

mounir fatmi, 21 vidéos, 1997-2017

moving art

Une proposition d'Analix Forever

Avec Paul Ardenne, Nicolas Etchenagucia & Barbara Polla

Pour le Musée de l'Elysée

LA NUIT DES IMAGES, 23 juin 2018

mounir fatmi est un faiseur d'images et l'un des plus importants vidéastes de notre temps. Il fait image de tout, de nos ambiguïtés, de nos peurs, de nos désirs, de nos mondes et de nos mots. Et avec ses images si singulières, il crée des liens et agite nos émotions.

Textes :

Paul Ardenne, Nicolas Etchenagucia, Barbara Polla

Et le Studio fatmi pour *Archisickness*

mounir fatmi, moving art

Liste des vidéos

1. *Le Language des fleurs*, 2017, France, 10 min 21, HD, color, stereo
Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva
2. *Fragile*, 1997, 6 min 44, SD, 4/3, B&W, stereo.
Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva
3. *Embargo*, 1997, 6 min 42, SD, 4/3, color, stereo.
Courtesy of the artist and Goodman Gallery, Johannesburg.
4. *Fragments et solitude*, 1999, France, 19 min 05, SD, 4/3, color, stereo.
Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva.
5. *Thérapie de groupe*, 2002-2003, 7 min 10, SD, 4/3, color, stereo.
Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva.
6. *Les Ciseaux*, 2003, 12 min 07, SD, 4/3, color, stereo.
Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva.
7. *Les Egarés*, 2004, 9 min 20, SD, 4/3, color, stereo.
Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva.
8. *L'homme sans cheval* (partie 3), 2004 - 2005, 10 min, SD, 4/3, color, stereo.
Courtesy of the artist and Conrads, Düsseldorf.
9. *Bad connection*, 2005, 15 min 22, SD, 4/3, color, stereo.
Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva.
10. *Something is possible*, 2006, 5 min 35, SD, 4/3, B&W, stereo.
Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva
11. *Save Manhattan*, 2008-2009, 8 min 37, SD, 4/3, B&W, stereo.
Courtesy of the artist and Jane Lombard Gallery, New York
12. *Architecture Now !*, 2010, 11 min 30, HD, color, stereo.
Courtesy of the artist and Ceysson & Bénétière, Paris
13. *Beautiful Language*, 2010, 16 min 30, SD, 4/3, B&W, stereo.
Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva
14. *Technologia*, 2010, video installation, 10 min, SD, 4/3, B&W, stereo.
Courtesy of the artist and Art Front Gallery, Tokyo
15. *Archisickness*, 2011, 8 min 06, SD, 16/9, color, stereo

Courtesy of the artist and Art Front Gallery, Tokyo

16. *La jambe noire de l'Ange*, 2011, 10 min 02, SD, 4/3, B&W, stereo.
Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva

17. *History is not mine*, 2013, France, 5 min, HD, color, stereo.
Courtesy of the artist and Goodman Gallery, Johannesburg

18. *Darkening Process*, 2014, France, 9'35 min, HD, color, stereo
Courtesy of the artist and Art Front Gallery, Tokyo

19. *D'où vient le vent*, 2017, France, 13'16" min, HD, color, stereo
Courtesy of the artist and Art Front Gallery, Tokyo

20. *Le silence de Saint Pierre martyr*, 2011, 5 min 04, HD, B&W, stereo.
Courtesy of the artist and Officine dell'Immagine, Milan

21. *Sleep Al Naim*, 2005-2012, 10 min, HD, B&W, stereo.
Courtesy of the artist and Jane Lombard Gallery, New York

3h30

1. *Le Langage des fleurs*, 2017, France, 10 min 21, HD, Color, stereo
 Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva

Le langage des fleurs, une nécessaire découverte

« Le désir de l'homme trouve son sens dans le désir de l'autre »

Jacques Lacan

Entre désir fou et désespoir, la question de la possibilité – ou de l'impossibilité – d'un authentique partage interculturel est un fil rouge que l'on retrouve tout au long du travail de mounir fatmi. L'artiste aura aussi anticipé la question, aujourd'hui d'une acuité brûlante, de la rencontre des genres – notamment avec sa vidéo intitulée *Something is possible*, rarement vue, alors qu'elle fut créée en 2006.

Aujourd'hui, avec le *Langage des Fleurs* (2017, vidéo et série photographique), fatmi repose cette même question : quelle rencontre, quels échanges, quels langages communs entre hommes et femmes ? Car les fleurs, en l'occurrence, pour fatmi, ce sont les humains, femme et homme, à la recherche d'eux-mêmes et de l'autre. Immobilité. Silence. Indifférence de la forêt, de la nature au spectacle qui se déroule en elle. La forêt, un espace aussi impénétrable que la nature de l'union entre deux personnes, entre deux mondes.

Les végétaux, dit-on, sont pourvus de centaines de capteurs sensoriels qui leur permettent de s'adapter, de manière aussi discrète qu'efficace, aux menaces extérieures, aux rencontres de tous types : par exemple, les plantes agressées par des prédateurs produisent plus de tanins, pour lutter contre ces prédateurs, puis envoient un signal chimique sous forme d'émission de gaz d'éthylène qui se disperse dans l'air afin d'alerter les autres plantes qui produiront alors, elles aussi, davantage de tannins. Les plantes ainsi se sauvent elles-mêmes et entre elles, sans remuer une feuille.

Métaphore du langage : les fleurs de fatmi, femme et homme, communiquent comme des orchidées pourraient le faire. Des orchidées noires : les vêtements des deux acteurs, costume et robe, sont noirs et sembleraient presque interchangeable, quand bien même leur « genre » les définit, les contraint. L'autre, notion cruciale dans le travail de fatmi, est ici en constamment en miroir : les deux fleurs, la femme et l'homme, entre eux et avec nous spectateurs, chacun de nous servant de miroir à l'autre.

Contraints à l'immobilité que génère parfois le trop-plein de sentiment, l'être humain, au même titre que les plantes, met en place des stratégies de défense – des signes physiques et chimiques, tout un langage du corps. Les « fleurs » de fatmi ainsi s'observent, s'approchent, s'éloignent, en une danse minimaliste, émouvante, intrigante et sensuelle à la fois. Peut-être ce langage du corps, ce langage « naturel », est-il le seul qui puisse représenter, dans le meilleur des cas, ce langage commun que fatmi appelle de ses vœux. Et pourtant, pendant de longues minutes de vidéo, le réalisme désespéré, le désespoir éclairé

de fatmi tendent vers le verdict d'impossibilité : femme et homme ne se rencontreront jamais. Ils s'approchent l'un de l'autre (ou elles s'approchent, puisque ce sont des fleurs), puis s'éloignent, se tournent le dos, passent de la couleur au noir et blanc, font bruisser les feuilles du sol où se perd leur regard, puis reviennent, et essaient encore, de s'accrocher à l'autre.

À la fin, est-ce l'espoir qui se concrétise dans le happy end du baiser ? Pas si sûr. Tout d'abord, l'on ne sait trop quelle est la part de parodie dans ce happy end violent, alors que le baiser est un thème dont mounir fatmi a une connaissance approfondie, jusqu'à avoir publié un livre intitulé *The Kissing Precise*. Dans le langage des fleurs de fatmi, le baiser n'est pas cette expression du désir enchanté qu'il est dans cette autre série de l'artiste, intitulée *Casablanca Circles*. Le baiser des fleurs ressemble davantage à une dévoration inquiétante qu'à une union désirable. Fleurs cannibales ? Impossible union parce que celle-ci conduirait à la dissolution de l'un des protagonistes ? fatmi semble bel et bien vouloir nous rappeler, par ce happy end peut-être malheureux, que la possession de l'autre est impossible, même dans l'éros, et qu'elle n'est même pas souhaitable. L'union-fusion entre deux êtres humains reste illusoire et seule la *découverte* de l'autre est à la fois possible, désirable et sublime. Ce n'est que dans cette *découverte* que la communication entre les deux corps devient presque palpable. Fatmi parlait déjà de l'impasse de la relation dans sa toute première vidéo, *Fragile* (1997), il y a plus de vingt ans « Si deux choses s'unissent, ou bien les deux subsistent et restent alors deux réalités distinctes, ou elles disparaissent pour devenir une troisième chose différente, ou il n'en reste qu'une des deux et l'autre cesse d'exister ».

S'agit-il aussi, au fil des ans, dans ce *Langage des Fleurs*, d'un Prolongement, dans cette œuvre, de la question non résolue du mariage (im)possible entre l'Orient et l'Occident ? Pas si sûr. Nous sommes encore bien loin d'un vrai désir, d'une vraie *découverte* entre ces deux mondes, l'Orient et l'Occident. Alors que dans la forêt dans laquelle se meuvent les fleurs de fatmi, il semble bien que la complexité du monde soit retranscrite dans la chair. Pour ce qu'elle est. L'intensité des regards alterne avec leur absence. Les corps existent. S'il ne se découvrent pas encore, une chose est certaine : l'artiste, lui, les a découverts.

Et la vraie « possibilité », le réel espoir distillé par cette œuvre de mounir fatmi, semblent en fin de compte contenus dans la poétique que l'artiste fait naître par son travail de création. Créer, chercher, imaginer (faire image), transformer (donner forme) : c'est l'espoir en marche. Envers et malgré tout. Un espoir qu'il faut prendre le temps de ressentir, sous la surface, dans cette œuvre vidéo et photographique aussi profonde que sensible. Sensible et non sentimentale, car fatmi ne cède jamais à la sentimentalité, même au creux du désespoir, et ses fleurs et leur langage restent jusqu'à la fin – et au-delà car en réalité il n'y a pas de fin – à la fois érotiques et mystérieux.

Le désir, alors, grandit : celui de regarder encore. De découvrir à notre tour et peut-être même de comprendre, ou à tout le moins d'imaginer de quelle manière l'autre et moi, moi et l'autre, pourrions communiquer, voire nous aimer, sans nous détruire – comme les fleurs dans les sous-bois des forêts.



Le Language des Fleurs en « Video Street Art » à ANALIX FOREVER à Genève, en 2017

2. *Fragile*, 1997, 6 min 44, SD, 4/3, B&W, stereo.

Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva

Il est une impossibilité intrinsèque des mots à dire le monde, à exprimer sa fragilité, à mettre en lumière l'instabilité des liens. Comment alors s'insérer dans le langage écrit, parlé, symbolique ou imagé ? Mounir Fatmi propose des éléments de réflexion à ces questions dans toute son œuvre et notamment dans une de ses premières vidéos, tournée en 1990 à Tanger puis réalisée en 1997, *Fragile*.

Une étrange atmosphère enveloppe la chorégraphie mise en scène par l'artiste, qui met en tension les corps et les éléments naturels. La vidéo s'ouvre sur un plan nous montrant une horloge qui paraît incrustée dans un arbre et d'où s'échappe un câble blanc que l'on va suivre à travers l'œil de la caméra. *Le fil du temps* ou peut-être *l'heure de la vie* comme l'écrivait Michèle Cohen Hadria en 2003 ? Quoiqu'il en soit, ce fil, ce câble symbolisant la communication est conducteur de significations tout au long de l'œuvre de Fatmi.

