



HAL
open science

“ Le Maghreb en partage. Entretien avec Kader Attia et Yto Barrada ”

Monique Jeudy-Ballini, Kader Attia, Yto Barrada, Brigitte Derlon

► To cite this version:

Monique Jeudy-Ballini, Kader Attia, Yto Barrada, Brigitte Derlon. “ Le Maghreb en partage. Entretien avec Kader Attia et Yto Barrada ”. *Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2017, 2, pp.65-80. 10.4000/perspective.7513 . hal-03941935

HAL Id: hal-03941935

<https://hal.science/hal-03941935>

Submitted on 16 Jan 2023

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

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

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

2 | 2017

Le Maghreb

Ce numéro de *Perspective* est consacré au Maghreb et aux histoires de l'art qui s'y pratiquent comme aux études que suscitent son patrimoine et sa création contemporaine à l'échelle internationale. Ainsi la revue poursuit-elle son projet : proposer régulièrement des numéros thématiques dont la géographie est le point d'ancrage, tout en se détournant, pour la première fois, de l'État-nation au profit d'un territoire à une autre échelle, dont il faut – encore plus qu'ailleurs ? – définir le sens selon les périodes envisagées et selon les sujets abordés.

Le numéro présente, entre autres, des voix de personnalités, à l'instar de Rachida Triki, Kader Attia et Yto Barrada, mais aussi des articles collectifs sur les questions de savoirs archéologiques au Maghreb, sur la notion de musée universel telle qu'elle s'élabore depuis la rive sud de la Méditerranée ou encore sur la façon dont les institutions patrimoniales ont traversé les indépendances. On y trouve des articles de fond consacrés à l'architecture de l'Empire almohade ou encore à l'historiographie des corans maghrébins et, sur la période contemporaine, une contribution retraçant l'histoire urbaine d'Alger. L'ornementation des manuscrits à la période moderne, l'Algérie de Fanon dans sa relation aux arts, l'architecture moderne vernaculaire tunisienne, l'histoire connectée d'une galerie marocaine, les artistes de la lettre et de l'écrit... autant de questions dont la somme révèle la multiplicité des recherches en cours et à venir sur l'art et l'histoire d'Afrique du Nord.

ÉDITORIAL

Judith Delfiner

TRIBUNE

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

DÉBATS

Les savoirs archéologiques au Maghreb, François-Xavier Fauvelle, Clémentine Gutron, Kahina Mazari, Meriem Sebâi et Ahmed Skounti

La place institutionnelle de la discipline « histoire de l'art » au Maghreb : un état des lieux, Nadira Laggoune-Aklouche, Fatima-Zahra Lakrissa, Ridha Moumni et Philippe Sénéchal

Musée national/musée universel, musée global/musée local : les musées de la rive sud de la Méditerranée, Moncef Ben Moussa, Meriem Berrada, Éric de Chassey, Malika Dorbani-Bouabdellah, Taher Ghalia et Abdellah Karroum

ENTRETIEN

Le Maghreb en partage. Entretien croisé avec Kader Attia et Yto Barrada, par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini

TRAVAUX

L'art almohade fut-il révolutionnaire ? Jean-Pierre Van Staëvel

Les corans de l'Occident musulman médiéval : état des recherches et nouvelles perspectives, Nourane Ben Azzouna

Alger, 1830-1980 : chronique d'une historiographie en construction, Nabila Chérif

Musées, colonialisme, indépendance : figures du donateur, Bernadette N. Saou-Dufrêne et Amel Djenidi

LECTURES

Tulipes, willets et maghribi : évolutions et conservatisme de l'art du livre maghrébin à l'épreuve de l'expansion ottomane, Hiba Abid

L'Habitation tunisienne de Victor Valensi (1928). Visions d'un architecte de culture juive sur le pluralisme des modernités vernaculaires en Tunisie, Nancy Demerdash-Fatemi

Fernand Pouillon : un bilan historiographique, Feriel Ines Boulbene-Mouadji

Frantz Fanon iconique ? Pensées à voir, l'Algérie de Fanon dans les arts visuels, Émilie Goudal

L'écrit dans les arts visuels en Tunisie (1960-2015), Alia Nakhli

La galerie L'Atelier : le musée sans murs du modernisme transméditerranéen, Morad Montazami

www.inha.fr | <http://perspective.revues.org>

Institut national d'histoire de l'art



Perspective 2017-2 Février 2018

EAN : 978-2-917902-39-4

Prix du numéro : 25 €

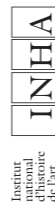


9 782917 902394

PERSPECTIVE

Le Maghreb

2 | 2017



Institut national d'histoire de l'art



PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

2 | 2017

Le Maghreb



Institut national d'histoire de l'art



PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

2 | 2017

Le Maghreb

La version numérique de ce numéro
est accessible sur le site de la revue :
<http://journals.openedition.org/perspective/7378>

La revue *Perspective* est soutenue par l'Institut
des Sciences Humaines et Sociales du CNRS.



Institut
national
d'histoire
de l'art



Le Maghreb

DIRECTEUR DE PUBLICATION
Éric de Chassey

RÉDACTRICE EN CHEF
Judith Delfiner

COORDINATION ÉDITORIALE
Marie Caillat
assistée de Lisa Andrieu, Aurélien Bedos
et Abel Debize

COORDINATION ADMINISTRATIVE
Benjamine Weill
assistée de Karima Talbi

CONCEPTION GRAPHIQUE
Pascale Ogée, Marianne Mannani

MAQUETTE
Anne Desrivières

ÉDITION
INHA – Institut national d'histoire de l'art
2 rue Vivienne – 75002 Paris

DIFFUSION
FMSH-diffusion
18, rue Robert-Schuman
CS 90003 – 94227 Charenton-le-Pont Cedex

IMPRESSION
Alliance partenaires graphiques
19, rue Lambrechts – 92400 Courbevoie

Pour citer un article de la revue, veuillez indiquer la mention suivante : *Perspective : actualité en histoire de l'art*, 2, 2017, p. 000-000.

Pour visiter le site internet de la revue :
<http://journals.openedition.org/perspective/>

Pour s'abonner ou se procurer un numéro, visiter le site du Comptoir des presses d'universités :
<http://www.lcdpu.fr/revues/perspective/>

Perspective a été fondée en 2006 par Olivier Bonfait, son premier rédacteur en chef, dans le cadre de ses missions de conseiller scientifique au sein de l'Institut national d'histoire de l'art. Marion Boudon-Machuel (2008-2012), Pierre Wachenheim (2012-2013), puis Anne Lafont (2013-2017) lui ont succédé. Judith Delfiner en est la rédactrice en chef depuis septembre 2017.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Laurent Baridon
Olivier Bonfait
Marion Boudon-Machuel
Esteban Buch
Anne-Élisabeth Buxtorf
Giovanni Careri
Thomas Kirchner
Rémi Labrusse
Michel Laclotte
Johanne Lamoureux
Antoinette Le Normand-Romain

Jean-Yves Marc
Pierre-Michel Menger
France Nerlich
Pierre Rosenberg
Jean-Claude Schmitt
Alain Schnapp
Philippe Sénéchal
Anne-Christine Taylor
Isabel Valverde Zaragoza
Caroline Van Eck
Bernard Vouilloux

COMITÉ DE RÉDACTION

Anne-Élisabeth Buxtorf
Claire Bosc-Tiessé
Éric de Chassey
Rossella Froissart
Charlotte Guichard
Béatrice Joyeux-Prunel
Thomas Kirchner
Rémi Labrusse

Anne Lafont
Johanne Lamoureux
Jean-Yves Marc
François Michaud
Zahia Rahmani
Emmanuelle Rosso
Philippe Sénéchal
Bernard Vouilloux

NOTE DE LA RÉDACTION

Les textes du présent volume emploient chacun des normes distinctes de translittération de l'arabe, en fonction des domaines de recherche concernés, qu'il ne nous a pas semblé pertinent d'uniformiser.

EAN : 978-2-917902-39-4 / ISSN : 1777-7852
Périodicité : semestrielle / Dépôt légal février 2018
Date de parution : février 2018 / © INHA

ÉDITORIAL

5
Judith Delfiner

TRIBUNE

9
Rachida Triki, *L'art au Maghreb : de l'appropriation à la réécriture*

DÉBATS

15
François-Xavier Fauvelle, Clémentine Gutron, Kahina Mazari, Meriem Sebaï et Ahmed Skounti, *Les savoirs archéologiques au Maghreb*

31
Nadira Laggoune-Aklouche, Fatima-Zahra Lakrissa, Ridha Moumni et Philippe Sénéchal, *La place institutionnelle de la discipline « histoire de l'art » au Maghreb : un état des lieux*

49
Moncef Ben Moussa, Meriem Berrada, Éric de Chassey, Malika Dorbani-Bouabdellah, Taher Ghalia et Abdellah Karroum, *Musée national/musée universel, musée global/musée local : les musées de la rive sud de la Méditerranée*

ENTRETIEN

65
Le Maghreb en partage. Entretien croisé avec Kader Attia et Yto Barrada, par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini

TRAVAUX

81
Jean-Pierre Van Staëvel, *L'art almohade fut-il révolutionnaire ?*

103
Nourane Ben Azzouna, *Les corans de l'Occident musulman médiéval : état des recherches et nouvelles perspectives*

131
Nabila Chérif, *Alger, 1830-1980 : chronique d'une historiographie en construction*

153
Bernadette N. Saou-Dufrène et Amel Djenidi, *Musées, colonialisme, indépendance : figures du donateur*

LECTURES

173
Hiba Abid, *Tulipes, œillets et maghribî : évolutions et conservatisme de l'art du livre maghrébin à l'épreuve de l'expansion ottomane*

