes évoqués sont « franco-algériens », ils n'ont pas du tout la même façon de se déplacer sur la carte de cette histoire commune (à distinguer de la mémoire qui n'est pas commune). Cela tient en partie à la singularité de leur situation sur cette carte (géographie, histoire, culture, âge, sexe), pour une autre partie à l'invention de mouvement qui leur est propre à partir de ce site et des autres sites avec lesquels ils le mettent en relation (Algérie, France, E.-U., G.-B., etc). La singularité de l'art et de ses trajets, c'est la pluralité de ses déplacements conjuguant la contingence d'une origine avec l'imprévisible d'un devenir ; raison pour laquelle il n'y a pas d'artistes « franco-algériens », autrement dit pas de communautés artistiques, pas plus des créateurs que des amateurs. Mais aussi raison pour laquelle il faut « faire le déplacement ».

Deuxièmement que l'œuvre ou le geste artistique sont toujours « déplacés », comme on dit d'un propos qu'il est déplacé, pas à sa place, intempestif, incongru, inconvenant, incorrect, impoli, etc. Déplacés du fait de son caractère *imprédictible*. On ne sait pas ce qui va venir, d'où ça vient ni où ça va (Gauguin *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*). Houria Niati met les pieds dans le plat en juxtaposant dans la citation de Delacroix le raffinement esthétique et le raffinement de cruauté et de barbarie civilisée de la torture. Kader Attia en nouant ensemble dans la situation française la persistance du racisme et le refoulement du legs arabe dont l'arabesque est le symbole. Sedira Zineb en relevant l'empreinte de l'autre colonisateur mais aussi porteur d'une culture qui a laissé des traces (Kateb Yacine) : l'Algérie plurielle.

Troisièmement que la singularité des déplacements, loin d'être exclusive de l'universalité, en est la condition. Les trois artistes oeuvrent depuis une situation et un site singuliers et grâce à cela ils m'intéressent dans leur mouvement de « partir de », expression qui dit à la fois l'origine, « à partir de » et le détachement par rapport à l'origine, « partir de ». Ce qui m'intéresse c'est comment ils font avec et ce qu'ils en font : c'est avec ce « comment » (*quomodo*) et ce « ce que » (*quid*) que je peux avoir des affinités non identitaires.

Quatrièmement que les déplacements de l'art passe par des médiations ou plutôt des intercesseurs qui impliquent et compliquent les identités, les cultures et les œuvres. Les œuvres effectuent des transits entre territoires. Houria Niati emprunte à une œuvre de la peinture française le formulaire de sa révolte, à l'expressionnisme moderniste allemand ou américain la violence de son lexique pictural, à la langue anglaise les mots de son refus. Kader Attia mixte une tradition muraliste, une tradition graphique et le procédé moderne de la métamorphose révélatrice. Avec l'arabesque il rappelle aussi la remontée de la culture arabe dans la culture française à travers l'Italie renaissante. Sedira Zineb aussi introduit l'anglais en tiers entre l'Algérie et la France et mixte les regards et les techniques pour trouver une ligne de vie. J'appellerai ça *la transe de l'art* : la transe, la

vision, voir au-delà, voir au-delà de son site et de son identité. C'est aussi être transi, traversé par autre chose, être multiple. C'est enfin le transit, le passage, le gué qui se tient entre et relie.

L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART

Samira BOUBAKOUR

Université de Batna

Algérie

L'intervention portera sur l'enseignement de l'histoire de l'art, il ne s'agit pas ici d'un travail de spécialiste de l'art, car je n'ai pas l'ambition de me considérer comme une historienne de l'art. Il s'agira surtout d'un témoignage d'une expérience vécue en tant qu'enseignante d'un module qui traite essentiellement de l'histoire de l'art. En effet, pendant l'année 2005-2006 j'ai eu l'occasion d'assurer le module d'histoire des formes d'expression artistique et ce pour des étudiants en première année LMD, au département de français, à l'université de Batna. Dans ce qui va suivre, nous allons essayer de présenter le module, ses objectifs, ses grandes lignes, les parties du programme et voir par la suite quelques problèmes rencontrés durant l'enseignement d'une telle matière.

1. L'UTILITE DE L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART

L'enseignement de ce genre de module vise à : (1) initier les étudiants à la notion de l'art et ainsi combattre l'injustice des déclassés sociaux. Partant du principe que l'art peut être le véritable ferment de l'éducation morale et civique, les enseignements artistiques favorisent l'épanouissement des prédispositions individuelles et à l'égalité d'accès à la culture. (2) Donner la possibilité aux étudiants d'acquérir une solide connaissance du développement des principaux genres et courants artistiques. (3) Montrer la relation qui peut exister entre l'organisation politique, économique et religieuse d'une société donnée et la production artistique. Ainsi que les répercussions que peuvent avoir ses structures sur les modalités de la création artistique. (4) Développer une « curiosité permanente de l'esprit et du regard », l'imagination, l'ouverture aux problèmes esthétiques, économiques, psychologiques, sociologiques et donner les éléments de base d'une méthodologie. (5) Identifier les processus de la création et maîtriser le vocabulaire touchant à l'aspect physique de l'œuvre et à sa dimension conceptuelle. (6) Contribuer, entre autres, avec les autres disciplines à l'épanouissement de l'étudiant en stimulant sa sensibilité et son imagination créatrice, son jugement critique tout en assurant sa formation culturelle et sociale.

2. PRESENTATION DU MODULE

Le module d'histoire des formes d'expression artistique, fait partie des 17 modules obligatoires de la première année de Licence français en LMD. Avec le nouveau système de LMD, une importance toute particulière est désormais accordée à des notions telles que culture, civilisation et art.

2. 1. Les grandes lignes

Vu que le système de LMD est nouveau en Algérie, il n'existe pas de programmes établis, la fiche détaillée des modules se limite à donner les lignes directrices sans entrer dans aucun détail. Ainsi, l'enseignant se retrouve devant un terrain nouveau où tout est à construire. Les orientations que comporte la fiche du module d'Histoire des formes d'expression artistique tournent autour de trois directives (bien sûr simplement citées sans aucun développement) :

Initiation à l'art

La sémiologie de l'art

Survol historique de quelques courants artistiques.

Donc, notre enseignement s'est centré autour de ces trois axes, nous avons pu dégager un programme composé de trois parties. La première partie avait pour but d'initier l'étudiant à la notion de l'art comme expression de la réalité à la fois intérieure et extérieure, présentation d'une classification des arts et des fondements de la création artistique. La deuxième partie, plus sémiologique était destinée à faire introduire la sémiologie comme science générale des signes, et ce, avec l'approche saussurienne et peircienne. Nous avons, aussi, tenté de présenter les principes d'une lecture sémiologique d'une œuvre artistique. L'intérêt étant porté sur le déchiffrement et le travail sur la signification qui impliquent des codes d'interprétation pour reconnaître et comprendre le sens. La troisième partie, plus historique, où les cours portent sur les courants artistiques, leur histoire et leurs manifestations ; cette partie est conçue comme un parcours encyclopédique des grandes étapes de l'art occidental.

3. LES DIFFICULTES RENCONTREES

Les difficultés rencontrées pendant cette période ont été surtout d'ordre logistique et organisationnel. Le *temps alloué à ce module* : c'est un module semestriel de deux heures par semaine sous forme de cours magistraux. Il y avait une difficulté à présenter le contenu du module en sa totalité. Nous étions dans l'incapacité d'assurer un grand nombre de travaux dirigés qui auraient pu apporter des compléments aux cours et fournir une initiation à la technique du commentaire d'œuvres artistiques. Le *manque des moyens techniques* tels que les ordinateurs, rétroprojecteur, etc. qui faciliteraient la compréhension des productions artistiques pour les étudiants surtout dans les domaines pictural ou sculptural, ces moyens sont nécessaires pour une meilleure analyse et lecture sémiologique. Le *manque d'ouvrages spécialisés*, en effet la bi-

bliothèque du département et même celle de l'université ne compte presque pas de livres de référence sur l'art et l'histoire de l'art.

CONCLUSION

L'enseignement de ce genre de module nécessite, à notre humble avis : des moyens techniques bien plus importants que ceux qui existent actuellement, l'instauration des ateliers artistiques qui permettraient aux étudiants de s'immerger dans un lieu différent de leur cadre habituel, par là favoriseraient la découverte d'un art avec ses contraintes techniques, l'invitation d'intervenants extérieurs et des artistes qui permettra à l'étudiant d'être en contact avec d'autres univers artistiques plus concrets, ce qui aidera au développement de sa personnalité et la connaissance d'un environnement autre, qui incite aux liaisons interdisciplinaires.

BIBLIOGRAPHIE

- Y. AUPETITALLOT (1992), « Paradoxes de l'enseignement artistique. l'École, la cité, l'État », *Art press* n° 172.
- X. BARRAL (2004), *Histoire de l'Art*, PUF, Paris.
- P. BONAFoux, D. DANÉTIS (1997), *Critique et enseignement artistique : des discours aux pratiques*, L'Harmattan, Paris.
- D. CHATEAU, J.-C. LE GOUIC (1993), *Les Arts plastiques à l'Université*, publications de l'université de Provence.
- T. DE DUVE (1992), *Faire école*, Les Presses du réel, Paris.
- G. DIDI-HUBERMAN (1990), *Devant l'image*, Minuit, Paris.
- Y. MICHAUD (1993), *Enseigner l'art ?* Jacqueline Chambon, Nîmes.
- G. MONNIER (1991), *Des beaux-arts aux arts plastiques : une histoire sociale de l'art*, La manufacture, Besançon.
- J. RUDEL & F. LEROY (2003), *Les grandes dates de l'Histoire de l'Art*, PUF, Paris.
- F. de SAUSSURE (1955), *Cours de linguistique générale*, 5^e éd., Paris.
- P. WEBER (2005), *Histoire de l'art et des styles*, Librio, Paris.

REGARD POÏÉTIQUE SUR LA PRATIQUE DE L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE : DIVERSITÉ DES RÉFÉRENCES, INCIDENCES ET RÉSISTANCES OU RÉCONCILIATIONS IDENTITAIRES.

Mahsouna SELLAMI

*Université du 7 novembre (Carthage)
École nationale d'architecture et d'urbanisme (Tunis)
Tunisie*

1. INTRODUCTION

Mondialisation¹ est un terme qui fait souvent peur. En effet, l'image prépondérante de ce phénomène est erronée et encombrée par l'idée d'une certaine domination inhibitrice², en l'occurrence dans le domaine politique et socioculturel. Dans ces domaines, l'idée d'une harmonie et d'une unité à partir de la diversité n'est pas souvent prise en compte, dans le sens où le pluriel n'est pas toujours issu de multiples singuliers et la subjectivité est en général écartée, pour laisser la place à une objectivité dominante, pouvant devenir même étouffante³. Réfléchir sur la mondialisation amène aussi à réfléchir sur la notion de l'identité (individuelle, familiale, sociale, politique...), de sa construction en relation avec les références ou de ses réconciliations et de son fonctionnement dans le contexte de la globalisation.

À ce propos, je me réfère à la définition de Fethi Triki, professeur de philosophie à l'université de Tunis, qui pense que l'identité est, sur le plan ontologique, une cohérence absolue de l'être au-delà de toute diversité et une unité construite à partir de la synthèse d'une multiplicité toujours active. Cet équilibre, dont l'instabilité est continue, entre le soi et l'autre entre l'un et le multiple est la marque de l'homogénéité qui donne à l'être son *étréité*.

¹ En dehors de la mondialisation, la science se présente comme un projet de domination du monde naturel, humain et social. Par exemple l'universalité des mathématiques

² Le cas d'une mondialisation impériale qui s'imposerait sans mesure du haut en bas.

³ En art, toute composition cherche à atteindre son équilibre et son harmonie, selon la loi de la diversité dans l'unité. La mondialisation devrait se construire en référence à la composition et à la plasticité artistique. Elle serait alors une domination pratique et utilisée à des niveaux différents afin de mieux être et de mieux partager.

Si la globalisation est comprise comme une façon d'appréhender et de dominer le monde humain et social, l'art ne serait-il pas, dans une certaine mesure, une sorte de globalisation à l'échelle individuelle ? Et le champ de la création artistique ne serait-il pas un lieu propice au processus de la mondialisation ?

L'artiste travaille pour se libérer, pour élargir sa pensée, pour améliorer sa communication, aussi bien en qualité qu'en quantité. Il a la capacité et la facilité de s'écarter des sentiers battus ainsi que de ses propres particularités pour arriver à saisir diverses altérités. Son œuvre, qui l'aide à s'identifier ou à prendre conscience de son identité, le transforme et transforme aussi son « consommateur », elle tend à les faire progresser, tous les deux, vers une vie meilleure.

Actuellement, dans le domaine de l'enseignement de l'art, le champ référentiel artistique est riche et divers, tant au niveau chronologique qu'au niveau géographique touchant des civilisations différentes et des mouvements multiples tels que : le patrimoine local (architecture vernaculaire, arabo-musulmane, coloniale...les produits de l'artisanat), l'art à travers l'histoire humaine et l'art contemporain et actuel. Comment amener l'étudiant du troisième millénaire à se mouvoir dans ce champ vaste et hétérogène, à stimuler sa créativité, en le poussant à construire solidement son identité par une continuelle conjugaison de sa singularité et du monde culturel et social environnant ?

On ne peut plus continuer à s'adresser à cet étudiant, aux temps de l'Internet et de la parabole avec la même attitude, les mêmes paroles, les mêmes références et les mêmes exigences. Les références certes changent, progressent et nous transforment en même temps. Nous occupons les espaces, nous habitons, nous mangeons, nous nous habillons, nous communiquons... autrement. Doit-on lutter contre cette transformation ? Et comment ? Doit-on l'accepter passivement c'est-à-dire la subir résigné ? Ou alors s'ouvrir, capter, tolérer la différence et le nouveau tout en activant en nous une certaine plasticité dialogique entre le monde intérieur de notre être, entre notre identité en perpétuelle construction et le monde environnant et exogène en perpétuelle mutation ?

La question à laquelle j'essaierai d'apporter quelques éléments de réponses serait : par leurs frontières de plus en plus confuses et leurs pratiques croisées, qui agissent par glissement plutôt que par rupture, comment les dynamiques des créations artistiques interviennent-elles aujourd'hui dans la pratique éducative et pédagogique pour réconcilier identité et mondialisation ?⁴

Je ferai part d'un regard poétique sur la pratique pédagogique en référence à ma propre expérience d'enseignante d'art plastique à l'École d'architecture de Tunis. Je mettrai l'accent sur l'installation nécessaire de la diversité culturelle et de la multiplicité des références, ainsi que sur l'encadrement dont bénéficie l'étudiant dans sa

⁴ Cette réconciliation ne peut pas avoir lieu si l'individu ne s'est pas réconcilié avec son passé et son histoire. La réconciliation signifie ici composition, harmonie et unité à partir de diversités

démarche créatrice, tout en y observant des interstices divers comme lieux d'interactions favorisant alors l'émergence, l'événement et aussi la création.

Les objectifs de l'enseignement *plastique et graphique* dans le cursus de formation de l'étudiant à l'école d'architecture, correspondent, en partie, aux objectifs généraux de tout enseignement en relation avec les arts plastiques. Cependant, certains objectifs liés au souci d'une formation spécifique sont à considérer en priorité, ce sont les objectifs suivants :

- Développer chez l'étudiant une capacité individuelle à réfléchir sur l'interférence et la synthèse des arts dans la production plastique et sa fonction génératrice de la forme et de l'espace en architecture.
- Stimuler la subjectivité et l'imaginaire de l'étudiant, pour qu'il perçoive et interroge les phénomènes et les événements plastiques en relation avec les matériaux, l'espace, l'usage et l'esthétique.

Par des exercices et par des problématiques sélectionnées, l'étudiant est incité, en impliquant sa propre identité culturelle, à tisser, à lier et à créer des interactions par des croisements de savoirs historiques, esthétiques et plastiques. Sans oublier que cette identité s'est construite, elle-même, à partir d'un maillage tissé par différents modèles et images de références. Il s'agit d'actions et de réactions à travers diverses connexions, en fonction d'un miroitement d'*images-modèles* appartenant à des sources multiples, selon l'origine et la culture de chacun⁵.