Dans cette scène décontextualisée, on entend des aboiements de chiens, des chants d'oiseaux..., bruits d'un monde parallèle certes, mais néanmoins familier. Puis apparaît un corps, sous la forme de deux pieds nus qui vont marcher le long du câble blanc. Entre disparition et apparition de ce corps énigmatique, on suit le parcours de ces deux pieds, de ces deux entités que l'on peut voir comme deux horizons possibles, deux directions potentiellement contraire. Et les mots de Farkh-ad Dîn ar-Razî viennent s'entremêler avec l'image et le son. Écran noir.

« Si deux choses s'unissent, ou bien les deux subsistent
et restent alors deux réalités distinctes... »
« ou bien elles disparaissent
pour devenir une troisième chose différente... »

Un fragment de visage apparaît, c'est le visage de l'artiste, comme statufié, figé dans le temps. Ce regard-caméra fixe est voilé par une pellicule de matière, qui vient brouiller l'image, la parasiter. Fatmi crée ainsi une image dialectique complexe : « l'ambiguïté est l'image visible de la dialectique, la loi de la dialectique au repos. Ce repos est utopie, et l'image dialectique, par conséquent, image de rêve. » (Walter Benjamin)

Il y a toujours une image dans une autre image semble nous dire Fatmi. Comme quand le corps s'évapore et se transforme en pierre. En révélant ce paradoxe : la roche brute est associée à un symbole de solidité, de durée alors qu'ici elle apparaît comme un mirage, et l'artiste y insiste :

« ou encore il n'en reste qu'une des deux et l'autre cesse d'être ».
« ainsi dans les trois cas l'union est rendue impossible »

La chorégraphie des deux corps faits tour à tour de chair et de poussière, nous indique que dans cette figuration *sensorielle* la relation se trouve toujours dans une impasse. Les mots FRAGILE COMMUNICATION inscrits sur un matériau par essence fragile, le verre, vont être brisés en mille morceaux par la pierre, ce corps mort. Qui brise par la même tout espoir de communication. Ou serait-ce le contraire ? Avoir conscience que la communication est brisée avant même qu'elle ait commencé permettrait peut-être la création d'une dimension où *quelque chose est possible* ? *Fragile* nous emmène ainsi dans un univers inconnu

duquel les repères et les codes de l'imagerie contemporaine semblent absents. Bien que les normes sociales telles qu'on les connaît soient ici obsolètes, hors sujet, les questionnements politiques et existentiels ne sont pourtant pas absents, au contraire. « Je veux des mots qui ne disent rien » dit l'artiste dans une autre vidéo intitulée *Fragments et solitude*. Dans *Fragile*, fatmi révèle, comme souvent, une rupture, une dissonance qui nous place face à un paradoxe. Il suggère qu'il est possible que les images ne disent rien, et qu'en même temps elles contiennent tout.

Parler n'est pas dialoguer et *Fragile* est un film sur les structures qui façonnent l'illusion d'une communication possible – entre deux êtres humains, entre deux cultures, entre l'humain et la nature, un film où la bande sonore, qui plus est, nous asphyxie de notre plein gré, comme souvent dans l'œuvre de fatmi. Mais *Fragile* est aussi une œuvre sur le temps, concept fragile s'il en est, au sein duquel s'entremêlent les lignes du passé et du présent. Vue en 2018, la vidéo *Fragile*, tournée en noir et blanc il y a près de 30 ans, dévoile une esthétique qui paraît *vintage*, à la fois sensuelle, organique et troublante. On associe instinctivement le grain de l'image vidéo analogique au grain de la peau, aux interstices creusant le sol, aux rides qui se créent au fil du temps : la caméra balaye les moindres détails de l'image qu'elle tente de capturer et tend par la même occasion à échapper au concept de centre. On ne sait plus ce qui importe vraiment. Les symboles derrière les évidences que nous montre l'artiste ou l'indicible de certains détails ?

3. *Embargo*, 1997, 6 min 42, SD, 4/3, color, stereo.

Courtesy of the artist and Goodman Gallery, Johannesburg.

La vidéo *Embargo* commence comme aucune autre de mounir fatmi, dans une sorte de transparence rosée. Alberto Giacometti disait déjà que les corps, les figures « ne sont jamais une masse compacte, mais une construction transparente. » Avec cette vidéo, réalisée en 1997, fatmi se demande, nous demande : « comment vit un corps privé de nourriture ? *Embargo* est une vidéo autopsie, une fibroscopie qui traverse le corps du cerveau jusqu'à l'anus, montrant que l'embargo est la vraie frappe chirurgicale, que l'embargo est un serial killer. » Que devient donc un corps qu'on coupe du monde ? *Embargo* met en lumière la souffrance du peuple irakien, victime d'un embargo international à la fin des années 90 – mieux dit, la souffrance des peuples : « de l'Angola à Cuba, de Chypre au Soudan, du Vietnam au Yémen. (...) Depuis des années, des peuples supportent cette "fatwa" internationale imposée au nom de la condamnation de leurs régimes qu'ils n'ont pas choisis. Une mesure qui n'a fait que renforcer le pouvoir des dictateurs qui contrôlent la distribution des vivres. »

Comparer la société à un « corps » vivant n'est pas innocent. Corps social. Corps politique. Ces appellations métaphoriques ont été théorisées depuis l'Antiquité mais leurs significations semblent être en constante métamorphose. Quel rapport entre la société et le corps proprement dit, le corps des individus ? Le corps, *organisme* lorsqu'on le considère du point de vue biologie, est un *solide* du point de vue physique. Aujourd'hui, un *fluide*, plutôt, au vu de la flexibilité de nos « sociétés liquides », comme les appelle Zygmundt Bauman, qui décrit la société postmoderne comme dérégulée et ultra-concurrentielle à la fois. Mais un corps liquide reste un corps ; les fluides répondent eux aussi à une mécanique et la société tout entière est une « machine » qui traite ses membres comme de simples rouages, sans poids ni singularité. Tel est l'objet de la recherche de fatmi. L'artiste, dans *Embargo*, examine une situation complexe : celle d'une communauté internationale qui instaure un programme

qui se voudrait, qui se dit « humanitaire » mais qui semble conçu d'emblée comme une plateforme de dérive financière : *Pétrole contre nourriture*¹ s'insère en effet parfaitement dans la « machine » capitaliste. Une machine qui broie les corps, nous dit fatmi qui, du coup, broie ses images : on passe de fragments de corps humain – crâne symbole du sacré et de la vanité, squelette, organes, muqueuses, pieds... – à la vue d'un marteau qui brise et déforme des couverts.

À regarder les images que fatmi nous propose dans *Embargo*, à naviguer dans leur foisonnement, véritable mille feuilles d'images, le spectateur entre de plain pied dans la complexité du monde tel qu'il est et tel que fatmi le représente, et découvre une « forêt de symboles » qu'il rencontrera tout au long des créations filmiques de fatmi. La chirurgie pénètre les corps en les découpant et permet les greffes physiques, virtuelles, culturelles chères à fatmi que l'on retrouvera dans *Blinding Light* et *Anesthesia*. La cuiller du début d'*Embargo* se retrouvera dans *Beautiful Language*, le marteau dans *History is not mine*, la pince dans *Architecture Now !*, le pétrole noir au bout des doigts dans *Manipulation*, la couleur rouge, les sons douloureux à l'oreille, et surtout l'écriture en surimposition aux images, dans l'ensemble de l'œuvre. fatmi développe en effet dès le début des liens entre image et écriture, comme un fil conducteur qu'il ne lâchera plus. *Ma langue est une hémorragie, je saigne chaque fois que je parle.*

Finalement, le fibroscope, ici, préfigure une manière bien particulière qu'a fatmi de regarder, et de nous faire regarder. À la loupe, de très près. Le fibroscope pénètre le corps et nous le donne à voir, de l'intérieur, comme transparent. Le fibroscope, la loupe, la caméra, les yeux de l'artiste et désormais les nôtres, scrutent l'intérieur du corps humain. La loupe, telle une extension du corps, permet de regarder de plus près, de regarder mieux, pour mieux voir.

Car c'est bien cette mission-là que poursuit mounir fatmi : « montrer ce que l'on ne peut pas voir. »

¹ "Pétrole contre nourriture" est le nom d'un programme initié par l'ONU en 1996, qui visait à satisfaire les besoins humanitaires de la population irakienne soumise à un embargo depuis l'invasion du Koweït en 1990. Il devait permettre à l'Irak de vendre une quantité limitée de son pétrole, sous contrôle de l'ONU, et d'acheter en échange de la nourriture et des médicaments. Pendant près de sept ans, "Pétrole contre nourriture" va brasser près de 100 milliards de dollars. En janvier 2004, un quotidien irakien publie une liste de personnalités et d'entreprises ayant touché des « pots-de-vin » dans le cadre de cette opération. Le scandale éclate. L'ONU constitue une commission d'enquête indépendante, présidée par Paul Volcker, qui rend un rapport édifiant en 2005, accusant près de 2 500 individus et sociétés internationales dans une trentaine de pays.

4. *Fragments et solitude*, 1999, France, 19 min 05, SD, 4/3, color, stereo.

Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva.

Nous sommes en 1999. mounir fatmi a 29 ans et a déjà réalisé de nombreuses vidéos, même si les œuvres d'alors ne sont pas toutes listées sur son site. Et dans *Fragments et Solitude* on trouve, en essence, en herbe, « la manière fatmi » déjà constituée. Les images « hachées » – les fragments – le rythme, le va et vient continu-discontinu, la voix off (celle de l'artiste ici), les portraits décentrés, l'énonciation fragmentée... On y trouve le fond aussi, la fascination pour certains hommes qui inspirent l'artiste pendant des décennies, ici Paul Bowles, ailleurs Fra Angelico, Claude Levi Strauss, Goya, John Griffin, Salman Rushdie...

Dans *Fragments et Solitude*, Paul Bowles, tient une place centrale, avec sa fièvre du voyage et de l'errance, son *Thé au Sahara*, son exil à Tanger, son amour du folklore oral marocain, sa solitude, que fatmi filme avec la plus grande attention. Et sa peur. Bowles qui dit : « Il est vrai que je comprends la peur. J'y vois le fond de la conscience du monde. » fatmi lui aussi, parfois, semble pris par cette même épouvante existentielle.

fatmi qui nous dit, qui nous murmure, de sa voix douce, comme une romance, comme une vie parallèle à celle de l'image, un susurrement, comme s'il pleuvait soudain des mots :

Tous les mots du monde ne peuvent parler de solitude

Je veux des mots qui accueillent l'étranger dans son pays d'exil

Je veux des mots qui ressemblent à des mains qui tremblent

Tous les fragments du monde ne formeront pas un seul mot

Si seulement les rêves étaient sous titrés

Je veux des mots qui ressemblent à un dimanche

Les mots sont des fragments, qui ne sauraient, pour fatmi, ni abolir la solitude ni en parler vraiment : *Tous les mots du monde ne peuvent parler de solitude*. Raison pour laquelle l'artiste choisit l'image ? Une multitude d'images, ici. La forêt, la route, la maison et son père et sa mère, et les gens et les livres, et l'écrivain-compositeur-artiste solitaire, que mounir choisira d'être, seule manière pour lui d'intégrer les fragments – ou plutôt, d'en tenter une intégration qui toujours échoue. Comme l'écrit Marie Deparis, « *Fragments et solitude* parle de l'échec des mots, des liens rompus, de l'impossible coïncidence avec le soi que l'on poursuit, et nous dit l'écueil de l'incommunicabilité, de la conscience aigüe qu'être avec n'est pas être ensemble, que parler n'est pas dialoguer. » Pas encore, à tout le moins. Fatmi poursuivra longtemps encore la tentative du dialogue.

