

L'art en Tout-Monde

Larys Frogier

Monsieur l'adjoint à la Culture, Mesdames, Messieurs, bonjour.

Je vous remercie d'être présents pour prendre part à ce colloque intitulé *Ex-tensions : créations africaines et post-colonialismes*.

Ce colloque est en germination depuis quelques années déjà et c'est un rêve qui devient aujourd'hui réalité que de traiter de la question postcoloniale et des créations africaines ici, dans la ville de Rennes, et qui plus est dans le cadre des activités d'un centre d'art contemporain. C'est aussi un honneur que ce colloque se tienne en présence d'intervenants travaillant en Afrique (Côte-d'Ivoire, Afrique du Sud, Cameroun, Maroc), aux Etats-Unis, au Portugal et en France, des intervenants d'une très forte exigence intellectuelle et critique, d'une sensibilité aiguisée face au monde et aux choses de l'art, et d'une très grande qualité humaine.

En préambule à ce colloque, il n'est pas vain d'insister sur la pluralité des intervenants et des questions qui seront traitées. En effet, une des gageures et une des richesses de ce colloque est de parvenir à réunir :

- . des artistes travaillant dans les arts visuels, le cinéma, la littérature, la poésie (Manthia Diawara, Angela Ferreira, Lionel Manga, Philippe Mouillon,)

- . des professionnels de l'art qui conçoivent, produisent et accompagnent les projets des artistes, je veux parler ici des curateurs indépendants (Jürgen Bock, Abdellah Karroum), de la productrice de films et festivals de cinéma (Lydie Dyakhaté), de critiques d'art et commissaires d'expositions ou de biennales (Yacouba Konaté commissaire général de la Biennale de Dakar en 206 et président de l'Aica depuis novembre 2008)

- . des chercheurs issus des disciplines de l'histoire de l'art (Elvan Zabunyan, Natasha Becker), de la littérature comparée et des études culturelles (Manthia Diawara), de l'anthropologie (Eloi Ficquet) et de la sociologie (Myriam-Odile Blin), de la philosophie et de la critique d'art (Yacouba Konaté).

Cette diversité est très importante car de nombreux colloques ont pu avoir lieu sur ce thème mais très souvent en privilégiant un champ de recherche restreint ou un courant de pensée dominant. La diversité de notre colloque ne signifie pas pour autant un tout et un n'importe quoi, mais elle tient plutôt à un désir très tenace et clair de considérer les créations artistiques à partir de la question postcoloniale, question postcoloniale qui pourra être traitée avec des outils intellectuels que nous désirons mettre à l'épreuve.

Je vous remercie donc, Mesdames, Messieurs les intervenants, d'avoir accepté l'invitation de La Criée et, pour certains, d'avoir fait ce long déplacement depuis l'Afrique et des Etats-Unis d'Amérique jusqu'à Rennes. Je vous suis profondément reconnaissant, mais aussi très intimidé, de partager avec vous vos recherches, vos créations, vos questions et vos théories.

Je remercie également la Ville de Rennes, le Ministère de la Culture - Drac Bretagne de soutenir pleinement ce colloque en particulier et, plus généralement, de manifester un accompagnement sans faille pour la plate-forme de recherche mise en place par le centre d'art depuis 3 années et dédiée aux séminaires, colloque, pôle de recherche et partenariats avec l'Ecole des Beaux-Arts de Rennes et l'université Rennes 2..

Je remercie aussi Rennes métropole et les Champs Libres, en particulier Monsieur Jacques Terrière, de nous accueillir et permettre ainsi un déroulement optimal de ce colloque.

Ce colloque est également réalisé en partenariat avec l'association Africartec dont le siège social se trouve à Rennes, présidée par Myriam-Odile Blin, association qui œuvre en faveur de la connaissance des arts contemporains africains en Europe.

