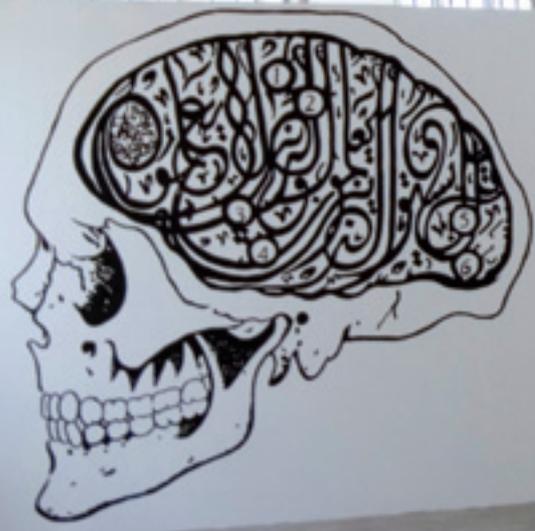


If you're an enemy, I'll kill you for money. If you're a friend, I'll kill you for free.





mounir FATMI, Les Transformations FONDAMENTALES

PAR PIERRE-OLIVIER ROLLIN



Il y a dans la démarche de Mounir Fatmi une volonté farouche d'échapper à tout embrigadement ; qu'il s'agisse de l'un de ces embrigadements théoriques dont le petit monde de l'art est si coutumier, ou qu'il s'agisse aussi et surtout – car l'artiste s'intéresse davantage au monde et à son histoire qu'à celle de l'art – de l'un de ces embrigadements culturel, national, économique, religieux ou social que son œuvre n'a de cesse de mettre à nu.

Les transformations fondamentales de notre monde depuis une petite trentaine d'années – soit plus ou moins ma génération et celle de Mounir Fatmi – ont conduit à un nouvel ordre géopolitique instable qu'Ignacio Ramonet appelle la "géopolitique du chaos". Il caractérise ce nouvel ordre par une transformation indéfinissable des formes de pouvoir, par l'apparition de conflits et menaces de nouveaux types, par l'émergence de déséquilibres déstabilisants, par un développement technologique considérable, par une interdépendance mondialisée des échanges économiques, etc. Dans ce nouveau contexte planétaire, les modèles référentiels qui ont érigé nos sociétés passées, particulièrement ceux qui ont nourri les mythes modernistes, s'avèrent caduques, tandis que les nouveaux se révèlent extrêmement fluctuants. L'œuvre de Mounir Fatmi s'inscrit en effet dans un processus permanent de déconstruction des certitudes et de reconstructions instables. Ainsi, l'artiste refuse toujours de céder à une forme acquise, jusqu'à son nom et son prénom dont il ôte les majuscules. Il veille en permanence à maintenir à distance les certitudes, à être "toujours perplexe" vis-à-vis d'elles, comme l'a judicieusement

écrit Paul Ardenne. Il n'est de forme acquise qu'il n'accepte sans la déconstruire patiemment, pour la reconfigurer comme il attend qu'elle soit, sans cesser d'être conscient des limites de son intervention. *A fortiori* aujourd'hui où, malgré la remise en cause des modèles référentiels passés, des formes de dominations anciennes se sont transformées ou camouflées, afin de subsister et d'opérer encore.

FUCK THE ARCHITECT

Les formes et modèles que Mounir Fatmi passe au crible sont multiples et extrêmement diversifiées ; elles reflètent ses préoccupations quotidiennes →

Double page précédente :

Écran noir. 2009, VHS, vue de l'exposition *Fuck Architects: chapter II*, au Creux de l'Enfer, Thiers, dimensions variables.

Courtesy de l'artiste et Shoshana Wayne Gallery, Los Angeles.

À gauche :

Les Monuments.

2009, casques de chantier, lettrage, vue de l'installation *Les Monuments* ; vue de l'exposition *Fuck Architects: chapter III*, à la première biennale de Bruxelles, dimensions variables.