5. *Thérapie de groupe*, 2002-2003, 7 min 10, SD, 4/3, color, stereo.

Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva.

L'histoire n'est pas linéaire et n'offre aucune authenticité. Comme le définit Stuart Hall, une des figures majeures des *cultural studies*, il s'agit toujours d'une mise en récit de la subjectivité et des histoires de quelqu'un. Avec son film *Thérapie de groupe*, mounir fatmi rentre dans le cadre flottant de l'Histoire – en l'occurrence, l'histoire immédiate des luttes – et retourne vers le passé par le biais des histoires, de la mémoire et des désirs que la caméra capte. Cette vidéo réalisée en 2002-2003 est emblématique de l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, qui y développe une forme de résistance autant individuelle que collective et y déploie une énergie nouvelle, emplie de doute et de peur. Avec un pied en Orient, l'autre en Occident, fatmi parvient ici à enregistrer finement un phénomène abstrait et complexe qu'il serait possible de nommer : *le langage des peuples*.

Deux manifestations. Deux espaces. Deux temporalités. Dans cette œuvre, mounir fatmi filme et monte conjointement deux combats collectifs distincts dont les énergies s'entrecroisent et communiquent tant bien que mal. À travers l'espace-temps créé par cette vidéo, on devient le témoin de deux manifestations anti-guerre, l'une organisée à Rabat en 1996 pour manifester contre la guerre du Golfe et l'autre, organisée à Paris en 2002 pour lutter contre la guerre en Irak. Filmer les gens ? C'est un moyen de se rapprocher d'eux, de transférer l'information ambiguë qu'ils portent en eux. Les gens que fatmi filme sont en révolte. On sent cette révolte, elle est palpable, on est au plus près des manifestants, de ces peuples pris dans un devenir-révolutionnaire. Au son des chants des manifestants, la caméra navigue entre les corps occupants la ville. Les peuples marocains et français sont filmés de manière fragmentée. Les peuples marocains et français se mélangent et crient leur soutien au peuple irakien devenu invisible, écrasé par la machine politico-militaro-médiatique occidentale. Ils crient leur mécontentement, leur haine vis à vis des grandes puissances mondiales qui mènent des guerres au nom de la liberté et de la démocratie. On voit un petit groupe d'individus brûler le drapeau des Etats-Unis, fatmi suggérant par là que les signes de la résistance se confondent toujours avec ceux de la propagande. L'artiste montre les gens tels qu'ils sont dans le sens où l'entendait Deleuze : « l'aspiration à la révolution n'a pas grand chose à voir avec l'utopie, c'est un moment d'irruption du réel ».

Au-delà de la portée poétique du travail de l'artiste, rappelons que même s'il la dépasse, l'anticipe, il est ancré dans une réalité dure, âpre. Les Etats-Unis, avec le concours de la plupart des pays Occidentaux, ont mené depuis la fin de la guerre froide des guerres, des croisades au nom de la lutte contre le terrorisme ou au nom de la lutte pour la liberté des peuples opprimés. Ces puissances se protègent derrière une charte internationale des droits de l'homme dont on oublie souvent qu'elle a été rédigée en 1948 par les plus grandes puissances coloniales (France, Grande-Bretagne), le pays qui a systématisé le racisme d'état avec des lois ségrégationnistes (Etats-Unis), l'URSS de Staline et la Chine de Mao. Militariser avant de réfléchir, tuer pour maintenir des intérêts nationaux semblent être des données toujours autant d'actualité. Mais le propos de fatmi réside ailleurs. Il se trouve dans ce qu'il y a en face : la résistance de certains qui ne sont plus dupes de l'imagerie véhiculée par les médias, qui ne croient plus en des rapports de force qui déshumanisent.

Victor Hugo écrivait : « Le plus excellent symbole du peuple c'est le pavé. On lui marche dessus, jusqu'à ce qu'il vous tombe sur la tête ». Dans *Thérapie de Groupe*, la définition du peuple d'Hugo est complexifiée, multipliée, densifiée. On « décèle la foule dans le peuple, c'est-à-dire le moment de son inorganisation et de son inutilité » comme l'écrivait Nicole

Brenez lors de la sortie du court métrage. fatmi, au lieu de nous montrer des scènes qui glorifient aveuglement les aspects héroïques de la résistance, confronte des slogans scandés par la foule (pour la paix, pour soutenir ce que l'on appelle « la cause palestinienne », pour supprimer l'embargo imposé aux Irakiens et pour stopper l'invasion militaire des pays du Moyen-Orient) à des extraits de son manifeste. Résistance et solitude semblent devoir cohabiter pour exister.

Ceux qui peuvent encore rêver ne dorment plus. Ceux qui ont crié très fort ont perdu leurs voix. J'ai tellement peur, je me sens perdu, je pense que j'ai attrapé la haine, j'ai crié tellement fort que tout le monde m'a écouté, je me suis senti entouré, j'ai suivi la foule, je me sens si léger, j'ai l'impression d'avoir fait quelque chose, je ne serai plus une victime, je veux être utile, tout part en fumée. Je me consume, je voudrais un drapeau transparent, n'ayant rien de ce que nous pouvons avoir, soyons tout ce que nous pouvons être.

Œuvre à part entière de l'artiste, ces mots résonnent avec les images comme une invitation à résister, une résistance complexe empli de haine, d'incompréhension, de désorganisation et de solidarité. Une résistance néanmoins qui permet de panser les plaies, qui enclenche une *thérapie de groupe* au sein des peuples.

6. *Les Ciseaux*, 2003, 12 min 07, SD, 4/3, color, stereo.

Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva.

Dans *Les Ciseaux* (2003), mounir fatmi monte les scènes d'amour censurées du film *Une minute de soleil en moins*, réalisé par Nabil Ayouch la même année. Toujours préoccupé par la liberté d'expression, essentielle pour lui, mounir fatmi s'intéresse aussi à l'érotisme, auquel il consacre notamment deux vidéos : *Les Ciseaux*, donc, mais aussi *Something is possible* (2006).

Pour réaliser ce joyau qu'est la vidéo *Les Ciseaux*, fatmi a donc utilisé et monté les scènes d'amour censurées (coupées au ciseau...) du film *Une minute de soleil en moins*. Et avec ses *Ciseaux*, fatmi « recoud », répare, et réalise un triple travail de mémoire : premièrement, sauvegarde du film original de Nabil Ayouch, pour qu'on ne l'oublie pas ; deuxièmement, critique frontale de la censure, pour qu'on ne l'oublie pas, et, dans cette perspective, le film devient presque un documentaire réalisé, selon l'artiste, « en collaboration avec les intégristes marocains et les censeurs » (puisqu'il utilise leur travail de censure comme matériau de base des *Ciseaux*) ; troisièmement, discours sur l'amour, pour que l'on ne l'oublie jamais – comment pourrions-nous d'ailleurs, surtout avec Alfred de Musset. D'un film d'amour tronqué de la puissance et de l'irréductible beauté de l'érotisme, mounir fatmi refait un film d'amour, comme l'écrit Nicole Brenez, qui est avant tout un film d'amour des images. Fatmi, en montrant l'éteinte des corps, étire les images. Il réalise, avec *Les Ciseaux*, un glissement, entre les étreintes des corps et les rêveries qui les accompagnent. La mémoire des amants, une mémoire des corps comme des images, joue son rôle de vidéaste en superposant des images qui semblent de prime abord sans lien temporel, comme en rêve. C'est comme si nous étions *in the screening room of fatmi's sleeping brain, dreaming brain, in the screening room of his loving brain* et notre regard glisse constamment des corps enlacés aux images intérieures. Avec à nos oreilles le souffle du vent, alternant avec la respiration de la femme amoureuse, qui tous deux nous emmènent très loin aux confins de notre imaginaire collectif. Dans cette vidéos onirique, mounir fatmi décline à plaisir la double conscience qui est toujours la nôtre, monde extérieur monde intérieur, à l'extérieur le corps de l'autre, à la fois attirant et menaçant, à l'intérieur le vent et des caravanes étranges... L'effroi et la beauté, indissociables dans *Les Ciseaux*. À aimer et rêver à en faire peur.

7. *Les Égarés*, 2004, 9 min 20, SD, 4/3, color, stereo.

Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva.

Les Égarés, vidéo d'une dizaine de minutes réalisée en Tunisie, est une des créations les plus emblématiques de Mounir Fatmi. Pour cette raison sans doute : elle est de celles qui complaisent le plus aux esprits épris de liberté et réfractaires à l'embrigadement, notamment religieux.

Des jeunes gens, dans la campagne tunisienne, ont escaladé un marabout escarpé et s'installent sur son toit. Plantés comme des corps-aiguilles sur les coupoles de ce bâtiment culturel, ils parodent comme autant de statues animées, que l'on peut voir de loin. Offerts comme un défi au pouvoir islamique, ces êtres libres en usent du lieu à leur guise voire, afin d'en subvertir l'usage premier. Où l'individu vient d'ordinaire s'abolir dans l'invocation du dieu, c'est la liberté (de croyance, de mouvement, d'exposition et d'affirmation de soi) qui ici prend ses quartiers sans rien demander à personne, et surtout pas l'autorisation.

Tournée en 2004 dans le sillage du 11 Septembre, événement dramatique qui met spectaculairement en exergue la nocivité de l'islamisme fanatique, *Les Égarés* exprime le refus d'une société où le destin de ses membres, par décret, se voit prédéterminé, prédéfini et corseté. Il faut, du moins, tenter la liberté, celle-ci ne vous vaudrait-elle que des ennuis. Ces ennuis, si l'on peut dire, se laissent deviner à la fin de la vidéo, sous l'espèce d'une intervention policière. On ne brave pas impunément la loi séculière, surtout quand elle se marie à la loi religieuse, vecteur d'assujettissement au carré. Le symbole que véhicule *Les Égarés* est clairement lisible, l'individu, pour « être », doit endurer de se défaire de ses chaînes, la liberté en tant que concept est une fiction ou un leurre, elle n'existe qu'à être expressément éprouvée au contact même du pouvoir. Le courage de l'acte, pour l'occasion, se double d'une revendication à la fois libertaire et de désir, valorisée par le défilement, sur l'écran, de phrases au contenu tout ce qu'il y a de plus explicite :

- « Je veux parler avec les quelques mots qui me restent »
- « J'ai envie de couper cette langue malade de peur et de honte »
- « J'ai envie d'apprendre une autre langue »
- « J'ai envie d'avoir un visage, une voix, des yeux, des larmes »
- « J'ai envie d'être un sourire »
- « J'ai envie de goûter aux fruits, de boire »
- « J'ai envie de marcher, d'avoir des pieds, de faire des pas, de courir et de tomber »
- « J'ai envie d'être un cœur, de me battre »...

On ne saurait mieux dire, avec des formules directes, cette simple exigence, la plus humaine qui soit - l'envie de vivre, en plénitude et ce, contre les authentiques « égarés », suggère Fatmi, que l'on voit subrepticement apparaître en insert sur l'écran, des hommes occupés à prier.