Pour introduire ce colloque et ménager des ouvertures vers les interventions de nos ami(e)s spécialistes des créations africaines, je désire évoquer 3 éléments moteurs à la tenue de ce colloque :

- . 1 motivation : l'expérience de l'être déplacé comme générateur de la création artistique
- . 1 question qui concerne le postcolonialisme et le champ d'études qui l'institue
- . 1 ouverture vers une poétique, une utopie, une pratique de pensée énoncée par Edouard Glissant, le Tout-Monde, à qui je rend hommage aujourd'hui.

L'être déplacé

La motivation au choix de ce colloque *Ex-tensions* relève d'une interrogation à la fois très pragmatique, théorique et sensible :

Comment un individu vivant et travaillant dans un pays du continent africain, comment un individu issu de la diaspora africaine, comment un individu occidental ayant traversé cette histoire coloniale, bref comment le sujet contemporain parvient à construire une œuvre, à élaborer une pensée, à produire et accompagner des projets artistiques, lorsque son travail est nourri en permanence par ce sentiment d'être toujours déplacé ?

Cette expression de « l'être déplacé » a été magnifiquement énoncée par le cinéaste d'origine lithuanienne, Jonas Mekas:

« La « personne déplacée », l'exilé comme voyageur. Cela existe et ce n'est pas un concept abstrait. La « personne déplacée » est une réalité d'aujourd'hui. Les niveaux et les complexités des civilisations actuelles donnent la « personne déplacée » (...) Une personne déplacée n'a pas le choix, n'a pas choisi de quitter son foyer. Une personne déplacée a été jetée dans le monde, dans le voyage, y a été forcée.

En termes artistiques, le cinéaste Jonas Mekas déclina cette notion de « l'être déplacé » en mettant en place dans la création cinématographique la fabrique de l'image faite d'accidents, de

vitesse saccadées, de chaos nécessaires, de contradictions constructrices, entre œuvre conceptuelle et œuvre sensible. Voici comment il énonce cette notion de l'être déplacé en termes filmiques :

Quand on tourne avec une Bolex, on la tient à un endroit, pas exactement à l'emplacement du cerveau, un petit peu plus bas, et pas exactement à l'endroit du cœur, légèrement plus haut... Et alors on remonte le ressort, on lui donne une vie artificielle... On vit en continuité à l'intérieur de la situation, dans un continuum temporel, mais on tourne seulement par glissements, autant que le ressort le permet... On interrompt sans arrêt la réalité qu'on filme... On la reprend... (...). »¹

Cette notion de "personne déplacée" me semble absolument vitale dans toute activité et *a fortiori* dans le cadre d'une activité au sein d'une institution artistique comme un centre d'art. Lorsque je suis arrivé au sein de La Criée, je me suis demandé s'il était possible de traduire cette expérience de "personne déplacée" à l'intérieur même d'une institution comme un centre d'art, et comment il était possible de la rendre sensible à l'adresse des publics les plus divers de l'art.

C'est pour cela qu'en arrivant à La Criée centre d'art contemporain, j'ai organisé la première exposition monographique en France de l'artiste Barthélémy Toguo originaire du Cameroun qui est aujourd'hui reconnu sur la scène internationale de l'art contemporain. Le projet proposé par Barthélémy Toguo était de concevoir le centre d'art à partir de l'idée du bateau pris dans une dérive visuelle, poétique et sémantique des espaces politiques, économiques et esthétique inhérents aux échanges humains. Il a donc recouvert le sol de La Criée de carton d'emballage destinés à la circulation mondiale de produits de consommation, il panneauté de bois l'ensemble des murs blancs de La Criée, et il a disséminé ses montages photographiques, aquarelles et vidéos dans cet espace en apparence bricolé, vacillant mais solide, simple mais généreux. Cette proposition de Barthélémy Toguo m'a d'emblée séduite car elle rejoignait un enjeu sur lequel je travaillais alors, à savoir la possibilité de penser le centre d'art de La Criée, comme un espace hétérotopique pris dans des différences et des contradictions constructrices. Je m'intéressais alors beaucoup au texte de Michel Foucault intitulé "Des espaces autres", notamment lorsque le philosophe conclut son essai à partir de la métaphore du bateau pour évoquer l'hétérotopie :

« Le bateau c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique (ce n'est pas de cela que je parle aujourd'hui), mais la

¹ Jonas Mekas, « Le Film-Journal », in *The Avant-Garde Film – A Reader of Theory and Criticism*, P. Adams Sitney, New-York : New-York University Press, Anthology Film Archives, 1978. Texte traduit in *Jonas Mekas*, Paris : éditions du Jeu de Paume/Réunion de Musées Nationaux, 1992, p.53, p.55.

*plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires ».*²

Bien entendu, pour réinterpréter la pensée de Foucault, il ne s'agissait plus dans l'exposition de Barthélémy mais aussi dans le projet de La Criée de traduire l'exotisme de la conquête du pouvoir colonial mais plutôt de traverser l'ordre des discours et des institutions de l'art contemporain pour proposer des modalités de travail différentes, pour esquiver les métadiscours sur les esthétiques de l'air du temps et se concentrer sur des aspérités conceptuelles ou des contradictions esthétiques.

C'est aussi pour cela qu'en 2001, j'ai invité Elvan Zabunyan maître de conférences en histoire de l'art à l'Université Rennes2, spécialiste de l'histoire des arts afro-américains et des théories postcoloniales, à être la commissaire d'une exposition intitulée *Love Supreme*. Ceci pour dire que la question coloniale s'infiltré et se manifeste aussi à l'Université de Rennes et dans le champ de l'histoire de l'art en particulier, et cela tient à quelques individus téméraires comme Elvan et je l'en remercie ici publiquement. Elvan Zabunyan a réalisé pour La Criée l'exposition *Love Supreme* réunissant de nombreux artistes afro-américains comme Lyle Ashton Harris Senga Nengudi, David Hammons, Renée Green.

En 2003, nous avons invité des artistes algériens issus de l'Ecole des Beaux-Arts d'Alger à résider durant 3 mois à Rennes : Khaled Belaïd, Farid Redouani, Samira Sahnoun. Nous avons ainsi produit leurs œuvres et nous les avons exposées dans le cadre de l'exposition "Ouvertures algériennes" incluant d'autres artistes algériens vivant en Europe (Kader Attia et Zineb Sedira).

En 2004, nous avons accueilli l'exposition *Go No Go les frontières de l'Europe*, constituées des photographies de Ad van Denderen et des vidéos de Marjoleine Boonstra montrant les migrations des populations africaines vers l'Europe.

En 2006, nous avons produit une importante monographie de l'artiste franco-algérien Adel Abdessamed.

Cette année 2008, nous accueillons l'exposition *Hard Rain Show* d'Angela Ferreira, artiste ayant vécu au Mozambique, en Afrique du Sud et au Portugal. Son travail questionne l'utopie moderniste occidentale traversée par des enjeux géopolitiques liés à l'histoire coloniale et postcoloniale.

Mais il va sans dire qu'il y a aussi des artistes soutenus par La Criée qui ne sont ni africains ni blacks ni issus des diasporas, mais qui sont tout autant des artistes déplacés mais qui font partie de ces êtres déplacés parce qu'ils ont le plus souvent beaucoup de mal à s'affilier à un style artistique, une école, un mouvement, parce qu'ils infiltrent sans cesse leurs œuvres d'aspérités, de frictions, d'ouvertures inattendues (Felix Gonzalez-Torres, Ugo Rondinone, Paola Pivi, Alexandre Perigot). C'est aussi pour cela que j'ai beaucoup d'affection pour des

² Michel Foucault, « Des espaces autres » (1984) in *Dits et écrits, vol.IV*, Paris : nrf/Gallimard, 1994, p.762.

commissaires d'exposition français qui ont eu beaucoup de difficultés à se faire entendre sur le territoire français et qui ont su s'exiler pour mieux développer leurs projets, je pense en particulier à des curateurs comme Philippe Vergne, Corinne Diserens.

Tout cela pour dire que s'exiler cela peut être contraint ou forcé, mais cela se désire également, cela se négocie et se développe. On ne s'exile pas n'importe comment. On peut s'exiler géographiquement, mais on peut aussi s'exiler à l'intérieur d'un travail.

