

## Kader Attia

Lors de la conférence qu'il a tenue dans la cadre du séminaire Interface au mois de février 2012, Kader Attia, invité à parler de son travail, a tenu à mettre en lumière la partie immergée de l'iceberg. En d'autres termes — les siens — il a, en préambule à son intervention, posé la question de l'importance des œuvres vis-à-vis du travail de recherche qui les oriente, en soulignant qu'à ses yeux aucune hiérarchie ne s'imposait : le travail qui mène à l'œuvre et l'œuvre elle-même requièrent la même attention, en indiquant que le premier est parfois visible à travers les secondes (ce qui sous-entend surtout, selon nous, que, le plus souvent, il ne l'est pas). C'est donc très logiquement qu'il a entretenu son auditoire des thématiques principales qui articulaient sa démarche. À partir d'une impressionnante collection de photographies, classées comme autant d'archives anthropologiques ou sociologiques, il a notamment fait part de son intérêt pour les cultures du Maghreb et de l'Occident (Kader Attia est un artiste français d'origine algérienne), mais surtout pour la façon dont celles-ci se répondent ou s'influencent. Qu'il s'agisse d'architecture, d'art ou d'objets vernaculaires, l'artiste fait remarquer que les pratiques populaires de réparation, de réappropriation, de transformation d'objets qu'il recense, notamment parmi les populations extra-occidentales, sont riches d'une créativité largement sous-estimée, voire volontairement négligée, par le regard occidental lui-même. Pour Kader Attia, rien de plus logique, mais rien de plus problématique : la définition de l'art à laquelle nous faisons référence est implicitement tributaire d'une vision et d'une culture occidentale pluricentenaire. Le mot et le concept d'art eux-mêmes appartiennent à cette vision, et induisent donc par défaut, vis-à-vis des productions populaires d'Afrique du nord, un regard qui porte la marque de son passé colonial, et relègue finalement ces dernières dans l'oubli condescendant d'une sous-culture. Kader Attia renverse le rapport et propose d'envisager l'art contemporain comme moyen de lutter efficacement contre l'amnésie en réhabilitant le rapport au réel, distancié et décomplexé, que ces cultures véhiculent (à ce titre, à la fin de la conférence, l'artiste conseillera aux étudiants de « prendre de la distance vis-à-vis de l'art »).

Mais en définitive, malgré le ton de l'exposé, intéressant et vivant, ou celui du conférencier, généreux et alerte, malgré l'adhésion spontanée que l'un et l'autre provoquent, malgré l'évidence des correspondances formelles et des allers-retours entre deux cultures, l'une savante et l'autre populaire, qu'il met en lumière (et en images), les choses ne sont pas aussi simples. Car la démarche de Kader Attia comme ses œuvres restent inscrites dans les lieux qui les font naître et où, au propre comme au figuré, elles

se produisent ou s'exposent. À commencer par l'amphitéâtre Gaston Bachelard en Sorbonne, dont le statut officiel et le public de spécialistes qui l'emplit assurent en retour non seulement le poids et le sens nécessaires à son propos, mais surtout la possibilité d'y être soutenu. Plus généralement et plus fondamentalement, ensuite, par son appartenance directe au circuit de l'art occidental et qui paradoxalement lui permet la distance qu'il choisit de prendre à son égard ; car lorsqu'il nous montre, émerveillé, comment des adolescents africains ont transformé deux bouteilles en plastique usagées en une insolite paire de sandales, et qu'il ajoute qu'en l'occurrence « peu importe qu'il s'agisse ou non d'art », le sens et la portée d'une telle affirmation diffère du tout au tout selon qu'elle concerne les adolescents en question, qui les chaussent, ou l'artiste sensible à la fécondité formelle des pratiques populaires, qui lui les remarque.

Un dernière chose surprend. Parmi les œuvres de Kader Attia, nombre d'entre elles ne semblent pas, dès l'abord, participer de cette sous-culture ou des cultures extra-occidentales qu'il revendique et qu'elles révèlent de fait assez peu, voire pas du tout. Des œuvres comme *Ghost* ou comme *Skyline*, par exemple, ou comme *Ghardaia couscous* et *Kasbah* qui font pourtant explicitement référence à cette géographie sociale et culturelle, s'imposent plutôt par la relation au lieu qu'impliquent et supposent de telles installations, et se conforment en cela à une logique et à une expérience tout à fait conformes à l'histoire et aux pratiques de l'art contemporain occidental. Même *La fragilité du vide*, ces six sacs plastiques vides, dont la forme a gardé l'empreinte d'aliments distribués aux sans-abris, censés « fonctionner comme des référents sociopolitiques », fonctionnent surtout comme des objets esthétiques mis en valeur avec soin, oublieux de leurs origines prosaïques, bien davantage en tout cas que, par exemple, ceux qui composent *Situation du vent*, série d'avions-baudruche bricolés par Richard Baquié, dont la démarche à cet égard, s'il en est une et si tant est qu'elle précède ses œuvres, n'a jamais eu besoin d'être définitivement explicite.

Peut-être est-ce pour cette raison que, pour reprendre les mots de Kader Attia, le travail qui mène à l'œuvre est rarement visible à travers elles, et qu'il mérite une conférence.