Dans l'atelier d'art plastique, enseigner n'est pas toujours une transmission des connaissances à sens unique. Comme il s'agit de cultiver chez l'étudiant une attitude de quête artistique, il s'établit alors une situation de communication, c'est-à-dire une situation de transmission à double sens : de l'enseignant vers l'étudiant et vice-versa, prendre en vue de donner et donner en vue de prendre. Je me mets à l'écoute de chaque étudiant pour l'aider à ajuster son regard par une dialectique entre sa perception subjective et l'objet de son travail. En cultivant sa pensée et sa pratique, cet étudiant tend à comprendre son monde personnel et le monde qui l'entoure et à agir en conséquence. En se construisant en vue de pouvoir, plus tard, construire de l'espace pour autrui. Par ailleurs, l'usage de références multiples et diverses est une façon d'ouvrir un espace de dialogue, de confrontation d'idées et de croisement de regards. Le rapport au monde se passe par « co-naissance » d'événements différents et de réalités diverses. Se référencer, dans ce cas, serait une façon d'être acteur, à la fois, dans sa propre histoire, dans l'histoire en général, bref dans un environnement multiculturel⁶.

⁵ Les connaissances transmises dépassent de temps en temps le cadre de l'exercice, prenant, alors, un aspect dont la portée permet non seulement la formation du futur architecte, mais aussi, du futur citoyen.

⁶ Là, je pense au fait que l'identité se construit à la fois par le passé, le présent et aussi par la conception du futur.

2. L'USAGE DE LA REFERENCE

La mutation rapide des moyens de communication et la grande vitesse du progrès technologique de l'audio-visuel font que nous assistons de plus en plus à la naissance de diverses formes de conceptions artistiques en relation avec les nouvelles technologies : la conception et le dessin assistés par ordinateur (CAO et DAO), l'art vidéo...

Par conséquent, nous sommes de plus en plus confrontés à un art dont les limites sont floues et à des œuvres ambiguës où la perfection technique⁷ n'est plus un critère d'évaluation. Nous sommes devant une richesse artistique, mais nous sommes parallèlement parfois démunis devant une disparité et une pluralité de plasticités sans fin. N'est-ce pas là une situation paradoxale ? À l'ENAU, École nationale d'architecture et d'urbanisme, l'enseignement de l'esthétique ou de la philosophie est absent. Et depuis quelques années, l'enseignement de l'histoire des arts plastiques⁸ n'existe plus. Vu ces absences regrettables, j'intègre régulièrement dans mon enseignement des séances de projections de diapos et de films, accompagnées de commentaires et suivi de discussions, pour assurer les informations culturelles et artistiques minimales et nécessaires, d'une part, à la saisie et à la compréhension des objectifs et des consignes de l'exercice et d'autre part, à l'élargissement des horizons qui poussent l'étudiant à prendre conscience de la subjectivité de la perception et des regards différents qu'il pourrait porter sur son environnement.

Le contenu des interventions informatives, que j'appelle unités d'informations et qui alternent avec les exercices, est constitué par des éléments de connaissances sous formes de références choisies à travers différentes civilisations et différentes époques. Elles sont présentées et organisées de façon à être facilement accessibles à l'étudiant, sans porter de jugements valorisant une référence par rapport à une autre⁹. En effet, pour expliciter certains outils de conception de l'espace ou pour argumenter une idée ou une notion plastique telle que par exemple la lumière et son rôle dans la perception et la lecture de l'espace ; je fais exprès de montrer une image de l'architecture ancienne de Djerba en même temps qu'une œuvre sculpturale et qu'une oeuvre architecturale contemporaine. Ce voyage dans le temps et dans l'espace permet à l'étudiant d'acquérir une ouverture d'esprit en portant un regard nouveau, positif et valorisant sur le patrimoine tunisien, son environnement quotidien et la culture exogène. Parce que le degré d'importance et l'intérêt de la référence ne se rapportent pas à sa nature, c'est-à-dire en elle même, mais ils se rapportent plutôt à l'usage qu'on en fait.

⁷ La ressemblance parfaite dans une représentation est valorisée, particulièrement, par l'habileté technique de son auteur. Cette valorisation varie selon les cultures et les époques. «L'inventivité par rapport à la règle (le mépris des règles) a souvent aussi une grande valeur ; au point qu'on se demande si le respect des règles ne va pas de pair avec la capacité de savoir s'écarter d'elles. » Y. Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1999.

⁸ Un cours d'histoire de l'architecture est par ailleurs assuré.

⁹ Une façon de mettre en condition un contexte favorable à la plasticité de l'être de l'étudiant en vue de stimuler son activité créatrice. Ce travail de préparation des interventions est en lui même une composition artistique qui fait dialoguer les différentes civilisations et les divers artistes d'époques actuelles et/ou d'époques anciennes.

Comment amener un jeune étudiant tunisien ayant une certaine sensibilité et dont la culture générale est limitée, à accéder à la compréhension et à l'appréciation des œuvres telles que celles de Duchamp, d'Arman, de Buren, de Georges Rouse, de Gehry, de Tschumi et de bien d'autres artistes modernes et contemporains qui ont travaillé d'une manière singulière sur le lieu, l'espace et l'objet ?

La solution est d'abord dans une certaine préparation du regard de l'étudiant. Celui-ci doit apprendre à apprécier les choses à leur juste valeur. Une façon de l'inciter à regarder autrement et à accepter la différence. Elle réside par la suite dans le type de discours qui accompagne ces références et qui oeuvre pour le rapprochement des réalités différentes et très éloignées dans le temps et dans l'espace. Les interviews d'artistes que je projette, lors d'une unité d'information, sont toujours bien appréciées par l'étudiant. La parole de l'artiste semble démystifier l'aspect plastique complexe de son œuvre et le sens souvent obscur qu'elle suscite au premier abord. Cette parole n'explique pas la composition du produit achevé mais la démarche qui a permis sa mise en œuvre. Ces interviews contiennent des discours d'ordre poétique et auto-poétique, qui permettent à l'étudiant de mieux saisir l'intérêt du dialogue qu'il doit assurer entre le penser et le faire dans l'élaboration de son propre travail.

La confrontation régulière de l'étudiant avec le champ artistique n'a pas pour objectif de faire passer un cours d'histoire de l'art. Elle est un prétexte, une manière de l'appeler à construire l'histoire de son temps en l'inscrivant à travers certaines références : le patrimoine local, le patrimoine mondial et les questions se rapportant à la création artistique. C'est une occasion de stimuler son imaginaire, d'éveiller sa curiosité pour aller explorer dans telle ou telle direction du champ très vaste de l'art. C'est aussi une façon d'ouvrir et de libérer son esprit longtemps étouffé par les règles des sentiers battus.

Par ailleurs, en atelier, il serait pertinent d'observer et de ne pas négliger la part du hasard, des rencontres fortuites et des divers croisements qui donneraient autant d'objets qu'il y a de sujets (les étudiants). Il s'agit d'assurer la libération et l'ouverture, sans pour autant écarter la référence, mais plutôt d'essayer de la situer à une distance juste nécessaire pour ne pas encombrer la sensibilité de l'étudiant et pour que celui-ci puisse l'utiliser ponctuellement, à sa mesure et selon ses besoins.

Les références sont aussi un moyen de connecter l'étudiant et son travail avec le champ artistique en général, ce qui permet au pédagogue d'établir une source perpétuelle d'interrogation pédagogique. Le rejet ou le refus que manifestent des étudiants pour certaines formes ou traces artistiques, semble légitime et justifiable. Toutefois je reste redevable d'un travail efficace et rigoureux pour que je puisse, à partir des incidences et des résistances, développer chez eux une capacité à accueillir et à saisir la différence et à lutter contre l'intolérance en essayant de capter ce qui en eux pourrait la nourrir.

« En superposant deux contenus pour en générer un troisième, ce processus fragmente et re-combine les éléments en une nouvelle forme, réprimée jus-

que là, qui contient la perte des formes premières, aussi bien que la perte de sa propre signification ». Pour rendre plus rhétorique un objet, « on doit réduire son contenu traditionnel esthétique et structurel, et introduire une absence dans la présence de l'architecture... L'absence, non pas opposée de la présence, mais absence dans la présence, a pour condition la trace. »¹⁰

Le sens de la référence ne se définit que par rapport à l'usage de celle-ci. Montrer telle ou telle œuvre, citer tel ou tel auteur pourrait être une déférence, témoignage d'une certaine culture, comme cela pourrait devenir une occasion de rencontre et de croisement, qui permet au regard et à la pensée un gain de liberté. Quand la référence est utilisée de manière à revêtir l'aspect de déférence, l'étudiant s'arrête à l'identification d'une œuvre et n'accède pas à sa connaissance. Cette œuvre ne sera jamais perçue et considérée elle-même dans sa relation avec quelque chose d'autre. Elle sera reçue comme symbolisant un système ou une période de l'histoire de l'art, comme signifiant un modèle à suivre et peut-être à imiter. Ce type de réception qui accentue uniquement la valeur en soi de l'œuvre rigidifie le rapport qui s'établit entre l'étudiant et la référence, censé être fructueux et enrichissant.

« Nous ne pouvons être autonomes qu'à partir d'une dépendance à l'égard d'une culture, d'un langage, à l'égard d'un savoir. L'autonomie est possible non pas en termes absolus mais en termes relationnels et relatifs. »¹¹. Ce paradoxe qui met en relation l'autonomie et la dépendance se présente comme une dialectique entre le subjectif et l'objectif, une sorte de plasticité de l'être dans sa capacité de prendre et de donner, en vue de réconciliations et de communications.

CONCLUSION

Relever aujourd'hui des questions sur l'usage de la référence dans l'enseignement des arts plastiques, est une façon de poser le problème des connaissances trop digérées et des réflexions utilisées comme « révérence » et non comme référence. Poser ce problème, c'est ouvrir un espace pour permettre le dialogue entre les cultures, la confrontation d'idées, le croisement des regards... pour permettre la naissance d'une nouvelle éthique dialogique.

De par son sens, la référence revêt deux aspects essentiels : l'antériorité et le repérage de l'actuel. Le premier aspect permet d'asseoir une pensée au présent par rapport à une autre antérieure, pour argumenter ce que l'on pourrait avancer. Il se crée un lieu d'interaction continue à la fois du passé, du présent et du futur. Le deuxième aspect aide à situer une proposition singulière dans une possibilité d'être lue et d'être vue par l'autre. Dans ce cas, la référence n'existe pas en soi, elle ne peut exister que dans une dimension relationnelle et dans un rapport socioculturel. Elle n'a de raison

¹⁰ Peter Eisenman, *Art et Architecture*, Orléans : Collection du FRAC Centre.

¹¹ Edgard Morin, *La tête bien faite*, Paris : Le Seuil, 1999.

d'être que pour comprendre ou faire comprendre une réalité existante visible ou lisible.

Ce qui interpelle dans cette dimension, ce n'est pas évoquer ou manipuler une référence, mais plutôt, l'installation de relations et d'interactions que le pédagogue puisse effectuer entre lui-même, la référence et l'étudiant. La proposition de l'étudiant comporte toujours une part reconnaissable en référence à une situation ou à un événement plus ou moins objectif et une part qui tire sa source du subjectif, lequel n'est jamais absolu. Ce subjectif doit son contenu et sa texture à des référents extérieurs que chaque individu a croisés tout le long de sa vie depuis son jeune âge.

Sans l'approche critique et analytique, la référence ne peut être regardée que comme un objet réifié et une connaissance visant à simplement élargir l'horizon informationnel et culturel de l'étudiant. Cette approche crée une dynamique dans le faire et constitue un *lieu mental*, tous deux orchestrés par l'habileté du pédagogue à faire interagir la sensibilité de l'étudiant et le contenu de la référence.

Cette approche de la pédagogie offre à l'étudiant un lieu qui lui permet de se préparer à affronter et à gérer des situations dans le contexte de la mondialisation ; la mondialisation dans son aspect constructeur et dans son aspect libérateur, c'est-à-dire maîtriser pour être plus heureux et plus libre pour s'émanciper intellectuellement et progresser¹².

« Sans aucun doute le parcours ou si l'on préfère le processus d'identité de chacun dans ses sinuosités et dans ses aspérités l'amène à se confronter à de multiples références et repères, c'est aussi ce qui génère la richesse et la complexité. En fait, penser, se penser en dehors de toute référence serait de l'ordre de l'absence à soi-même et aux autres, ce serait postuler hors de l'humain, hors de l'histoire, qu'il y a un devenir sans passé, ce serait avoir le désir-fou, utopique et adolescent que du passé on peut faire table rase »¹³.

La mondialisation se réclame comme un processus visant l'épanouissement et le développement de la culture humaine. Il est évident que nous ne pouvons aucunement l'arrêter ni l'écarter. Alors veillons à ce qu'il soit similaire à un processus artistique. Je pense en particulier à certaines des caractéristiques de celui-ci, comme les manifestations conjuguées du prévu et de l'imprévu, du hasard et de la nécessité, l'interaction du subjectif et de l'objectif... et l'aboutissement à une œuvre inédite considérée achevée mais, portant en elle des matériaux pour un éventuel nouveau processus de création.

¹² Je pense à une certaine nouvelle éthique dans le dialogue des cultures.

¹³ Jean-François Soro « Vers une éthique de la référence : la référenciation », in : *Arts plastiques... quelles sont vos références ?*, Créteil : Ed. CRDP, 2004, p. 90.

Configurations littéraires

HUMOUR ET DECONSTRUCTION POSTMODERNE

Ahmed MAHFOUDH

*Faculté des sciences humaines et sociales de Tunis
Tunisie*

La littérature maghrébine de langue française s'est définie dès le départ à travers une mission historique : l'affirmation de soi face à l'autre. Cette vocation ethnologique militante, qui a accompagné les premières œuvres, était d'autant plus exacerbée que nos écrivains, ni tout à fait français ni tout à fait maghrébins, se sentaient victimes d'une double suspicion : d'un côté les Maghrébins leur reprochaient d'écrire dans la langue du colon et donc, de faire le jeu de la colonisation ; d'un autre côté, les Français soutenaient leurs efforts d'intégration mais attendaient d'eux qu'ils satisfassent un certain goût d'exotisme et d'indigénisme dépaysant. Pour le reste, leur littérature de combat permettait à un lectorat français de gauche d'avoir bonne conscience, en encourageant à travers elle, les combats socialistes, anti-impérialistes et anticolonialistes. Tout cela pour dire que, dès le départ, l'écrivain maghrébin se livre à un périlleux exercice de séduction où il lui faut être soi-même sans repli identitaire, ouvert sans aliénation, puisant dans le patrimoine sans folklorisme et intégrant les valeurs universelles de progrès, de liberté, de démocratie sans y perdre sa spécificité.

Difficile exercice qui, sous-tendu par la conscience exacerbée de la satisfaction d'un public tout à la fois, réticent et exigeant, ne peut se faire dans la sérénité. Cette *danse*, selon l'image de Khatibi, où l'écrivain se fait séducteur en même temps que provocateur. Cette ambivalence œdipienne dont parle Jacques Berque¹, où l'écrivain imite l'autre tout en cherchant à tuer son modèle, ne peut engendrer qu'une écriture crispée, un ton grave, un culte du sérieux où l'écrivain, pour se faire pardonner, doit apparaître comme portant toute la misère du monde ou comme faisant de la surenchère révolutionnaire, pour donner l'image du « poète-prophète », au service de la conscience de son peuple. Car l'auteur maghrébin travaille sous pression, poursuivi par l'« œil du Dieu », tel le soleil implacable qui poursuit Caïn dans sa fuite. Cependant, cet œil brûlant se transforme en conscience justicière qui intériorise le regard sévère du public : « C'est l'écrivain se regardant voir », selon Isaac Yetiv.

¹ Jacques Berque qualifie d'Edipe colonial la situation de l'écrivain maghrébin, in : *Dépossession du monde*, Paris : Seuil, 1966.

Cette crispation explique la place minoritaire qu'occupe le recours au comique, surtout pendant la phase d'émergence de cette littérature : les premiers écrivains n'avaient nullement le sens de l'humour, ils étaient lyriques, fougueux, voire même agressifs, dans leur désir de montrer qu'ils étaient « des hommes à part entière » (Feraoun). Cette crispation explique également que l'avènement du non sérieux (dans toutes les catégories du terme : franc rire, burlesque, ironie, humour) ou ce que Philippe Hamon appelle « l'écriture oblique »², n'ait eu lieu que dans les années 1970, avec l'avènement de la modernité, illustrée par une nouvelle génération d'écrivains décriés, au fur et à mesure que nous nous éloignons de la scénographie d'origine. Et le fait que des écrivains comme Chraïbi aient pratiqué les procédés du rire dès les années 1960 ne contredit nullement une telle affirmation, il s'agit plutôt d'une maturité esthétique précoce qui fait d'eux les précurseurs de la modernité littéraire maghrébine.