8. *L'homme sans cheval (partie 3)*, 2004 - 2005, 10 min, SD, 4/3, color, stereo.

Courtesy of the artist and Conrads, Düsseldorf.

L'œuvre de Mounir Fatmi, prolifique et prenant des formes multiples (installation, vidéo, écriture, dessin, peinture murale...), traite, entre autres, de la déconstruction des dogmes et des idéologies et de la désacralisation, dans une approche à la fois conceptuelle et esthétique, personnelle et universaliste, poétique et politique. Fatmi s'est intéressé, entre autres, à l'histoire des Black Panthers, en mélangeant destinée collective – celle de l'Amérique des années 1960 – et destinées individuelles : celles, intimes, vécues, palpables, « démunies mais insistantes » (Edward Saïd), des membres du Black Panther Party – comme de tous ces humains qui sortent de l'Histoire avec le temps, pour autant qu'ils y soient jamais entrés. Ces destinées individuelles, fantômes d'un passé qu'elles ne finiront jamais de nourrir, irriguent la pièce de Fatmi *Sortir de l'Histoire* (2006), qui nous parle avec insistance de la double nécessité de la mémoire et de la distance.

La vidéo *L'Homme sans cheval (3)* ? Un homme en tenue de cavalier apparaît en haut d'un chemin et, tout en marchant seul vers nous, donne de rageurs coups de pied dans un livre, qu'il repousse devant lui. On distingue le titre de ce livre : *Histoire*. Mais quelle Histoire ? Quel grand récit de l'humanité ce cavalier entend-il bousculer ou détruire ? Est-ce là la fameuse « fin de l'histoire », cette tarte à la crème des années 1990 ? *L'Homme sans cheval (3)* est un palimpseste des grandes questions relatives au destin providentiel de l'humanité, si chères à la modernité, depuis Vico, Condorcet et Hegel, fédérées sous l'étiquette du progrès. L'homme, armé de la Raison, ne peut qu'accomplir sa propre destinée, en courbant à sa volonté les vicissitudes du devenir. Ce mythe, Mounir Fatmi, sans ménagement, le détruit. Dans ce geste voyant un livre sapiental traîné dans la boue semble s'affirmer, suggère Marie Deparis, le refus de l'Histoire comme « justification ». La question de savoir si la résistance à l'Histoire, voire son refus, ouvre sur d'autres chemins, reste toutefois évasive. À la fin de la vidéo, l'homme lui-même, le fier cavalier qui déjà a perdu son cheval, minoré et humilié de fait dans sa condition, tombe dans la boue, perdant jusqu'à la notion de sa propre verticalité. Leçon : « L'homme est le seul héros de sa propre histoire », comme Mounir Fatmi le postule à la fin de *L'Homme sans Cheval* par l'incise de cette phrase sur l'écran. Ne rien attendre des configurations spirituelles, qui relèvent du délire ou du fantasme.

L'Histoire, donc ? Comprenons bien que c'est à chacun d'entre nous de l'écrire. Seules nos histoires individuelles – et encore... - finiront peut-être par écrire une histoire collective qui nous échappe sans cesse. Au risque de ne jamais faire coïncider les unes et l'autre, le singulier et l'universel. *L'Homme sans cheval (partie 3)*, à cet égard, est une vidéo passionnante pour les lectures filigranées qu'elle autorise. Frustration, castration, faillite de nos conquêtes rêvées, possession et dépossession. Une manière forte de signifier que toujours l'on vivra dans l'écart entre le maximalisme du désir et la pauvreté de ce qui est acquis.

9. *Bad connection*, 2005, 15 min 22, SD, 4/3, color, stereo.

Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva.

Bad Connection, la 19^{ème} vidéo listée sur le site de mounir fatmi, est une sorte de fête du milieu. Un moment de laisser-aller visuel, une frairie, une jouissance des images que s'offre l'artiste, même si la terreur, logiquement chez fatmi, n'est jamais absente. *Bad Connection* réunit un grand nombre d'images et de concepts, voire d'obsessions, autant intellectuels que visuels clés chez fatmi : la violence sans visage et le langage ; le vent dans les branches et le ciel ; les livres et les mots ; la volonté d'imposer l'ignorance ; le va et vient des images ; la découpe ; les mots écrits en surimpression de l'image ; le bruit de la machine à écrire ; le cerveau et le crâne qui le contient ; la cible. Mais *Bad Connection* nous donne aussi à voir des images et des sons rarement développés par l'artiste : des visages de femmes, la beauté du féminin, des animaux de toutes sortes, rhinocéros, éléphants, singes et des musiques légères comme des sons de fées ; même l'Érotisme de Bataille...

On entre dans la vidéo par la nuit, avec au loin des lumières, on hésite, où sommes-nous ? Dans le songe d'une nuit d'été ? Mais bientôt apparaît la violence, les fantômes cagoulés de noir, enchaînés ; des prisonniers en vêtements orange ; une image du Christ au cœur d'une cible ; et cette phrase, sur une photo de famille devant un chevreuil mort, une scène de chasse vintage : « Il y a peu de places au paradis, il va falloir se battre ».

Oui se battre, car la communication est fragile et la connexion mauvaise, on ne se comprend pas, on ne s'entend pas, et les mots et les livres sont menacés de disparition ou d'excommunication, à moins qu'ils ne soient sauvés par « La Révolte Romantique » – le deuxième volet de cette vidéo organisée en triptyque. *La Révolte Romantique* est ici tout entière celle des livres et menée exclusivement par des femmes, qui utilisent ces livres comme des ceintures d'explosifs. Oui les livres sont explosifs, oui ils sont dangereux ; et oui, plus encore, *Les femmes qui lisent sont dangereuses* (Laure Adler). On voit apparaître d'ailleurs à plusieurs reprises le titre du livre *Qu'est-ce qu'une femme*, ce livre publié par P.O.L. en 1989, préfacé par Elisabeth Badinter qui y analyse le texte historique (1772) d'Antoine Léonard Thomas, *Essai sur le caractère les mœurs et l'esprit des femmes*, commenté par Diderot et madame d'Épinay.

Revient la nuit. Le titre du troisième volet de *Bad Connection* anticipe sur une vidéo ultérieure : *Beautiful Language*. Et le film finit au milieu de feux d'artifice opalin. À propos de *Bad Connection*, Evelyne Toussaint écrit : « Le seul paradis finalement ici proposé, c'est celui de la lucidité, de la position critique. » Mais en réalité, *Bad Connection* est aussi le paradis des images, du rêve non contrarié, de l'accumulation : quand la connexion est mauvaise, reste le langage des signes.

10. *Something is possible*, 2006, 5 min 35, SD, 4/3, B&W, stereo.

Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva

Quelque chose est possible. L'éros, l'érotisme, et l'amour de fatmi pour les images, sont là pour nous signifier que toujours, quelque chose est possible, de sublime, dans la rencontre des corps. *Les Ciseaux* et *Something is possible* nous rappellent que mounir fatmi n'est pas seulement un artiste « de la déconstruction des dogmes et des idéologies et de la désacralisation, dans une approche à la fois conceptuelle et esthétique, personnelle et universaliste, poétique et politique » : il est aussi un homme de chair, un artiste des corps, des corps que le sexe transcende. Si le corps est très présent dans les vidéos de fatmi – dans *l'Homme sans cheval*, dans *Les Egarés*, dans *Sleep* ; le corps malade dans *Archisickness*, le corps opéré dans *Blinding Light* et *Anesthesia*, un corps dont le présence est signifiée par son absence même comme dans *Architecture now !* –, ici le corps est roi, le corps est reine, uniques acteurs d'une histoire qui coule sous nos yeux en boucle, sans fin, sans « dénouement ». Toujours, partout, en ce moment même quelque part dans le monde des corps se caressent, en beauté, en profondeur, en lenteur. Et si le gros plan pourrait nous rapprocher d'un regard pornographique, la lenteur nous en écarte, et nous maintient dans le rythme érotique. La critique d'art Marie Deparis, grande connaisseuse du travail de fatmi, décrit ainsi ce film en noir et blanc, traité en négatif, hypnotique : « L'homme est penché sur la femme, ils s'embrassent longuement. On ne verra pas leurs visages. L'homme caresse la femme, lentement, ses seins, son sexe. Et bientôt au premier plan, on "ne voit plus que" la main de l'homme caressant – et masquant – le sexe de la femme. Enchaînement de flous et de fondus. La respiration de la femme. La main de l'homme. Les images sont érotiques bien qu'il n'y ait pas de scénario sexuel, et si "quelque chose est possible", on n'assistera à aucun dénouement. La vidéo s'achève comme elle a commencé... »

S'inspirant de et citant Emmanuel Levinas et Spinoza, Marie de Paris écrit encore que la caresse, « ni projet ni idée », concrétisée dans les images érotiques de *Quelque chose est possible*, exprime « la perdurance du désir, qui, ne se bornant pas à un désir sexuel factuel, s'enracine dans les profondeurs ontologiques de ce perpétuel effort pour "persévérer dans son être", dans cet appétit qui ne serait rien d'autre que l'essence même de l'homme, ... entre suspension du jugement et puissance d'affirmation. » Une manière de traiter la question du corps, ce corps qui « est », qui préfigure le travail de *Sleep* – des images de synthèse nous montrant pendant six heures un corps qui dort. Pour ces deux vidéos d'ailleurs, le travail a été initié dans le cadre de la résidence de mounir fatmi à la Rijksacademie d'Amsterdam. Lorsque l'artiste est en résidence, il est d'une certaine manière en retrait, « hors du monde » : cette réalité n'est sans doute pas étrangère à la capacité de nous montrer les corps érotiques à la fois hors du monde et au plus profond d'eux-mêmes. *Something else becomes possible*, dans les profondeurs de la concentration.

11. *Save Manhattan*, 2008-2009, 8 min 37, SD, 4/3, B&W, stereo.

Courtesy of the artist and Jane Lombard Gallery, New York

mounir fatmi a consacré à l'architecture nombre de travaux plastiques, sculptures, installations ou vidéos. Loin de révéler l'architecture comme le *magnus opus*, le premier des arts par ordre académique, il voit celle-ci d'abord comme le lieu où vie intime et vie sociale expérimentent sinon endurent un rapport complexe au monde. Présence de nos corps à l'architecture qui nous entoure et nous abrite, oui, mais aussi le cas échéant sentiment de ne pas être à sa place, voire sentiment de l'oppression. Une série de réalisations de l'artiste consacrée à la question architecturale aujourd'hui, par son intitulé, *Fuck the Architects!*, donne le ton : polémique ; prompt à demander des comptes.

L'architecture n'est pas d'abord ou immanquablement cet art majeur dont on serait censé s'émerveiller. Notoirement, elle n'offre pas toujours ce milieu rêvé, cet abri matriciel où se sentir bien, protégé, à son aise spatialement et psychologiquement. Dans sa composante moderniste notamment, elle peut au contraire s'assimiler au camp, par multiplication des structures d'habitat normatives, ou, dans sa composante banlieusarde et "Grands ensembles", se porter à s'assimiler basement et sans gloire au clapier, un lieu où l'on entasse et parque, sans ménagement ni souci de l'altérité. L'architecture est un signe du pouvoir et de ses modes d'expression, nous rappelle fatmi. Elle est cette matière dure dressée contre nos corps tendres et friables, un monolithe le plus souvent insécable où habiter n'est pas tant se protéger du réel que continuer à souffrir de sa conformation, de ses règlements et d'une assignation plus ou moins inévitable du sujet à résidence. Dis-moi dans quelle architecture tu vis et l'on saura d'office qui tu es, quelle est ta place dans l'ordre social.