189
Nancy Demerdash-Fatemi, *L'Habitation tunisienne de Victor Valensi (1928). Visions d'un architecte de culture juive sur le pluralisme des modernités vernaculaires en Tunisie*

201
Ferial Ines Boulbene-Mouadji, *Fernand Pouillon : un bilan historiographique*

211
Émilie Goudal, *Frantz Fanon iconique ? Pensées à voir, l'Algérie de Fanon dans les arts visuels*

221
Alia Nakhli, *L'écrit dans les arts visuels en Tunisie (1960-2015)*

229
Morad Montazami, *La galerie L'Atelier : le musée sans murs du modernisme transméditerranéen*

239
Résumés / Abstracts / Zusammenfassungen / Riassunti / Resúmenes

251
Crédits photographiques et droits d'auteur

Remerciements

à Françoise Jaouën ainsi qu'à Enrica Boni, Olga Grlic, David Jurado, Stéphanie Krämer et Bronwyn Mahoney, traducteurs de ce volume, pour leur justesse et leur précieux travail ;

à Juliette Hueber, Rémi Labrusse ;

à Zohra Akimi ; Eija-Liisa Ahtila et Athanasía Aarniosuo (Helsinki, Crystal Eye – Kristallisilmä) ; Abderrahmane Bouchène (Éditions Bouchène) ; Bruno Boudjelal ; Christian Darles ; Atef Berredjem ; Ammar Bouras ; Nidhal Chamekh ; Aïcha Filali ; Mahdi Hammouda (Kairouan, Musée d'art islamique de Raqqada) ; Issad Issadi et Abbas Razika ; Imed Jemaïel ; Soukaina Joual ; Katia Kameli ; Abdellah Karroum (L'appartement 22) ; Farah Khelil ; Nicene Kossentini ; Thierry Lochard ; Myriam Maachi Maïza ; Julie Manière (Ateliers Jean Nouvel) ; Pauline de Mazières ; Nahla Nassar (Londres, Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art) ; Mathias Nouel (Agence VU') ; Younes Rahmoun ; Catherine Sayen (Pierres sauvages de Belcastel) ; Nadir Tazdaït ; Eric Van Hove ;

à Frédéric Abecassis et Sabine Partouche (*L'année du Maghreb*) ; Samia Benhenda (*Insaniyat*) ; James Campbell et Nancy Demerdasch-Fatemi (*International Journal of Islamic Architecture*) ; Daho Djerbal (*Naqd*) ; Karima Dekiouk (*Hommes & migrations*) ; Alain Messaoudi (*Remmm, revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*) ; Mohammed Habib Samrakandi (*Horizons maghrébins*) ;

à l'équipe du Comptoir des presses d'universités pour leur soutien et leur grande disponibilité ;

à l'équipe de l'INHA et tout particulièrement à Éric Fouilleret, Sophie Guyot, Victoire Lallouette et Delphine Wanès ;

à tous les membres du comité de rédaction, ainsi qu'à tous les chercheurs auxquels nous nous sommes adressé durant la préparation de ce numéro, pour leur précieuse collaboration.

Le Maghreb en partage. Entretien croisé avec Kader Attia et Yto Barrada

par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini

Yto Barrada et Kader Attia, dont les œuvres se sont croisées lors de plusieurs manifestations (Biennale de Venise 2011, Biennale de Lyon 2015, exposition collective au Centre Pompidou des artistes nommés au Prix Marcel Duchamp 2016), ont le Maghreb en partage. Nés en France de parents marocains et algériens, ces artistes de même génération interrogent son passé, marqué par la colonisation, et les traces qui en demeurent. Leurs œuvres se saisissent du rapport à l'histoire dans toutes ses dimensions : intime et collective, familiale et nationale, territoriale et supranationale ; l'histoire qu'on exhume (archives, réserves muséales, fouilles archéologiques), celle qu'on fabrique (traditions inventées, folklore pour touristes, commerce de faux fossiles), celle qu'on occulte (méfais coloniaux, sources africaines de l'art et de l'architecture modernes), celle qu'on détruit (patrimoine naturel et culturel marocain), ou encore celle qui résiste (flore sauvage, éléments de la culture matérielle, bricolage artisanal).

La question de l'émigration tient une place décisive dans leurs travaux. À Tanger ou à Alger, tous deux usent de la photographie pour fixer le désir obstiné d'exil vers l'autre rive de la Méditerranée, les obstacles aux départs, le mirage de l'ailleurs et de la liberté. Yto Barrada, qui a longtemps vécu à Tanger, documente surtout le quotidien local des habitants qui survivent entre désœuvrement, dépersonnalisation du travail en usine et économie de contrebande. Kader Attia, quant à lui, suit les transsexuels et travestis algériens qu'il photographie à la fois dans leur pays et sur leur lieu de prostitution en France, après leur exil clandestin. Il traite aussi des tensions identitaires entre valeurs familiales et société de consommation chez les jeunes des banlieues parisiennes issus de l'immigration, dont il a lui-même fait partie.

Leurs créations sont portées par un regard politique qui, chez Kader Attia, se veut surtout critique de l'Occident, dont il dénonce notamment l'impérialisme, les exactions coloniales, les appropriations artistiques qui ne s'avouent pas. Il en voit un prolongement direct, en France, dans les discriminations sociales et religieuses, la culture de la peur à l'encontre des étrangers, les violences policières ciblées, ou encore les reconduites à la frontière des sans-papiers. Le concept de « réparation », qui est au cœur de son travail, s'est nourri de l'idée d'une dette de l'Europe envers les sociétés extra-occidentales. Si Yto Barrada dénonce également le colonialisme, la dimension politique de son œuvre s'étend à la spéculation immobilière, à la gestion urbanistique, aux effets du tourisme de masse et à l'absence de souci écologique au Maroc.

Désireux de s'impliquer dans la vie de la Cité en faisant œuvre de transmission et d'éducation, l'un et l'autre ont développé des projets culturels inédits. Yto Barrada a impulsé la création de la Cinémathèque de Tanger (2007), la première du continent nord-africain, qu'elle dirigea jusqu'en 2012. Visant à sensibiliser le public à la production

visuelle locale et internationale, ce lieu qui abrite ateliers et festivals se veut un espace de programmation diversifiée (films grand public, documentaires, expérimentaux, d'animation, vidéos artistiques...). À Paris, en 2016, Kader Attia a ouvert *La Colonie*, un « espace de pensée libre et indépendant » associant la convivialité d'un bar à des échanges scientifiques, politiques et artistiques prioritairement tournés vers le continent africain. Gratuite et ouverte à tous, elle propose expositions, lectures, projections, concerts, conférences. Elle s'inscrit dans la démarche de l'artiste qui entend contribuer ainsi à « réparer une société qui n'en finit plus de se fragmenter ».

Réunir Yto Barrada et Kader Attia pour un entretien croisé dans ce numéro de Perspective relevait de l'évidence, tant leur regard sur le Maghreb, dépourvu d'essentialisme et ancré dans le politique, est une invite à la vigilance critique [Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini].

Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini. *En quoi le Maghreb est-il une entité qui fait sens pour vous ? Dans votre perspective artistique, quelle est sa pertinence propre par rapport à l'Afrique du Nord, à l'Algérie, au Maroc ou encore au monde arabe ?*

Kader Attia. Il me semblerait un peu prétentieux de définir une entité aussi complexe que le Maghreb. Je préférerais parler de ce que je connais. Je connais très bien le Maroc et l'Algérie, en revanche, je ne connais ni la Tunisie, ni la Libye. En arabe, le Maroc se dit *al Maghrib*, ce qui signifie également le Maghreb, « le couchant ».

Dans ma pratique, la recherche de terrain est très importante. Je suis plasticien avant tout, sculpteur, j'ai donc un rapport avec la matière, avec l'espace et avec l'objet, avec quelque chose qui doit dépasser le texte. Pour moi, le concept de Maghreb est vraiment autre chose, c'est le terrain des malentendus, de l'Occident à l'Orient. Le Moyen-Orient ne connaît pas le Maghreb, au même titre que l'Occident fond le Maghreb dans le monde arabe. Or, le Maghreb n'est pas le monde arabe. C'est un monde métissé qui résulte de toutes les colonisations ayant eu lieu depuis deux mille ans, celles des Romains, des Arabes, des Ottomans, jusqu'aux Français et à l'arrivée, avec eux, de gens d'autres origines, des Espagnols, des Maltais, etc... Donc pour moi c'est extrêmement vaste.

Yto Barrada. Ma ville et ma grammaire sont Tanger, comme dit le poète Emmanuel Hocquard¹. Cette ville accumule fantasmes, gloire et déboires. Pour moi, c'est un lieu familier mais aussi, déjà, un ailleurs. C'est intéressant de regarder des travaux de quelque part, à partir d'un lieu, celui du regardeur et celui de qui les produit. C'est la moindre des choses.

Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini. *Vous êtes nés tous deux en France (1970, 1971) de parents originaires du Maghreb, vous possédez la bi-nationalité, vous avez vécu longuement à l'étranger (Berlin, New York) et nombre de vos œuvres évoquent l'Algérie ou le Maroc. Quelle est la part de vos origines – algérienne et marocaine – dans votre identité d'artiste ?*

Yto Barrada. Ma part d'étrangeté ou d'étrange revient toujours sur le dessus dans la production et la réception des œuvres. J'ai souvent le sentiment que cette vision est hypertrophiée au regard d'autres sources et influences.

C'est d'ailleurs cette question du déterminisme qu'a torpillée Natascha Sadr Haghigian en produisant un site d'échanges de biographies d'artistes².