Notre propos est de montrer, à travers l'exemple de Driss Chraïbi dans quelle mesure le non sérieux en général prend en charge les ruptures idéologiques, qui entrent en corrélation avec une nouvelle esthétique romanesque. En effet, Chraïbi a utilisé le comique comme dynamique de rupture, pour rompre avec des courants littéraires prédominants, dès *Succession ouverte* (1962). Dans ce roman en effet, à la phase d'indépendance caractérisée par l'euphorie, l'auteur oppose un détachement ironique. Plus important, par le traitement caricatural qu'ils subissent et l'exagération burlesque de leur portrait, certains personnages se transforment en types : le comique chraïbien permet ainsi de dépasser le réalisme plat de cette littérature de combat, au profit d'une construction allégorique à travers laquelle fable et personnages sont représentatifs d'une époque³. Le mode d'écriture burlesque s'appuyant sur un comique d'exagération, sera désormais le vecteur de cette écriture allégorique qui caractérisera ses autres romans. Dans *La Civilisation, ma mère !* (1972), les situations comiques résultent de l'inadaptation d'une mère traditionnelle au confort moderne. Ses difficultés poussées jusqu'à l'absurde sont autant de figures de la difficulté du pays à accéder à l'âge moderne. Et son espièglerie édifie une modernité accessible à l'humain. On voit alors comment le tissu des situations comiques figure les étapes traversées par le pays pour s'approprier le progrès socio-historique. De la même manière, le chef Mohamed dans *Une enquête au pays* (1981), caractérise la conduite aveugle de l'État moderne qui veut plier les communautés rurales, vivant dans un âge préhistorique, à une modernisation mécanique. Les mésaventures comiques du Chef Mohamed instruisent le mythe du bon sauvage (ou du bon berbère) agressé par une civilisation cultivant la puissance au lieu de rechercher l'harmonie avec la nature.

² *L'ironie littéraire ; Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette, 1996.

³ Chraïbi recourt au comique, à travers le personnage de Nagib, sorte de géant sans cervelle, qui use démesurément de la force pour amener les locataires de son défunt père à payer. L'auteur se sert de ce personnage comique pour symboliser explicitement les nouvelles classes au pouvoir. En outre, il véhicule une fable allégorique : l'indépendance n'a fait que remplacer une colonisation aveugle par « le règne des hommes frustes ».

Chraïbi a donc utilisé le burlesque pour édifier des fables à moralité historique. Cependant, au seuil du nouveau siècle, il a abandonné la représentation de l'histoire pour parler de lui à travers deux ouvrages autobiographiques : *Lu, vu, entendu* (1998) et *Le Monde à côté* (2001). Parallèlement, il a délaissé le franc rire pour parler de lui avec tendresse et humour (au sens restrictif) : nous nous intéresserons à l'interaction de l'humour avec l'avènement, au seuil du postmoderne maghrébin, d'un genre peu usuel au Maghreb, à savoir l'autobiographie. Nous verrons alors dans quelle mesure l'humour comme ultime catégorie de cette écriture oblique évoquée plus haut⁴ a pour fonction de déconstruire le genre autobiographique traditionnel suivant une nouvelle vision du monde et de la condition humaine.

Pour cela, l'avènement d'une nouvelle conception de l'autobiographie reflète des mutations socio-esthétiques dont l'humour semble être le catalyseur, voire l'initiateur. En outre, l'humour investit des écarts esthétiques dont il constitue l'origine ou le facteur favorable, pour engendrer une nouvelle écriture autobiographique. Ces écarts favorisés par l'humour sont : l'autofiction ou le refus du vrai, l'écriture en fragments ou le refus de la synthèse et la présence permanente du narrateur ou le détachement à l'égard du passé.

1. AUTOBIOGRAPHIE ET AUTOFICTION

Dès le paratexte, nous sommes frappés par l'ambiguïté du projet car Chraïbi a du mal à reconnaître qu'il s'agit de son autobiographie. En effet, *Lu, vu, entendu* est présenté comme étant des mémoires à travers lesquelles l'auteur « choisit d'occuper les coulisses pour donner voix à tout un peuple, ressusciter une époque (1926-47) »⁵. Le qualificatif de mémoire revient d'ailleurs sous la plume de quelque critique⁶ bien que certains éprouvent le besoin de nuancer l'étiquette. Ainsi, Jeanne Fouet, après avoir placé « mémoires » entre guillemets, met en doute la validité de l'appellation : « *Vu, lu et entendu*, pourrait être plus près des *Confessions* de Rousseau que des mémoires de guerre. L'insistance sur les aspects les plus privés du narrateur, tout spécialement soucieux de restituer les premiers émois sexuels, a bien quelque chose à voir avec les premiers frémissements du jeune Jean-Jacques » (Fouet, 1999 : 256). En fait, Jeanne Fouet a raison de présenter cet ouvrage comme plus près des confessions que des mémoires, car il s'agit d'un adolescent qui observe le monde et qui relate des événements majeurs : la résistance anticoloniale à travers la figure d'Abdel Krim, les échos de la deuxième guerre mondiale au Maroc, le débarquement américain... Or, l'auteur adulte insiste davantage sur l'éveil du personnage que sur les événements

⁴ Philippe Hamon établit pour l'écriture oblique un schéma dans lequel le rire en représente la forme explicite, l'ironie la forme intermédiaire et le sourire la forme atténuée. Pour ce qui nous concerne, nous userons du terme humour dans son sens restrictif de procédé qualitativement distinct du rire-franc et de l'ironie. En revanche nous emploierons l'adjectif humoristique dans le sens général qui englobe toutes les catégories du non sérieux.

⁵ Quatrième couverture de Denoël (folio), 1998.

⁶ « Savoureuses mémoires qui s'achèvent alors que Driss, complètement dérouté (...) décide d'écrire son livre », écrit Jeanne Fouet (Fouet 1 : 2002)

extérieurs, lesquels événements fonctionnent comme des éléments qui nourrissent l'itinéraire initiatique du héros. Et d'ailleurs, ce qui y est visé, ce n'est pas l'exactitude historique mais la naïveté du regard adolescent, sinon tout le folklore familial ou social qui entoure l'événement, de manière à restituer l'atmosphère du Maroc colonial. S'il s'agit de mémoires, c'est donc au sens restrictif de création d'ambiance d'une époque.

De la même manière, Chraïbi nous dérouté en appelant « récit », le second tome de cette autobiographie, paru en 2001 sous le titre : *Le Monde à côté*. Jeanne Fouet écrit à ce propos :

« Trois ans après *Vu, lu, entendu*, Driss Chraïbi a publié en octobre 2001 ce qui semble bien être la suite de ce premier tome de mémoires, mais qui curieusement s'auto-définit comme « récit » sur la première couverture. Il y a un écart dans l'identification générique qui vaut qu'on s'y attarde. Toute autobiographie est en effet un récit, un récit rétrospectif obéissant à un « pacte autobiographique »(...) Mais les "mémoires" prennent en charge l'ancrage historique de l'écrivain et le récit peut être parfaitement de fiction ; sans doute est-ce là une des clés de l'écriture du *Monde à côté*... » (2002 : 1)

Ce deuxième tome est écrit de la même manière que le premier : entrecroisement de souvenirs intimes et de rencontres publiques, Chraïbi y mêle ses aventures sentimentales et les faits majeurs relatifs à sa carrière littéraire. Curieusement ce deuxième tome nommé récit pourrait mieux passer pour des mémoires, étant donné la galerie de portraits des hommes de lettres et des personnalités politiques que cet ouvrage présente. Mais tous les bruits de la vie publique ne sont que des instruments au service de l'autoportrait : ils sont présentés dans le parcours existentiel d'un moi qui décrit les étapes de son accomplissement.

Nous avons déjà là un élément qui déroge à la définition classique de l'autobiographie : l'absence de pacte. Comme si cette absence pouvait permettre un jeu de cache-cache avec le lecteur, une stratégie de masque : en fait, si Chraïbi ne veut pas prononcer le terme autobiographie, c'est pour rester libre vis-à-vis du genre. Cette liberté lui permet entre autre, celle de ne pas rester fidèle à la vérité.

En effet, Chraïbi, fidèle à sa verve romanesque, prolonge la réalité par la fiction pour mieux atteindre la vérité de son être. Si l'on ajoute que les glissements dans la fiction sont souvent de nature humoristique, on comprend alors de quelle manière l'humour constitue pour lui, le vecteur dynamique de ce nouveau genre que Serge Doubrovsky a appelé *autofiction*. Trois épisodes fictifs illustrent nos propos. 1^{er} épisode : la mère se comporte naïvement avec les emblèmes de la modernité, la cuisinière, le téléphone et la radio, en cherchant à les adapter à sa mentalité traditionnelle. Ainsi, elle mit ses bagues dans la cuisinière, dialogua avec la demoiselle de l'interphone et avec le génie de la radio. 2^e épisode : le père défie le professeur d'algèbre de l'enfant en lui proposant un problème sur lequel ce dernier se casse la tête pendant trois jours, en vain. À la fin, la solution paraît simple, mais nécessitant

un savoir-faire populaire qui n'est pas à la portée de l'enseignant occidental. 3^e épisode : l'enfant entre chez un coiffeur qui lui explique la défaite des Allemands en se servant de la tête d'un client comme carte de guerre. Ce dernier finit par quitter le siège de coiffure, emportant sur son crâne le schéma stratégique conçu par le coiffeur.⁷

Ces trois épisodes sont trop gros pour paraître vrais. De surcroît, les deux premiers appartiennent à la culture populaire orale, tandis que le troisième constitue un épisode de *La Civilisation, ma mère !*, dans lequel Chraïbi met en valeur le choc né de la confrontation de la mentalité traditionnelle de la mère avec des symboles du progrès technologique. Cependant, si ces trois épisodes comportent une tendance à la mythomanie, il n'en reste pas moins que l'effet de sens recherché est au service de la réalité. Le premier illustre de manière humoristique le génie populaire à s'approprier la modernité. Le second a pour fonction d'illustrer le fossé entre le milieu d'origine (la famille) et le milieu d'apprentissage (le monde) : le père marocain ayant battu le professeur d'algèbre français, Chraïbi suggère d'éviter les dichotomies manichéennes : primitif/civilisé, ignorant/instruit, stupide/intelligent... Le troisième vient à la suite de toutes discussions recueillies sur le dénouement de la seconde guerre mondiale et comme tel, il couronne, par une scène cocasse, tout le folklore populaire qui restitue les échos de la guerre chez le peuple marocain. Et tous les trois constituent un hymne au « bon sauvage ». On voit alors que l'autofiction, comme procédé qui parasite le pacte autobiographique, est « une fiction feinte, une fiction de la fiction qui servirait de détour à la vérité » (Lecarme, 1997 : 260).

L'humour, qui lutte contre le tragique de la condition humaine par sa déréalisation ou sa fabulation⁸, trouve dans le langage son accomplissement. Il devient alors conscience exacerbée que tout est langage, tout n'est que langage. Si l'autofiction s'épanouit dans l'humour, c'est grâce à cette conscience commune qui les fonde, à savoir la conscience qu'il n'y a pas de frontière entre vérité et fiction, entre vérité et langage. Bien plus, la fiction par l'écriture atteindrait à la vérité profonde :

« Pour l'autobiographe, écrit Doubrovsky, comme pour n'importe quel écrivain, rien pas même sa propre vie n'existe avant son texte ; mais la vie de son texte, c'est sa vie dans son texte. Pour n'importe quel écrivain, mais peut-être moins consciemment que pour l'autobiographe (s'il est passé par l'analyse), le mouvement et la forme même de la scription sont la seule inscription de soi possible, la vraie 'trace' indélébile et arbitraire, à la fois entièrement fabriquée et authentiquement fidèle ». (Doubrovsky, 1979 : 105)

⁷ Respectivement, pp. 52-54, pp. 58-60, pp. 79-82.

⁸ À l'inverse du tragique, l'humour donne à l'homme l'illusion de sa liberté : « On pourrait dire que l'humour consiste à présenter la condition humaine comme une situation, comme si la finitude humaine était une sorte de mauvaise posture ou une mauvaise plaisanterie, mauvaise et définitive (...) en cela l'humour est l'inverse du tragique. La tragédie offre le spectacle du fini vaincu par l'infini (...). Au contraire l'humour consiste à laisser entendre qu'un être humain ne se réduit jamais à un caractère, ni à une situation, mais qu'il est pris dans leur contradiction », Alain Rey, « Humour », *Dictionnaire culturel*, Paris : Le Robert, 2005.

L'humour et la fiction produisent le même effet de mythomanie : tous deux atteignent à la fabulation, l'un par le biais de l'exagération et l'autre comme production fantasmatique. Or, appliquée à soi, la fabulation humoristique ou fantasmatique est source de déréalisation, de détachement : c'est ainsi que l'humour réalise le même effet que l'autofiction : celui de ne pas adhérer à sa propre existence de manière à relativiser le mal comme le bien. L'humour est sagesse, tout le contraire du tragique, parce qu'il permet de ne pas se passionner. L'autobiographie humoristique ne conçoit les protagonistes qu'à la surface des événements. Ainsi, Chraïbi décrit le débarquement américain de 1942 et les batailles qui s'en suivirent avec un humour qui dédramatise la guerre :

« Je rejoignis (ma mère sur la terrasse). Par moments, le ciel étincelait d'étoiles diurnes. C'était beau, mais ça ne durait guère. Une douille en cuivre tomba à nos pieds, de la dimension de mon index. Ma mère la ramassa, la considéra. Elle dit :

- Je cherchais depuis longtemps un étui de kohol. Et le voici. Et dire que cette manne, Allah l'a confiée à des messagers qu'Il est allé chercher en Amérique !

Dans les heures qui suivirent, d'autres mannes tombèrent du ciel au passage d'un avion vrombissant : des tracts qui firent le bonheur des épiciers, de quoi emballer pépites et cacahuètes pour des semaines et des mois. » (Chraïbi 1998 : 121)

Le narrateur se permet même d'évoquer avec humour la disette qui a sévi en temps de guerre. Étant pauvres, les Marocains n'avaient rien à perdre :

« Si l'on rationna les pommes de terre, les pâtes, le riz, le chocolat et les saucisses, ce fut un coup d'épée dans l'eau : ces articles n'entraient pas dans la ligne de référence des Arabes. Ils ne connaissaient pas. Les épiciers de chez nous proposèrent à leurs clients français des produits du terroir, cent pour cent marocains : pois chiches, fèves, figues de Barbarie bien garnies, de leurs piquants, têtes de mouton à l'état brut, fenugrec, beurre rance du bled, kif pour remplacer le tabac, piments, graines de sésame. Ils ne connaissaient pas. Nous étions donc à égalité. Pas tout à fait cependant... » (*Ibid.* : 76)

De tout cela il en résulte que l'humour est au service de l'autofiction. À travers elle, il se réalise et il la réalise par la même occasion : empruntant la voix du mensonge ou du fantôme, il se réalise en tant que dérision du réel par sa déréalisation. Mais en même temps il offre à l'autofiction l'un des modes possibles de sa réalisation : la dérive par l'exagération.