Save Manhattan : cette vidéo d'une durée moyenne (8 mn), de nouveau, se consacre à l'architecture, abordée cette fois à travers la ville de New York. La nature de *Save Manhattan* est d'office surprenante. mounir fatmi, en de brefs travellings, nous présente la skyline de Manhattan. Celle-ci ne nous est pas montrée de manière conventionnelle mais paraît saisie à travers un mécanisme optique défaillant. Les images de ce qui évoque un scan raté sont floues, distordues, comme malaxées par un miroir déformant. La "ville debout" (Louis-Ferdinand Céline) est bien là, devant nos yeux, hérissée de ses multiples gratte-ciels. Mais on la perçoit de façon spectrale, comme refondue par un arrangeur ivre, un *video-jockey* féru de disruption, de désordre mis dans l'apparence des choses. Une bande son tirée de messages radio et de bandes d'actualité accompagne cette présentation décalée de la ville. Sa teneur est mal perceptible, brouillée, et ses contenus incertains, tronqués. L'ensemble images-sons, jouant de notre mémoire inconsciente, rameute l'idée d'une anormalité, d'un danger. Le réflexe qui s'en suit, de notre part, est une scrutation particulière, au moyen de l'oeil comme au moyen de l'ouïe, doublée de cette interrogation lancinante : est-il question, dans cette bande, du 11 Septembre, de l'effondrement, en particulier, des tours augustes du World Trade Center ? Une atmosphère de danger et de dérèglement plane sans que nous puissions être sûrs, nous spectateurs, que l'artiste fasse référence au danger terroriste ou à la violence fanatique à l'origine de l'attentat de Mohammed Attia et de ses acolytes fanatiques contre les Deux tours. Opération de détournement que celle-ci. Manhattan ne plastronne plus de sa grandeur architecturale mais tremble de n'être plus qu'un foyer d'angoisse, une figure de l'inquiétude.

Sauver Manhattan, alors ? Seule la mémoire des fantômes qui l'habitent semble pouvoir sauver la ville de la dérive et de la destruction. Des fantômes omniprésents dans le travail de fatmi. Le bon cinéma, celui où l'on ne s'ennuie pas, disait Derrida - lui qui prédisait aux

fantômes un avenir radieux - est une *fantomachie*. Les films de fatmi ont tous cette empreinte fantomatique.

12. *Architecture Now ! – Sans Anesthésie* – 2010, 11 min 30, HD, color, stereo.

Courtesy of the artist and Ceysson & Bénétière, Paris

Comme Le Corbusier, mounir fatmi a « la planète pour chantier ». Rien de ce qui est humain ne le laisse indifférent, et la vie, comme une plaie ouverte, l'appelle à créer, à témoigner, à structurer sa propre pensée foisonnante, à transformer la souffrance en mots et en images. *Sans anesthésie* : fatmi vit les nerfs à vifs et cherche à instiller l'espoir d'un regard sensible sur la destruction perpétuelle, la mort, la disparition.

Pendant quatre ans en résidence à Mantes-La-Jolie, il a filmé la destruction des barres et des tours du Val-Fourré. Les pelles mécaniques immenses opèrent, à vif elles aussi, le corps urbain, ouvrent les chambres à coucher où les corps ont vécu, aimé, dormi, les cuisines où ils ont mangé, bu, fêté, les salons où ils se sont assis... et jusqu'aux salles de bains où l'intimité du corps se voudrait protégée pour toujours. Mais soudain on découvre les catelles sur les murs, qui sont déchiquetés, exposés, étalés sous les regards des passants, anciens habitants, voisins... Les tapisseries à fleurs des ex-chambres à coucher évoquent les rêves oubliés d'ex-amants. Des plans fixes interminables conjuguent le temps du silence avec l'espace de la perte. La violence est irrémédiable, les villes ne se détruisent pas dans la douceur. La vie ne se vit pas dans la douceur.

Pendant ses quatre années de résidence, fatmi a filmé plus de 50 heures de rushes. L'artiste poursuit ainsi sa critique du monde et de son aménagement, sans ménagement. Et avec *Sans anesthésie*, série de vidéos consacrées à cette démolition de « barres » de Mantes-la-Jolie, fatmi se livre à un droit d'inventaire singulier relatif aux « banlieues ». Le cadre où il filme, une cité dortoir située à 50 km de Paris dont certaines zones – le Val-Fourré, précisément – sont assimilables à des ghettos, ne peut attirer la sympathie : espace repoussoir, plutôt, devenu pour le sens commun l'exemple de ce qu'il ne faut surtout pas faire en matière d'urbanisme. Population d'origine immigrée assujettie aux mouvements pendulaires, chômeurs, délinquants, drogués survivent ici dans un environnement humiliant où l'image symbolique de soi se trouve pour le moins dévalorisée par le cadre d'accueil. Dans cet univers crasse, une architecture de "blocs" sans qualité et normalisée jusqu'à l'ennui, tient pour finir d'abri de fortune, à la limite du bidonville. Abîmée et non entretenue, laissée pour certains secteurs à l'abandon, son seul destin viable est d'être détruite pour cause d'inadaptation. C'est sur ce processus de destruction que se focalise l'artiste, en regardeur froid et en usant des vieilles pratiques du « cinéma œil » des frères Vertov : enregistrement d'abord. Dans *Sans anesthésie*, la caméra de fatmi ne cherche pas le style. En de longs plans fixes et chirurgicaux, elle absorbe de façon dépassionnée le travail mécanique des pelleuses et, de concert, avec l'effondrement des parois bétonnées des immeubles condamnés, la disparition d'un monde dont l'architecture, des décennies durant, aura été l'écrin punitif et coercitif. Pas de sentiment, pas de regret, pas d'attente spécifique non plus. Un temps vient où le monde doit passer d'un calendrier à l'autre, d'une organisation humaine à une autre. On pourrait, à partir de telles images, former le vœu d'un futur meilleur : après la mauvaise architecture viendra la bonne. Mais mounir fatmi ne nous le permet pas. Prenons acte, pour l'instant. Tout le reste est une autre histoire, nous verrons bien le moment venu.

13. *Beautiful Language*, 2010, 16 min 30, SD, 4/3, B&W, stereo.

Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva

Ce film de fatmi, plusieurs fois primé, s'inspire du film de Truffaut, *L'Enfant Sauvage* (1970) – voire, raconte à sa manière, profondément revisitée cette histoire apparemment vraie, de la fin du 18^e siècle, d'un enfant trouvé dans la nature et qui semble avoir grandi « à l'état sauvage » sans apprentissage humain qui tisse la matière du film de Truffaut. Le cinéaste, qui joue lui-même le rôle du « docteur-enseignant en civilisation » dans le film, montre la manière dont l'enfant est analysé, étudié, éduqué, « civilisé », dans des souffrances souvent violentes. Une violence que l'on retrouve dans les premières paroles inscrites par fatmi par dessus ses images : « My tongue is a hemorrhage, I bleed each time I speak », une phrase chère à l'artiste. La parole est une indispensable souffrance.

fatmi, selon une manière qui lui est habituelle, utilise certaines images du film de Truffaut, les manipule, fait avancer et reculer la bande, accompagne ces va-et-vient de sons grinçants qui en augmentent l'angoisse. Au début de *Beautiful Language*, on voit l'enfant à qui on coupe ses cheveux – plus loin on lui apprend à mettre des chaussures -- ces chaussures qui dans l'univers plastique de mounir ont une place particulière – il en a fait une sculpture installation aussi, ses chaussures reposant sur un livre intitulé *Civilisation*, un grand livre de pages blanches ; et on les retrouve dans *Darkening Process* aussi, toujours du même style, les chaussures de l'artiste, noires, élégantes, fines, pointues, en cuir... enfiler ces chaussures-là, c'est baster devant les normes, c'est s'intégrer, de force, douloureusement, dans les habits que la civilisation occidentale a dessinés pour nous contraindre.

Plus tard, l'enfant apprendra à écrire. Mais quand Truffaut veut lui apprendre à tracer une ligne, il dessine des cercles – le cercle, tellement important dans le travail de fatmi, dans sa pensée. Du cercle, l'artiste dit : « Le cercle se trouve dans ma tête. C'est une espèce de machine qui tourne et qui m'oblige de tourner. ... C'est là le jeu même du langage, son enjeu : il faut lire entre les lignes tracées par mes cercles. » Et *Beautiful Language* de nous donner une éclatante leçon de « greffe culturelle » – cette greffe qui préoccupe et occupe l'artiste depuis tant d'années, comme la seule piste possible de réconciliation et de survie.

Lorsque le docteur enseigne l'écriture à l'enfant – en français – les mots correspondant aux objets désignés s'écrivent sur l'écran en calligraphie arabe. Et voici que nous, spectateurs, comprenons enfin que nous sommes en réalité analphabètes, des personnes privées de civilisation, incapables de comprendre l'autre : nous sommes les sauvages..

Finalement, l'enfant sauvage, c'est mounir fatmi lui-même, cet enfant surnaturel capable de vivre seul dans la jungle française, cet enfant désormais adulte qui porte en lui la conviction profonde que la civilisation, mieux dit, les civilisations, les échanges entre elles, en toute connaissance de cause les unes et des autres, permettront seuls ce *Beautiful Language* dont nous sommes si loin encore – un langage aussi profondément singulier que possiblement partagé. *Beautiful Language* ne peut être que le langage partagé, la culture partagée, ici entre l'occident et le monde arabe. Mais plus tard fatmi étendra ce désir d'échanges jusqu'au Japon (*D'où vient le vent*), bientôt à la Chine aussi peut-être – au berceau même des langues écrites et donc, de notre Histoire, de nos civilisations.

14. *Technologia*, 2010, video installation, 10 min, SD, 4/3, B&W, stereo.

Courtesy of the artist and Art Front Gallery, Tokyo

Technologia, vidéo créée en 2010, initialement projetée sur un mur, fut montrée pour la première fois à l'occasion de l'inauguration du Musée d'Art Moderne et Contemporain Mathaf au Qatar, à quelques kilomètres de l'Arabie Saoudite. Elle fut ensuite brièvement projetée en 2012 dans le cadre du Printemps de Septembre à Toulouse, en extérieur, sur un pont sur la Garonne, seize projections verticales émettant à la fois un halo de lumière sur le pont et les images, au sol. C'est sur ce pont, choisi par fatmi pour sa symbolique architecturale des notions de passage et de transmission, qu'est née « la légende de la femme qui a marché sur la lumière »².

