EXHIBITION

#LMN'ART

ABDELKRIM OUAZZANI

BATOUL S'HIMI

FAOUZI LAATIRIS

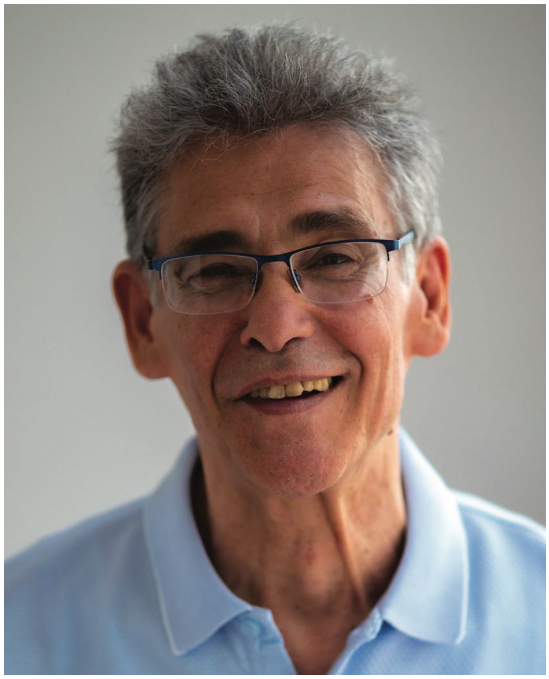
KENZA BENJELLOUN

MOUNIR FATMI

JUNE 25 TO AUGUST 25, 2021

GALLERY KENT

www.gallerykent.com

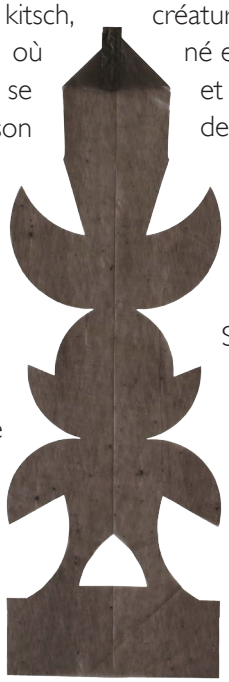


Auprès des pères fondateurs auxquels le Maroc doit la fameuse exposition-manifeste de Jemaa El Fna en 1969, dont on répète à satiété qu'elle permit à la trinité Belkahia-Melehi-Chebaa d'initier la révolution de la modernité dans la scène des arts visuels au Maroc, Faouzi Laatiris doit être célébré comme celui qui incarne la seconde réforme moderniste et l'entrée de son pays, enfin décomplexé de l'ère coloniale, dans son temps: c'est dans cet Institut des Beaux-Arts de Tétouan, dont il fut diplômé en 1983 avant de rejoindre le cursus de l'École des Beaux-Arts de Bourges, qu'il accepta un poste d'enseignant en 1993, en charge de l'atelier ***Volume et installation*** qu'il créa, introduisant dans le champ des arts du Royaume chérifien un accès aux problématiques, aux concepts et aux méthodes de l'art véritablement contemporain de son époque. Dès lors, la fameuse école septentrionale allait adopter ce pli qui la fera entrer dans la liste des meilleures institutions d'enseignement de l'art du continent. Faouzi Laatiris, aux côtés d'Abdelkrim Ouazzani, son partenaire de toujours, a arraché l'œuvre de son cadre afin qu'elle s'en échappe, à la conquête d'espaces nouveaux. Il est maintenant devenu, tant par ses propres créations que par les fruits de son enseignement, l'un des symboles de la postmodernité culturelle marocaine.

Faouzi Laatiris est un artiste d'une grande singularité. Il demeure d'ailleurs extrêmement difficile, voire vain, d'essayer de le faire entrer dans les cases habituelles par lesquelles on prétend ranger et comprendre les mouvements et les tendances. Il aime à ce qu'on le qualifie d'électron libre, offrant à cette expression toute l'ampleur de son affranchissement. Il mènera toute sa carrière comme bon lui semble, ce qui paraît la seule loi à laquelle il acceptera de se soumettre, avec celles de la cohérence, de l'exigence et de l'intégrité. Il n'est pas question, sous prétexte d'exploiter tout ce que le libre arbitre lui laisse de désinvolture, de faire n'importe quoi et à n'importe quel prix. Faouzi Laatiris est reconnu pour avoir toujours placé la barre au plus haut, et il tient à sa réputation. Jouer de tous les styles, hybrider les genres et mélanger les écoles ne l'empêche en rien d'avoir une vue, une perspective déontologique, au cœur de laquelle il dépose et développe son œuvre. Comme un trésor aussi bien que comme un jouet.