Courtesy de l'artiste et galerie Conrads, Düsseldorf.

À droite :

Babel House / Empire. 2008, VHS, néons, drapeaux, panneau en bois, vue de l'exposition *Traversées*, Grand Palais, 150 x 150 x 300 cm de haut.

Courtesy de l'artiste, galerie Hussenot, Paris,

et Lombard-Freid Projects, New York.



Those who can
still dream
do not sleep any
more



Save Manhattan 03, œuvre réalisée dans le cadre de *Check List Luanda Pop*, première participation africaine à la 52^e biennale de Venise en 2007, posait déjà les enjeux de cette démarche : une cinquantaine de haut-parleurs recomposaient un paysage sonore (explosé) et visuel (fantomatique) de ce quartier de New York avant le 11 Septembre. De son arrogance de monument destiné à régenter le monde (WTC !) à sa ruine poussiéreuse désormais immédiatement associée, l'architecture urbaine est réduite à un signe autoritaire aujourd'hui universel, dont les implications se mesurent dans le monde entier. De New York à Pékin en passant par Abou Dhabi, se dessine en effet aujourd'hui une nouvelle mythologie de l'architecture contemporaine, qui n'est pas nécessairement débarrassée des inféodations idéologiques de la période moderniste.

C'est donc à cette nouvelle forme mythologique que s'attaque *Fuck Architects*. Pour ce faire, Mounir Fatmi use d'une réelle stratégie de guérilla, techniquement caractérisée par l'asymétrie des moyens qui, en l'occurrence, tempère la violence de sa position relativement frontale. L'artiste n'utilise en effet ni de vidéos, ni de projections sur grands écrans, ni de ces coûteuses simulations 3D ou de quelque autre procédé technologique de dernier ordre ; il privilégie délibérément l'économie de moyens : peintures murales exécutées en noir sur fond blanc, sculptures en bois, objets *ready-made*, câbles coaxiaux, et surtout nombre de cassettes vidéos VHS, support jadis providentiel et désormais rendu obsolète par l'arrivée du numérique.

LE GHETTO EST DANS LE CERVEAU

La vaste installation de trois pièces – *Skyline*, *Écran noir*, *Underneath* – livre une reconstruction d'un paysage urbain imaginaire dont les motifs architecturaux sont faits de ces cassettes VHS noires et qu'envahissent des kilomètres de bandes magnétiques volantes. À proximité, entre peinture abstraite géométrique ("construite" disait-on parfois) et relevé topographique, un plan d'emplacement de bâtis urbains est reproduit en noir sur un mur blanc tandis qu'une sculpture-table livre une vision tridimensionnelle du même ensemble architectural. Trois modes de →

comme ses questionnements existentiels. Il peut s'agir des modèles comme ceux qui nourrissent ses expositions, ceux de l'exposition elle-même, ou encore ceux des biennales d'art dont il est par ailleurs coutumier, voire ceux du catalogue institutionnalisé comme il l'a notifié dans celui de *Next Flag*. Le triptyque d'expositions *Fuck Architects* redéploie les questionnements de l'artiste autour, cette fois, de la figure tutélaire de l'architecte. L'architecte, et avec lui l'architecture dans sa pluralité de fonctions, est ainsi "critiqué", au sens étymologique de "passer au crible". Geste manifestation sacrilège qui lui valut une remontrance inquisitrice d'un autre âge du *New York Times*, lors de la présentation du premier chapitre du triptyque à la galerie Lombard-Freid Projects à New York en 2007.

Ci-dessus :

La forêt de Mondrian.

2007, barres d'obstacles, néons, 400 x 140 cm.

Courtesy de l'artiste et galerie van Diemen, Amsterdam.

À droite :

The machinery.

2009, peinture sur lame en acier, 80 cm de diamètre.