Mais il faudrait faire de la lithologie ou trancher dans la mortadelle qui me constitue pour identifier la part des ingrédients successifs. C'est à l'évidence un héritage et une

construction faite de *Hand-Me-Downs* (qui est le nom d'un film-collage que j'ai réalisé), d'oublis et de raccommodages. J'ai fait des sculptures à partir de briques colorées de nougat de Tanger (fig. 1). Vous me donnez envie de faire de la mortadelle, à la manière de Dieter Roth avec ses fameuses saucisses. Se transformer en objet animé et symbolique, fausse mortadelle (Tanger, pas Bologne) et vraie délicatesse locale (*bocadillo*), quel régal !

Qui a deux maisons perd la raison... Doublement, dédoublement, bilinguisme, bipolarité, allitération, chanson en laisse, valise à double-fond... J'entends aussi duplicité. Y a-t-il une idée de trahison qui sous-entend celle de double culture ? Je pense aux personnages de la contrebandière et du magicien que j'ai mis en scène et filmés, aux ruses et aux formes qu'ils adoptent, au glissement de leur relation aux objets. Dépossédés mais pas dupes.



1. Yto Barrada, Vue de l'exposition « The Sample Book », Vienna Secession, 2016.

Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini. *Ne pourrait-on parler d'une « communauté » de réflexion, ou du moins de thèmes récurrents dans celles de vos réalisations qui évoquent le Maghreb ?*

Yto Barrada. Mon activité est proche de celle d'un « faux guide » de Tanger. Les faux guides, ce sont ceux que les guides de voyage vous recommandent d'éviter lorsque vous visitez une ville marocaine. Ce sont le plus souvent des garçons qui proposent une panoplie de services ou de biens plus ou moins légaux, presque toujours à des étrangers.

À la culture des dévots j'ai toujours préféré celle des faussaires, des bandits et des pirates, au sens que l'historien Hobsbawm donne à ces termes. Je pense aux faux indigènes de la performance en cage de Coco Fusco et de Gómez-Peña qui sont très troublants et efficaces³.

Mes étagères sont pleines d'objets rapportés de marchés aux puces et de videgreniers. Je collectionne les livres pour enfants et les manuels en tout genre. L'utilisation de matériaux pauvres et qui ne coûtent pas cher est importante. Une de mes pièces préférées est le *Bag Lady in Flight* de David Hammons⁴. La présence de la magie et le hasard comptent aussi. Je lis beaucoup et je rumine longtemps. Je peux m'inspirer de croyances populaires comme de constructions textiles. J'ai réalisé des bannières (*Appliqués Flags*, 2016) à partir de poèmes insolents de l'ermite Sidi Abderrahman al Majdoub (1506-1568) en utilisant des morceaux de tissus récupérés dans la famille. Pour ma récente exposition à la Secession, à Vienne, intitulée « The Sample Book », un livre d'échantillons de teintures d'un marchand de textile, j'ai pu réconcilier deux passions : le textile – le tissage et la teinture – et la photographie⁵. Je travaille à partir de ce que je trouve sur mon chemin, de ce qui me tombe sous la main. Tout est prétexte à sortir de soi en partant de ce qui est familier.

Dans l'exposition « Faux Guide » (Londres, Beyrouth, Nîmes, Toronto, 2015-2016), je me suis aussi intéressée à la figure du maréchal Lyautey et à sa stratégie d'invention de traditions. Premier administrateur du Maroc français, Lyautey a façonné le Royaume dans ses moindres replis. Voulant ressusciter l'Empire marocain sous protectorat français, il était déterminé à éviter les erreurs commises en Algérie où une grande part du passé architectural du pays avait été rasée au nom du progrès. Avec un programme couvrant aussi bien l'agriculture que l'organisation de l'artisanat du tapis, il allait réinventer le Maroc sous la bannière de la tradition et de l'authenticité. Il lança un projet de conservation du patrimoine et réorganisa l'artisanat



2. Yto Barrada, photogramme issu de *Hand-Me-Downs*, Edition E. A., 2011, 8mm, 16mm Digital Transfer, 15'.

pour stimuler la production en se dotant d'un outil important : le Service des Arts indigènes. La mission était de développer des musées pour contribuer partout à « la rééducation des artisans adultes », et à « l'initiation aux arts du pays des générations nouvelles ». Même la fabrication des tapis allait être réorganisée selon des axes « plus conformes à l'intérêt artistique marocain bien compris ». Les « 3 R » : Réformer Recadrer Revivifier⁶.

Lyautey a contribué à écraser la rébellion du Rif pendant la première guerre coloniale (1921-1926) aux côtés de Franco et Pétain, il a participé à toutes les atrocités commises au nom de la « pacification ». Près d'un siècle plus tard, cela n'empêche pas l'élite casablancaise d'envoyer ses enfants dans un lycée français baptisé « Lyautey ». C'est une étrangeté marocaine. C'est bien du père du drapeau et de l'art marocain dont on se souvient

et non du soldat conquérant. Alors qu'on raconte qu'en Algérie, même le café Anatole France a été rebaptisé Anatole Algérie.

Les questions de nomenclature, d'étymologie et de traduction me passionnent. Les dinosaures, les atlas, les outils, les pierres, les arbres mais aussi les noms de rues. J'ai réalisé un papier peint pour l'exposition « Album: Cinematheque Tangier... » au Walker Art Center (2013-2014), avec la liste des noms des rues de Tanger avant et après la fin de la Zone internationale, où l'on retrouve la savoureuse imagination des agents de l'arabisation qui remplacent les noms à consonance européenne par des noms arabes ou musulmans au goût du jour.

Kader Attia. Ce que j'aime beaucoup chez Yto Barrada, et ce qui me touche énormément dans son travail, c'est sa dimension poétique et politique. On s'intéresse tous les deux à la manière dont l'art peut nous aider à voir le monde ensemble, en étant différents, à travers des formes poétiques. Dans son film, *Hand-Me-Downs* (fig. 2) présenté à la Biennale de Venise en 2011, où un narrateur raconte plusieurs histoires familiales, je suis très touché par son approche poétique qui ne s'impose pas d'elle-même, mais que l'artiste doit faire naître par un travail d'élagage, pour ne conserver que l'essentiel de ces matériaux au départ dépourvus d'intention artistique.

C'est pour cela que j'accorde autant d'importance à l'art. Je crois que l'art peut toucher de façon très profonde la psyché des gens, même quand il a trait à des choses très violentes, et surtout dès lors qu'il travaille avec cette notion du non-savoir, dès lors qu'il côtoie ces zones où l'on perd pied. Comme dans la poésie, même si l'on ne comprend pas une langue, un poème écrit en hébreu ou en chinois, la manière dont il est récité avec la prosodie adéquate, le rythme approprié, nous fait planer.

Brigitte Derlon & Monique Judy-Ballini. Vos œuvres évoquent souvent le passé colonial, la collecte ethnographique, la mise en vitrine muséale, l'architecture moderniste... Quel regard portez-vous sur ce passé et sur son poids actuel dans la construction des identités locales ?

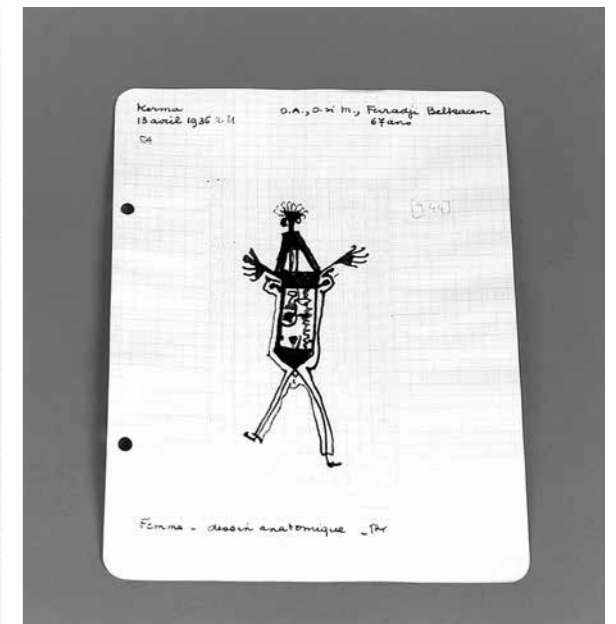
Yto Barrada. Le tournant existe quand le musée devient objet et quand la nature et la fonction du document et de l'archive sont ainsi remises en question. « Miner le musée⁷ » pour reprendre le titre d'une exposition de Fred Wilson, est une activité que l'art contemporain pratique avec assiduité depuis une vingtaine d'années. Dans

l'exposition-séminaire « Document bilingue » au Mucem, la question du bilinguisme était posée en ces termes par les commissaires Érik Bulot et Sabrina Grassi : « Comment activer, voire performer, un document en réfléchissant sa nature bilingue : objet au statut esthétique comme en témoignent certaines présentations des réserves, rappelant des installations d'art contemporain, mais aussi témoignage à valeur ethnographique résultant d'enquêtes et de collectes méthodiques⁸ ? »

Le musée ethnographique comme objet, dans sa folle illusion de tout collecter des représentations du monde, ses modes d'acquisition et d'exposition, ses classifications et oublis, est au cœur d'heureuses propositions : des sculptures de Kader et d'Iman Issa aux performances ethno-burlesques de Coco Fusco ou de Meriem Bennani, en passant par les installations de Michael Rakowitz, les saillies salutaires de Gulf Labor... Il existe un nouvel élan réflexif enthousiasmant qui mène de front discours critique et renouvellement des formes, avec parfois un humour décapant.