Les artistes qui ont été montrés à La Criée possèdent des esthétiques très diverses, parfois mêmes radicalement opposées, mais ils ou elles ont pour point commun de partager cette expérience du déplacement permanent dans leur œuvre. Adel Abdessemed, Angela Ferreira, Renée Green, Felix Gonzalez-Torres, Barthélémy Toguo, Adrian Piper, ad van Denderen, artistes africains ou issus de la diaspora, ont tous vécu et questionné cette histoire postcoloniale pour faire émerger une œuvre profondément individuelle, spécifique et universelle en même temps.

Le constat serait donc celui d'un sentiment de toujours se sentir à côté du monde tout en y étant pleinement partie prenante, d'être en permanence dans la construction des passages, des interstices. Une telle posture a pour qualité de remettre constamment en cause la prétention de d'autorité d'un discours, d'une esthétique, d'un goût que l'on croit tenir pour vrai ou que l'autre voudrait vous faire entendre. Dans le cadre de mon travail de directeur de centre d'art, je me suis toujours beaucoup méfié des orientations artistiques trop partagées, j'apprécie toujours les contradictions, les paradoxes.

La question est alors : comment est-il possible de transformer ce travail du déplacement en une puissance de création artistique ? Comment transformer une posture mouvante en une attitude de vigilance et d'exigence politique ? Comment favoriser le déplacement comme un accueil radical des différences plutôt que comme une simple tolérance ou intégration ? Comment transformer un état de fait, une donnée historique en une construction permanente critique ?

Il est évident qu'une telle posture, si elle rejette les écoles esthétiques, les catégories et les discours trop déterminés, ne prétend pas à la dispersion ou à l'absence de choix. Bien au contraire, elle se construit au prix de trois conditions :

1. **L'exigence est toujours de considérer l'histoire comme une construction et non comme une donnée, un acquis indiscutable.** Il s'agira donc de questionner dans le cadre de ce colloque les constructions historiques liées aux créations africaines, à leur condition de visibilité ou d'invisibilité, à leur possibilité de déplacement, et donc dans le cas présent à la nécessité de mettre à l'épreuve les histoires du colonialisme, du postcolonialisme.
2. **La volonté de participer à l'élaboration de nouveaux modes de pensée qui permettent de pointer, de rendre visible et de défendre certains aspects occultés, opprimés de l'histoire, et dans le cas présent de l'histoire coloniale et postcoloniale en Afrique.** Il s'agit

également d'envisager l'élargissement possible des méthodologies inhérentes aux disciplines d'histoire de l'art, de la philosophie, la sociologie ou l'anthropologie.

3. Le désir de produire, d'accompagner des œuvres visuelles, des pratiques poétiques qui autorisent le dépassement de ces champs disciplinaires et qui ouvrent sur des mondes sensibles, des utopies nécessaires, multiples, critiques, foisonnantes, complexes, fécondes car divers et paradoxales.

La question postcoloniale : quelques repères et les contextes contemporains

Les études postcoloniales ont été élaborées par des intellectuels fortement marqués par l'héritage de l'Empire colonial britannique, français, hollandais, espagnol et portugais sur le continent africain, les départements et territoires d'Outre-Mer et le sous-continent indien.

Des auteurs comme Aimé Césaire (1913-2008, fondateur de la négritude et anticolonialiste convaincu), Frantz Fanon (1925-1961, d'origine martiniquaise fondateur de la pensée tiers-mondiste analysant les effets de la colonisation sur les colonisés, *peaux noires masques blancs*, 1952), Patrick Chamoiseau (né en 1953 en Martinique, défenseur de la créolité) ont été des précurseurs dans cette capacité à penser un projet intellectuel et politique capable de sortir d'un rapport de pouvoir fondé sur la domination du monde occidental.