2. L'HUMOUR ET LE RÈGNE DU HASARD

L'autobiographie traditionnelle a pour souci la synthèse d'une vie. Elle voudrait mettre en valeur l'idée de destinée : l'idée que tous les événements sont focalisés par une vocation qui détermine leur orientation. Chraïbi, au contraire, affirme que son

existence est conditionnée par l'intervention de l'arbitraire. Ainsi, au lieu de commencer son autobiographie de manière conventionnelle (« je naquis le...à...»), il recourt à l'humour pour déstabiliser son lecteur et annoncer dès le départ « qu'il subsiste un léger doute quant à la date de sa naissance, un certain décalage entre l'oral et l'écrit » (Chraïbi, 1998 : 11) Suit alors un épisode cocasse au cours duquel le père et le commissaire se concertent pour fixer la date de naissance en recourant au calendrier agricole.⁹

D'autre part, l'auteur ne laisse pas de montrer que sa destinée ou sa carrière se développe au hasard des rencontres : dans le 2^e tome surtout, tous les choix seront le fruit du hasard. Ainsi en est-il de sa vocation d'écrivain : « Je ne me destinais nullement à la carrière littéraire, confesse-t-il. Mais je me retrouvai du jour au lendemain sans le sou, et c'est ce qui me décida à écrire » (Chraïbi, 2001 : 30)

Plus loin, il confirme le rôle du hasard dans l'organisation de sa vie. Ainsi, le choix de l'île de Ré que nous croyions être déterminé par la tendance à la retraite chez les écrivains, s'avère-t-il être le fruit du hasard : « Elle (Catherine, sa première femme) fit pivoter le globe terrestre sur son axe et opta pour l'île de Ré au jugé » (*Ibid.* : 81) Ce qui amène l'auteur à une conception existentialiste de la destinée, à travers laquelle s'affirme le règne de la contingence. Aussi affirme-t-il à propos de l'heureuse rencontre à l'origine de *La Civilisation, ma mère !*:

« En sortant, je fis la connaissance de l'adorable Claudine Lemaire, adjointe au service de presse. Ce fut elle et elle seule, qui prit ma carrière en main et m'ouvrit bien des portes. Il suffit qu'un être humain soit là, sur notre route au moment voulu, pour que tout notre destin change. » (*Ibid.* : 140)

Cette conception de l'existence comme accumulation de hasards ou enchaînement d'accidents, détermine l'autobiographique comme écriture fragmentaire : le passage d'un épisode à un autre est tout à fait arbitraire. Chraïbi semble s'abandonner au mouvement d'une mémoire associative où le culte du plaisir vient remplacer le besoin d'une cohérence ou d'une articulation logico-temporelle des événements. C'est dans cette vacuité de signification que vient se loger l'humour : il investit des digressions tout à fait gratuites, emportées par le rire irrépressible du narrateur-personnage. Tel est le rôle de l'épisode suivant, qui ne se justifie pas au plan de la progression du récit initiatique. En effet, l'auteur évoquait dans ce chapitre son attrait pour les lettres, quand tout à coup il bifurque sur un épisode cocasse : en classe, mis à côté

⁹ « Gravement, il déclara au commissaire que je m'appelais Driss avec deux « s » s'il vous plaît, Idriss en arabe (...) -Son âge dites-vous ? Oh c'était l'époque des moissons quand avec l'aide de Dieu, il est venu au monde. -Quelle moisson ? demanda le commissaire qui transpirait à grosses gouttes. Orge, avoine, maïs, blé dur ? -Blé dur, dit mon père - (...) - En juillet alors ? - C'est ça répondit mon père. En juillet. - C'est ça, répétèrent les témoins. En juillet. - Au milieu de juillet, proposa le commissaire. (Il s'épongeait la face, la nuque). Le 15 ? - Pourquoi pas le 15 ? dit mon père. » (*Ibid.* : 12-13)

d'une blonde française, l'enfant a une érection qu'il n'arrive pas à réprimer, alors que le maître lui demande de venir au tableau :

« Comment aurais-je pu le faire, nous confesse-t-il ? En désespoir de cause, je m'adressai au responsable de mon désarroi. En marocain, à haute voix. Quelque chose comme : Couché, fils de bourricot ! Plie-toi, voyou, rentre dans ta coquille ! Fissa ! » (Chraïbi, 1998 : 101)

Par ses dérapages, l'humour empêche la cristallisation d'une vie autour d'un noyau ; l'humour s'inscrit donc contre l'édification d'une synthèse de vie car il est essentiellement refus de la constitution d'un sens¹⁰. C'est là qu'intervient le rôle de l'humour comme déconstruction du projet autobiographique : au contraire de l'ironie toujours à l'affût d'un sens critique, l'humour est contemplation impuissante du non-sens constitutif du vivant, sans que cela entraîne le désespoir : « l'humour ne sauve pas ; l'humour ne sert en définitive à peu près à rien », écrit Michel Houellebecq. Tout au plus aide-t-il à s'accommoder au désespoir car il donne paradoxalement l'illusion de puissance : « Mais (...) l'humour répond toujours à l'absurde en permettant grâce à une plaisanterie, de vaincre les émotions et de transformer ainsi la souffrance en comportement dominateur »¹¹.

Chraïbi, au crépuscule de sa vie, reconnaît que cette dernière n'a pas de sens ou d'orientation précise, étant un enchaînement de hasards. Mais ce constat ne provoque nullement le désenchantement ; bien au contraire, il permet de liquider les utopies existentielles au profit de la seule chose qui reste et qui supporte notre raison d'exister : la vie. C'est pourquoi Chraïbi ouvre et ferme son autobiographie sur un hymne à la vie. Bien plus son projet s'organise comme une action de grâces à cette dernière. 1^{re} phrase du 1^{er} tome : « Je remercie la vie. Elle m'a comblé. Au regard d'elle, tout le reste est littérature ». Dernière phrase du 2^e tome : « La vie continue. Bonjour la vie ». Ainsi, grâce à l'humour, Chraïbi surmonte la déprime liée à l'âge et à la proximité de la mort.

3. DE L'HUMOUR COMME DETACHEMENT

Au niveau de l'énonciation, l'autobiographie chraïbienne se caractérise par un va-et-vient systématique entre le passé et le présent, le vécu et sa narration, le personnage à travers les étapes de son existence et le narrateur au crépuscule de sa vie : dans le premier tome, le narrateur remonte souvent au présent de l'écriture, 1997, pour comparer les époques et souligner les vicissitudes du temps, mais il lui arrive de re-

¹⁰ « L'humour reste lié, après le désespoir de la relativité, à un non-engagement dans le monde puisque le sens se trouve délibérément ailleurs. Il n'a donc rien à dire, rien à prouver et désigne plutôt un certain comportement qui se passerait de sens » (*Encyclopaedia* 1990 : 1668). Ou encore : « L'ironie dit ce qu'elle ne dit pas : elle le laisse entendre, et le dit d'autant plus qu'elle contraint chacun à le comprendre. L'humour ne dit pas ce qu'il dit, mais par là ouvre, de l'intérieur du langage, à quelque chose qui se situe hors du langage (...). L'humour consiste à présenter comme allant de soi ce qui ne va pas du tout de soi et comme n'allant pas de soi ce qui va de soi », Alain Rey, *op. cit.*, p. 1741.

¹¹ In : *Encyclopaedia* 1990, p. 1668.

monter au gré de ses souvenirs, dans un mouvement prospectif, pour évoquer le devenir d'un personnage ou le prolongement d'un événement marquant. Dans le second tome, l'écrivain jalonne son récit de fréquents retours au présent de narration. Ainsi le récit commence à la mort de Hassen II, plus précisément à « Crest. 24 juillet 1999. Six heures et demie du matin » (Chraïbi, 2001 : 11) Trois chapitres avant la fin, l'auteur prend soin de nous rappeler le présent de l'écriture : « 28 mars 2001. Je fais une pause. Trop d'émotions. Trop de cigarettes. Je ne sais pas ce qui se passe dans le monde. Voici longtemps que je n'ai pas ouvert un journal » (*Ibid.* :150) A la fin du récit, l'évocation du passé rejoint le présent de l'écriture : « Le vingtième siècle s'est enfin achevé. Il y a eu trop de morts de par le monde : d'hommes, d'idéologies, d'illusions et de religions » (*Ibid.* : 211)

Ainsi, la proximité du présent, la promiscuité à laquelle le passé se trouve réduit transpose l'évocation dans son écriture, de manière à réduire la fable à sa moralité et le récit à son exumplum.

Cette remontée vers le présent de narration n'est pas étrangère à l'autobiographie. Seulement, utilisée de manière systématique et à caractère souvent humoristique¹², elle crée un effet de désenchantement. En effet, l'énonciation étant en perpétuel dialogue avec son énoncé, le *je* racontant se détache du *je* raconté comme une lucidité qui met fin à l'enchantement et parasite la constitution du mythe du paradis perdu. L'humour aidant, ce dialogue passé-présent empêche également l'édification du mythe personnel qui constitue la quête essentielle de l'autobiographie classique.

SYNTHESE : DE L'HUMOUR COMME ACTIVITE SUBVERSIVE

Il en résulte que l'humour contribue à la déconstruction du projet autobiographique en subvertissant les trois principales figures : la fidélité au réel ou le pacte de vérité, la quête d'une synthèse du moi à travers un récit fondé sur la continuité, sur la constance d'une destinée et l'effet enchanteur du passé. En effet, par son activité délirante et fantasmagorique, par ses digressions surprenantes et ses détours imprévus, par son désinvestissement affectif, l'humour détruit la cohérence du discours au profit du désordre existentiel. Cette subversion, qui entraîne la dissolution d'une image cohérente du moi, amène à la construction du sujet postmoderne : celui qui a perdu son essence au profit de son existence, celui qui a perdu sa constance au profit

¹² Par exemple, Chraïbi fait un tableau de la confusion linguistique qui a régné en temps de guerre, aggravée par l'arrivée des Américains. Faisant un saut dans le temps, il constate que cette situation n'a pas changé. Le nostalgique est transposé dans la description pittoresque du présent. Le récit passé devient discours au service du présent ce qui détruit son effet poétique : « Entendu : un passant s'arrête devant une boutique :

- Labès ?

- Labès, old fellow. Et toi?

- Ça va. Allah Akbar. Et ta family ok ?

- Couci couça. Et ces oranges, how much ?

- How quoi ? les lemons tu veux dire ?

- Oui ouakha. Combien price d'ami ? etc. » Chraïbi, 1998, *op. cit.*, pp. 128-29.

de la multiplicité des états de son moi¹³. L'humour joue un rôle d'avant-garde, dans la mesure où il actualise la condition postmoderne relative à l'homme maghrébin de ce nouveau siècle : la littérature se met à la page de l'histoire.

D'autre part, l'humour, appliqué au domaine de l'autobiographie maghrébine, permet de lever les inhibitions et de surmonter les blocages. En effet, jusque là la littérature maghrébine était réticente quant au projet autobiographique : la pudeur qui impose le silence sur le sexuel, d'un côté, la difficile émergence de l'individu dans une société qui continue à se baser sur des solidarités de groupe, de l'autre ou encore, la prédominance du social dans une littérature à vocation missionnaire : tout cela empêche l'exhibition impudique du moi. Et pourtant, l'affirmation du moi face à l'autre qui est à l'origine de cette littérature, imposait de parler de soi. Ceux qui l'ont fait ont emprunté des voix détournées : les Mouloud Feraoun, Ahmed Sefrioui, Albert Memmi, Mouloud Mammeri, tous ceux-là ont choisi de parler d'eux-mêmes à travers le destin de leur communauté. D'autres ont emprunté la voie du roman autobiographique. Tel est le cas de Driss Chraïbi à travers *Le Passé simple*. Et, le fait que cet auteur, pourtant audacieux, continue à renier l'autobiographique à travers ses derniers écrits, se révèle significatif de cette peur du scandale, de cette réticence à étaler sa vie en plein jour et sans barrière. L'humour, tout en étant régulateur métaphysique, puisqu'il permet de s'accommoder de sa condition, joue un rôle révolutionnaire et incite à transgresser les tabous de tout ordre. Par l'impression d'irréalité qu'il instaure en plein réel, par le détachement du sujet vis-à-vis de son propre vécu, ce procédé joue sur l'ambiguïté née de la déréalisation : c'est moi et ce n'est pas moi, ambiguïté qui crée un pacte de bonne conscience entre l'auteur et son lecteur. Chraïbi peut alors faire passer ses audaces – sexuelles ou sociales – sous forme de mésaventures comiques que le lecteur accepte facilement car elles lui donnent l'impression que le narrateur joue un rôle. C'est cette dialectique du jeu et de la vérité qui pourvoit l'humour d'une fonction paradoxale : dire sans dire et être sérieux tout en jouant. Pour cela, nous voyons de nombreux ironistes subir les iras de l'État, mais rarement des humoristes. Pour tout dire, l'humour permet d'oser sans provoquer et en toute bonne conscience.

BIBLIOGRAPHIE

D. CHRAÏBI (1998), *Vu, lu, entendu*, Denoël, Paris, coll. Folio.

D. CHRAÏBI (2001), *Le Monde à côté*, Denoël, Paris, coll. Folio.

« Humour » (1999), *Thesaurus. Encyclopaedia Universalis*, S.A. France, Paris, pp. 1667-68.

¹³ A propos de la révolution psychologique relative à la seconde modernité, Michel Philippon écrit, citant Hume dans son *Traité de la nature*, : « Pour un Hume, par exemple, rien n'est moins sûr que l'identité personnelle : je suis un changement perpétuel, une évacuation permanente. Rien n'est stable en moi que ce changement même. Mon être n'a rien de monolithique, mais ressemble au contraire à un faisceau. Pour parler rigoureusement, je dois reconnaître que je me réduis à une collection de perceptions. Le moi est un théâtre où se succèdent mille et un personnages divers. Ma multiplicité est patente alors que mon unité est fort douteuse. » « D'un monde réaliste à un univers énucléé », pp. 161-74, Ce que modernité veut dire, *Modernité* n° 5, Bordeaux : PUB, Mars 1994, p.165.

J. FOUET (1999), *Driss Chraïbi en marges*, L'Harmattan, Paris.

J. FOUET (2001), <http://www.Limag.Refer.org/Textes/Fouet/Chraïbi/MondeAcote.htm>.

P. HAMON (1996), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris.

J. LECARME, E. LECARME-TABONE (1997), *L'autobiographie*, Nathan, Paris, coll. U-Lettres.

REY, ALAIN, (Dir.) (2005), « L'humour », *Dictionnaire Culturel en langue française*, Le Robert, Paris, pp. 1736-42.

« ÊTRE À LA FOIS AU-DEHORS ET AU-DEDANS ». ASSIA DJEBAR : UNE IMMORTELLE À L'ACADÉMIE

Seloua Luste BOULBINA

classes préparatoires

Paris

Ce dont on ne peut parler, il faut l'écrire...

Résistance de la littérature

On se souvient du mot de Kateb Yacine, faisant de la langue une question de guerre et de paix. « La langue française, déclara-t-il, reste un butin de guerre ! À quoi bon un butin de guerre, si l'on doit le jeter ou le restituer à son propriétaire dès la fin des hostilités. » Kateb Yacine fit, ainsi, du français une langue non pas volée mais dérobée, une lettre en souffrance, un anti-destin. Il défia (et défia) la souveraineté d'une langue : un peuple, un territoire, une langue en faisant d'une langue *subie* une langue choisie. *Nedjma* est, en ce sens, une prise. Pour autant, on le sait, cette appropriation linguistique – et culturelle – ne le laissa pas sans culpabilité. Le butin demanda un tribut, le gain produit une dette : un théâtre joué en arabe « dialectal ». Double registre, double enjeu : comment faire de la langue du colonisateur la langue du colonisé. Comment rendre en langage populaire ce que l'on exprime en langage savant. Mais aussi, comment passer non de l'oral à l'écrit (c'est un jeu d'enfant), mais de l'écriture à la parole. Je laisse de côté, délibérément, des aspects politiques du choix d'une langue d'expression et de communication, que les travaux de Khaoula Taleb Ibrahimy ont bien permis de mettre en lumière. Assia Djébar est, de peu, la cadette de l'écrivain. Ils ont sept ans d'écart. Comme celui de Kateb Yacine, le père d'Assia Djébar a une double culture, arabe et musulmane d'une part, française et européenne d'autre part. Tous deux ont été, dans leur jeunesse, des militants. Comme lui, elle a vécu, et vit toujours en *exil*, loin de son pays natal. Tous deux sont enfin – et surtout – de grands écrivains. Kateb Yacine publie *Nedjma* en 1956. Assia Djébar publie *La Soif* en 1957. Contrairement, cependant, à son aîné, Assia Djébar n'a pas renoncé au français. C'est dans cette langue qu'elle a tissé ses histoires, faisant et défaisant les liens, les nœuds, entre les deux rives, entre les langues, entre, enfin, les sexes. La langue, en outre, est un des personnages principaux de ses textes. Plus exactement, il y a la langue, la voix, l'accent.