J'ai commencé à me pencher sur les collections de jouets nord-africains, selon la terminologie du musée du Quai Branly – le statut de ces objets n'a cessé d'évoluer, de « joujoux du pauvre » à objets de collection et archives de musée (fig. 3). Mais j'ai vite été happée par la découverte de la figure tragique de l'ethnographe Thérèse Rivière, oubliée en partie à cause de son internement psychiatrique forcé. Des carnets de notes, de fantastiques dessins, des milliers de photographies : ce qu'elle a rapporté de ses voyages dans les Aurès en Algérie dans les années 1930 est extraordinaire (fig. 4). Comme sa vie a été interrompue assez tôt par l'enfermement, son intérêt pour la magie, les femmes, les rites et les jeux prend un sens particulier.

Je pensais aussi souvent aux « objets sensoriels » et aux ateliers de l'artiste et thérapeute Lygia Clark en abordant les collections de Thérèse. C'est une enquête-collecte qui ne fait que commencer et compte déjà une vingtaine de pièces : un film-rêve pour le Walker Art Center : *Rêveries Ether (Suite for Thérèse Rivière no 2 – Ether Reveries est l'anagramme de Thérèse Rivière)*, une installation pour l'exposition « Document Bilingue » et une chambre-atelier, *Objets indociles (Unruly Objects)*⁹ au Centre Pompidou.



3. Yto Barrada, *Sans titre* [jouet nord-africain], 2014.

4. Yto Barrada, *Sans titre* [« Femme – dessin anatomique », dessin daté du 13 avril 1936, Kerma, issu d'un carnet de Thérèse Rivière, Paris, musée du Quai Branly], chromogenic print, 2014-2015.

Dans le mode d'emploi du Musée Antidote (M. A.), cousin imaginaire du musée du Paysan roumain, Irina Nicolau, qui l'a conçu avec l'artiste peintre Horia Bernea, explique que « le M. A. ne veut pas séduire. Il ne vend pas de souvenirs, il ne nourrit pas. Il ne dorlote pas les enfants. Il fatigue [article 8] ».

Kader Attia. J'habite en Allemagne, et dans des villes comme Cologne on sent que l'empreinte napoléonienne est encore très forte, à travers des références linguistiques ou la nourriture notamment. À Leipzig, par exemple, on utilise l'expression « visite-ma-tente » pour désigner des jeunes filles aux mœurs légères. Cette expression vient de l'époque des campagnes napoléoniennes pendant lesquelles les soldats invitaient des jeunes filles, parfois des prostituées, à venir « visiter [leur] tente ». La colonisation laisse des traces indélébiles. Et les cas de la colonisation de l'Algérie et du Maroc par la France sont deux cas très différents. Par exemple, j'ai appris il y a quelques années qu'en Algérie, très tôt, on avait voté un décret pour interdire les confréries d'artisans. Au Maroc, devenu un protectorat, rien de tel n'a jamais été voté. Il est fondamental de le savoir pour comprendre pourquoi aujourd'hui l'Algérie n'a pas d'aussi bons artisans que le Maroc. L'occupant a imposé une *tabula rasa*, parce qu'en Algérie il y a eu dès le départ de grandes résistances, et qu'on a eu peur qu'à travers les confréries se construisent des noyaux de résistance.

Pour moi, l'influence coloniale est encore puissante actuellement, que ce soit dans l'architecture, dans la nourriture ou dans les mentalités. L'architecture transforme la vie des gens comme la langue transforme leur esprit. Il y a eu une dépossession des langues arabe et berbère, le français a été un rouleau compresseur agissant sur les cultures et la psyché des peuples. C'est une langue tellement élaborée, tellement sophistiquée, tellement riche culturellement que, dans les cultures occupées, elle impose un mépris vis-à-vis de ceux qui peinent à la maîtriser et à l'exprimer. Comme le dit très bien Fethi Benslama, il ne faut pas oublier que la colonisation est relative à l'expropriation, à la dépossession, au viol mais aussi et surtout à l'humiliation, une humiliation quotidienne. La psychanalyse identifie ce phénomène lorsqu'elle décrit l'identification à l'agresseur : nous reproduisons ce que l'on nous a fait subir. C'est ce qui se passe avec la langue : on devient le produit de l'hallucination générée par la colonisation.

L'Algérie est un cas particulier dans cette histoire, car la France s'est acharnée à croire que ce pays pourrait devenir un département français. La colonisation y a donc laissé davantage que des traces ; à mon avis, elle a formaté la société. Les Années noires [la guerre civile algérienne, de 1991 à 2002, *Ndlr*] en résultent, par exemple. Les massacres perpétrés par les soi-disant islamistes sont comparables, trait pour trait, aux massacres perpétrés par l'armée française, par ces généraux génocidaires, Bugeaud, Saint-Arnaud, etc., qui pratiquaient notamment les « enfumades », asphyxiant les gens en allumant des feux à l'entrée des grottes où ils s'étaient réfugiés. Histoire non dite, mais des milliers de personnes sont mortes comme ça. Le cinéaste René Vautier, lui, en a beaucoup traité.

Ce qui m'intéresse dans l'art, qui possède une force extraordinaire de transmission, c'est de parvenir à communiquer à un public très large l'importance de la généalogie des choses et des sociétés, à travers des formes poétiques, violentes ou non ; c'est de parvenir à lutter contre l'époque amnésique dans laquelle nous vivons. La majorité de la population a déjà oublié ; il faut pourtant garder le lien, conserver le fil de cette histoire et ne pas penser l'Algérie seulement à partir des années 1990. La colonisation ne s'est pas faite la fleur au fusil. Elle débute avec le bombardement d'Alger en 1832 et se poursuit avec l'expansion coloniale menée par Napoléon à partir de 1848. Lorsqu'il comprend que la colonisation peut générer des richesses essentielles et qu'il faut faire face à l'expansion anglaise, l'impérialisme devient extrêmement violent. Je ne trouve cette histoire que dans des ouvrages algériens traitant de la résistance quotidienne

à cette colonisation. La guerre d'Algérie n'a pas duré huit ans, de 1954 à 1962, mais cent trente-deux ans. Amine Khaled, qui a couvert les Années noires, fait partie de ceux qui pensent cette continuité : la violence de ces années n'est pas tombée du ciel !

Cette violence de la société algérienne d'aujourd'hui, que l'on observe aussi dans l'espace public, a été analysée par les premiers anticolonialistes, notamment Frantz Fanon, comme le produit de l'humiliation et de l'expropriation. Fanon écrit :

La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser ses limites. C'est pourquoi les rêves de l'indigène sont des rêves musculaires, des rêves d'action, des rêves agressifs. Je rêve que je saute, que je nage, que je cours, que je grimpe. Je rêve que j'éclate de rire, que je franchis le fleuve d'une enjambée, que je suis poursuivi par des meutes de voitures qui ne me rattrapent jamais. Pendant la colonisation, le colonisé n'arrête pas de se libérer entre neuf heures du soir et six heures du matin.

Cette agressivité sédimentée dans ses muscles, le colonisé va la manifester d'abord contre les siens. C'est la période où les nègres se bouffent entre eux et où les policiers, les juges d'instruction ne savent plus où donner de la tête devant l'étonnante criminalité nord-africaine¹⁰.

Brigitte Derlon & Monique Judy-Ballini. *Pour autant, la violence est-elle une invention de la colonisation ? Quand vous en parlez, on a l'impression qu'avant il n'y avait ni domination, ni esclavage, ni meurtre, ni guerre...*

Kader Attia. La violence n'est pas une invention du colonialisme mais ses contre-réactions, oui. Le philosophe libanais Tarek El-Ariss le dit très bien : lorsque la modernité arrive, elle n'est pas hégémonique, elle génère d'autres modernités chez les populations locales qui réagissent. Tarek El-Ariss, de manière assez poétique, appelle cela des *trials*, des « jugements », ou des « accidents¹¹ ». Il raconte notamment qu'en 1826, le sultan Mohammed Ali envoie à Paris l'imam al-Tahtawi avec ses étudiants les plus brillants de l'université Al Azhar, la grande université sunnite du Caire, et lui donne pour mission de rapporter ce qu'il observe en France entre 1826 et 1831. Issu d'un enseignement islamique classique, Al-Tahtawi utilise un genre littéraire de récit de voyage appelé *rihla* (ou *ihlah*). Son poème¹² est alors imprégné de cette modernité qu'il découvre et qui influence son écriture. Tarek El-Ariss remarque qu'il se passe la même chose chez Baudelaire et son rapport à la modernité, ce que Walter Benjamin explique aussi très bien¹³. Le poète, pour moi figure absolue de l'artiste, celui qui voit au-delà, va devenir le symptôme de ce que l'on appelle les « accidents » de la modernité. Ainsi, de manière similaire, les Amérindiens qui intègrent un dollar américain à un masque sioux, ou les Africains qui plantent un clou de tapissier portugais dans un fétiche kongo en bois pour lui restituer un œil manquant, absorbent et transforment quelque chose de la violence coloniale par leurs gestes.