Dans *Technologia*, l'élément central est le cercle. Le cercle, parce qu'il représente tout à la fois le cosmos, qui nous contient, et le début de la machine, qui nous prolonge. Le cercle fait aussi référence aux Rotoreliefs de Duchamp (« jouets » produisant l'illusion du volume), au sein desquels fatmi a intégré des motifs circulaires, mathématiques et astronomiques, ainsi que des calligraphies circulaires de versets du Coran. Le cercle est l'un des éléments clé de l'œuvre de fatmi, tout comme la machine : « Le cercle, dit fatmi, concentre toutes les recherches que j'ai faites en dessins, en sculpture, et en vidéo, avant même les installations *Les Temps modernes* ou *Technologia* et leurs calligraphies circulaires. Les cercles peuvent se toucher de manière poétique ou de manière violente, et cette dualité m'intéresse, comme m'intéresse la machine qui est l'un des éléments essentiels de mon travail avec le langage et l'architecture. »

Expérience sensorielle particulièrement exigeante, qui met à l'épreuve les capacités sensorielles du spectateur : fatmi va plus loin que jamais dans la fragmentation des images (au nombre de 22.500, toutes parfaites), fragmentation extrêmement rapide (25 images singulières par seconde), et dans la stridence du son qui recouvre, par ses modulations de fréquence aiguës, un bourdonnement sourd et continu. Le tout demande une concentration visuelle maximale et, difficilement audible, évoque une activité machinique intense. Contraste magique : les hadiths du prophète qui sont représentés parlent tous de beauté.

Ronald Asmar, collectionneur de fatmi, chrétien intéressé aux valeurs religieuses à l'opposé de tout intégrisme, trouve dans *Technologia* ce qu'il peut y avoir « de plus beau dans la religion : l'essence même de la beauté, représentée ici par la lumière, les hadiths de beauté, la circularité, cette idée de se baigner dans la lumière... dans un geste d'autant plus fort que les images et le son sont hypnotiques. Mais il y aussi ici ce qu'il peut y avoir de plus violent et de plus néfaste dans la religion, ce mécanisme « hypnotique » justement, qui peut conduire les gens à suivre aveuglément des règles qu'ils ne comprennent pas forcément, ni ne questionnent. Cette ambivalence, cette dualité, le fait que la vidéo offre deux sens de lecture, qu'elle parle de beauté de la religion mais pas seulement, explique probablement qu'elle ait été conspuée par certains au nom de cette même religion. »

Quoiqu'il en soit, les cercles de *Technologia* continuent de tourner sur eux-mêmes, comme autant d'éléments d'une géométrie nouvelle, d'un monde et d'un rapport au monde sans cesse changeant et renouvelé.

² Pour en savoir plus, lire mounir fatmi, *History is not mine*, SF Publishing and Rencontres de Bamako, 2015.



Technologia projetée en « Video Street Art » à la galerie ANALIX FOREVER, à Genève, en 2013.

15. *Archisickness*, 2011, 8 min 06, SD, 16/9, color, stéréo.

La vidéo *Archisickness* mêle à un rythme rapide et saccadé des vues aériennes des villes de New York et de Las Vegas, à des images d'autopsie médicale extraites de séries policières américaines, sur un fond sonore ponctué de modulations de fréquences émises par quelque instrument de communication, qui peu à peu tendent à composer l'inquiétante bande originale d'un thriller. La vidéo met en scène le traitement de la violence par les médias et la télévision, dans le but d'en questionner la nature et les origines, et d'interroger le rapport de la société et des individus à cette même violence.

Autopsie de la violence médiatique, la vidéo emploie et recycle ses procédés et techniques et fait se succéder les images à une vitesse qui teste les limites de la persistance rétinienne du spectateur. Elle multiplie les contrastes dramatiques, entre corps vivant et corps mort, entre gros plans anatomiques et plans larges architecturaux, entre les vues aériennes de New York en noir et blanc et celles de Las Vegas en couleurs, entre le réel enfin des paysages urbains, ses gratte-ciel et ses points de vue surplombant et panoramiques, et les reproductions factices des monuments célèbres, réalisées par certains complexes hôteliers de Las Vegas, telles que la Statue de la Liberté, la Tour Eiffel, ou encore les pyramides égyptiennes.

La vidéo s'inspire du réalisme de *La Leçon d'anatomie* peinte par Rembrandt en 1632, montrant une scène d'autopsie médicale publique, et de la poésie surréaliste de la scène initiale du film *Un Chien andalou* de 1929, réalisé par Bunuel et Dali, où un œil est fendu en deux par la lame d'un rasoir. Elle met ainsi en scène à la fois l'étude scientifique et raisonnée

du corps humain et la curiosité du public - où se mêlent désir et crainte - pour tout ce qui s'y rapporte. *Archisickness* est une « vidéo de montage » qui traite la question même de l'assemblage des images en une suite ou un tout cohérent. La vidéo déconstruit le montage en maintenant dans l'invisibilité les deux acteurs essentiels de l'opération, à savoir le monteur qui sélectionne les images et intervient dans le cours du récit, et le chirurgien qui pratique des coupes et des incisions dans les corps.

Archisickness met en rapport l'anatomie humaine et l'architecture urbaine par l'intrication de plans extrêmement courts et fait le diagnostic d'une violence structurelle qui est au cœur de nos sociétés des médias, d'une barbarie subliminale dont les ressorts se situent à la lisière de nos consciences contemporaines, et qui conditionne nos comportements, nos façons de penser et de vivre. Enchaînant sans concession les images insoutenables d'intrusions de matériel médical dans les corps humains fouillant les plaies et les blessures avec insistance, de manipulations de crânes, d'organes internes baignant dans leur jus, ou de tripes dévidées par des mains ensanglantées, la vidéo décrit la manière dont la société se rend complice du crime par son traitement médiatique et son approche scientifique froide et indifférente, trahissant un cruel manque de compassion, proche de la psychopathologie. Elle lie enfin l'histoire de la violence à celle de l'œil, apparaissant dans de nombreux plans rapprochés, extrait de son orbite crânien d'origine et livré au scalpel de l'anatomiste.

La vidéo pointe du doigt le voyeurisme du spectateur contemporain sous l'effet d'une fascination morbide pour cette violence esthétisée, devenue banale par la multiplication de ses occurrences télévisuelles, voire même encouragée par la société des médias qui reproduit à la demande et en masse les images violentes, offrant chaque année à la télévision le spectacle de plusieurs milliers de crimes, fictifs ou réels.

16. *La jambe noire de l'Ange*, 2011, 10 min 02, SD, 4/3, B&W, stereo.

Courtesy of the artist and Analix Forever, Geneva

La Jambe noire de l'Ange est une vidéo sublime. Sublime ? Il y a dans ce mot une ambiguïté étymologique riche de doute : s'agit-il de *limis*, oblique, de travers – ou de *limen*, la limite, le seuil, celui que l'on ne saurait outrepasser ? *La Jambe noire de l'Ange* est, quant à elle, de travers. Entre *limis* et *limen*, *La Jambe noire de l'Ange* de Mounir Fatmi est dans cette recherche du sublime, de cette sensation douloureuse et bien-aimée, de ce frisson que nous voulons ressentir encore pour nous sentir vivre. Et pour cette recherche du sublime, l'artiste utilise les images des autres (Fra Angelico souvent), les films des autres, la vie des autres, ce qu'on coupe, ce qu'on détruit : les parties censurées du film marocain *Une minute de soleil en moins*, ou encore le film de Truffaut, *L'Enfant sauvage*.

« Est sublime ce qui, par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme qui dépasse toute mesure des sens » (Kant, *Critique de la Faculté de Juger*). Le sublime associe la beauté et son ombre. Toujours, il déborde le beau. Il ne se donne pas à voir. Chez Kant, le sublime se légitime par la révélation de l'homme à lui-même en tant qu'être libre. Cette profondeur métaphysique suppose l'absence d'artifice et une sorte de perfection sensible qui conduit au vertige. Chez Kant encore, l'homme est un spectateur prenant conscience, à travers un phénomène lui étant étranger – l'art par exemple –, de lui-même. Avec Burke, l'homme devient, insidieusement, à la fois producteur (d'une œuvre d'art...) et spectateur. Le sublime glisse hors de l'homme et se manifeste alors dans l'artifice lui-même. Chez Fatmi, l'hybridation de la forme est constante. L'artiste aime à récolter des images fantômes et les proposer en vidéo, dans le droit fil de ce que dit Françoise Parfait de ce médium : la vidéo, forme hybride par excellence, cite toujours une autre image – en l'occurrence, celle de Fra Angelico. La vidéo est un espace de mémoire infini, qui accueille l'histoire des images.

Wittgenstein, lui, nous rappelle que « ce dont on ne peut parler, il faut le taire. » C'est l'art qui nous donne alors à voir ce dont on ne peut parler. Telle la Guérison du Diacre Justinien, réalisée par Côme et Damien, deux frères jumeaux d'origine arabe, médecins « anargyres » (qui ne se font pas payer pour leurs bons soins) convertis au christianisme. Fra Angelico, en silence, nous donne à voir l'un des miracles posthumes des jumeaux anargyres. Le diacre Justinien avait la jambe en perdition. Saint Côme et Saint Damien lui greffèrent, pendant son sommeil, la jambe noire d'un éthiopien qui venait d'être enseveli au Cimetière de Saint Pierre. C'est la scène peinte par Fra Angelico au titre de *La Guérison du diacre Justinien* (1438-1440 ; Musée San Marco, Florence).

La Jambe noire de l'Ange est un film en noir et blanc, comme *Beautiful Language* et comme dans *Beautiful Language* encore, l'image y est hachée, cruelle, elle torture notre regard pour mieux nous faire regarder. Notre regard voyage d'un monde à l'autre, d'un temps à l'autre, de l'Asie à Florence, du III^e siècle à la Renaissance et jusqu'à nos jours, où l'intégration de l'autre – de *l'Intrus*, après Jean-Luc Nancy – reste aussi impossible qu'au temps de la préhistoire. Avec une persévérance dont les racines sont à trouver dans son enfance, Mounir Fatmi pose la question de la singularité, de l'identité, du mélange, de la greffe : va-t-elle prendre, se demande-t-il avec angoisse ? Il faut un ange pour qu'elle prenne : l'Ange de l'Histoire. Le visage tourné vers le passé, il tourne le dos à l'avenir. Mais la greffe finira par prendre, grâce à l'Ange, ou malgré lui. *La Jambe noire de l'Ange*, c'est aussi, une fois de plus, la propre histoire de Mounir Fatmi. La greffe culturelle, douloureuse mais indispensable, forgeant sa propre pensée et son travail d'artiste.

17. *History is not mine*, 2013, France, 5 min, HD, color, stereo.

Courtesy of the artist and Goodman Gallery, Johannesburg

Comme l'écrit Charles Danaud, « la pièce *History is Not Mine* est une réponse directe au Printemps de Septembre de Toulouse édition 2012, dont le titre était "L'Histoire est à moi !". À cette occasion, *Technologia*, une installation de Mounir Fatmi mêlant des versets coraniques à des éléments inspirés des *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp avait été retirée par l'organisation suite à des incidents provoqués par quelques passants. Cet événement a marqué le plasticien et engendré tant une prise de conscience qu' "une grande déception" ».

Cinq minutes durant, sur cette vidéo réellement singulière, un secrétaire solitaire, devant lui une vieille machine à écrire mécanique, s'échine à ce geste surprenant : écrire une lettre au moyen de... marteaux ! Beaucoup d'application est mise à cette entreprise : le secrétaire ajuste la position des marteaux, les abat avec attention sur le clavier de la machine à écrire mais las, il lui faut sans cesse ré-entreprendre cette mission sisyphéenne. De nouveau une feuille est glissée dans le rouleau, de nouveau les marteaux sont ajustés et de nouveau le frappe tombe - avec le même résultat insatisfaisant, toujours et encore. Mise en scène littérale de cette « déception » avouée par l'artiste et évoquée à l'instant par Charles Danaud ? Aucun doute sur ce point. Le ruban de la machine à écrire, d'un rouge éclatant, pourrait servir ici à écrire en lettres de sang ou de colère l'équivalent d'un plaidoyer contre la censure infligée à l'artiste. Mais non, rien décidément ne va. L'artiste restera inefficace, il ne pourra répondre avec précision à l'injustice qui lui est faite.