Mais c'est la publication en 1978 du livre de l'intellectuel palestinien de citoyenneté américaine Edward Saïd intitulé *L'Orientalisme* qui va fonder le champ des études postcoloniales. En effet, Saïd va déclarer que pour penser l'histoire coloniale, il est d'abord nécessaire de dépasser les dualismes habituels entre oppresseur/opprimé, entre Nous (occidentaux) et les Autres (sous-entend les non-occidentaux). S'inspirant des écrits de Michel Foucault sur l'ordre des discours et ceux d'Antonio Gramsci sur la notion d'hégémonie, Edward Saïd observe que, pour penser au-delà du colonialisme, il est nécessaire d'entreprendre un triple travail :

1. D'une part, reconnaître que le fait colonial n'est pas uniquement un instrument d'oppression militaire et politique, mais qu'il est avant tout un arsenal de représentations élaborées par des administrations, des institutions universitaires, médicales, juridiques, culturelles, artistiques. Ces représentations construisent alors une vision très spécifique de l'oriental et de l'étranger.

"La culture fonctionne dans le cadre de la société civile, où l'influence des idées, des institutions et des personnes s'exerce non par la domination mais par ce que Gramsci appelle le consensus. Dans une société qui n'est pas totalitaire, certaines formes culturelles prédominent sur d'autres, tout comme certaines idées sont plus répandues que d'autres ; la forme que prend cette suprématie culturelle est appelée hégémonie par Gramsci (...)

Il faut considérer le style, les figures du discours, le plan, les procédés narratifs, les conditions historiques et sociales, et non l'exactitude de la représentation ni sa fidélité à quelque grand original (...)

Dissimulée partout derrière la pacification de la race sujette, se trouve la puissance impériale ; son efficacité vient plus de son aptitude raffinée à comprendre et de ses manifestations peu fréquentes que de ses soldats, de ses percepteurs brutaux, de sa force sans retenue. En un mot, l'Empire doit être sage ; il doit tempérer sa cupidité par le manque d'égoïsme et son impatience par une discipline souple (...)

L'orientalisme est donc une science de l'Orient qui place les choses de l'Orient dans une classe, un tribunal, une prison, un manuel, pour les analyser, les étudier, les juger, les surveiller ou les gouverner."

2. D'autre part, il faut aussi analyser comment les colonisés participent (volontairement ou non) à la reproduction et perpétuation de ces représentations identitaires de l'oriental ou de l'africain

3. Enfin, il est nécessaire de pratiquer de constants allers-retours entre le présent, les constructions historiques et les projets futurs afin de révéler que notre présent est constitué de discontinuités, d'inégalités, de minorités, d'identités multiples, fragmentées et mélangées.

De nombreux autres théoriciens participeront à fonder les études postcoloniales comme le professeur Homi Bhabha (originaire de Bombay publiée en 1994 *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*), Gayatri Chakravorty Spivka (indienne fondatrice des subalternes studies), le kenyan Ngugi Wa Thiong'o auteur de l'essai *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Les influences de ces théoriciens seront la pensée Marxiste, la psychanalyse lacanienne, la sémiotique de Charles Peirce, la philosophie de Gilles Deleuze, les recherches en théorie politique de Antonio Gramsci.

En France, les études postcoloniales ont été et continuent à être reçues avec beaucoup de méfiance et de retard. Ce n'est que ces toutes dernières années que quelques livres de Homi Bhabha ou Stuart Hall seront traduits en France. En 2008, Pap Ndiaye, spécialiste de l'esclavage d'origine sénégalaise nourrit par les études postcoloniales publie son livre *La condition noire, essai sur une minorité française*, 2008.

Le champ universitaire français a reproché aux études postcoloniales :

- une absence de méthodologie identifiable, puisant tour à tour dans la philosophie, la sociologie, l'anthropologie pour constituer un conglomérat de notions.
- en voulant s'écarter des dualismes oppresseurs/opprimés, les postcolonialistes ont généré d'autres notions tout aussi essentialistes comme l'altérité et l'hybridité qui sont devenus aujourd'hui des poncifs que l'on retrouve dans toutes les strates de la culture et de l'art.
- le fait que les études postcoloniales ont connu un essor considérable dans les pays anglo-saxons mais ont eu peu d'effets ou de résonances sur le continent africain. Il a donc été reproché aux études postcoloniales de servir de leurre idéologique pour mieux se désengager des effets de la globalisation dans les pays du tiers-monde.