Courtesy de l'artiste et galerie Conrads, Düsseldorf.



représentation, trois reconstructions d'une même réalité se juxtaposent, brouillant, davantage qu'elles ne précisent, la situation projetée. Réduite à un signe binaire noir sur fond blanc – Malevitch et ses ambitions démiurgiques ne sont jamais loin –, l'architecture livre ainsi à nu la mythologie autoritaire qui la fonde.

Si ces trois représentations radicalisent formellement le propos de l'exposition, *Monuments*, une série de casques de chantier portant les noms des philosophes de la "déconstruction" – Derrida, Foucault, Deleuze... – fixés au mur par un clou, en cristallise les enjeux. Outils de protection du personnel employé sur les chantiers de construction, en ce compris les architectes, ces casques invitent à la réflexion, à la souvenance de leurs œuvres, comme le suggère son titre dont l'étymologie latine renvoie à *moneo* (se

remémorer). Constructions intellectuelles cette fois, les œuvres de ces philosophes deviennent les outils d'une déconstruction nécessaire, qu'il est impérieux de garder en permanence à l'esprit si l'on veut échapper aux architectures autoritaires qui, chaque jour, tentent de régenter la pensée humaine.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit : la permanence d'une acuité d'esprit dans laquelle l'exigence rationnelle se couple à la volatilité de la déraison, comme le pose avec subtilité *Tête dure*, vaste peinture murale découverte notamment lors de l'exposition *Traces du sacré*, à Paris. Une vaste arabesque dessine les circonvolutions du cerveau au sein duquel six chiffres (arabes) pointent des fonctions cérébrales. La ligne serpentine reproduit en même temps une sourate du Coran, inscrite en arabe :

“Est-ce qu'ils se ressemblent ceux qui savent et ceux qui ne savent pas ?” Question posée et laissée ouverte, que mounir fatmi refuse de trancher, préférant inviter chacun à construire une réponse personnelle et circonstanciée.

Tenter de répondre est déjà en soi un exercice délicat, comme le pose *Casse-tête pour un musulman modéré*, installation vidéo où un Rubik's cube, manipulé par des mains progressivement couvertes de pétrole, évoque formellement une autre architecture autoritaire, la *Kaaba* (mot arabe désignant toute construction de forme cubique). La plus célèbre, au centre de la Mecque, recèle, en son angle oriental, la Pierre noire, point d'orientation vers lequel se tournent les musulmans lorsqu'ils prient. Discrètement, à tâtons, sans cesser d'être perplexe, même face aux questions les plus délicates, mounir fatmi (se) construit à travers des propositions souples, modulables, transformables et toujours respectueuses des besoins de chacun, comme le suggère sa colonne vertébrale organique peinte sur un mur.

En outre, les circonvolutions de la calligraphie de *Tête dure* s'opposent immédiatement à la rigidité froide des pans de cassettes vidéo, aux contours précisément rigoureux. Plus encore, cette rencontre volontaire de deux supports de communication, d'apparence si opposés (l'écrit et l'image) et qui partagent étonnamment, le temps de ces expositions, un même souci ornemental, trouble les perceptions premières. Frédéric Bouglé a très bien relevé que “la tradition musulmane, prohibant les figurations des créatures d'Allah, n'admettant alors ni la peinture ni la sculpture, s'est donc reportée dans un “caché/montré” sur l'ornementation. Dans la calligraphie arabe, l'image, ainsi que le voyait William Burroughs au Maroc, est là mais repliée dans l'écrit”. À l'inverse, la vidéo, bien que troublant l'interdit de figuration pour certains fondamentalistes, n'en reste pas moins une écriture codée que seule peut transcrire une tête de lecture magnétique.