Car il aime jouer, s'amuser et bien sûr prendre tout le plaisir qui peut passer à portée de son acte créatif. L'art de Faouzi Laatiris est conceptuel en ce qu'il jongle en permanence sur les mots, sur les titres, sur les idées comme sur les genres. C'est un art du vocable, du logos, et donc a fortiori du concept. À la limite d'une démarche qui ressemblerait à celles prônées par OuLiPo, il nous laisserait croire qu'il part d'une formule - pragmatique et prosaïque, donc finalement très peu magique -, qu'il déploie, qu'il cultive, qu'il étoffe dans chacune de ses séries de travaux. On pense à un mot, on lui adjoint sa logique et les propriétés qu'il enferme ou qui le fondent, dont découlent des règles continuellement renouvelées et à partir de l'application desquelles va pouvoir se réaliser l'œuvre. Cette démarche, éminemment postmoderne, appartient parfaitement au fonctionnement de notre temps, qui voudrait laisser croire à un déracinement déontologique du monde comme de l'œuvre d'art : mais les grands artistes, même ceux dont l'expression paraît la plus désinvolte, ne quittent jamais l'éthique du regard. Tant d'insolence et de

licence nous promet évidemment quelques délicieuses aventures un tant soit peu kitsch, donc profondément de leur époque, où l'artiste se donne le droit de paraître se jouer des références esthétiques de son temps : car un créateur se doit de mêler le contingent à l'éternel, comme le résume si bien la formule consacrée. Faouzi Laatiris nous ramène, par les voies de sa propre morale, à cette esthétique ludique et légère, aérienne et pourquoi pas ailée, des lois de la représentation postmoderne : une production de signes hybrides, abâtardis, comme celle que l'on trouve par exemple à Las Vegas, Mecque de l'esthétique du genre, où ***le jeu se joue*** entre les machines et les tables des casinos, mais aussi dans la liberté, la hardiesse même, des références utilisées. Dans un songe à la Lewis Carroll, la ville pourrait elle-même devenir une gigantesque – et somptueuse – installation de Faouzi Laatiris. Jean Baudrillard dans ***Le système des objets*** ou Roland Barthes dans ses ***Mythologies*** analysaient cette poétique du kitsch qui travaille l'œuvre de notre artiste : une esthétique ***surconnotative*** qui appartient à son temps, jusqu'à contribuer à en synthétiser les nouveaux mythes. La monumentale statue de Burak exposée à Gallery Kent, aux faux airs d'un Sphinx qui aurait adopté un masque du voyageur Ibn Batouta, s'affiche un peu comme l'insigne de cette façon d'aimer le monde : tout droit sortie d'un éclat de rire ou d'un rêve d'enfant, d'un Karnak de studio de cinéma ou d'un bas-relief néo-mésopotamien ornant les abords d'une piscine à Mulholland Drive, aussi blanc et doré qu'un meuble de salon dans le cottage d'une série télévisée colombienne, dans le plus pur style Farouk III comme l'aurait gentiment moqué Georges Bousquet, ce polysémique et intrépide Burak, osé comme seuls les Anish Kapoor, Jeff Koons ou Paul McCarthy peuvent se permettre une œuvre, Faouzi Laatiris nous l'offre, recomposé de toutes pièces, véritable créature de Frankenstein, comme un Golem né et participant de nos nouveaux mythes : et donc des mystères de notre temps et des discours que nous nous inventons pour nous les expliquer. Mais il en faut, du sentiment de liberté et de la profondeur, pour se permettre tant d'iconoclastie !