La violence est antérieure, bien sûr, elle a toujours déjà existé, comme l'a très bien montré René Girard. Mais la violence coloniale a ceci de particulier qu'elle associe une forme d'humiliation à la modernité, à la technologie et à sa puissance prométhéenne. La civilisation islamique a régné sur les sciences pendant sept siècles avant de refuser l'avènement d'une certaine forme de raison représenté par les Lumières. Dans la psyché de la Oumma, la nation musulmane, il y a toujours une fierté liée à ce que l'on considère comme un « âge d'or », même s'il a pris fin au XV^e ou XVI^e siècle. Cette violence, c'est aussi l'arrivée avec la colonisation des promesses de la raison et de la science, qui vont générer des contre-réactions sous la forme de modernités, mais aussi de très profondes frustrations, produits de ces humiliations. Depuis la fin des années 1990, l'islamisme radical prône le retour à cet « âge d'or » et utilise les moyens de la modernité



5. Kader Attia, *The Culture of Fear: An Invention of Evil* (2013), vue de l'installation, Vienne, Kunsthalle Wien Museumquartier, 2013-2014.

pour « spectaculariser » ses attaques et terrifier les chrétiens, en même temps qu'il tente de fédérer la Oumma. Dans *The Culture of Fear: An Invention of Evil* (2013), il s'agissait pour moi d'évoquer justement la manière dont, à la fin du XIX^e siècle, les journaux puis les *mass media* ont construit, inventé, le mauvais « autre » colonial, les figures de l'Arabe et de l'Asiatique fourbes, par exemple, celle de l'Arabe avec son couteau entre les dents, celle du Nègre sauvage et cannibale (fig. 5)... Je mets ces images en relation avec la façon dont l'islamisme radical est dépeint aujourd'hui et avec la façon dont il a lui aussi absorbé ces figures. Daech est bien pris dans ce processus de réappropriation, on le voit notamment dans sa mise en scène des exécutions.

Il y a également de cette violence dans le grand mouvement d'immigration consécutif à la crise économique qui a suivi l'indépendance. Au sein de ma famille, par exemple, ce mouvement a créé un conflit entre ma mère qui voulait venir en France et mon père qui voulait rester en Algérie. C'est quand même quelque chose d'émigrer chez l'ancien occupant ! Je crois vraiment que la violence de cette humiliation est toujours vivante et qu'elle doit être pensée. En Algérie, il y a ce qu'on appelle le *hogra*¹⁴ [littéralement, le « mépris », NdlR], qui renvoie encore aujourd'hui à l'humiliation et à la violence propres à la sphère publique. C'est vraiment très présent.

Yto Barrada. Mohammed Khair-Eddine publie en 1967 un roman-poème surréaliste *Agadir*, où il prend comme point de départ le tremblement de terre de 1960 qui a fait disparaître en une nuit cette ville côtière flamboyante. Initiateur du groupe Souffles avec Abdellatif Laâbi et Mostafa Nisabouri, Khair-Eddine était un adepte d'une « guérilla linguistique », dite encore « écriture raturée d'avance ». Je travaille en ce moment sur une commande partant de cet ouvrage que je présenterai au Barbican à Londres

en février 2018. La question que pose le bureaucrate-poète envoyé enquêter dans la ville après le désastre est celle de la reconstruction et des intérêts irréconciliables des différentes parties : l'étudiant, le syndicaliste, l'étranger, le roi, le chaouch, le paysan et le prophète. Le séisme dans le poème évoque aussi par ricochet d'autres désastres : la colonisation, l'exil et les années de plomb. *Se terrer, terreur, déterrer, errer...* Le rôle du tremblement de terre va se propager dans d'autres textes comme un trauma fondateur.

L'histoire des répliques de ces violences coloniales reste, pour moi, à explorer. Je m'y penche depuis peu. Fille de psychanalyste et mère de filles, je m'intéresse à l'architecture des écoles, aux pédagogies nouvelles. Je me demande si on peut dire que la violence coloniale s'est transfigurée pour se perpétuer dans d'autres rapports de pouvoir : la question des pères absents (émigration en Europe), la violence du manque de père, les mères qui perpétuent le patriarcat... J'ai vu récemment un travail de Badr el Hammami qui présente la correspondance, en cassette audio, avec son père travailleur émigré en Europe. Cela m'encourage à creuser cette question à l'avenir.

Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini. *Dans la mesure où ce passé colonial est très structurant, pensez-vous que l'Algérie et le Maroc puissent se définir ou se penser sans l'autre rive de la Méditerranée ? Il faut certainement être conscient des continuités et revenir sur le passé, mais ces pays peuvent-ils envisager un futur qui ne passe pas par ces médiations ?*

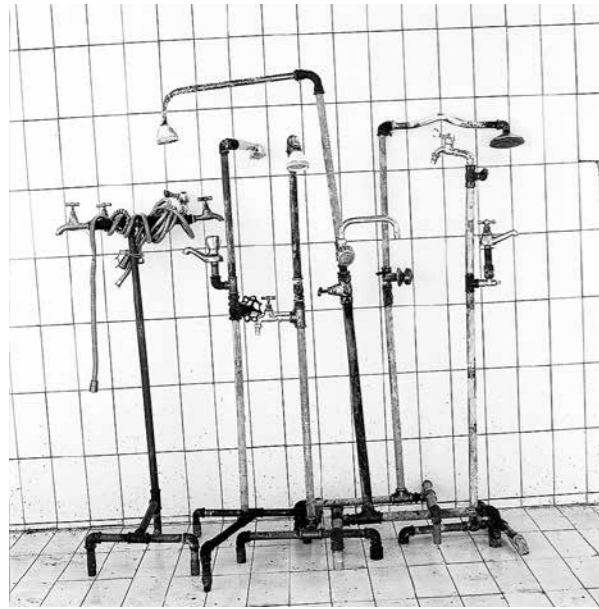
Kader Attia. Je pense que l'Algérie, à l'image du Maroc, peut aussi regarder vers le Sud, vers l'Afrique. Les liens entre le Maroc et l'Afrique sub-saharienne sont très denses et plus évidents. L'Algérie quant à elle commence à comprendre ces liens, et de plus en plus de choses se développent dans ce sens. La distance est moindre, il y a beaucoup plus de liens culturels entre les Maliens et les Algériens du Sud qu'entre les Algériens et les Français. L'Algérie ne doit plus regarder vers l'Europe, car cette dimension traumatique qui perdure n'est pas salutaire. Elle est très problématique dans la mesure où elle continue d'entretenir cette relation inégale fondée sur ce que Jung appelle le « complexe culturel¹⁵ ».

Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini. *Mais de nouveaux rapports de domination ne risquent-ils pas d'émerger entre l'Algérie et ses voisins africains ?*

Kader Attia. Ils pourront exister, mais évidemment sans la même profondeur historique... Je crois aussi que l'Algérie doit comprendre que la France et les autres pays d'Europe n'ont plus aujourd'hui le pouvoir d'attraction qu'ils ont pu exercer au moment des indépendances. Ce sont des pays en crise, pas seulement d'un point de vue économique, mais parce qu'ils sont en proie à de vieux démons. Il est aussi beaucoup plus difficile d'y voyager aujourd'hui – ne serait-ce que pour quelques jours –, à plus forte raison d'y émigrer... L'Occident n'attire plus comme il a attiré, il fait peur.

Il faudra que l'Algérie coupe ce qui fut à une époque un cordon ombilical forcé et qui a généré quelque chose de l'ordre d'un rapport de filiation. En évoquant la conférence de Berlin du 26 février 1885, Achille Mbembe le dit très bien : les restes de ce cordon vont finir par tomber grâce au jeu des relations internationales, aux déséquilibres des rapports entre ces puissances, et par la force des choses.

Dans ce rapport à l'Afrique, on en revient finalement aux routes traditionnelles du passé dessinées par les caravanes et les invasions précédentes – et cela devient très intéressant ! L'historien sénégalais Papa Demba Fall explique que les routes empruntées aujourd'hui par les réfugiés correspondent aux routes commerciales antiques. Avant l'immigration en Méditerranée, il y a eu aussi l'émigration massive de Sénégalais



6. Yto Barrada, *Assemblages de plombier*, Tanger, 2014, éprouve gélatino-argentine.

vers les îles Canaries dans les années 1990. Ces grands mouvements migratoires empruntent en particulier les anciennes routes bantoues du commerce subsaharien¹⁶. De la même manière que la violence a toujours été là sous des formes primitives avant d'être récupérée ou remodelée par d'autres pouvoirs, notamment celui de la modernité coloniale, il faut s'attendre à voir l'avenir de ces pays se nourrir de leur passé, et le penser peut-être au futur antérieur.

Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini. *Qu'est-ce que l'Algérie ou le Maroc font du rapport à leur propre passé ?*

Yto Barrada. J'ai eu une « crise d'anti-naturalisme » comme disait Renoir. Je voulais voir autre chose, hors du monde actuel. À la suite de la découverte d'un dinosaure marocain (le *Spinosaurus maroccanus* du Crétacé) dans une vente aux enchères française, je me suis intéressée à la paléontologie et à la lithologie. Avec l'aide de paléontologues et de sociologues qui travaillaient sur des questions similaires,

j'ai mené une enquête afin de comprendre comment l'un des plus grands dinosaures carnivores avait pu échapper à notre propagande nationale. Il aurait dû, avec d'autres – l'*Atlasaurus*, le *Tamoudasaurus* et le *Carchadontosaurus* –, figurer sur les panneaux des aéroports, en posters dans les chambres d'enfants... Il n'en était rien et le mystère reste entier. L'exploitation des fossiles est à la fois un géant économique et un nain culturel, à la différence des États-Unis où, par exemple, le dinosaure est devenu l'animal-totem de la culture moderne et le muséum d'histoire naturelle son temple, phénomène décrit par W. J. T. Mitchell dans *The Last Dinosaur*¹⁷. Les grands industriels américains du XIX^e siècle se sont livrés à une « guerre de dinosaures » afin de déterrer, de nommer et d'acquérir les plus beaux spécimens.