Parmi les matériaux “pauvres” utilisés par mounir fatmi pour ses sculptures, dont un immense relief de *Tête dure*, figurent également les câbles coaxiaux, nécessaires à la diffusion de l'imagerie télévisuelle. Une sculpture, *Mondes parallèles*, faite de quelques dizaines de ces câbles de plusieurs mètres, joints au début (ou à la fin) par des bandes adhésives qui se dispersent à l'autre extrémité, dans un enchevêtrement désordonné, condense les conséquences de l'éclatement de ce que l'on appelle aujourd'hui les nouvelles technologies de l'information et communication : à l'optimiste “village global” postulé par

McLuhan, dès les années 60, pour qui les écrans TV étaient autant de “fenêtres ouvertes sur le monde”, répond la coexistence de communautés exilées, hermétiques à tout ce qui ne les relie pas à une mère patrie idéalisée dont elles ne connaissent aujourd'hui que les images TV. Et l'artiste de rappeler fort à propos : “Le ghetto est dans le cerveau.”

TACTIQUES DE GUERRE

L'écrivain Édouard Glissant a peut-être abordé de la manière la plus originale la situation d'anomie normative évoquée au début de ce texte, avec son concept de “Tout-Monde”, c'est-à-dire le monde actuel dans sa diversité et dans son chaos, tellement entremêlé qu'il est devenu impossible à prévoir et régir. Dans ce “Tout-Monde” que l'auteur juge désormais imprévisible, l'enjeu devient le suivant : soit l'on vit les transformations inévitables, dont la disparition des certitudes et des repères stables, comme une perte angoissante et déstructurante ; soit l'on en vient à les considérer comme une liberté de constitution, pour chacun, d'identités singulières, subjectives, spécifiques et plurielles qui ne valent que pour un moment et un espace donné.

Glissant ouvre ainsi la voie à une appréhension dynamique de l'œuvre de mounir fatmi. Car c'est bien à cette possibilité qu'invite l'artiste, lui qui s'observe comme un “toubab en Afrique de l'Ouest et un terroriste potentiel dans tous les aéroports occidentaux”. La possibilité d'une construction individuelle à recomposer en permanence, poreuse et mouvante, inévitablement barrée par des obstacles imposés, comme le montre l'installation *Tactiques de guerre* : un ensemble de barres d'équitation marquées par les conseils guerriers d'un stratège chinois du V^e siècle av. J-C, Sun Zi, dont l'incroyable beauté plastique contraste avec l'acuité machiavélique des préceptes exposés.

Chacune des œuvres de mounir fatmi, comme chacune de ses expositions personnelles dans lesquelles il s'implique toujours énormément, est alors une invitation faite au visiteur, destinée à lui permettre un espace de liberté de pensée. À l'inverse de propositions insidieusement directives, malheureusement trop fréquentes, les projets de mounir fatmi posent toujours le visiteur comme un partenaire, libre de déconstruire et reconstruire lui-même ses modèles. Ils tendent alors à être chaque fois ce que Jean-Christophe Royoux a appelé des “moments d'approfondissement de la démocratie” qui visent à libérer la parole de celui qui y prend part. ■



Forget.

2009, céramique (détail), dimensions variables.

Courtesy de l'artiste et Lombard-Freid Projects, New York.

mounir fatmi en quelques dates (depuis 2005)

Né en 1970 à Tanger, vit et travaille entre Paris et Tanger.

2009 10^e biennale de Lyon, musée d'Art contemporain
minimalism is capitalist, galerie Conrads, Düsseldorf
After Architecture, Santa Monica Art Center, Barcelone

2008 *Traces du sacré*, centre Georges-Pompidou, Paris
fuck architects: chapter III, biennale de Bruxelles, Belgique
Paradise Now!, *essential French avant-Garde Cinema 1890-2008*, Tate Modern, Londres
Sedition, White Box, New York

2007 52^e biennale internationale de Venise, Italie
8^e biennale de Sharjah, *art, ecology and the politics of change*, Dubaï
1^{re} triennale de Luanda, Angola

2006 2^e biennale de Séville, *the unhomely, phantom scenes in global society*, Séville
black panther party for self defense, bank galerie, Paris
7^e biennale de Dakar
africa remix, contemporary art of a continent, Mori art museum, Tokyo

2005 *africa remix*, centre Georges-Pompidou, Paris, Hayward Gallery, Londres
meeting point, the Stenersen Museum, Oslo