حنضلـــة



HANDALA®

Ses ***Arts plastiques***, plaques de polymère colorées et ciselées de la même façon qu'Henri Matisse découpait les feuilles d'entiers jardins d'hiver, tout en subtilité et en finesse, aux mêmes rudes fragilités que celles que l'on aurait trouvées dans l'œuvre d'un Bertrand Lavier, jouent autant sur les mots que sur les transparences et les effets de matière. Voilà des sortes de tiares pour couronner un art qui se met en scène, comme celles montrées sur le podium d'un défilé de mode ou sur le front d'une élégante pour une fête de Barbara Hutton, à moins qu'il ne s'agisse des portes cochères de palais, épinglées sur des murs aveugles ou laissées en suspens comme pour indiquer aux passants un accès au Purgatoire, huis encore de fenêtres ouvertes sur une autre dimension possible d'un réel mis à plat, d'une complexité dépliée et étalée au grand jour, ou bien des types de codex déroulés dans lesquels se cachent nombre de formules talismaniques et de prières adressées au vide du ciel… Voilà des œuvres bien simples, comme elles voudraient paraître, mais qui dissimulent et contiennent une véritable dimension de Manifeste ! Ou comment Faouzi Laatiris élabore une postmodernité qu'il a faite sienne, sereine et comblée ! Ses jeux de mots, heureux concepts incarnés, sont une véritable affirmation de son être-là. « Je suis ici, auprès de vous, en chair et en inspiration, bien vivant Marocain du monde, temporel et universel ! »

L'univers de Faouzi Laatiris relève d'une représentation qui a su prendre les bonnes distances avec ce qu'elle désigne : il a su doser



l'impertinence nécessaire à la réflexion et au sourire, mais toujours juste en-deçà du fait de foncièrement ***outrager*** – ce qu'a toujours aimé faire l'œuvre d'art moderne, bien que celle postmoderne soit plus sage, ou si ce n'est, peut-être, provocatrice d'une façon plus littérale, vulgaire sans doute, dans un désir de pur effet -. Faouzi Laatiris est un bel homme, d'une rare élégance, à la manière de celle d'un Edward Saïd auquel il ressemble d'ailleurs – un mélange de séduction méditerranéenne orientale, d'intellectualité de gauche et de dandysme naturel presque britannique –, qui jamais ne s'autorisera à sombrer dans la trivialité, la facilité et l'ostentation auxquelles succombent aisément les McCarthy et Kapoor. Il garde le sens de la tête haute et de la dignité de son art. On peut jouer jusqu'à l'éclat de rire - même si on lui préfère le sourire du bon entendeur -, mais jamais il ne mettra sur la sellette la respectabilité de son monde : celle de l'artiste lui-même, de son œuvre, de son public. Son rire, comme celui qu'avait si bien décrit Umberto Eco, inspiré par Bergson, est celui de la déconstruction, un rire émancipateur, qui s'offre la liberté de penser et le plaisir d'en jouer. Ce rire sacré qui, s'il désacralise, garde un entier respect pour le monde qu'il moque. La liberté de Faouzi Laatiris sait s'arrêter là où commence celle de ses contemporains. Il faut le répéter : voilà où se trouve la véritable élégance.

Faouzi Laatiris est sans doute, aussi, mû par une profonde inquiétude, tant pour son œuvre que pour son monde. Il a su mettre à distance les tensions qui l'assaillent grâce à un travail qui sourit et rend son environnement beaucoup moins féroce qu'il ne l'est. Il y a là de l'utopie. Chacune de ses installations nous chuchote à l'oreille de cesser de se tourmenter : « Ça n'est que ça, regardez, ce n'est rien… Le monde tourne mal, mais il tourne quand même… Le seul trésor est en vous, et il se fera jour dans ce sourire que vous allez nous offrir en effleurant cette œuvre… » Véritable sésame, l'art de Faouzi Laatiris, comme celui de son compère Abdelkrim Ouazzani, vient nous évader de la violence que nous avons construite avec tant d'application. Nous sommes bien devant un art de l'échappée, de l'évasion et de la volte-face. Une façon de résistance toute en légèreté apparente.


© Assaoud



N'est pas Batoul S'Himi qui le voudrait. Il faut être aux Hespérides pour savoir ce que veut dire un caractère trempé. Dans l'acier, c'est une évidence. Inoxydable, plus encore ! L'onzième œuvre du demi-dieu Hercule a laissé quelques héritiers dans la région. La jeune artiste est de ceux-là, assurément…

Nous allons bien sûr très vite parvenir aux problématiques ménagères que soulève cette œuvre avec une évidence aussi bon enfant que féroce. Mais il ne serait pas inutile de faire un crochet par un univers qui, s'il n'est pas des plus classiques, n'en demeure pas moins une référence, dont le ***pop-art*** aura d'ailleurs su user et abuser : avec ses installations aussi éventrées que la façade d'une tour de Gotham City après un combat de supers-héros, où le chantre du Bien, mélancolique et névrosé comme il se doit, remportera l'éternelle bataille contre le Mal, Batoul S'Himi nous montre qu'elle appartient résolument plus à l'univers de Roy Lichenstein, acide, impertinent, explosif et mordant, qu'à celui des installations mnémoniques et sombres de Christian Boltanski. Quoique… on y reviendra forcément.