La route des dinosaures marocains m'a emmenée vers les faussaires et, en 2014, avec l'aide de paléontologues et de sociologues, j'ai pu réaliser un film, *Faux Départ*, dans lequel je décris les techniques des préparateurs de fossiles jusqu'à la fabrication de faux destinés au marché florissant à destination des touristes. Cette typologie révèle d'abord la violence de rapports de force où c'est le marché qui contraint d'anciens paysans sans terre à se métamorphoser en déterreurs. Le livre de mon enquête, *A Guide to Fossils for Forgers and Foreigners* (2016, « Guide des fossiles à l'usage des faussaires et des étrangers »), assemble récits, lettres et notes sur les idées de faux et d'authenticité. Lorsqu'il était à la tête du syndicat étudiant de gauche, mon père était en exil à Alger en 1963, et pour fuir le Maroc où il était condamné à mort, il a utilisé quantité de fausses identités et de déguisements cocasses : en Juif orthodoxe, en femme... J'ai pu en faire l'inventaire dans ce livre.

Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini. *Qu'avez-vous à dire, de façon plus générale, du rapport entre authenticité, modernisation et hybridité qui joue dans vos œuvres ?*

Yto Barrada. Avec le Centre canadien d'architecture de Montréal, pour l'exposition « Casablanca/Chandigarh, bilans d'une modernisation », j'ai pu travailler sur l'urbanisation de Casablanca et sa dimension de laboratoire. Mes images, intitulées *Reprendre*

Casa. Carrières Centrales, évoquent ainsi les collages surréalistes et l'abstraction dans le paysage urbain. La modernité et ses trouvailles : j'ai proposé des *Assemblages de plombier* (fig. 6) et des variations formelles autour de l'histoire de la grille Écochard¹⁸ devenue motif. Les plombiers à Tanger fabriquent des totems à partir de pièces récupérées d'anciens chantiers qu'ils arborent sur les places publiques pour signaler leur disponibilité. J'ai commencé par les collectionner comme des objets vernaculaires que j'ai ensuite photographiés. Ce sont des sculptures qui ressemblent aux *readymades* de la « Dada Baroness », Elsa von Freitag. Nous sommes nées le même jour.

À Casablanca, les urbanistes, avec Écochard et Prost, tentent de penser la force centripète de la ville moderne dans des programmes d'habitations modestes, comme celui de la « cité horizontale » qui absorbe la main d'œuvre ouvrière nouvellement arrivée de la campagne et qui vise à supprimer les bidonvilles. Les ensembles d'habitations et les quartiers populaires modernistes de la capitale économique du Maroc vont inspirer d'autres architectures de grandes métropoles d'Amérique latine, mais ils forment aussi le cadre des premières grandes émeutes anticoloniales.

Kader Attia. La question de l'authenticité est très intéressante. Dans les diptyques¹⁹, lorsque j'utilise des objets provenant d'autres cultures face à un objet que j'ai moi-même sculpté, notamment ces gueules cassées en marbre de Carrare, je les associe à des masques d'art premier véritables, authentiques, qui ont dansé, qui ont eu un usage... Jamais je n'emploie de copies. Par contre, lorsque j'essaie de produire des œuvres *statement*, comme pour évoquer l'influence de ces arts africains, par exemple, et que je recouvre des masques avec des fragments de miroir afin d'évoquer des portraits cubistes, je n'utilise pas de masques authentiques.

C'est une discipline que j'ai apprise avec une équipe d'ethnologues du musée de Neuchâtel, et notamment avec son directeur Jacques Hainard, l'un des concepteurs de l'exposition intitulée « Le musée cannibale²⁰ » (fig. 7). Pour l'affiche, ils voulaient montrer un masque punu tranché en deux, mais évidemment il ne s'agissait pas de détruire un objet authentique. L'équipe s'est rendue au Cameroun pour se procurer un faux, la plus belle copie possible, là où sont fabriqués tous les faux qui inondent le marché, du MoMA aux marchés aux puces. De la même manière, j'ai deux faux masques dogons à Berlin dans mon atelier ; j'attends un peu de voir comment je vais les utiliser et s'ils tiennent, parce que ce sont de belles copies. Il s'agit de les associer ou de les recouvrir par quelque chose qui puisse leur donner une force. Mais ceux-là n'ont été conçus ni pour « être dansés » ni pour tenir lieu de fétiches. Donc oui, il faut avoir un respect de l'objet authentique, qu'il soit profane ou sacré.

Brigitte Derlon & Monique Jeudy-Ballini. *Les objets que vous avez placés dans l'installation The Repair, notamment les masques recousus, cloués... sont-ils « authentiques » pour vous ? On est certes dans l'hybridité, mais que pourriez-vous en dire de plus ?*

Kader Attia. Dès lors que l'artiste les utilise, ces objets existent mais plus dans le même champ, ils deviennent autre chose. Ce ne sont pas des *readymade*. C'est Jean-Jacques Lebel qui nous donne la réponse. Quand on utilise un masque qui a existé, qui a dansé, qui a fait partie d'une histoire, alors c'est un *readymade* au sens où l'artiste le montre tel quel. John Pepper, dans la revue *Multitudes*, explique que ces objets africains conservés dans les musées d'ethnologie occidentaux ne sont plus africains sans être pour autant occidentaux²¹. Ils flottent dans une diaspora dont on ne sait que faire. Ce sont des objets fantastiques. On n'en a pas fini d'écrire le vrai discours de ces objets qui évoluent dans le temps.



7. Affiche de l'exposition « Le musée cannibale », Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2002.



8. Masque réparé pour *The Repair from Occident to Extra-occidental Cultures*, 2012.

Brigitte Derlon & Monique Judy-Ballini. *En somme, l'authenticité de ces objets rajustolés avec des matériaux occidentaux tient pour vous à ce qu'ils expriment un état de la société à un moment donné.*

Kader Attia. J'ai une anecdote à ce sujet : pendant la préparation de l'exposition « L'Un et l'Autre » au palais de Tokyo²², Pierre Amrouche, le fils du poète Jean Amrouche, nous a dit un soir, devant un objet africain hybride posé au sol chez Jean-Jacques Lebel – dont le père a écrit la première biographie d'André Breton : « Cet objet n'existe pas. » Qu'est-ce que cela signifierait si l'on tentait, dans une exposition, de montrer et de faire dialoguer un objet qui existe et un objet qui n'existe pas ? Comme le dit Jean-Jacques Lebel, l'objet « qui n'existe pas » a quand même été sculpté par quelqu'un qui existe. C'est donc un point de vue nihiliste total de dire que les objets hybrides n'existent pas.

Brigitte Derlon & Monique Judy-Ballini. *À travers cette installation, vous montrez bien la créativité à l'œuvre dans ces pièces hybrides, métisses. Mais les objets qui ont survécu intouchés comme l'expression d'une tradition qui s'est conservée sont-ils signes aussi, selon vous, d'une résistance ? Est-ce que c'est la société qui résiste ?*

Kader Attia. Même ici dans les banlieues, il y a des objets identitaires partout, des grigris, des inscriptions sur les portes... C'est là que j'ai appris l'ethnologie, je le dis toujours. J'ai travaillé une fois à partir d'un plateau traditionnel en terre cuite qui sert à faire le *matlouh*. Il est magnifique parce qu'il est hérissé de petits picots qui permettent au pain de cuire facilement. Ce genre de plateau existe encore. Les musées font un travail de conservation extrêmement intéressant. Mais la réparation occidentale, qui se construit sur le mythe de la perfection, tient à ne laisser aucune trace et, du coup, à se dissimuler elle-même. Je lui oppose la réparation non occidentale qui, quant à elle, laisse la blessure visible, ne cherche pas à l'occulter. L'objet cassé dont la réparation s'affiche possède une nouvelle vie, une vie qui témoigne de son histoire. Les sociétés traditionnelles ont toujours réparé sans se soucier d'effacer la blessure. *Reparare*, « revenir à l'état originel des choses », en Occident, c'est souvent la faire disparaître, et donc prétendre contrôler le temps et l'histoire (fig. 9).

Brigitte Derlon & Monique Judy-Ballini. *Pour autant, ces réparations correspondent-elles à des formes ou à des intentions de résistance ?*

Kader Attia. À mes yeux, les bijoux berbères avec les pièces de monnaie, par exemple, sont bien des formes de résistance, des contre-réactions au « prêt-à-utiliser » qui survient avec la modernité et la société de consommation. Je caricature un peu, mais pour moi ce sont bien des signes de réappropriation et de résistance, ou du moins des prémisses.

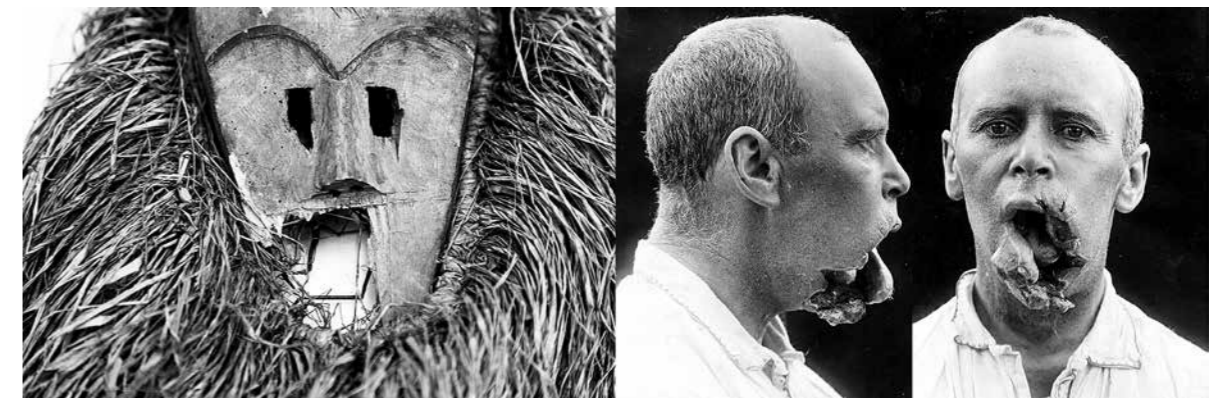
Pour revenir à ce plateau d'argile qui sert à cuire le pain, ça fait longtemps que j'y réfléchis. Bien sûr, c'est un objet ordinaire... Mais ce qui m'intéresse, c'est que cette conservation-là n'implique pas les mêmes dynamiques que la conservation muséographique. On n'est pas ici dans des rapports de pouvoir, ce pouvoir qui collecte, qui protège, qui conserve, qui exhibe... et qui contrôle en fait. On est dans le registre de la cuisine et dans ses rapports à l'émotion, à la mémoire (à Proust !) et au corps ; à la question du goût aussi : comment retrouver ou conserver un goût ?