Récemment, en 2005, Assia Djebar a été élue à l'Académie française. Elle a prononcé son discours de récipiendaire le 22 juin dernier, évitant, selon ses propres termes, de s'endimancher langagièrement en une telle circonstance. Depuis, certains ont demandé à ce qu'Aimé Césaire¹ entre lui aussi au panthéon français de la défense et illustration de la langue française. À l'évidence, une telle élection a un sens postcolonial. Après avoir été, en effet, la première Algérienne (alors Française musulmane) à être admise dans la prestigieuse École normale supérieure du boulevard Jourdan, la voici la première Immortelle à l'Académie. Cette dimension, notre écrivaine ne manqua pas de la souligner, déclarant, à propos de l'histoire européenne récente : « Il y a une autre histoire, Mesdames et Messieurs, et consécutive à celle-ci... Permettez-moi de l'évoquer à présent : la France, sur plus d'un demi-siècle, a affronté le mouvement irréversible et mondial de décolonisation des peuples. Il fut vécu, sur ma terre natale, en lourd passif de vies humaines écrasées, de sacrifices privés et publics innombrables, et douloureux, cela, sur les deux versants de ce déchirement. » Et elle poursuit : « L'Afrique du Nord, du temps de l'Empire français, – comme le reste de l'Afrique de la part de ses coloniaux anglais, portugais ou belges – a subi, un siècle et demi durant, dépossession de ses richesses naturelles, déstructurations de ses assises sociales, et, pour l'Algérie, exclusion dans l'enseignement de ses deux langues identitaires, le berbère séculaire, et la langue arabe dont la qualité poétique ne pouvait alors, pour moi, être perçue que dans les versets coraniques qui m'étaient chers. » Texte sans contexte n'est que ruine de l'âme...

C'est pourquoi, quand certains écrivains font du style (Mallarmé) ou du sujet (Brecht) leur affaire, Assia Djebar place la *langue* au cœur de son écriture littéraire, dans un « triangle irrégulier », pour reprendre ses propres termes, des deux ou trois langues que connaît l'Algérie. Elle a développé cette *inscription* (ou, plus approximativement, cette contextualisation) dans *Le Blanc de l'Algérie*. « La littérature algérienne, écrit-elle², – et il faut la commencer à partir d'Apulée au II^e siècle jusqu'à Kateb Yacine et Mouloud Mammeri, en passant par Augustin, l'émir Abdelkader et Albert Camus – s'est inscrite dans un triangle linguistique. ». Sans les nommer, elles sont, dans leur ordre d'apparition en scène : « une langue du roc et du sol, disons de l'origine », « une deuxième langue, celle du dehors prestigieux de l'héritage méditerranéen », « troisième partenaire de ce couple à trois, se présente la plus exposée des langues, la dominante, la publique, la langue du pouvoir ». Ce que masque en effet l'appellation « littérature francophone », ce n'est pas tant la nationalité de l'auteur (car n'est-ce pas secondaire : il y a tant d'Algériens de nationalité française aujourd'hui...), quoiqu'il soit cependant important de distinguer, à l'intérieur de cette catégorie floue, le Mali de l'Algérie, le Sénégal du Congo, le Québec de l'île Maurice ; ce n'est pas tant la nationalité de l'auteur que la *terre* de son écriture. C'est exactement ce que fait Assia Djebar lorsqu'elle détermine les contours de la « littéra-

¹ Assia Djebar fait explicitement référence au *Discours sur le colonialisme* (1950) d'Aimé Césaire.

² Assia Djebar *Le Blanc de l'Algérie*, Paris : Le Livre de Poche, 1995, p. 243. Ce livre est un véritable livre des haltes, par référence au *Kitab el-Mawaqef* d'Abdelkader el-Djazaïri.

ture algérienne », incluant au passage, pour commencer, Apulée, un *auteur latin* d'hier comme on dit aujourd'hui *écrivain francophone*. « L'écriture et l'Algérie comme territoires »³ : le « désert de l'écriture »⁴ et le « blanc de l'Algérie »⁵... Certains (trop nombreux ?) prennent mal les choses et confondent deux *langages*. Ils confondent le français « marginalisé quand il est créatif et critique » et le français « en habits d'apparat colonial ». Ils confondent, tout simplement, l'art et la politique.

Le français n'est pas véritablement sa langue de parole (quoiqu'elle soit francophone), c'est, selon son expression, sa « langue d'écriture ». Assia Djébar est, du reste, un *nom d'auteur*⁶ Ce n'est pas, cependant, un pseudonyme. Ce n'est pas un nom d'emprunt. Ce n'est pas un nom francophone. C'est un nom d'écriture. L'important n'est pas qu'elle soit francophone. L'important n'est pas qu'elle soit polyglotte (anglais, français, arabe, berbère). La francophonie est, en effet, une appellation trompeuse. C'est une appellation dont on ne sait si elle renvoie à une *voix* ou à une *écriture*. C'est une appellation qui fait une *voix* d'une *écriture*. C'est une appellation qui, en matière de littérature, gomme l'écriture elle-même. Je parlerai donc, à propos d'Assia Djébar, de *francographie*. Le français est, chez elle, une langue textuelle, comme du reste, également, l'arabe est, pour elle, mais différemment, une langue textuelle, la langue coranique d'abord, la langue philosophique ensuite. « A quoi me sert aujourd'hui ma langue française ? » s'interroge-t-elle ? Sa réponse est double : *ijtihad* d'abord, c'est-à-dire recherche ; *shefa'* ensuite, autrement dit guérison. « Recherche tendue vers soi » d'une part car le français ne saurait être, pour l'écrivaine, masque ou fard. C'est, au contraire, une sorte de « seconde peau ». Guérison aussi car, comme elle l'a elle-même déclaré solennellement, ce 22 juin dernier : « car mon français, doublé par le velours, mais aussi les épines des langues autrefois occultées, cicatrisera peut-être mes blessures mémorielles ».

Assia Djébar est une écrivaine de *l'inconsolation*. Si le français est la langue qui disparaît (*La Disparition de la langue française*), l'arabe, le berbère un peu moins, est la langue de la disparition (*Oran langue morte*) : celle des disparus, des morts. « Hélas, écrit l'auteur⁷, je ne trouve quasiment rien de mes parents à Oran. Cette ville est opaque, Olivia. Oran m'est devenu mémoire gelée, et langue morte. » Et cette longue lettre

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ « Le désert de l'écriture, écrit l'auteur », « ce qui, du blanc indéfini qui entame, reconstitue la marge » disait le poète André du Bouchet, en 1986, dans la maison même de Hölderlin, à Tübingen ».

⁵ « Le blanc de l'Algérie » : « Evoquerai-je, écrit-elle (p. 235), comme dans la langue espagnole - la plus proche, après tout, pour nous, parmi nos métissages européens - elle qui parle de « donner dans le blanc », c'est-à-dire de tirer dans la cible, évoquerai-je pareillement le blanc pour moi ? La plus riche des couleurs qui trompe le moins possible, c'est bien cette flaque ronde de la langue en moi, en nous - langue de l'Autre, devenue pour certains tunique, voile ou armure, mais elle est pour les plus rares, quasiment leur peau ! » Une peau qui limite le dehors et le dedans, une peau qui protège des blessures du dehors et des expansions du dedans. « Je ne peux pour ma part, écrit-elle aussi (p. 241), exprimer mon malaise d'écrivain et d'Algérienne que par référence à cette couleur, ou plutôt à cette non-couleur. « Le blanc sur notre âme, agit comme le silence absolu » disait Kandinski. »

⁶ Assia Djébar est née en juin 1936, à Cherchell, Fatma Zohra Imalhayène. Elle passe son enfance à Mouzaïa, ville dans laquelle son père est instituteur.

⁷ *Oran, langue morte*, Babel/Actes Sud, 1997, p. 33.

adressée à une amie italienne, Olivia, se clôt par ces mots : « Ne plus rien dire : seulement écrire. Écrire Oran en creux dans une langue muette, rendue enfin au silence. Écrire Oran ma langue morte. » Comme le latin et le grec, qu'Assia Djébar a étudié dans son enfance. Des langues dont tout *phonè* a disparu. Des langues écrites insonores. Assia Djébar étudie au collège de Blida (1946-1953) en section classique. Elle est la seule musulmane de sa classe. Une vingtaine de Françaises musulmanes sont pensionnaires dans ce collège mais elles sont en section moderne. C'est une dimension qui peut facilement être passée sous silence alors que la littérature ne se découvre pas exclusivement dans des langues qui sont parlées. Il arrive même que la langue écrite soit une autre langue que la langue parlée : c'est la différence entre l'arabe dit littéraire (qu'Assia Djébar aurait souhaité étudier à l'ENS à Paris) et l'arabe dit dialectal, l'algérien en l'occurrence. Parler d'oralité n'est alors qu'une façon de ne pas aborder, dans le fond, les questions de langue et d'écriture. « Chère Olivia, écrit la narratrice⁸, je devrais un jour t'apprendre l'arabe, ou tout au moins mon dialecte, qui se rapproche du parler marocain de Fès et de Tétouan. (...) En arabe, vois-tu, la tante maternelle se dit *khâlti* et ce *khâ* qui se prononce en chuintement du fond du palais est en opposition radicale avec '*amti*, la tante paternelle qui, elle, a droit, comme première consonne, à un '*ayn* qui est émis avec rudesse, de l'arrière fond du palais. »

Pourquoi Assia Djébar écrit-elle *en français* (et non pas *le français*...) ? « Le Maghreb a refusé l'écriture. Les femmes n'écrivent pas. Écrire, c'est s'exposer. »⁹ Son écriture, en effet, n'est pas une écriture féminine (on ne dirait pas une écriture masculine) mais une écriture de femme, une écriture du côté des femmes, aux côtés des femmes. Lorsqu'elle publie *Oran, langue morte*¹⁰ elle déclare : « J'ai le désir d'enseigner cette langue de l'ombre qu'est l'arabe des femmes. » C'est en français que cet enseignement eut lieu. Ce n'est, peut-être, qu'en français qu'il put avoir lieu. C'est en français que l'écriture peut, chez elle, *avoir lieu* mais aussi *tenir lieu*. Lorsque Assia Djébar dit que la langue française est sa maison, elle signifie que c'est un lieu d'être, c'est le lieu de l'écriture, c'est là que l'écriture a lieu. L'un des livres qui le dit sans doute de la façon la plus manifeste, la plus explicite, c'est *La Disparition de la langue française*. Berkane rentre au pays et disparaît. Son français avec. La première partie s'intitule « Le retour »¹¹. Le chapitre sur la Casbah (d'Alger !) exprime on ne peut mieux cette situation faite au français : des mots qui tiennent lieu, de lieux. C'est, pour le *ould el houma*, l'enfant du quartier, « le jour du véritable retour », lorsqu'il « retrouve le quartier d'enfance ». *Djazirat el Bahdja*, Alger la belle, la glorieuse. Noms français d'hier (rue du Chat, de l'Aigle), noms qui viennent, au narrateur, en arabe. Le retour au pays natal est le retour de revenants (en arabe) : rue du Palmier, rue des Tan-

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ Entretien avec Catherine Bédarida « L'Académie française ouvre ses portes à Assia Djébar » in *Le Monde*, Juin 2005

¹⁰ En exergue, une citation d'Hélène Cixous, extraite de *La Jeune née* : « J'ai appris à lire, à écrire, à hurler, à vomir en Algérie. »

¹¹ (Automne 1991) avec, en exergue « En terre obscure repose l'étranger » (Georg Trakl).

neurs. « Je me vois prendre, tel est le récit de Berkane, l'étroite rue du Nil (qu'en arabe on appelait *zenkette el Meztoul*, la rue du Drogué) : c'est en effet la plus étroite rue de la Casbah, elle n'a qu'un mètre à peine de largeur et cela sur au moins cent mètres. »¹². « Les lieux perdus, écrit Assia Djébar, s'effaçaient pour laisser les mots... »¹³.

Leopold Senghor a, dans ses Chants d'ombre notamment, *wolofisé* le français. Ahmadou Kourouma *malinkise* le français. Assia Djébar, quant à elle, *arabise* le français. Elle le noyautte de l'intérieur d'une part, du passé d'autre part, dans un va-et-vient qui n'est pas sans rapprocher – coupure, couture¹⁴ – une rive de la Méditerranée de l'autre (la rive algérienne de la rive française et non les deux rives). Le français devient, dans l'écriture, une langue étrangère, contenant, tenant, recelant, dévoilant, exhibant, découvrant (je ne sais) des mots d'arabes, des noms arabes, des transcriptions également (« Je longe la mosquée *es Safir* (du Voyageur) »¹⁵). Le français devient, dans le texte, *arabophone*. Le français lui-même devient, dans l'écriture, une *langue étrangère*. On y entend des sonorités, dans les voix, d'Afrique du Nord. On y entend les accents d'Algérie. « J'ajoute, sans savoir pourquoi, mais avec l'accent exact de mon dialecte maternel : Ô ma sœur (*ya khti !*). »¹⁶ On y entend aussi les paroles algériennes. « Je n'ai jamais su, quand j'écoutais ce jargon, si ce mot qui a fleuri ici avec l'indépendance, ce terme de « responsable » était venu de l'arabe (*el Mes'oul*) et avait été traduit ensuite en français...auquel cas, l'abus de sens est dans le français car *el Mes'oul* devrait être traduit par « celui qu'on interroge », ce qui suppose dialogue, parole de part et d'autre, ce qui signifie que ce *mes'oul* a à répondre à un questionnant, à dire, certes, ce qu'il peut savoir...mais pas à décider, lui, et surtout pas au nom des autres. C'est donc le français, comme langage politique, qui est en défaillance, chez nous et cela dure, dans notre classe dirigeante, depuis plus de trente ans ! »¹⁷ Assia Djébar est, dans le français comme à l'Académie, à la fois au-dehors et au-dedans.

Au-dehors... C'est ainsi que le narrateur est comparé à « une veuve des temps anciens qui doit traverser quarante jours dans le noir ou dans la méditation »¹⁸. L'écriture française d'Assia Djébar, dans ses textes francophones ou, comme je le préfère, sa *francographie*, est une écriture du *deuil* (parfois de la nostalgie, voire de la mélancolie). C'est une écriture de *l'exil*. Toutes les écritures le sont, mais elles le sont différemment. « J'avais perdu, écrit Berkane dans *La Disparition de la langue française*, ma propre voix, mes deux langues soudain brouillées, confondues, emmêlées, comment lui

¹² Assia Djébar *La Disparition de la langue française*, Paris : Le Livre de Poche, 2006, p. 73.

¹³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴ « Or les bords de la faille se sont entrouverts, sans doute irréversiblement ; ils ont emporté dans l'abîme de nombreux intellectuels. » *Ibid.*, pp. 241-242.

¹⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷ *Ibid.* p. 117.

¹⁸ *Ibid.* p. 68.

expliquer ce nœud en moi – et cette mémoire compacte du plaisir ? »¹⁹ Ecrire, c'est toujours se couper des siens. Ça l'est encore davantage lorsque l'écrivain abandonne – du moins pour partir – sa langue maternelle, ou sa langue première, dans l'écriture. Écrire en français est, comme Kateb Yacine a pu le dire, une « seconde rupture du lien ombilical ». Les mots de l'enfance deviennent, proprement, langue étrangère. S'ils sont les mots de la mémoire, ils sont aussi, indissociablement, ceux de l'oubli. « Texte francophone » et « écrit français ». Cette distinction n'est pas seulement fondée sur « l'origine » de l'auteur. La littérature dite francophone ne fait pas d'une *autre* langue, la langue première, une écriture française. Le texte n'est pas une *traduction* de l'enfance. Le texte, en effet, comme l'inconscient, est lui-même *l'Autre langue*, l'autre langue propre à son auteur. Ce n'est pas un hasard et ce n'est pas par hasard qu'Assia Djébar mette en question, dans son enseignement, texte « francophone » et écrit « français » à partir des deux genres (masculin/féminin) et de trois variables : l'appartenance (quel espace, quelle terre), les parents (leur mémoire, leur histoire, leur autorité) et surtout la langue : « langue importée, masquant les autres, ou au contraire dialoguant avec elles, se nourrissant même de leur oralité ». Son objectif : mieux préciser les caractéristiques de la « littérature francophone d'Algérie ».