En évoquant cette façade d'immeuble démolie, à laquelle ne peut que faire penser l'autocuiseur dont les flancs sont ainsi découpés, il paraît aussi indiscutable qu'on ne pourra pas esquiver l'évocation des rues d'Alep, celles de Bagdad ou celles de Gaza. À l'abri dans son Maroc millénaire, stable et protecteur, l'artiste n'en occulte pas pour autant les troubles et les violences qui secouent le monde de son appartenance. Évacuer une lecture politique de l'œuvre de Batoul S'Himi reviendrait à passer à côté de ce qui en fait la sève. Elle est une femme du Monde arabe, et elle ne voudrait pas que cela soit oublié. Qu'une série de ces découpages de tôle ait été intitulée ***Under Pressure*** nous assure de son engagement. La tension politique internationale, et bien souvent celle pesant de l'Occident moralisateur et prédateur sur un Orient passif et tétanisé, reste bien un thème central de cette œuvre. La tension pèse sur la femme, acculée à rester dans sa cuisine, mais pas seulement !

D'ailleurs, que l'artiste soit allée jusqu'à l'outrecuidance de découper des bouteilles de gaz domestique est vraiment hardi. Le geste est dangereux. La connotation aussi est très violente, entre celle provoquée par l'idée du risque de s'attaquer à un objet explosif par sa nature même, que celle de pouvoir évoquer en filigrane ces jeunes hommes qui, fous d'un désespoir instrumentalisé par des idéologies fascisantes, sautent avec ces mêmes bouteilles de gaz dont ils se servent comme de bombes ; et l'artiste comme d'un châssis pour son œuvre ! Une expression évoque qu'il s'agit d'une réponse du berger à la bergère : Batoul S'Himi propose sa réplique, celle que prononce la femme libre et universelle au fanatisme terroriste. La cuisine de Batoul S'Himi est un haut lieu de débats et de batailles rangées. On y controverse plus que sur les chaînes d'information continue ! Son petit globe terrestre, à l'image de l'objet starisé et mondialisé qu'est le ballon de football, sous le couvercle d'une Cocotte-minute, demeure bien le plus beau résumé qu'elle pourra nous faire de cette situation et de tout ce qu'elle défend.

Il nous faudra donc, sans doute, imaginer- et c'est là que l'artiste zaïlachie vivant maintenant à Martil développe un univers singulier – une possibilité de ***pop-art*** conceptualisé et



domestiqué. L'autocuiseur éventrée vaut son pesant de canettes de ***Campbell's Soup*** ! Car Batoul S'Himi s'attaque encore à la peinture, technique où d'ailleurs elle excelle : ses suites de travaux sur carton et sur bois, que l'on prendrait aisément pour des sérigraphies, sont d'une impertinence – et d'un design – à faire pâlir tous les acteurs de la Factory. Quand dans ses installations, à la façon d'un Lucio Fontana, que l'on retrouve décidemment bien souvent dans les références de l'art contemporain marocain, qui s'acharne sur une nouvelle dimension de l'œuvre, l'artiste entre dans sa propre création, en pénètre la représentation, troue et fore tout ce que son art pourra mettre à plat. Elle redonne du volume au représenté ;

elle lui offre même une intériorité. L'objet-installation de Batoul S'Himi est aussi éventré que ***Le bœuf écorché*** de Rembrandt. Toutes tripes à l'air. La mécanique au vent. Sens dessus dessous. Et c'est-là que le constat pour le public devient sidérant, effrayant et… cynique au point de nous faire sourire : dedans, il n'y a rien. Batoul S'Himi a creusé – comme pour les Grottes d'Hercule de Tanger – des orifices aux formes de continents, de Nations, d'Éden et d'Hespérides ; elle a découpé des cavités aussi vastes que l'installation elle-même, dans lesquelles rien n'advient. Du vide seulement. Et des regards qui traversent tout cela comme le verre d'une vitre. Voilà où nous en sommes réduits, et l'artiste de sourire du bon tour qu'elle nous a joué. Néanmoins, et il est nécessaire de le rappeler, ce vide demeure une construction d'espaces, une juxtaposition, un millefeuille de dehors et de dedans, de dedans du dehors et de dehors du dedans, et ainsi de suite jusqu'à épuisement. Là où on aurait imaginé que tout son art tient dans l'acier découpé, ce qui relève d'une capacité physique et d'un équipement que d'ailleurs elle possède, son travail de créateur est avant tout une sculpture de l'espace en soi, du concept d'espace, du vide qui le travaille et du temps qui le fait exister. Sous ses airs d'Amazone qui part en guerre contre le patriarcat, Batoul S'Himi est une maîtresse du temps, une prêtresse. Qui encore a l'audace, au-delà de la sacralité de sa démarche, de savoir nous faire sourire de son intrépidité.