Brigitte Derlon & Monique Judy-Ballini. *Vous avez déjà évoqué la dimension politique de votre travail, en définissant l'art comme un moyen privilégié de transmettre des idées... Par exemple, vous avez tous les deux traité de la question des migrations. Pouvez-vous y revenir et préciser quelle efficacité vous attribuez aux images, en particulier à celles que vous produisez ? En tant qu'artiste, quelle responsabilité vous reconnaissez-vous ?*

Kader Attia. C'est vraiment une question difficile à laquelle aujourd'hui je n'ai pas de réponse. En tant que sculpteur, mon rapport à l'œuvre n'est pas toujours le même : je produis des images, différentes formes d'images (vidéos, sculptures, photographies...). La Colonie²³ n'est pas une œuvre d'art mais une extension de ma pratique, de ma pensée en action. C'est un lieu politique, un lieu qui parle de la colonisation et de la domination au sens large, celle aussi des hommes sur les femmes, des questions de genre...

Le plus important, je crois, c'est que je peux être ému par la puissance d'un objet du quotidien autant que par celle d'une œuvre d'art. Je suis frappé par le fait que des objets produits dans un anonymat total au sein de sociétés très éloignées de la nôtre, comme les *tapa* de Papouasie-Nouvelle Guinée ou ceux des îles Fidji sur lesquels on a imprimé le *Fidji Times*, puissent bousculer la notion d'œuvre d'art. Dans l'exposition « L'Un et l'Autre », je montre un cache-sexe pygmée constitué d'un filet imprégné de la résine d'un fruit qui crée des dessins incroyables. On a ici, d'un côté, un accident de la modernité, un exemple d'absorption ou d'anthropophagie culturelle et, de l'autre, un objet du quotidien pas spécifiquement conçu pour être beau, mais qui attire mon attention. Alors même que son auteur est anonyme et vit dans un contexte totalement étranger au marché de l'art, à l'histoire de l'art, aux sciences humaines, etc., il ébranle

9. Kader Attia, diptyque issu de *The Repair (La Réparation)*, 2012, diptyque de 80 diapositives projetées en boucle, Paris, Centre Pompidou, n° inv. AM 2014-688.





10a-b. Bijoux berbères comprenant un élément du pouvoir colonisateur, matériel de recherche, collection privée.

ma notion d'œuvre d'art. Ces productions hétérogènes bousculent mon travail et me troublent beaucoup. Ces objets me font perdre pied, et c'est grisant ce sentiment de non-savoir. Alors je continue de nager...

Dans cette exposition, nous dialoguons comme deux artistes partageant une passion pour les objets et qui échangent sur leur travail, sur les œuvres d'autres artistes, mais aussi sur leurs manières de collecter. J'apprends énormément. On discute de ce que l'on pourrait appeler une métaphysique du quotidien : comment une cuillère peut-elle devenir un objet sublime ? Comment tient-elle en face d'une œuvre d'art ? Une cuillère à soupe en inox, quand elle est transpercée d'un énorme clou du XVIII^e siècle, devient un objet vaudou en Haïti.

Dans le flot des millions d'œuvres qui existent et de toutes les expositions déjà réalisées, il faut aussi s'interroger sur la nécessité de produire de nouvelles œuvres et de nouvelles expositions. Si l'on ne se pose pas cette question, on produit des choses qui ne veulent rien dire et n'ont rien à dire. L'idée de départ de cette exposition est donc de montrer quelque chose de notre dialogue de ces dernières années, en utilisant les objets que nous avons mutuellement collectés. Par exemple, Jean-Jacques Lebel apporte une photographie qui représente une femme berbère Ouled Naïl arborant des parures d'argent faites de matériaux très modestes, notamment de pièces de monnaie, des francs, avec des coraux rouges et des turquoises sur la face visible, et dont l'autre face figure la République ou Napoléon (fig. 10a-b). Ces femmes, qui se prostituaient, avaient un statut au sein de l'ethnie qui leur donnait un pouvoir d'indépendance ; elles portaient leur fortune sur elles, autour du cou. On les voit sur plusieurs photographies orientalistes qui me rappellent un objet que j'ai collecté il y a quelques années, un sabre du Royaume bamoun présenté dans son fourreau, qui a la forme très particulière d'une langue de serpent (un sabre de cérémonie peut-être ?), et dont le manche est constellé de deutschemarks. C'est de la réappropriation là aussi. Ces objets permettent d'évoquer un phénomène très complexe et plus seulement une affaire de fascination. Il s'agit de se demander ce que de tels objets disent du monde extrêmement problématique dans lequel nous vivons aujourd'hui.

Pour cette exposition, nous avons créé huit cabinets avec des thématiques différentes au sein desquels nos objets dialoguent. Dans certains, des écrans diffusent également des vidéos où l'on nous voit échanger. Ça nous semble intéressant d'entendre la pensée artistique en action, en train de se faire, d'assister à nos discussions sur l'essence des objets, sacrés ou profanes, et sur l'essence des œuvres. Aussi, je crois qu'il serait présomptueux de parler d'une efficacité de mes images, même si j'y œuvre. Mais en tout cas – et c'est peut-être en cela que je me sens plus artiste que scientifique –,

j'ai le désir parfois de me livrer à des ellipses. Pour cela je travaille beaucoup avec l'analogie, je cherche à produire des analogies qui ne sont pas évidentes et peuvent parfois bousculer.

Yto Barrada. Ce qui m'intéresse, c'est d'abord la globalisation dans ses aspects visibles et invisibles, de la mobilité à la migration, de l'homogénéisation à l'urbanisation. D'abord, dans *Une vie pleine de trous (A Life Full of Holes)*, j'ai essayé de décrire des tentations d'exil plutôt que de véritables tentatives. Ensuite, dans *Iris Tingitana* (2007), j'ai commencé à soigner mon aveuglement botanique en étudiant la richesse de la flore locale, son implantation et ses migrations. Je continue à m'intéresser aux plantes à travers l'histoire de la dispersion des plantes tinctoriales et des naturalisations botaniques. Je me suis inscrite à des cours d'horticulture. C'est ma façon de faire un pas de côté.

Il faudra repenser l'accès à la citoyenneté, en France comme au Maroc, mais surtout démocratiser le droit à la mobilité.

Dans *Riffs* (2011), le titre renvoie explicitement au théâtre d'une émancipation écrasée au début du XX^e siècle dans les montagnes du Rif. C'est aussi le nom du cinéma des années 1930 que nous avons rénové il y a de cela dix ans, à Tanger. La création de la cinémathèque de Tanger correspond à un moment particulier de cette ancienne ville internationale : alors que déjà la forteresse Europe se repliait sur elle-même, nous pensions faire exister à Tanger un monde nouveau accessible à tous, à travers le cinéma. Mohamed ne pouvant plus aller à la montagne, la montagne venait à Mohamed. C'est à la fois une œuvre collective *in situ*, un outil d'émancipation et un équipement culturel unique dans la diversité et les audaces de sa programmation, que dirige aujourd'hui Malika Chaghal.

Une décennie plus tard, j'y découvre une génération décomplexée, ambitieuse mais fauchée, forte d'alliances Sud-Sud, exigeante et rusée. Réjouissant ! Peut-être la décolonisation vient-elle seulement de commencer ?