En 1957, au moment où paraissait le premier roman d'Assia Djébar, *La Soif*, Albert Memmi prédisait que la littérature dite francophone mourrait jeune, c'est-à-dire dès les indépendances. Il n'avait pas compris, alors, qu'une indépendance est un passage et non un saut hors du vide (le passé colonial). Il n'avait pas saisi, c'est également le cas de tous ses contemporains, que l'indépendance n'est pas la fin d'un processus de décolonisation, comme le prétendent à tort les historiens, français tout du moins, mais le début de cette décolonisation. C'est ainsi qu'on ne retrouve pas, dans la littérature algérienne francophone de l'époque coloniale, celle d'un Mouloud Feraoun ou d'un Mohammed Dib, la liberté, très grande, dont jouit et dont s'autorise Assia Djébar dans son usage de l'arabe, en français. Le français est la langue d'écriture dans laquelle s'expriment les mots, les lieux, les saveurs et les senteurs du passé, dans laquelle s'expriment les *voix aimées*, les sons intérieurs, la *phonè*. Le français est une *langue d'hospitalité* (ce qui ne veut pas dire qu'elle soit hospitalière). Ecrire (en français), c'est, pour un écrivain postcolonial (ce l'est aussi, différemment pour un philosophe) *décoloniser* la langue (française, c'est lui faire porter la charge d'une mémoire, d'une souffrance, d'une réalité que la colonie (la postcolonie aussi, parfois) ignorent (souvent sans le savoir).

Un mot, pour finir, sur la francophonie, sur « la langue des morts », Mahfoud Boucebcî, M'hamed Boukhobza, Abdelkader Alloula, assassinés tous trois en 1993. Lorsque Assia Djébar rédige leur *tombeau*, c'est sur leur langue parlée qu'elle écrit. « Mes amis me parlaient en langue française, auparavant ; chacun des trois, en effet,

¹⁹ *Ibid.* p. 105.

s'entretenaient avec moi en langue étrangère : par pudeur, ou par austérité. »²⁰ Elle précise qu'elle répondait en français : « faute de mieux, par neutralité ». Et elle rappelle immédiatement la difficulté que produit l'arabe parlé, ou les parlars algériens. Quand elle a, se souvient-elle, commencé une phrase dans « son dialecte citadin », elle se rendit immédiatement compte que son ami Kader la trouva « précieuse », « peut-être même surannée, cela, à cause de la douceur des dentales dans l'accent des femmes de chez moi ». Du coup, elle revint « vite à l'impersonnalité du français ». « Conversant en arabe ensemble, nous devenions, par excès, moi une bourgeoise des temps anciens, et lui, un villageois rude et fruste !... ». Comment ne pas voir combien l'arabe est (aussi) la langue des inégalités sociales en Algérie ? Comment ne pas comprendre pourquoi le français peut représenter une autre langue, celle de l'égalité, non pas avec les Français, mais entre soi : non seulement entre une bourgeoise citadine, une *beldia*, et un paysan urbanisé, un *bedoui* ; mais aussi, comment l'oublier, entre une femme algérienne et un algérien mâle ?... « Etre à la fois au-déhors, et au-dedans »...

²⁰ *Le Blanc de l'Algérie*, p. 15.

ERRANT-ÉCRITURE, OU FRAGMENTS D'UN DISCOURS HYBRIDE : NOMADISME DANS L'ŒUVRE DE TAHAR BEN JELLOUN

Abdenbi BENBAYA

Université de Tunis

Tunisie

« Les “sources” d'un écrivain, ce sont ses hontes.
Celui qui n'en découvre pas en soi, ou s'y dérobe,
est voué à la critique ».

Cioran

L'errant-écriture benjellounienne est l'expérience en croisillons d'une narration lente et patiente qui prend corps aussi bien dans le rêve, dans l'imaginaire de ses personnages, que dans leurs aventures intrigantes, propulsées par cette énergie sans relâche qui les met en perpétuel mouvement où le hasard des rencontres les plus insolites témoigne d'un univers en mosaïque complexe. Structurellement, l'enchevêtrement des épisodes, le passage du réel au fantastique, de la légende au quotidien, du quotidien au magique, n'est autre que la manifestation formelle de l'entrecroisement des identités des personnages ainsi que celle de l'auteur lui-même : cet infatigable conteur-tapissier. Telle une tapisserie donc, les romans de Ben Jelloun sont tissés d'une façon telle que leurs structures non-linéaires deviennent la métaphore d'une identité culturelle arabo-maghrébine richement enchevêtrée dans son altérité.

D'abord, cet enchevêtrement se manifeste au cœur même de la voix narrative qui caractérise le choix délibéré ou forcé des auteurs maghrébins. Au fait, l'expression *voix narrative* au singulier est elle-même utilisée ici, dans le sens donné par Raymond Williams, comme « résidu »¹ intériorisé par la critique que je suis, car il s'agit plutôt dans la littérature maghrébine d'une sorte de « heteroglossia » à la Bakhtine où des voix multiples s'entremêlent sans ou avec heurt dans l'espace textuel. Acceptée – même si imposée – dans son émergence événementielle historique comme langue de l'autre, le français se trouve utilisé comme moyen de communication douloureuse avec l'altérité nationale et extra-territoriale. En utilisant leur francophonie comme

¹ R. Williams distingue entre le dominant, l'émergeant, et le résidu dans les cultures, en définissant ce dernier comme tout ce qui a été « formed in the past, but it is still active in the cultural process, not only and often as an element of the past, but as an effective element of the present. » Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford : Oxford University Press, 1977, p. 122.

outil « de désaliénation » ou comme « un instrument thérapeutique »², tous les écrivains originaires du Maghreb expriment néanmoins leur ambivalence affective et intellectuelle à l'égard de ce « monolinguisme » hybride, tendu, qui caractérise leur écriture. Quelle que soit l'explication donnée par chacun, ils reconnaissent tous leur anxiété quasi-oedipienne mais insistent néanmoins sur l'élaboration d'une sorte d'affiliation stratégique, leur permettant à la longue de réaliser un projet utopique dialogique qui prouverait « l'existence méritoire » de leur marginalité exclue non seulement par le « corpus hermétique...[et] auto-réflexif du psychisme occidental »³, mais aussi par celui de l'idéologie répressive et 'manichéiste' instaurée dans leur propre espace culturel.

Doublement exilée donc, dans son corps et dans son être, l'écriture maghrébine est condamnée à rester nomade. De rive en rive, la voici qui dérive, voyage dans les déserts du monde, en quête des traces perdues d'une mémoire tatouée, retrouvée grâce à la sensualité gracieuse et séductrice de la langue empruntée qui se laisse, à son tour, petit à petit séduire jusqu'à la prise entière.

À l'origine déplacée, voix étouffée, enterrée vivante, la langue marginalisée re-naît spectrale, d'abord voilée, puis lentement ressurgit corps-nu sur lequel s'inscrit l'histoire de sa dualité identitaire produite par une double séduction, articulée dans le tissu textuel sous la forme d'une interaction érotico-guerrière acharnée. Des deux corps réunis, par un hasard historique dont on connaît la violence, naît un monstre fictionnel vêtu de couches superposées, engluées par la métaphore de l'exil : conte fabuleux racontant les splendeurs et misères d'une traduction sublime où chacun des corps d'origine est condamné à disparaître, pour céder la place à celui qui le remplace sans le déplacer. *Amour bilingue* de Abdelkebir Khatibi illustre à merveille cette allégorie de co-habitation f(r)ictionnelle entre deux langues.

« Ce qui semblait nous réunir, » dit le narrateur, « était une extraordinaire traduction. Je veux dire...que j'étais moi-même transposé, transplanté dans ma parole maternelle en un simulacre si fantastique qu'elle ne pouvait concevoir, à son tour, que comme une grande fiction. J'aurai donc parlé dans l'abîme de ce récit, si bien qu'elle fut irrésistiblement ce personnage de roman qui m'avait si merveilleusement séduit »⁴.

Démobilisé, dépoussiéré de son passéisme culturel archaïque, l'artiste maghrébin adopte sa séparation, pour en fabriquer une identité mineure, non-originale, simultanément traduite et traductrice. Écrivain et énonciation deviennent ainsi confondus, transformés en simulacre sublime, transplanté dans « l'abîme du récit ». La double séduction khatibienne générée par cette « extraordinaire traduction » mutuelle des subjectivités et cultures dites post-coloniales est porteuse d'un message défamiliarisateur qui libérerait des atrocités d'un vécu tellement ordinaire, tellement en-

² Abdelkebir Khatibi, *Le roman maghrébin*, Rabat : Société marocaine des éditions réunies, 1979, p. 70.

³ Julia Kristeva, *Histoires d'Amour*, Paris : Denoël, 1983, Folio "Essais", pp. 134, 141.

⁴ Abdelkebir Khatibi, *Amour bilingue*, Paris : Fata Morgana, 1983, p. 71.

nuyeux, mais aussi d'un message éthique, relationnel. Comment arrive-t-on, demande-t-il, à décoloniser sa langue lorsque celle-ci est exprimée dans le monolinguisme de l'autre dominant et colonisateur? « qui, parmi nous – groupes et individus –, a pris en charge le travail effectivement décolonisateur dans sa portée globale et déconstitutive de l'image que nous faisons de notre domination exogène et endogène? » (*Maghreb pluriel*, pp. 16-17). La décolonisation à laquelle Khatibi aspire ici n'est pas matérielle, elle est plutôt mentale, intellectuelle. Elle réside dans la quête continue de ce qu'il appelle « une pensée autre », (p. 16) la pensée de l'autre, la pensée pauvre de l'exilé nomade, car, pour lui, toute pensée qui ne se nourrit pas, « ne s'inspire pas de sa propre pauvreté est toujours élaborée pour dominer et humilier; une pensée qui ne soit pas minoritaire, marginale, fragmentaire et inachevée, est toujours une pensée de l'ethnocide » (p. 18).

Fini donc le temps des emphases larmoyantes sur l'identité culturelle perdue par l'opresseur colonisant. En concordance avec l'éthique de l'ouverture sur le dehors, de l'hospitalité, de la co-existence interculturelle paisible, l'intellectuel maghrébin s'acharne aujourd'hui, décolonisé, à se débarrasser de ses complexes, à enterrer ses angoisses, en passant de la dépendance unilatérale à l'interdépendance, à la réciprocité équitable.

Glaive défensif contre tout séparatisme culturel hermétique, le texte franco-maghrébin vient renforcer d'autres textes pour faire face à la dissémination concurrente d'une rhétorique hostile, et condamnant ce que Amin Maalouf appelle, dans un livre du même titre, « les identités meurtrières », quelle que soit leur origine, qu'elles soient orientalo-musulmanes, ou euro-américano-chrétiennes. En affirmant dans ce livre la multiplicité de ses appartenances identitaires, et en justifiant leur richesse culturelle, politique et éthique, Maalouf se défend de la tendance actuelle qui consiste à célébrer partout dans le monde – quitte par le biais de la violence – le retour aux origines d'une identité unique, singulière, distincte, et pure ⁵.

Ben Jelloun, à son tour, dénonce avec détermination les arabophones/arabophiles qui affirment que « les écrivains arabes qui écrivent en français ne sont pas des écrivains arabes », en rétorquant qu' « en ce qui me concerne, non seulement je ne doute pas une seconde de mon identité... et je n'ai pas la moindre mauvaise conscience ou culpabilité à l'égard de mon écriture francophone. On devrait d'ailleurs parler *des* langues françaises et non pas de *la* langue française.... J'aime dire mon pays et sa mémoire à la France et à toutes les langues qui ont bien voulu accueillir ces mots et ces images »⁶. Ce projet éthique idéal que Ben Jelloun semble avoir mené force la langue à acquérir son sens original, celui de communication, tout en déterminant sa nature en termes de mouvement, non comme un mouvement de dérivations simplement étymologiques, mais un mouvement qui implique la possibilité d'appropriations plurielles qui lui font perdre son hermétisme, sa fermeture, sans pour autant la

⁵ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris : Grasset, 1998, pp. 10-11.

⁶ Tahar Ben Jelloun, « Les droits de l'auteur », *Magazine littéraire* n° 251, Mars 1988, p. 40.

vider de son essence première. Dans cette errance, et au cours de cette aventure heureuse, dans la dérive de la langue, le toucher hospitalier de l'étranger qui « vient », « qui arrive », ou « qui échoit » par surprise ou non, ne peut être que bénéfique. La langue française est ici enrichie et non appauvrie, appropriée sans être expropriée, partagée, multipliée sans perte de sa totalité, plurielle dans sa singularité, singulière dans sa multiplicité, traduite sans perdre son originalité⁷.

L'affirmation de Ben Jelloun, analysée ici, ainsi que celle de Khatibi, anticipent la récente réflexion faite par Julia Kristeva à propos du rapport que ceux qu'elle appelle « étrangers-traducteurs » entretiennent avec la langue française. Pour elle, l'intellectuel étranger, exilé en France ou ailleurs, est essentiellement un traducteur. Il peut parvenir à se fondre parfaitement dans la langue d'accueil, sans oublier la langue source, ou en l'oubliant partiellement... Objet d'amour lucide et néanmoins passionnel, la nouvelle langue lui est prétexte de renaissance: nouvelle identité, nouvel espoir. Le traducteur aspire à l'assimiler absolument, tout en lui insufflant plus ou moins inconsciemment les bases pulsionnelles de son idiome natal⁸.

Errant, l'écrivain-voyageur quitte la source originaire pour devenir ce traducteur dépaycé dont l'écriture se lance dans une aventure tempétueuse où la dérive n'est plus ce risque de perte inquiétant qui fait tellement peur aux écrivains méthodiques, ordonnés, anxieux d'atteindre un but prédéterminé, mais est l'essence même, le fil dé-conducteur d'un voyage infini durant lequel tout glissement du sens, ou dans les termes de Derrida, tout « déplacement », toute « déviation et dérapage »⁹ sémantiques des signes deviennent la voile du texte qui se transforme en navire « désarmé ». A-t-il quitté réellement, définitivement la rive source ou en a-t-il gagné une autre ? Est-il parvenu à destination ? A-t-il atteint son but ? Est-il enfin arrivé ? À toutes ces questions, Derrida n'offre de réponse que sous la forme d'une quête « somnambuliste » attrayante qui présente le voyage « comme une figure séduisante pour désigner une expérience de la transe ou de la transition », (*Contre-allée*, p. 13) toujours à la recherche obsessionnelle, non d'un lieu ou d'une destination, mais, selon Catherine Malabou, il s'agit plutôt d'un désir, conscient ou inconscient, « de ce qui vient, surprend ou tombe, de l'événement », de ce qui arrive et « peut ainsi parfois contredire, déranger, empêcher l'arrivée - l'accomplissement ou l'achèvement d'un processus ». Ainsi, le voyage s'habille d'une étoffe quasi-métaphysique, toujours métamorphosée, toujours imbibée des couleurs surprenantes de l'étrangeté, à jamais renouvelée par l'événement inattendu de l'altérité :

« Voyager implique ordinairement que l'on quitte un rivage familier pour aborder l'inconnu. Le voyageur dériverait d'une origine fixe et assignable pour arriver quelque part... Il dériverait jusqu'à l'arrivée, accomplissant ainsi le cercle de la destination. Au sein de ce cercle peut et doit se pro-

⁷ Voir Jacques Derrida, *La contre-allée*, Aubenas D'Ardèche : Collection Voyager avec, 1999, et Jean-Luc Nancy, *Etre singulier Pluriel*, Paris : Galilée, 1996.

⁸ Julia Kristeva, *L'avenir d'une révolte*, Paris : Calman-Lévy, 1998, pp. 61-62.