Réalisation pessimiste s'il en est, *History is not mine* est d'abord une réplique : l'artiste répond à ses censeurs. C'est aussi, sous forme d'allégorie, un appel à ne pas s'illusionner sur les pouvoirs réels de l'artiste, jamais en paix avec les nécessités de la *Realpolitik*. Toulouse, qui compte une forte communauté salafiste, est aussi cette cité qui a dû endurer les crimes antisémites honteux de Mohammed Merah, peu de temps avant l'événement (en mars 2012, tandis que la manifestation culturelle est lancée en mai). Prétextant de problèmes techniques, la Mairie censure *Technologia* sans même en avertir l'artiste (ni le commissaire de l'exposition, votre serviteur, au demeurant). Sa position : contenir d'éventuels débordements islamiques contre l'œuvre de fatmi avant même que son sujet, mixte de tradition calligraphique, d'abstraction moderniste et de citation de la religion musulmane, envenime la situation. Dernier point, le rapport de l'artiste même à l'Histoire avec un grand « H ». Le propos de l'édition du Printemps de Septembre 2012, « L'Histoire est à moi ! », était de montrer comment le rapport du sujet à l'Histoire, avec l'ère postmoderne, a changé radicalement. Loin d'épouser invariablement les grands combats ou les grandes thèses que mènent ou affichent hommes politiques ou idéologues, le sujet postmoderne développe plus volontiers un point de vue personnel, circonstancié, de son « histoire » à lui. Cette progression de l'opinion, opposée à l'obéissance idéologique, tend à disséminer la nature même de l'Histoire, qui devient un perspectivisme : une multitude de points de vue variés, mal conciliables le plus souvent. *History is not mine*, à sa façon, évoque en creux cette progression du point de vue individuel, contre les positions ou les postures globales ou à prétention universaliste. Mais en faisant valoir ce point, sur un mode caustique et critique : n'ayons pas d'illusion, le point de vue individuel, confronté aux impératifs d'État, ne vaut jamais très lourd.

18. *Darkening Process*, 2014, France, 9'35 min, HD, color, stereo
Courtesy of the artist and Art Front Gallery, Tokyo

John Howard Griffin est un journaliste blanc qui choisit de devenir noir, une transformation qui noircit son existence même. En 1959, Griffin effectue un voyage dans le sud des États-Unis dans le but d'y subir une série d'interventions destinées à noircir sa peau et à en faire un homme « noir ». Griffin a poussé l'expérience de l'Autre au point de se transformer en cet Autre. Et à vouloir devenir autre, il s'est vu rejeté de tous : de sa communauté initiale, blanche, car il avait voulu devenir noir ; de la communauté noire parce qu'il n'était pas vraiment noir. Une situation que Mounir Fatmi – et tant de migrants – pourrait faire sienne : « pas tout à fait le même, pas tout à fait un autre », après Verlaine.

Fatmi a consacré plusieurs œuvres à John Griffin, notamment une série de portraits dans lesquels le visage du journaliste, en un savant morphing, passe du blanc au noir et retour. Cette œuvre a notamment inspiré l'installation « UNDER THE SKIN » présentée dans le cadre du FIFDH 2017 (Festival International du Film des Droits de l'Homme), à Genève. Dans la vidéo *Darkening Process*, on voit les mains de Mounir Fatmi, ces mains si fines qui tirent des chaussures noires, ses propres chaussures d'ailleurs, que l'on reconnaîtra après avoir vu *Beautiful Language*. Des images entrecoupées de séquences vidéos consacrées à Griffin, à l'époque de la rédaction de sa désormais célèbre autobiographie, *Black like me* (1959-1960).

Parmi les œuvres militantes de Mounir Fatmi, *Darkening Process* se situe comme manifeste artistique contre le racisme.

UNDER THE SKIN

(to mounir fatmi)

Under the skin the human soul
Under the skin the body the organs
Under the skin the colors faint
In red like blood and pink like flesh

Under the skin we all look black
Black as in Brodsky's poems
Inside us he says it is black I believe
Black like me

John Griffin who are you?
Your ID doesn't tell
Immigration I guess some centuries ago
Welcome to darkness memoir of blindness

Blinding light changed the colors
Black and white white like me
Inverted mirror shows me faint
Without you I would have died

Shadowless surgical light
Red like blood and pink like flesh
Graft a leg graft a soul
Under the skin the human soul

(Barbara Polla)

19. *D'où vient le vent*, 2017, France, 13'16" min, HD, color, stereo

Courtesy of the artist and Art Front Gallery, Tokyo

D'où vient le vent qui pousse les hommes à migrer ? D'où vient-il, et où les pousse-t-ils, du monde arabe au Japon, de la France à New York ?

La plupart des images de ce film ont été tournées en 2013 entre Marseille, New-York et Paris, dans le cadre du projet de fatmi intitulé « Le voyage de Levi Strauss ». Mais plus que le voyage lui-même, c'est son impossibilité à laquelle fatmi s'intéresse. Le « Camargue » semble revenir au port sans avoir vraiment voyagé et seule la musique traditionnelle marocaine nous emmène au loin, une musique qui chante le départ... Une musique enregistrée par Paul Bowles, le même Bowles dont la solitude habite la vidéo *Fragments et Solitude*, réalisée 18 ans plus tôt.

Le voyage impossible ? Le déplacement, des marchandises (certaines parties de *D'où vient le vent* évoquent immédiatement le film d'Allan Sekula, *The Forgotten Space*) comme des individus, un déplacement sans fin. Un déplacement que fatmi ressent dans sa chair, comme un perpétuel échec, lui qui se définit comme « travailleur immigré » autant que comme artiste. Un travailleur immigré qui n'aurait jamais su, comme l'écrit Tarek Elhaik avec finesse en 2002 déjà (*Framework*, vol. 43), ni abandonner sa culture première ni s'en construire une nouvelle après avoir fait tabula rasa du passé.

fatmi veut tout – tous les liens, toutes les greffes, tous les mondes. Passés, futurs, réels et virtuels. *D'où vient le vent* procède de ce désir et de sa frustration. fatmi rêve et se laisse prendre, comme rarement, par un romantisme qui le conduit à nous faire entendre, alors que la couleur rouge qui lui est chère depuis longtemps envahit peu à peu le monde, le Requiem de Fauré composé peu de temps après la mort des parents du compositeur. Dans *Fragments et Solitude*, fatmi filmait encore ses parents. Dans *D'où vient le vent*, « le rouge », pour fatmi, « est la couleur de l'unique personnage, celui qui danse. La femme, la mère, celle qui a donné naissance. C'est encore une fois une danse avec la mort, comme dans la vidéo *NADA*. Le rouge est aussi la couleur du port de Casablanca la nuit, comme du port de Tanger. Le rouge est aussi celui du soleil, qui donne tout et qui ne demande rien, selon Georges Bataille. »

« La couleur rouge, dit encore fatmi, revient souvent dans mes vidéos. À un moment, pendant le montage, elle s'impose, comme pour faire mentir les autres images. Comme une chambre de laboratoire photo, la couleur rouge révèle ce que nous ne voyons pas dans le noir. »

Les échos avec d'autres œuvres vidéo de l'artiste se multiplient. Comme dans *Les Ciseaux*, on voit les arbres, et dans les arbres, le vent. On entend le vent et on se demande, oui, d'où vient le vent ? Comme si la rêverie, chez mounir fatmi, le conduisait – nous conduisait – dans des paysages mentaux inexplorés, une végétation profonde venue on ne sait d'où, mais indubitablement enracinée dans l'imaginaire de l'artiste, quand bien même elle n'est représentée que dans quelques vidéos dans lesquelles l'artiste nous ouvre, peut-être sans même s'en rendre compte, un ailleurs intime et poétique, un désir enfoui – la forêt de *Fragments et Solitude*.

Et encore, et enfin, le bleu du ciel, comme une ouverture dans l'œuvre de fatmi. Le bleu, rarement représenté, tout comme la végétation, dans l'œuvre de fatmi, même si c'est sur ce bleu aussi que se profilent *Les Egarés*. Mais dans *D'où vient le vent*, le ciel n'est pas un décor, il n'est pas là parce qu'il est là toujours – non, ici il est entier, construit, il contient tout le reste, il contient tout le rêve. Le bleu du ciel et le temps volé.

*Le bleu de mes yeux s'est éteint dans cette nuit,
L'or rouge de mon cœur.
Ton manteau bleu étreignit celui qui sombre
Ta bouche rouge scella l'enténébrement de l'ami.*
Georges Trakl



20. *Le silence de Saint Pierre martyr*, 2011, 5 min 04, HD, B&W, stereo.

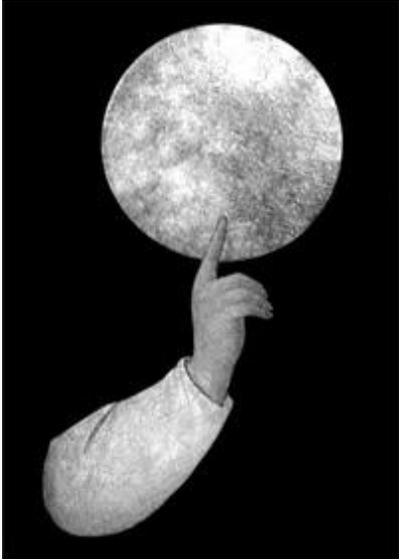
Courtesy of the artist and Officine dell'Immagine, Milan

Très loin dans la nuit des temps moyenâgeux, la torture existait déjà, avec grande sophistication, liée depuis toujours à la folie, à l'angoisse de mort et au plaisir de leur illusoire maîtrise inextricablement liés de ceux qui torturent, comme ce fut le cas de la légendaire comtesse hongroise Elizabeth Bathory. Ou alors, liée à la religion : ainsi, plus avant dans l'Histoire, au 13^e siècle, l'Inquisition faisait rage à travers l'Europe, avec son cortège de tortures institutionnalisées par la papauté. Éliminer les hérétiques. Amener l'Europe entière à la même foi. Supprimer les Cathares. Faire admettre à toutes et à tous leurs erreurs, accorder parfois le pardon, supplicier à l'occasion et brûler les corps de celles et de ceux dont l'esprit libre voulait penser autrement. Des sorcières, notamment, auprès desquelles pourtant les inquisiteurs allaient apprendre leur métier (Carlo Ginzburg). Tout cela pour la bonne cause, toujours : celle de la foi juste. Modèle du genre : Saint Pierre de Vérone, qui depuis l'enfance prêchait cette juste foi, y compris au sein de sa propre famille. Inquisiteur, il tortura tant et si bien qu'à un moment donné il prédit lui-même que lui aussi mourrait assassiné. Ce qui ne manqua pas d'arriver, par un coup de hache sur le sommet de son crâne, un meurtre qui fut suivi de la sanctification de Pierre après que, mourant, il eût trempé son doigt dans son propre sang pour écrire sur la terre « Je crois en un seul Dieu ».