1. Emmanuel Hocquard, *Une grammaire de Tanger : Terrasse à la kasbah*, numéro spécial du *Cahier du Refuge*, 2006. Cinq autres volumes suivent et forment une série autour du titre *Une grammaire de Tanger*, dont le dernier, *Ce qui n'advint pas*, est paru en 2016.
2. Natascha Sadr Haghigian, *Bioswop.net*, 2004.
3. Guillermo Gómez-Peña, Coco Fusco, *The Couple in the Cage*, 1992-1993.
4. Sacs en papier brun, graisse, cheveux, la première version remonte aux années 1970 ; une reconstitution des années 1990 à Los Angeles, au Hammer Museum, Collection of Eileen Harris Norton, Santa Monica, California.
5. L'exposition a eu lieu entre le 8 septembre et le 1^{er} novembre 2016 : <https://www.secession.at/en/exhibition/yto-barrada/> ; voir aussi : Yto Barrada, *The Sample Book*, cat. exp. (The Association of Visual Artists Vienna Secession, 2016), Vienne, 2016.
6. Prosper Ricard, le chef du service des Arts indigènes au Maroc (1920-1935), cité par Muriel Girard, « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc », dans *Socio-anthropologie*, n° 19, 2006 [en ligne, URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/563>].
7. *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, cat. exp. (Baltimore, The Contemporary & Maryland Historical Society, 1992-1993), Baltimore /New York, 1994.
8. « Document Bilingue – Réserves et collections, un autre Mucem », est une exposition présentée dans le bâtiment Georges Henri Rivière (GHR) et le Centre de conservation et de ressources (CCR), du 7 juillet 2017 au 13 avril 2018, voir aussi : *Document Bilingue – Réserves et collections, un autre Mucem*, Anne-Lise Thomasson (dir.), cat. exp. (Marseille, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, 2017-2018), Marseille/Paris, 2017. Pour la citation, voir la présentation de l'exposition ici : <http://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/document-bilingue>.
9. L'installation *Objets indociles (supplément à la vie de Thérèse Rivière)* a été conçue pour le Prix Marcel Duchamp 2016 et exposée au Centre Pompidou, du 12 octobre 2016 au 30 janvier 2017.
10. Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (1961), Jean-Paul Sartre et Alice Cherki (Préface, 1961 et 2002), Mohammed Harbi (Postface, 2002), Paris, 2002, p. 53-54.
11. Tarek El-Ariss, *Trials on Arab Modernity: Literary Affects and the New Political*, New York, 2013.
12. Rifā' al-Badawī Rāfi' al-Ṭaḥāwī, *Relation d'un voyage en France par le cheikh Réfaa*, Paris, 1833.
13. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (1924-1939), Jean Lacoste (trad. fra.), Paris, 1997.
14. « Terme par lequel les Algériens désignent l'arbitraire des décisions officielles, les abus d'autorité qui se produisent à tous les niveaux, et le fait que les agents de l'État n'ont pas de comptes à rendre et peuvent violer la loi et les droits des citoyens en toute impunité », International Crisis Group, *Algérie : agitation et impasse en Kabylie, Rapport Moyen-Orient / Afrique du Nord*, n° 15, 10 juin 2003 [en ligne, URL : http://www.algeria-watch.org/pdf/pdf_fr/icg_kabylie.pdf].
15. Voir par exemple Denise Gimenez Ramos, « Le complexe culturel et l'élaboration du traumatisme de l'esclavage », dans *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2011/1, n° 133, p. 59-77 [en ligne, DOI : 10.3917/cjung.133.0059 ; URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2011-1-page-59.htm> (consulté le 28 octobre 2017)]
16. Papa Demba Fall et Jordi Garreta Bochaca, *Les migrations africaines vers l'Europe. Entre mutations et adaptation des acteurs sénégalais*, Dakar, 2012 ; Papa Demba Fall, *L'Afrique des migrations. Enjeux et perspectives des mobilités continentales*, à paraître.
17. William John Thomas Mitchell, *The Last Dinosaur: the Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, 1998.
18. Après avoir été détaché à Damas à partir de 1932 au service des antiquités de Syrie et du Liban, Michel Écochard, architecte et urbaniste, dirige le service d'urbanisme du Protectorat marocain entre 1946 et 1952, et y élabore des plans pour les grandes villes et, à partir de 1949, pour Casablanca.
19. Kader Attia, *The Repair (La Réparation)*, 2012, diptyque de 80 diapositives couleur projetées en boucle, Paris, Centre Pompidou, n° inv. AM 2014-688.
20. *Le musée cannibale*, Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir), cat. exp. (Neuchâtel, musée d'ethnographie, 2002), Neuchâtel, 2002.
21. John Peffer, « La diaspora des images de l'Afrique », dans *Multitudes*, 2013/2, n° 53, p. 47-58 [en ligne, DOI : 10.3917/mult.053.0047 ; URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2013-2-page-47.htm> (consulté le 28 octobre 2017)].
22. « L'Un et l'Autre, un projet de Kader Attia & Jean-Jacques Lebel », Paris, Palais de Tokyo, du 16 février au 13 mai 2018.
23. ~~La Colonie~~ est un espace culturel et engagé ouvert à Paris en 2016 à l'initiative de Kader Attia. Dédié aux arts visuels, à la musique et à la performance, il accueille aussi des débats, des lectures et des rencontres scientifiques ou littéraires.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayants droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

photo © Clémentine Gutron (p. 16, 21 et 28) | © Shannon McPherron, MPI EVA Leipzig (p. 19) | © Jean-Jacques Hublin, MPI EVA Leipzig (p. 20) | © INHA, Paris, 2018 (p. 22, 10) | photo © S. Ben Hamouda (p. 23) | © Avec l'aimable autorisation de Christian Darles (p. 24) | © Eric Van Hove, Adagp, Paris, 2018 / Photo © François Fernandez (p. 36) | © Issad Issad / Abbas Razika (p. 38) | © Avec l'aimable autorisation de Ammar Bouras (p. 39) | © Avec l'aimable autorisation de Atef Berredjem (p. 40-41) | © Avec l'aimable autorisation de Younes Rahmoun et de L'appartement 22 (p. 42) | © Nidhal Chamekh / Adagp, Paris, 2018 / © Dream City/L'Art Rue (p. 43) | © El Seed / Adagp, Paris, 2018 (p. 43) | © Kulte Gallery & Editions/MMVI, Rabat, 2016 (p. 45) | © MACAAL (p. 51) | © Musée national du Bardo (p. 53) | © Nadir Tazdaït/Pascale Langrand (p. 55) | © Ateliers Jean Nouvel (p. 58) | © Avec l'aimable autorisation de Soukaina Joul et L'appartement 22 (p. 62) | © Yto Barrada, avec l'aimable autorisation de Pace Gallery ; Sfeir-Semler Gallery, Hamburg, Beirut et Galerie Polaris, Paris (p. 67-69 et 74) | photo © Iris Ranzinger, www.secession.at (p. 67) | © Musée du quai Branly, Paris ; Mission Thérèse Rivière, années 1930 (p. 69) | © Avec l'aimable autorisation de Kader Attia / Adagp, Paris, 2018 (p. 72, 76 et 78) | photo © Kunsthalle Wien Museumquartier (p. 72) | © Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suisse / photo © Alain Germond (p. 75) | © Könemann/Agentur Schuster, Oberursel (p. 83) | © Artokoloro Quint Lox Limited / Alamy Stock Photo (p. 85) | © Caillé, Hainaut, 1954 (p. 88) | photo © JPVS (p. 89) | © CSIC, 2015 (p. 99) | © Kairouan, Musée national d'art islamique de Raqqâda (p. 108, 110 et 180) | © Londres, Collection Nasser D. Khalili of Islamic Art (p. 109, 111) | photo © 'Umar Afâ (p. 112) | © British Library (p. 115) | © BnF, département des Manuscrits (p. 116) | © Tunis, BNT (p. 118, 177-178 et 181-182) | photo © Dominique Delaunay / Institut français d'architecture, 2002 (p. 132, 137 et 140) | © France, Paris, InVisu (CNRS-INHA) (p. 135, 142) | photo © Thierry Lochar (p. 135) | © Éditions Bouchène, 2011 / Zohra Hakimi (p. 137, 141) | © Library of Congress, Prints and Photographs Division, Photochrom Prints Collection (p. 139) | © FLC / photo © Lucien Hervé / Le Corbusier / Adagp, Paris, 2018 (p. 141) | © Fonds Robert Auzelle. Académie d'architecture / Cité de l'architecture et du patrimoine / Archives d'architecture du xx^e siècle (p. 144) | © Fonds Louis Miquel / SIAF / Cité de l'architecture et du patrimoine / Archives d'architecture du xx^e siècle (p. 145) | © Archives Lucio Causa, Rome (p. 147) | © Musée public national d'art moderne et contemporain d'Alger. Tous droits réservés (p. 161) | photo © Amel Djenidi (p. 165) | photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage (p. 165) | © Jean-Jacques Lebel / Adagp, Paris, 2018 (p. 160) | © Jean-Jacques Lebel, Erro, Antonio Recalcati / Adagp, Paris, 2018 / © Estate Crippa / © Roberta Cerini Baj, droits réservés / photo © Cécile Clos / musée des Beaux-Arts de Nantes (p. 168) | Rabat, Bibliothèque Royale al-Hassaniya (p. 177) | © Actes Sud / photographie © Lucien Vogel (p. 192) | photographie © Jean Rallo (p. 193-194) | © Les pierres sauvages de Belcastel (p. 203-204 et 206) | photographie © Myriam Maachi-Maïza (p. 207) | © Isaac Julien, tous droits réservés (p. 212) | © Eija-Liisa Ahtila

/ Adagp, 2018 / © 2008 Crystal Eye – Kristallismä Oy, Helsinki / Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York, Paris and London / photo © Marja-Leena Hukkanen 2008 (p. 214) | © España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica (p. 215) | © Bruno Boudjelal/VU' (p. 216) | © Katia Kameli / Adagp, Paris, 2018 (p. 217) | © Avec l'aimable autorisation de Imed Jemaïel (p. 225) | © Avec l'aimable autorisation de Farah Khelil (p. 225) | © Avec l'aimable autorisation de Nicene Kossentini (p. 226) | © Avec l'aimable autorisation de Pauline de Mazières (p. 229-230, p. 232, 234 et 236) | © Mohamed Melehi / Adagp, Paris, 2018 (p. 230, 232, 234-235).

Détails reproduits en couverture (de haut en bas, de gauche à droite) : Photographie de l'autel au sanglier de Thuburbo Maius, baptisée par erreur « autel à la truie », I^{er} siècle av. notre ère (conservé à Tunis, Musée national du Bardo), Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, fonds Poinssot, 106, 084, 03, 13 (p. 22) ; Yto Barrada, *Sans titre [jouet nord-africain]*, 2014 (p. 69) ; Bruno Boudjelal, « Tombe de Frantz Fanon, Aim Kerma, octobre 2011 », issu de la série *Frantz Fanon*, 2009- (série toujours en cours), photographies noir et blanc (p. 216) ; *Dalâ 'il al-Khayrât*, copié vers le xviii^e siècle, Maroc (Fès ?), Rabat, Bibliothèque royale al-Hassaniya, Hassaniya 5920 (p. 178).

© INHA

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. En application de la loi du 1er juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (3 rue Hautefeuille – 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.