Mais la résistance française la plus répandue aux études postcoloniales tient dans la crainte de voir disparaître le postulat d'universalisme et d'humanisme républicain s'effondrer avec toutes les notions de tolérance, d'intégration et d'égalité qui l'accompagnent, au profit des communautarismes les plus clos et sectaires.

Cette crainte a récemment été répétée à maintes reprises dans les médias français au moment de l'élection du président Barack Obama. On a entendu par exemple Bernard Henry Lévi déclarer à maintes reprises sur les ondes qu'en élisant "Barack Obama, le peuple américain s'était enfin débarrassé de la gangrène communautariste qui rongait les Etats-Unis depuis des décennies".

Barack Obama est alors représenté aujourd'hui comme le précurseur de ce qu'on appelle aujourd'hui l'ère post-raciale, c'est-à-dire une ère où la question du racisme et des minorités aux Etats-Unis est sur le point d'être dépassée par ce nouveau président qui s'adresse à tous les peuples d'Amérique et non simplement à la communauté noire dont il est issu.

Ce que Bernard Henry Lévi oublie de dire, c'est que cette élection n'aurait certainement pas pu avoir lieu sans les combats éminemment politiques qui ont secoué les Etats-Unis (Martin Luther King, Angela Davis, les Black Panthers), sans les recherches universitaires des études culturelles et des études postcoloniales qui ont ouvert l'accès à des objets d'études jusque-là ignorés des disciplines académiques. On oublie aussi trop souvent de dire que s'il existe des minorités ou si des communautés se constituent c'est parce qu'il y a pour ces individus un besoin vital et urgent de se réunir pour trouver des moyens nécessaires de survie et de lutte face à une exclusion et une discrimination politique ou/et économique encore plus violente et "ghettoïsante" que le communautarisme dont on leur fait reproche .

Il est donc préférable de rejoindre les propos de la philosophe Judith Butler lorsqu'elle déclare :

"Le sens prodigieux de l'élection de Barack Obama tient au fait qu'il a triomphé des limites imposées implicitement à la réussite d'un Afro-américain. Cela a inspiré et submergé, va inspirer et submerger les jeunes de couleur, et va également précipiter un changement dans la façon dont les Etats-Unis se définissent. S'il «représente» qui nous sommes, alors nous sommes une nation de races métissées, de mixité, et il nous offre une possibilité de voir ce que nous sommes devenus et le chemin qu'il nous reste à parcourir. Mais quels seront les effets de l'espérance quasi messianique placée dans cet homme ? Elle nous conduira forcément à une certaine déception : l'homme reste humain, et la politique cesse d'être une fête de l'amour ou une expérience messianique pour devenir un lieu de débats et d'antagonismes nécessaires. Nous serons d'accord avec une partie de ses actes, et nous ne le serons pas avec d'autres."

Les critiques françaises à l'encontre des études postcoloniales sont cristallisées dans l'ouvrage de l'anthropologue Jean-Loup Amselle, *L'Occident décroché, enquête sur les postcolonialismes*, (2008), Amselle prenant le soin de remettre en cause la fondation des modes de pensée de la French Theory qui a malheureusement influencé les études postcoloniales, à savoir Foucault , Derrida et Deleuze.

A ces critiques, d'autres chercheurs qu'il est préférable de reconnaître l'apport des études postcoloniales tout en envisageant une autocritique qui nourrissent d'autres champs d'études.

Ce colloque se tient donc dans un contexte spécifique au niveau international et à une échelle nationale. Il a dans tous les cas pour ambition d'encourager la circulation des idées et des projets artistiques. Ceci pour favoriser une plus forte visibilité des créations africaines mais surtout pour faire en sorte l'africanité ne fassent plus problème et participe pleinement à la construction de pensées et d'art multiples, divers et critiques vis-à-vis du monde dans lequel nous vivons.