Dans le vaste champ des investigations que mounir fatmi poursuit sur la manière dont l'humanité tour à tour cède et résiste, la religion occupe une place incontestée. L'artiste s'intéresse à la religion, aux religions, et tente une analyse à la fois critique et fascinée du rôle qu'elles jouent dans la culture et les relations interculturelles – ces relations que fatmi se plaît parfois à considérer comme des greffes nécessaires. Sa position, par rapport à la religion, reste celle de l'interrogation inquiète : l'artiste pose des questions, nous pose des questions, avec une acuité hors du commun et parfois avec ironie (comme dans la performance au cours de laquelle il offre, pour accompagner de savants cocktails, des glaçons d'eau bénite) mais toujours avec respect pour ceux qui, réellement, croient,

À l'âge de vingt ans, mounir fatmi découvre Fra Angelico et sa peinture. De *La guérison du Diacre Justinien* il dérive un ensemble de travaux sur les miracles supposés et superposés de la foi et de la science : c'est *La Jambe noire de l'Ange*. Du sublime portrait de Saint Pierre par Fra Angelico encore, fatmi tire la vidéo *Le Silence de Saint Pierre Martyr*. La beauté esthétique des images fonctionne ici comme un piège béant, un piège dont nous protège le son de la vidéo, typique des œuvres de fatmi : effrayant, douloureux, terrible. C'est à ce rythme grinçant que le Saint Pierre de fatmi ouvre et ferme ses yeux, tout en pressant ses doigts sur ses lèvres.

Silence : on ne parle pas de ces choses-là. Et le « piège esthétique » cher à fatmi se referme sur ce silence.



21. *Sleep Al Naim*, 2005-2012, 10 min, HD, B&W, stereo.

Courtesy of the artist and Jane Lombard Gallery, New York

(Première projection intégrale en cinéma : Cinéma Spoutnik, Genève, dimanche 10 mai 2015, de 11 à 18h)

Sleep est d'abord un film en noir et blanc d'Andy Warhol : un montage de segments représentant le poète John Giorno dormant. Le tournage a eu lieu en juillet 1963, dans l'appartement de John Giorno, alors amant d'Andy Warhol. Warhol filme des plans fixes de son modèle dans des axes de prise de vue différents, ces plans muets étant ensuite dupliqués au montage. Le film, qui donne l'illusion d'un plan séquence, était initialement prévu pour durer huit heures, soit la durée d'une longue nuit de sommeil. Le montage final dure 5 heures 21 lorsqu'il est projeté à 16 images par seconde, et 4 h 45 à 18 images par seconde, et l'on peut voir à la projection que certains passages reviennent plusieurs fois. La première eut lieu au Gramercy Arts Theater à New York le 17 janvier 1964. Seuls neuf spectateurs étaient présents et deux ont quitté la salle dès la première heure de projection.

Sleep Al Naim (le dormeur), le film de Mounir Fatmi, également en noir et blanc, est commencé en 2005, terminé en 2012, et montre lui aussi un poète, qui dort tranquillement, son torse nu se soulevant et s'abaissant au rythme de sa respiration. Mounir Fatmi a choisi de représenter Salman Rushdie, une icône contemporaine de la liberté d'expression qui est si chère à Fatmi. Le film reprend l'iconographie du film *Sleep* d'Andy Warhol ; il dure 6 heures, avec 24 images par seconde.

Après avoir tenté en vain d'entrer en contact avec Salman Rushdie pour le filmer dans son sommeil, Mounir Fatmi a décidé de recourir à la technologie numérique et de créer de toutes pièces la présence de l'écrivain endormi. La première phase de recherche a commencé pendant la résidence de Fatmi à la Rijksakademie à Amsterdam en 2005. Il s'agissait notamment de trouver un maximum d'images de l'écrivain, de face, de profil droit et gauche, à différentes périodes de sa vie. Suivit le travail de modelage du visage, du corps, du décor et des accessoires de la chambre. La troisième phase, à savoir l'animation, la sélection des différents plans de caméra, les éclairages et l'étalonnage du film, fut la plus longue. La quatrième phase a consisté pour l'artiste à enregistrer sa propre respiration et à réaliser le montage sonore. Il y a donc dans le film une vraie fusion, particulièrement émouvante, entre l'artiste et son « sujet » ; et ce travail sur la respiration, le souffle, déjà présent dans *Les Ciseaux*.

« J'ai travaillé la vidéo *Sleep* de la même manière que Warhol a fait son film. Il a réutilisé plusieurs bobines, puisque le format 16mm cinéma ne pouvait pas filmer en continuité les 6h. Donc certains plans des premières bobines étaient réutilisés plusieurs fois, créant une répétition qui donne au film un côté narratif, fictionnel plus que documentaire. » dit Fatmi. Une fois le film achevé, en 2012, une rencontre entre les deux hommes a finalement eu lieu à Bruxelles, à l'occasion de la sortie de l'autobiographie *Joseph Anton* de Salman Rushdie. À l'issue de cette rencontre, Mounir Fatmi forme le projet d'un livre, intitulé *Sleep* et basé sur une longue interview avec l'auteur des *Versets sataniques*.

Le repos de l'écrivain britannique, dans son contexte littéraire et polémique, se fait paradoxal. *Sleep Al Naim* suggère l'ambivalence d'un abandon physique, tranquille et intranquille à la fois. En effet, compte tenu des menaces qui pèsent sur lui depuis la publication des

Versets sataniques (1988), plonger dans le sommeil reste, pour Salman Rushdie, une mise en situation de vulnérabilité ; mais ce temps d'inconscience accordée, assumée, exprime aussi force et confiance : le « sommeil du juste ». Selon fatmi, « *Sleep Al Naim* est le seul film que l'on peut voir en dormant. Ce qui est intéressant dans ce projet, c'est de montrer que même le sommeil peut devenir un acte politique. »

Le sommeil est rarement représenté dans des films ou des vidéos d'artistes, quand bien même il constitue un tiers de notre existence. Parmi les vidéastes actuels, on peut évoquer, entre autres, *Les Dormeurs* de Luidgi Beltrame, mais il s'agit dans son cas (comme dans d'autres) d'un groupe de personnes, dormant. On peut citer aussi Bill Viola, même si pour lui, il s'agissait plutôt de montrer la lutte contre le sommeil. Encore que Bill Viola et son contemporain Thierry Kunzel se sont tous deux posé la question de savoir comment représenter l'état de *sommeil* qui permet d'accéder au rêve. Peut-être qu'avec ce film, mounir fatmi apporte une réponse possible à cette question que poursuit aussi le vidéaste Ali Kazma, contemporain de fatmi : « How to film a poet ? » (titre d'une exposition d'Ali Kazma, 2011).

Dans *Sleep Al Naim*, fatmi représente le dormeur dans une totale solitude, dans un espace impersonnel et intime à la fois (l'intimité étant créée par le sommeil lui-même), et dans la durée. L'abandon des masques multiples de l'état d'éveil permet le vrai regard intérieur – intérieur également parce que les yeux sont fermés, la vision tournée, justement, vers l'intérieur, vers la mémoire des images dans lesquelles le cerveau puise pour en reconstituer de nouvelles, visibles exclusivement « de l'intérieur ». mounir fatmi d'ailleurs, au cours du très long processus de la réalisation de ce film, « entre à l'intérieur » de Salman Rushdie, regarde ses rêves, les évoque pour nous sans nous les montrer. L'existence de Salman Rushdie, après quelques heures de visionnement, devient *réelle*, sa présence palpable, et le spectateur, émerveillé par la durée et la sérénité du sommeil se sent pris de désir de toucher ce corps, de le connaître, de pénétrer plus avant dans cette intimité vitale, de partager la douceur profonde qui se dégage de cet homme – de ces images.

L'esthétique du film, en noir et blanc, s'inscrit parfaitement dans la « manière » fatmi, notamment par le fait de travailler à partir d'images qui existent déjà et qui servent son propos. En revanche, le son, toujours très important dans les films de fatmi, est très différent que dans la plupart de ses vidéos. Le tic tac, certes, au début, nous rappelle le côté souvent haché, presque douloureux des sons de fatmi, mais il semble s'atténuer avec le temps, la respiration et les sons ambiants prenant le dessus. Le spectateur peut s'endormir alors, lui aussi, à la fois bercé et angoissé. Dormir : entre la vie et la mort, entre présence et abandon, dans la solitude. On dort toujours seul.

La censure – et pourtant, « Ceci n'est pas un Blasphème ! »

La censure est un compagnon fidèle de mounir fatmi, un compagnon honni. *Sleep Al Naim*, initialement programmé à l'exposition « 25 ans de créativité arabe » qui célébrait la création de l'Institut du Monde Arabe (IMA) à Paris, a été retiré par les organisateurs. Dans cette exposition itinérante, la représentation même virtuelle de Salman Rushdie a été jugée trop « sensible ». Cette censure, venant d'une institution culturelle, questionne la liberté de créer, comme celle qui eut lieu dans un établissement artistique du sud de la France quelques mois après, à nouveau dirigée contre *Sleep Al Naim*, et d'autres censures dont fatmi a fait l'objet, fatmi qui a pourtant quitté le Maroc pour s'établir en France, entre autres, pour la liberté d'expression.

mounir fatmi a depuis publié *Ceci n'est pas un Blasphème* (Ed. Dernière marge), cosigné avec Ariel Kyrrou (entretiens). fatmi y raconte notamment l'installation de *Sleep* aux Baux-de-Provence : « Cet espace, marqué par le protestantisme, est une grotte dont le nom s'inscrit sur la pierre : "Post Tenebras Lux". La visite débute par les lumières de cinq photocopieurs surmontés de néons luminescents, fleur mutante dont le nom est une référence aux derniers mots de Goethe sur son lit de mort : "Mehr Licht !". Elle se poursuit, dans une obscure atmosphère, par *La Jambe noire de l'ange*, miroir qui met en abîme un seul et même miracle, hier de la religion et aujourd'hui de la science, puis par un message de Saint Augustin sur un néon à quelques centimètres du sol : "Que faisait Dieu, avant de créer le ciel et la terre ?". Et c'est dans les ténèbres, au fin fond du caveau, séparé de nous par une porte vitrée, que dort Salman Rushdie. » fatmi évoque aussi comment, « à son corps défendant, Rushdie est devenu le symbole de la liberté d'écrire contre le caractère totalitaire d'un certain obscurantisme religieux. » Il compare Rushdie à l'écrivain égyptien Naguib Mahfouz, prix Nobel de littérature, qui se voit, en 1994, attaqué et blessé par un jeune intégriste (qui n'avait jamais ouvert *Les Fils de Médina*, le livre alors incriminé) et qui a failli mourir de cet attentat. *Sleep* est donc aussi un appel à lire, à lire *Ceci n'est pas un Blasphème*, à lire Salman Rushdie, Naguib Mahfouz, tous les poètes, à lire... avant de s'endormir...

mounir fatmi, à propos de blasphème, écrit : « ... blasphèmes qui ne sont en vérité que de simples actes de liberté... »

Et sur les lèvres de Salman Rushdie endormi se dessine un sourire.

MOVING RT
ANALIX
FOREVER