⁹ Catherine Malabou et Jacques Derrida, *La contre-allée*, Aubenas D'Ardèche : Collection Voyager avec, 1999, p. 11.

duire...l'évènement de l'étranger. On attend toujours d'un voyage qu'il donne "l'autre" - l'inattendu, le dépaysement... On peut toujours partir très loin, [mais] s'il n'y a pas parvenue de l'autre, quel qu'il soit, le voyage ne s'accomplit pas, n'a pas véritablement lieu, il n'arrive pas. » (*Contre-allée*, p. 12)

S'exiler donc sera défini comme arrachement sans cesse inachevé: forme ultime que prend le voyage pour devenir « destinerrance... une souffrance de la destination » (p. 189), une prise en charge, une responsabilité dictée par le mouvement à entreprendre, par la lancée vers le dehors : sortie d'un milieu qui n'est rien d'autre qu'entrée dans un autre, dans le milieu de l'autre. « Voyager, qu'est-ce que c'est au juste », se demande Derrida, si ce n'est « voyager-avec » qui se trace comme un mi-lieu entre le rêve, l'idée du départ et son expérience phénoménologique, empirique ; une sorte de « compagnie », de « partage » somnambule avec *l'avènement*, l'évènement à venir « qui ravit l'identité du voyageur et permet l'ouverture...incalculable...à l'altérité », se manifestant sur l'itinéraire du parcours de « toute divagation, toute errance, [qui] se voient ainsi inscrites, à l'horizon. » (p. 12)

Tous les sentiments évoqués ci-dessus sont rendus fabuleusement par 'l'errant-écriture' benjellounienne. Touché avant même d'être atteint par la petite paysanne dans *Les yeux baissés*, cet horizon évoqué par Derrida, prend corps dans le rêve. Aliéné, étrange, distant ? Rien de tout cela. « *L'horizon* n'est pas bien loin », raconte-t-elle, « avec les nuages il se rapproche, vient jusqu'à notre village.... Il m'arrive de tendre le bras et d'avoir l'impression de le toucher » (p. 13) ». Exacerbée par le fait qu'elle n'a pas le droit même au savoir religieux donné dans l'unique « école coranique »¹⁰ de son village, la jeune narratrice, rêve de partir ailleurs, rejoindre « La France de mon père » (p. 20) immigré, là où il n'y a pas de « *fqih* aveugle avec son *bâton* aiguisé au bout pour *faire mal* » (p. 76)¹¹, là où il y a la vraie école « pas celle-là qui n'aimait pas les filles, mais l'autre, celle qui forme des ingénieurs, des professeurs, des pilotes... » (p. 27). La France, pour elle, « c'est le dictionnaire, l'électricité, les lumières de la ville, l'avenir, la liberté, la neige » (p. 109) c'est bref ce pays de rêve, l'Eden dont l'enfance maghrébine, née dans la peine et la douleur, adopte comme un exit excitant, un lieu idéal, un horizon libérateur du joug d'un asservissement accablant. À l'âge de onze ans,¹² le rêve est réalisé, mais non sans dégâts. « Je sentais que ce voyage était une fuite » (*Les yeux baissés*, p. 70) raconte-t-elle, fuite de la malédiction tombée sur son village natal où pauvreté et misère se mêlent à la méchanceté qui dévore ceux qui l'habitent pour former son paysage hideux, morbide. Fuite, oui, mais cela nécessite un apprentissage difficile, acharné, vorace de la culture du nouveau milieu qui l'accueille. La langue est le premier obstacle à franchir. Elle dont l'unique langue « était le berbère » qu'elle croyait "universelle," n'arrivait pas à comprendre au début

¹⁰ Tahar Ben Jelloun, *Les yeux baissés*, Paris : Seuil, 1991, p. 27.

¹¹ « bâton aiguisé » et « faire mal » seront associés plus loin dans le récit respectivement au sexe mâle et à la douleur du viol.

¹² Il serait intéressant de noter que c'est aussi l'âge où Ben Jelloun (né en 1944) a immigré en France pour la première fois, en 1955.

« qu'on utilise un autre dialecte pour communiquer » (p. 71). Obstinée et déterminée, elle cultive « une boulimie de lecture » (p. 78) et arrive vite à maîtriser la nouvelle langue de ses hôtes, maîtrise racontée avec humour, sous forme de « cauchemar », comme étant initialement une expérience de tension, de guerre entre son berbère et le français, dont la résolution est pacifique.

« Tout d'un coup, » raconte-t-elle, « Je vis arriver vers moi des mots géants, tous armés de pelles. Ils marchaient en se dandinant. Ceux qui avaient aux pieds des *l* avançaient sans problème,... Deux lignes tracées par des *i* couché me ficellèrent et firent un nœud avec plusieurs *æ*. Un grand *Y* me tenait la bouche ouverte, chaque œil était maintenu par un *I* majuscule. Les mots entrèrent en masse avec le matériel de balayage et vidèrent ma tête de tout ce qu'elle avait accumulé. Mes yeux grands ouverts assistaient impuissants au déménagement collectif... Il y eut une petite guerre brève mais efficace entre les mots français et les mots berbères. Je fus défendue avec fermeté et courage. Les mots berbères ne se laissaient pas faire. Ils avaient formé une ligne de défense contre les envahisseurs. La bataille fut rude.... Il y eut quelques blessés, notamment certains mots composés: le "rez-de-chaussée" gisait à la sortie, "arc-bouté" s'était cassé en quatre, "foie" avait perdu son *e*, il tournait en rond parce que tout d'un coup, il était devenu féminin.... Les rares mots arabes que je connaissais se mêlèrent à la bataille....[À] mon réveil...le plus urgent, c'était de vérifier s'il y avait réellement des dégâts. J'ouvris le dictionnaire. Tout y était en ordre. Les mots étaient sages. Rien n'avait bougé.... La nuit suivante, je dormis avec le dictionnaire entre mes bras. » (pp. 80-81)

C'est là une utopie trop belle, trop idyllique, narrée avec humour et délicatesse enfantine. Ce sont là des moments de plénitude trop délicieux pour être savourés pleinement. L'amertume ne tarde pas à se faire sentir. La jeune marocaine va vite être confrontée à la monstruosité palpable de la vie. La face cachée du monde ne peut être longtemps voilée par le simulacre, rencontré dans les livres. La laideur « s'échappe du coffre intérieur...et s'affiche sur le visage. Elle s'affiche et fait le malheur » (p. 14). L'hypocrisie – entre autre – est cette laideur, la laideur des apparences trompeuses. Elle est ce masque de cire qui se fond pour céder la place à la cruauté du geste, démentant ainsi toutes les mythologies et fables universelles fabriquées autour du caractère spirituel et rationnel de tout ce qui est proprement humain. Dualité du geste et de la parole. Double face. Volte face. Expression palpable de « la démence des hommes... l'acharnement du mal » (p. 112). Toutes les narratrices des romans de Ben Jelloun ont été confrontées à la violence infligées par les produits et soldats d'un système patriarcal ou racialement qui scandaleusement s'appuient, sans gêne de les déformer, sur les soi-disant préceptes religieux ou xénophobes où tout ce qui leur semble permis est interdit à l'autre de leur sexe, à l'autre de leur race. « Aucun homme, ni aucune femme », explique Naoual el Saadaoui, ne peut subir un tel sort

[de violence] sans que son désir sexuel, étroitement lié à ses activités intellectuelles et psychiques, en soit affecté »¹³.

L'évidence palpable de l'analyse de Saadaoui est illustrée dans la totalité de l'œuvre de Ben Jelloun. D'abord au Maroc, et à titre d'exemple, la jeune adolescente de *La nuit de l'erreur* qui vient d'avoir ses premières règles est invitée au cinéma par son cousin qui la force à empoigner « sa verge et la serr[er] très fort entre [ses] doigts... Inondée...[et] dégoûtée par le liquide blanc, épais et chaud », raconte-t-elle, « je me sentais sale, très sale »¹⁴. Dans *La nuit sacrée*, Zahra – nommée brutalement Ahmed dans *L'enfant du sable* par un père qui voulait coûte que coûte avoir un garçon – raconte comment après la mort de celui-ci, elle s'adonne à découvrir les splendeurs de sa sensualité féminine en « touchant mes seins qui gonflaient lentement, et en ouvrant mon chemisier pour les offrir au vent du matin »¹⁵. Laisant derrière elle une mère devenue folle et des sœurs simplettes, elle part, dit-elle, « pour me dépouiller de vingt années de simulacre » (p. 53). L'air de la liberté s'avère coûteux lorsqu'elle réalise vite que le destin ne libère « l'esclave à peine affranchie » d'une prison que pour la faire « entrer dans une nouvelle » (p. 40). Errant d'un village à un autre, elle « s'engage enfin dans un bois touffu, où tous les sangliers » – bêtes humaines, hélas trop humaines – « attendent la nuit pour dévorer leur proie » :

« Un homme me suivit... J'eus comme un frisson de la tête aux pieds Je l'entendais marmonner quelques mots comme une prière. Il n'était plus question de fauve déchirant le corps d'une jeune fille, mais de Dieu et son prophète. Il répétait cette incantation : "Au nom de Dieu le Clément et Miséricordieux, que le salut et la bénédiction soient sur le dernier des prophètes, notre maître Mohammed, sur sa famille et ses compagnons. Au nom de Dieu le Très-Haut. Louanges à Dieu qui a fait que le plaisir immense pour l'homme réside en l'intériorité chaude de la femme..." C'est le signe de sa bonté et de sa miséricorde....Je sentis l'homme s'approcher de moi. Il tremblait et balbutiais quelques prières... Il délirait... D'un geste brusque il me mit à terre. Je poussai un cri bref. Il mit sa main gauche contre ma bouche. Avec ses dents il dénoua mon seroual. Son visage en sueur était plaqué contre mes fesses... Tous mes membres vibraient. Je sentis un liquide chaud et épais couler sur mes cuisses. L'homme poussa un râle de bête. Je crus entendre une nouvelle invocation de Dieu et du prophète. Son corps lourd me tenait collée au sol. Je glissai ma main droite sous mon ventre. Je palpai le liquide que je perdais. C'était du sang » (pp. 60-62) .

Dans une analyse appropriée à notre contexte, George Bataille offre une explication pertinente du comportement du tyran sexuel. Selon lui, le tortionnaire est incapable

¹³ Naoual el Saadaoui, *Femmes égyptiennes: tradition et modernité*, trad. Essia Trabelsi et Emma Chettaoui (Paris : Des Femmes, 1991)24.

¹⁴ Tahar Ben Jelloun, *La nuit de l'erreur*, Paris : Points, 1997, p. 27.

¹⁵ Tahar Ben Jelloun, *La nuit sacrée*, Paris : LeSeuil, 1987, p. 45.

de décrire ses actes. Seule la victime peut faire cela. En règle générale, affirme-t-il, le tyran se limite à utiliser le langage hypocrite de l'ordre et du pouvoir établis. Le tortionnaire triche en utilisant le langage de l'autorité au nom de laquelle il exerce sa violence sur les autres. (in *Masochism*, p.17) En outre, la référence dans ce passage à la jouissance du violeur en rapport avec le langage sacré et le mutisme imposé sur la victime illustrent bien l'un des procédés utilisés par les sadiques pour accéder au plaisir sexuel. Avec la référence à la loi divine pour justifier l'autorité, l'hypocrisie mal-séante de cet homme, en invoquant Dieu et son prophète, vient confirmer et renforcer sa mauvaise foi qui consiste en cette obsession vertigineuse de transférer son agression pornographique en acte légitime consolidé par le divin : « Louanges à Dieu qui a fait que le plaisir immense pour l'homme réside en l'intériorité chaude de la femme... C'est le signe de sa bonté et de sa miséricorde... ».

En outre, dans cette scène, il paraît évident que le sadique ne cherche ni à convaincre ni à persuader, ni encore à être vu par sa victime. Dans le délire du violeur, en se plaçant derrière Zahra, la dimension oculaire de l'altérité est complètement absente. Il est le seul à voir ce qu'il décide de voir. Le reste est insignifiant. Le sadique a surtout peur du visage de sa proie, il a peur du retour du regard glacial qui lui ferait perdre son équilibre, qui le rendrait impotent. Le sadique de cette scène ne communique pas donc non plus avec sa victime. Ses mots sont monologiques. L'essence du langage qui, par sa fonction, établit des relations entre celui qui parle et son interlocuteur, est ici exclue. « La littérature pornologique », explique Deleuze, « vise surtout à confronter le langage avec ses limites, avec, ce qui est dans un sens, un “nonlangage” (la violence qui ne parle pas) » (*Masochism*, p. 22). Le sadique est du côté de la violence et ne peut exister qu'à travers la démonstration de celle-ci. Les interjections du violeur sont de simples accompagnateurs sonores de son éjaculation silencieuse. À travers elles, il ne parle pas à quelqu'un. L'autre est annihilé. Il n'essaie pas non plus à prouver autre chose que sa solitude dans la performance de son omnipotence. L'acte et l'auteur se confondent. S'en suit alors que « la démonstration est identique à la violence », est identique à l'agent, concluons-nous après Deleuze, et que le discours « n'a pas à être partagé par celle à qui il est [en apparence] adressé, pas plus que le plaisir sexuel n'est censé être partagé par l'objet dont il dérive » (*Masochism*, p.19)¹⁶.

En France, et dans des circonstances similaires, la narratrice de *Les yeux baissés* est doublement aliénée lorsqu'elle se trouve simultanément victime et témoin d'agressions démentielles: brutales, haineuses, sadiques, injustifiées. S'imaginant définitivement libérée du fqih du village et de ses coups de bâton, la jeune immigrée retrouve le premier – le fqih – dans la figure de l'ami de son père, Hadj Brahim, et le second – le bâton – dans son sexe lorsqu'il lui offre « deux paquets de caramels et la serre [très] fort contre lui en forçant sa tête au niveau de sa braguette » où, raconte-t-elle, « je sentis quelque chose de dur ». Se dégageant du monstre, « tremblant de rage

¹⁶ Les références à Deleuze sont ma propre traduction. Voir Gilles Deleuze, « Coldness and Cruelty », in : *Masochism*, tr. Jean McNeill, New York : Zone Books, 1991. Le texte original est : « Le froid et le cruel », in : *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris : Editions de Minuit, 1967.

et rouge de honte » (*Les yeux baissés*, p. 82), elle rentre au quartier pour assister quelque temps après à d'autres scènes encore plus monstrueuses, beaucoup plus cruelles. Sang de vierge ou sang d'un adolescent : quelle différence quand tous les deux se confondent, quand tous les deux coulent d'un corps abattu, rendu inerte par la pression phallique ou l'extermination raciale ?

« [...] [Un jour,] je fus arrêtée net par le bruit d'une déflagration suivi d'un cri de femme, long et douloureux. C'était le cri d'une mère dont on venait de tuer le fils, Djellali, quinze ans et quelques mois, beau avec ses yeux verts et ses cheveux noirs bouclés... Je le voyais dans notre rue, souriant, disant des plaisanteries... chantant les derniers succès à la mode, parlant français avec un accent du midi - il était né à Marignane. Son corps perdait le sang qui se mêlait à l'eau du caniveau. Ce sang d'un rouge vif était inépuisable. Il coulait avec intensité comme si Djellali était devenu une source... Le sang coulait toujours. Des papillons volaient au dessus du corps, un moineau gris, passant par là, s'arrêta et but une goutte de sang, puis partit en chantant. » (pp. 101, 109-10).

C'est au nom de la pureté de la race que cet acharnement sanguinaire est né. « Non pas bataille au sens guerrier », signale Michel Foucault, « mais lutte au sens de différenciations des espèces ». Ainsi l'idée, la conception de sociétés binaires, divisée par la langue et la religion, va être accentuée, renforcée par le sentiment de menace éprouvé lorsqu'un « certain nombre d'éléments hétérogènes, qui ne sont pas essentiels pour le corps social » partagent l'espace national. « Ce sera alors », continue-t-il, « l'idée d'étrangers qui se sont infiltrés, ce sera le thème des déviants qui sont les sous-produits de cette société... »¹⁷. C'est aussi ainsi que la narratrice dans *Les yeux baissés* apprend « le sens du mot racisme ». C'est ainsi, raconte-t-elle, que « j'accédai comme par magie à un autre âge. J'avais vieilli de quelques années... J'avais sauté les années et détruit les images qui me faisaient rêver... C'était un jour de deuil...[et] le deuil, c'était notre manière à nous de parler à un pays où l'on a pris l'habitude de tuer facilement l'étranger » (p. 111).

Écrit-errance. Écriture nomade. Écriture du sacrilège. Du scandale. Écriture qui mène le lecteur d'un bout à l'autre d'un monde fluide qui glisse sous le regard, échappe à toute signification, labyrinthe de l'horreur au quotidien qui s'échappe, absolument libre, déraisonnée, qui fait perdre la raison. À la recherche d'un refuge sécurisant, les narratrices benjellouniennes errent d'un lieu à un autre, du désert à la montagne, du village à la ville, du Maroc à Paris ; mais à chaque fois, elles fuient l'un pour se trouver piégées par l'autre. La ville marocaine a ses propres démons, séduisants, terrifiants, enfouis sous ce camouflage obscène de la splendeur artificielle qu'offre ses lumières pour inciter la dérive, aiguïser la tentation. C'est ainsi que le Maghreb devient la France, la France, le Maghreb à des niveaux seulement en apparence différents: tous deux sources de malheur, sources qui coulent l'une dans l'autre et font perdre les repères. Confusion vertigineuse. Compression spatiale hallucinatoire.