Le Tout-Monde comme un des possibles dépassements des questions identitaires soulevées par les études culturelles et le postcolonialisme

Salam Europe (2006) est une œuvre produite par Adel Abdessemed pour la Fondation d'art contemporain NMAC située à Jerez de la Frontera, dans la pointe sud de l'Espagne, face au continent africain : 16 kilomètres de fils d'acier barbelés forment un enroulement massif de cercles parfaits de 5 mètres de diamètre, pesant de tout leur poids sur la terre. Œuvre qui serait comme tombée du ciel, fichée au sol et qui, pourtant, si elle se déroulait, tracerait une ligne... Une ligne qui, à l'origine de sa conception, correspond à la distance la plus courte séparant la pointe nord du continent africain de la pointe sud de l'Espagne et du continent européen. Nous serions donc pris entre deux continents et deux espaces géopolitiques, l'Europe et l'Afrique. Mais *Salam Europe* ne se limite à cette référence pour documenter les frontières et les flux migratoires. *Salam Europe* est une œuvre essentielle qui visualise l'impossibilité de l'acte – la délimitation, la réclusion, l'empêchement - tout en rendant l'acte absolument vital, en puissance comme dans la vie. La masse de barbelés de *Salam Europe* met en friction des formes et des percepts profondément contradictoires : paradoxes entre la clôture en cercle ou le déploiement en ligne, paradoxes entre la masse du bloc d'acier et la légèreté du fil d'acier, paradoxes entre l'enroulement de la réclusion ou l'explosion en spirale de l'ouverture. De fait, entre deux affirmations il y a toujours un passage, un espace en creux, une respiration. Si l'on revient aux références géographiques, entre les deux terres d'Afrique et d'Europe, il existe une étendue mer, comme entre les deux mots "Salam" et "Europe" il existe un petit espace vide : mais ce sont ces deux étendues *a priori* vacantes qui font acte, sens et image : ces deux espaces moindres sont des étendues-extensions puissamment agissantes où tout devient possible, des gouffres insondables capables des pires violences et exclusions - délimitations, frontières, transgressions – comme des plus belles constructions et des plus généreuses rencontres – liens, passages, acceptation totale des différences.

Enfin, *Salam Europe* trace une ligne de fuite. Non pas dans le simple franchissement des frontières ni dans l'infiltration d'un territoire étranger. *Salam Europe* visualise un acte essentiel qui est celui énoncé par Deleuze du devenir clandestin, dans cette capacité à se risquer à l'inconnu, à l'autre, à la différence radicale, à la transformation, au passage. *Salam Europe* est une œuvre minimale dans sa forme et maximale par son potentiel de sens et de questionnement sur le pouvoir ou la prise de territoire.

L'enroulement en masse de fils d'acier de *Salam Europe* résonne avec les blocs minimalistes de Robert Morris. Ce dernier prétendait en effet réduire l'expression de la forme à sa plus simple

manifestation dans l'espace afin d'offrir aux visiteurs les moyens d'une perception maximale de l'espace réel. Le module minimaliste serait donc une « forme sans qualité (*blank form*) (...) par essence vide. » Mais ce bloc n'assimile pas la forme vide à un rien. Le bloc désigne la forme vide comme le lieu même du surgissement de l'acte et de l'intentionnalité performative. C'est d'ailleurs en ce sens que Morris entreprend en 1962 de condenser judicieusement cette approche phénoménologique de l'acte dans la fameuse petite Boîte-Je (*I-Box*) : un petit cadre en métal gris et une petite porte en bois enfermant la photographie du corps nu de l'artiste dont le visage arbore un regard et un sourire taquins. Les bords internes du cadre et ceux de la porte ont été détournés pour former le pronom personnel « I » : « Je ». A la manière des premières colonnes réalisées par Robert Morris à l'échelle de son propre corps, le *I-Box* « acte » (*perform*) en mot et en corps l'intentionnalité dans la sculpture : d'une part l'œuvre constitue une concrétisation visuelle efficace de l'énoncé performatif (le fameux *speech-act*), ainsi qu'une réelle reconnaissance des postulats ontologiques de la performance. En retour, le spectateur qui ouvre la petite porte du *I-Box* procède à cet acte intentionnel du spectateur qui vient partager ce moi. Le *I-Box* postule ainsi la représentation unitaire du corps, mais dans le même temps elle ouvre un champ d'expériences dans lequel le spectateur est désormais partie prenante.