¹⁷ Michel Foucault, *Il faut sauver la société*, Paris : Gallimard/Seuil, 1997, pp. 70-71.

nante ou réalités similaires déguisées par divers simulacres sémiotiques aveuglants? La cruauté n'a pas de race, mais elle laisse toujours une trace. Son empreinte, visible ou invisible, est ineffaçable.

En quête de survie, ces victimes se déplacent en portant le deuil et le chagrin, le chagrin endeillé de la perte d'un enfant, d'un frère, d'un proche, ou même d'une illusion. Devant la cruauté, que l'on soit sa propre cible ou témoin, on risque la perte de sa langue comme on perdrait la raison. La langue avortée devient ce silence éternel imposé à ceux/celles qui ont perdu la vie sans avoir commis de crime. La langue perdue sera celle des anges du silence, arrachés trop tôt à la joie océanique de l'enfance. « Moi aussi, je donnerais tous les paysages du monde pour celui de mon enfance », raconte la narratrice de *La nuit de l'erreur*, car « j'étais devenue une histoire. J'ai été inventée, fabriquée, refaite, violente, dissoute, maquillée, blanchie, vue, revue, touchée, frappée, caressée, réanimée, brûlée, réinventée, et puis abandonnée dans un puits sec,...un puits réputé pour être le puits des souvenirs », puits dans lequel la narratrice désire s'éclipser pour dire « l'absence venue la chercher » (*La nuit de l'erreur*, p. 83) absence qui sera la mise de la première « éponge imbibée » d'où coulerait le silence, cet abîme d'un langage si pur qu'il est intraduisible, murmure apocalyptique, murmure métonymique qui rejoint l'oreille du lecteur comme l'ombre de la première parole, l'inauguration du dévoilement d'un secret longtemps réprimé, car peut-être tellement répréhensible, tellement indécent. « Apocalyptique », de *apokalupsis*, explique Derrida, signifie « le découvrément, le voile levé sur la chose » de *apokaluptô* qui veut dire « je découvre, je dévoile, je révèle la chose qui peut être...une partie secrète, la chose à dissimuler, une chose qui ne se montre ni ne se dit »¹⁸.

L'on arrive donc à comprendre pourquoi dans les sociétés conservatrices patriarcales, le silence, les bouches cousues, ainsi que les yeux baissés sont considérés comme des qualités féminines fort appréciées par les hommes. Les yeux baissés dénotent la timidité, la soumission, le respect – surtout du père –, mais aussi la satisfaction, l'acceptation, le consentement, l'absence de révolte, l'abnégation. En outre, « la bouche cousue », explique Chantal Zabus, en se référant au *Dictionnaire des locutions idiomatiques*, invite à garder le silence ou à garder une confiance secrète, qui se traduit en langage du corps par le serrement des lèvres, en tenant « la bouche tellement fermée, les lèvres tellement serrées qu'aucune parole n'en peut sortir », ce qui laisse aussi à penser que la bouche est un dangereux « porte-voix » qu'il faut refermer, recoudre, faire taire jusqu'au silence figé qui est celui de la mort.¹⁹

Choqués par la persistance du mal qui ravage les sociétés actuelles, les écrivains maghrébins n'hésitent pas à prendre le risque du blasphème, en brandissant l'arme du dévoilement scandaleux de toutes les obscénités de conspiration nocturne, gar-

¹⁸ Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris : Galilée, 1983, pp. 11-13.

¹⁹ Chantal Zabus, « Bouches cousues: l'autobiographie de l'excisée », in : *L'animal autobiographique : autour de Jacques Derrida*, Paris : Galilée, 1999, p. 331.

dées scellées à jamais parmi les archives de la honte. Contre la rhétorique du camouflage, de l'obscurcissement obscurantiste, et de la menace, se dresse celle du défi : provocante, choquante, subversive, insolente. C'est dans ce sens que les romans de Ben Jelloun peuvent être définis comme la représentation textuelle du désordre chaotique dans lequel les personnages féminins sont plongés. De ce fait, le roman, en tant que forme mimétique, devient la réflexion, le miroir d'où émergent des images, des ombres, des fantômes, des êtres sans substance, mêlés aux vagabonds, aux troubadours, à ces sages-fous dont le lyrisme et la musique du texte tentent tant bien que mal à atténuer la laideur étalée sur le visage viral des systèmes maghrébins. Existences ombrées rendues seulement palpables par le flot du récit généré par le désordre de la mémoire de rêves inavoués, de la mise en abîme de couches superposées d'histoires inédites, de palimpsestes :

« Tes yeux seront le lieu où chaque nuit que tu auras traversée laissera un morceau de tes rêves, où une histoire versera dans une autre histoire, où la lumière du matin déposera l'alphabet du secret... [qui] tel un oignon il a plusieurs pelures, qui lentement tombent... Tu prononceras la phrase qui t'a faite; les mots tomberont comme des braises dans un tas de cendres recueilli par deux mains ouvertes. » (*Les yeux baissés*, pp. 9-10)

Morceaux de rêves inachevés, la vie des femmes maghrébines, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Ben Jelloun, est métonymique, représentée comme une sorte de source qui versera dans une autre source, dont l'origine, la trajectoire, l'écoulement seront contés par une voix singulièrement plurielle, forçant son entrée subversive contre l'oubli, pour dire l'indicible vérité d'un traumatisme longtemps étouffé. Le secret de la violence longtemps enfoui dans les cœurs de ses victimes, englouti depuis la nuit des temps par les tabous, par les « tu ne diras point » le nom du père qui t'enterre, le nom de ton violeur, le nom de celui qui te définit sans distinction, qui t'appelle seulement « femme » tout en multipliant les définitions données à ton sexe: « l'huis, la bénédiction, la fissure, la miséricorde, le mendiant, le logis, la tempête, la source, le four, le difficile, la tente, le chaud, la coupole, la folie, l'exquis, la joie, la vallée, le rebelle... » (*La nuit sacrée*, p. 77).

Mais au lieu de se résigner dans le rôle assigné à la féminité par la Loi du Père, rôle stéréotypé de la passivité pitoyable de la femme victime, intériorisé par leurs mères, elles décident de se venger, de provoquer le scandale. « *Gare aux âmes sensibles!* » semblent nous avertir leur audace. Puisqu'elles sont harcelées, violées dans leur intégrité morale et physique, bafouées, bannies d'un savoir étiqueté exclusivement masculin, elles baissent les yeux pour bien cibler leur attaque, pour mieux viser le mal là où il se trouve, là où il est incarné, se transformant ainsi en proies enragées qui prennent le dessus sur ces aigles en papier, tellement en apparence « virils », tellement « lâches ». « Mal née », la narratrice principale de *La nuit de l'erreur*, Zina, dont le nom « désigne [en arabe] aussi bien la beauté que l'adultère », (p. 48) se laisse séduire par un homme-bijoutier marié, mais rétorque brutalement en dévoilant le fond des intentions pornographiques de son séducteur :

« Vous avez une arrière boutique...pour satisfaire votre désir ?

Quel désir, Zina ?

Celui de forniquer avec moi !

Il était stupéfait et perdait un peu de sa superbe. C'était une excellente tactique : prendre les devants et nommer les choses... Sans lui demander son avis, je fis baisser le rideau et l'attirai vers le fond... Je me tenais debout, les jambes écartées, attendant de recevoir sa verge... Il était paniqué... Je le retins, lui commandant de faire ce que j'attendais de lui : une fornication debout... Mon désir était d'être dans cette position, le dominant tout en recevant du plaisir. »

(*La nuit de l'erreur*, pp. 41-43)

Légères et crues, transparentes et énigmatiques, soumises portant le deuil de leur naissance sous le masque inviolable de la rébellion secrète, les voix de femmes dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun sont transmises à contre-courants, en dénonçant toujours, ne renonçant jamais. Sujets nomades, contre vents et marées, les personnages féminins avancent en titubant, tantôt hésitants, à d'autres moments farouches, parfois calmes et sereins, mais souvent violents et sans merci. Agacement et gêne, frustration et dégoût co-habitent chez les jeunes filles en fleurs ridées. Qu'elles soient paysannes, citadines, ou immigrées, elles donnent toutes l'impression d'être nées adultes. C'est peut-être pour cela que leur rébellion est précoce. À croire qu'en naissant, elles portent déjà en elles le fardeau d'un silence ancestral; surgissant tels des fantômes du fin fond des ténèbres. Irritées par toutes les formes d'injustice, ici comme ailleurs, l'ici devient pour elles l'ailleurs. Voilées, elles voilent leur discours en mélangeant leurs contes, les contes de leurs vies réelles, avec l'opacité d'une subtilité narrative tissée avec la rage du désir. Langue de subversion, langue-scandale, langue-dégoût, langue-défi, langue-corps, langue-délice du corps enseveli sous les ruines d'une nostalgie ancestrale de domination pathologique, leur détermination de sur-vivre, de vivre au-delà, en dehors du superstrat patriarcal, est farouche. Contes-désaveu, les voici qui coulent tel un ruisseau sans limites, fleuve (O ! combien peu tranquille), transportant dans ses entrailles les abîmes d'une mythologie castratrice, les débris d'une violence qui n'en finit pas. Sur ce ruisseau-voyageur, leurs corps deviennent « nuages qui simulent la folie » (*Les yeux baissés*, p. 13), formes insaisissables prenant toutes les formes d'une monstruosité rebelle qui les aide à désacraliser le sacré, à profaner la morale, à braver tous les interdits.

SYNTHÈSE ET CONCLUSION

Patrick VAUDAY

Coordonnateur du réseau DCAM

Nos remerciements vont à tous les intervenants qui se sont efforcés chacun à leur manière de relever les termes et les problèmes mis en chantier par l'intitulé de ce colloque qui a conjugué avec bonheur la vue panoramique sur les mondialisations et la revue de détail sur la diversité de ses impacts.

Il aura été question de la transculturalité au Maghreb avec la mise en jeu des cultures maghrébines et de leurs composantes multiculturelles : Algérie, Tunisie, Maroc, France, mais aussi sphères culturelles anglo-saxonne et africaine (Guinée). On aura également entendu les voies hétérogènes des cultures maghrébines, celles de l'intérieur, berbère et gnaoua, et celles des exils lointains.

Encore fallait-il en traiter du point de vue des « incidences et résistances de l'art ». Là aussi, il faut souligner la pertinence des interventions qui ont abordé l'art sous l'angle de « l'individu incident » qu'est l'artiste intervenant pour enregistrer les signes des crises irrésolues qui affectent nos sociétés. Cette conception de l'art comme déclaration et création d'incidents a permis de répertorier un certain nombre de tensions actives : entre local et global et/ou mondial, entre identité et multiculturalité, entre assignation à résidence et déplacement, entre patrimoine et création, entre formation et création et finalement entre dedans et dehors.

Les résistances de l'art ont été entendues de diverses manières. En premier lieu, celle de sa survie même dans un contexte médiatique et consumériste souvent réducteur, et ceci pas seulement sur le mode de la conservation patrimoniale mais aussi et plus encore sur celui d'une invention imprévue de nouvelles formes d'expression et de vie qu'illustrèrent aussi bien le renouvellement des styles musicaux que la réinvention des arts populaires et des lieux touristiques. Il a été montré que la persistance de l'art passait par la création d'œuvres, d'événements et de lieux nouveaux. De ce point de vue, il est apparu que la création avait le sens d'une coproduction : coproduction entre les arts, entre les cultures et entre les langues. En second lieu, il fut question de ce à quoi l'art se devait de résister. Sur ce point, il semble bien qu'il y ait eu une assez belle unanimité : résistance à l'uniformisation et aux identités exclusives, résistance non pas à la ou aux mondialisations mais à l'impérialisme culturel et aux nationalismes.

Les divergences ne furent pourtant pas absentes. Le local a ainsi pu être évoqué tour à tour comme un pôle de résistance nécessaire face à la mondialisation impériale, par

exemple dans les politiques patrimoniales, et comme ce qui devait s'ouvrir aux apports exogènes pour en être revitalisé ; mais la preuve a été faite par l'analyse d'exemples musicaux et littéraires que les deux mouvements pouvaient aussi bien se composer. Dans la réflexion sur son rapport à la question des identités, il est apparu que l'art pouvait être porteur des valeurs d'une communauté et le vecteur de procédures d'individualisation susceptibles de les mettre à distance et de les soumettre à une critique libératrice. L'examen des questions relatives à la mise en valeur des patrimoines artistiques et touristiques n'a pu éviter de mettre en jeu et en doute la catégorie plus que problématique de l'authenticité dont l'artefact s'est vu opposer la réalité sur le terrain de pratiques plus complexes et plus mêlées. Quant aux exigences de la formation à la sensibilité artistique, celles des enfants comme celles des étudiants en art, il est apparu que si elles se heurtaient à la concurrence de la culture médiatique et ludique, au manque de moyens institutionnels et à des carences dans les cursus théoriques, elles se devaient aussi de vaincre les résistances du milieu enseignant aux nouvelles formes d'expression et d'apprentissage. De façon plus générale, l'inventaire de pratiques novatrices dans le milieu muséal a pu montrer que conservation, formation et création devaient être liées dans une dynamique d'ensemble. Enfin, et de façon quasi-transversale tout au long de ce colloque, c'est la frontière entre le dedans et le dehors, entre espace privé et espace public, entre culture autochtone et culture exogène, entre langue nationale et langue d'exil, entre art et non-art qui a été interrogée voire contestée à la lumière de pratiques littéraires et artistiques originales qui démontrent la constante intrication des deux.

Un nouveau spectre hante les esprits : la mondialisation. Celle de l'économie est en cours mais plus redoutée est celle des cultures, des sociétés et des identités qu'il faudrait protéger contre la vague uniformisante qui déferle sur le monde. L'image a le mérite de la simplicité mais sa pertinence suppose d'être examinée plus avant. C'est ce doute qui fut au cœur d'un colloque qui s'était donné pour tâche de scruter les processus de mondialisation à la lumière des arts. Bien mieux qu'un baromètre indiquant en temps réel la fluctuation des valeurs, l'art est une surface sensible aux forces et aux mouvements virtuels qui font le monde. Par sa localisation géographique, historique, culturelle et politique, le Maghreb, diasporas comprises, offre un remarquable observatoire et laboratoire des transformations en cours. D'où le choix d'interroger les incidences et les résistances des pratiques artistiques dans le contexte transculturel de cette région. Ce qui survient est de l'ordre des incidences, que les artistes ont d'abord vocation à déclarer dans leurs œuvres, qui traduisent également des résistances, moins défensives que créatrices et moins enracinées que construites selon des stratégies d'alliance, de mixage et d'hybridation. Ce volume regroupe ainsi un ensemble de questionnements théoriques sur les concepts de mondialisation, de résistance, d'incidence, de transculturalité, de crise. Trois sections consacrées successivement aux questions du patrimoine, de l'enseignement des arts et des imaginaires littéraires, en scrutent les horizons sociaux et culturels.

La diffusion de l'information scientifique et technique est un facteur essentiel du développement. Aussi, dès 1988, l'Agence universitaire de la Francophonie (AUF), mandatée par les Sommets francophones pour produire et diffuser livres, revues et cédéroms scientifiques, a créé une collection d'ouvrages scientifiques en langue française. Lieu d'expression de la communauté scientifique de langue française, elle vise à instaurer une collaboration entre enseignants et chercheurs francophones en publiant des ouvrages, coédités avec des éditeurs francophones, et largement diffusés dans les pays du Sud grâce à une politique tarifaire adaptée.

La collection de l'Agence universitaire de la Francophonie, en proposant une approche plurielle et singulière de la science, adaptée aux réalités multiples de la Francophonie, contribue à promouvoir la recherche dans l'espace francophone et le plurilinguisme dans la recherche internationale.

Prix public : euros

Prix préférentiel AUF - pays en développement : euros

ISBN : 978-2-914610-55-1



9 78 2 91461 0551

eo
ac
éditions des
a r c h i v e s
contemporaines



Agence universitaire de la Francophonie