Cette révolution esthétique proposée par l'art minimal est précieuse. Elle est toutefois insuffisante aujourd'hui. Elle l'était d'ailleurs déjà dans le contexte américain des années 1960 si l'on établit une lecture des œuvres de l'art minimal dans leur utopie de l'espace réel face à un espace de vie alors encombré des conflits raciaux, revendications féministes ou autres guerres du Vietnam. Robert Morris soulignera lui-même en 1981 qu'« il y a au cœur du minimalisme une aura de pouvoir et de domination sur le spectateur. »³ Cette autocritique sera renforcée dans les années 1980 par Benjamin Buchloh, Douglas Crimp et Hal Foster qui démontreront en quoi l'espace réel des minimalistes s'impose comme postulat absolutiste, excluant toutes les spécificités et les porosités institutionnelles, historiques, sociales ou sexuelles du corps et de l'espace. La sculpture minimaliste aurait donc substitué à la pure opticalité moderniste une perception pré-objective et une pure intentionnalité agissante dépouillée de toute histoire, sexualité, langage et pouvoir.

De nos jours, le bloc minimaliste est incapable de nous faire percevoir ou de représenter à la fois la complexité de l'espace que nous pratiquons et le potentiel des actes par lesquels nous intervenons dans le monde. A l'heure d'une migration effrénée, clandestine ou non, à l'heure des effets de massification politique ou consummatrice, le bloc minimal a bien du mal à justifier de son apport critique si ce n'est par cette belle présence neutre dans un bel espace neutre.

Salam Europe frotte alors cette référence au module minimaliste, mais en y infiltrant en lieu et place d'un acier lisse parfaitement usiné, un acier tout aussi parfaitement usiné mais en fils aux

³ Robert Morris, " American Quartet ", *Art in America*, décembre 1981, p.95.

pointes acérées. De même, Abdessemed substitue aux formes pleines en bloc des enchevêtrements en strates de fils d'acier. Ainsi, *Salam Europe* ne pose pas la question du corps dans son unité et dans intentionnalité individuelle et affirmée, mais elle procède exactement à l'inverse : le corps est ouvert sur des tracés et des trajectoires infiniment multiples, collectives, tourbillonnantes, jaillissantes, contradictoires. Ce sont également des actualités, des histoires sociales et politiques qui sont convoquées à la mémoire de chacun. Ce sont enfin des possibilités de dépassement des références socio-politiques vers un infini hors des codes imposés et informés de l'histoire et de la société. Agir pour devenir. Comme une étoile filante. Et rien de plus efficace pour visualiser l'ouverture et la transformation que l'usage de son symbole contraire, le fil barbelé.

L'art d'Abdessemed est un travail radical des différences et d'un chaos générateur et transformateur. Il devient alors absurde de vouloir à tout prix faire correspondre l'œuvre à une représentation de la réalité, un vécu de l'artiste, une référence historique de l'art, ni même à un fantasme. Ce travail radical des différences n'est pas sans rappeler la poétique d'Edouard Glissant, à savoir celle d'un Tout-Monde pour qui « *L'harmonie des semblables est neutre et inféconde, mais la rencontre des différences, et qui n'est pas l'harmonie des contraires, s'accomplit dans et par un dépassement mutuel qui fonde l'inattendu du Tout-Monde. Ce dur ouvrage des différences n'est ni harmonieux ni raisonnable. Les variétés accumulées, dont l'ensemble conforme la diversité, passent par des diversions qui changent leurs natures ainsi que par des proliférations qui les rapprochent en les opposant, opérations non prévisibles.* »⁴

Adel Abdessemed introduit une révolution du regard, une révolution esthétique qui manquait jusque-là à l'art : un art des limites explosées, un art de la poésie critique.

Peu d'artistes s'y sont risqués.

⁴ Edouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*, Paris nrf/Gallimard, 2006, p.63.