En approfondissant encore ce ***Bœuf écorché*** que toute l'histoire de l'art a par la suite repris et décliné, Haïm Soutine à la tête de ces ***citationnistes***, Batoul S'Himi nous pousse à penser autant le sacrifice lui-même que la statuaire du sacrifié. Une verticalité où, une fois encore, l'intérieur s'affiche à l'extérieur, par éviscération. Paul Valéry est une fois de plus convoqué au banquet des mots d'esprit qui, en trois traits, disent tout de ce que nous sommes : « ***Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau.*** » De la même façon que l'enveloppe traduit les profondeurs de ce qu'elle contient et de ce qu'elle retient. La peau d'acier de l'autocuiseur percée, le regard peut traverser les profondeurs de néant de l'œuvre. Batoul S'Himi nous offre le spectacle de la mécanique du dedans, que l'on constate bien vite être une mécanique du vide. Elle a l'immense indécence artistique, outre de secouer les poussières du patriarcat, de nous tendre l'irregardable : le vide de l'intérieur. Seule compte donc l'enveloppe, et ce qu'on y lit de l'intériorité que l'on s'est choisie. L'homme est un imaginaire.

Il n'empêche, en allant voir à l'intérieur si profondément, avec une curiosité d'alchimiste et une outrecuidance de guerrière, en éventrant son autocuiseur, Batoul S'Himi perce l'hymen si bien gardé, si précieusement préservé, de son monde. Elle défloore le patriarcat de la même façon que le patriarcat l'a soumise depuis des siècles. La femme marocaine est d'une force, et d'une capacité de pouvoir, que les plus enragées des féministes occidentales ne pourront jamais atteindre ni imaginer. Batoul S'Himi ne s'attaque pas à ce pouvoir que déjà elle possède. Elle part à l'assaut du discours, des fanfaronnades, des effets : en tant qu'artiste, elle brave la représentation de la féminité, du pouvoir, de la famille, du consumérisme… qu'elle déconstruit. Ses Cocotte-minute découpées, rendues inutilisables, ou hérissées de couteaux comme une armée de ***tcharmil*** dans une banlieue de Casablanca, attaquent la domesticité bien installée, l'idée reçue, la pensée qui ronronne et les discours qui tournent à vide. Elle n'affronte finalement pas le patriarcat, dont elle n'a cure ou dont elle connaît les impuissances, mais elle combat la représentation gonflée et infatuée que le patriarcat a de lui-même : d'une suffisance qui empêche tout mouvement, toute évolution, tout élan de vie.

En mettant le feu à sa cuisine à l'aide de ses petites bombes, autocuiseurs et bouteilles de gaz évidés, Cocotte-minute bardées d'armes blanches, tagines renversés et autres joyeusetés domestiques ainsi chamboulées – et pourquoi pas le ***makloubé*** palestinien, plat sens dessus dessous de l'opprimé officiel – Batoul S'Himi prétend libérer la maîtresse de maison, mais aussi le foyer entier. Ainsi que le monde qui se prolonge derrière la brèche qu'elle a découpée sur le flanc de sa marmite !



Kenza Benjelloun est d'une discrétion toute d'élégance. Mais lorsque Kenza Benjelloun se met en scène, elle n'hésite plus à se montrer, devenant exhibitionniste en diable et se mettant en péril d'une façon que seuls osent les performeurs. De même que dans la geste du comédien, quand il atteint des sommets, l'artiste en performance met son corps sur la table comme on joue une partie de poker : jusqu'aux extrêmes les plus inattendues, avec autant de bluff que de prises de risque insensées. Le corps en performance se doit d'être une révélation, dans le sens religieux presque, ou au moins il lui faut devenir un séisme. Kenza Benjelloun n'hésite pas à remettre en jeu tous les fondamentaux de son monde et de ce qu'elle est, afin de nous transmettre la puissance du message qu'elle a en elle. Un ouragan. Elle est aussi, ainsi, une artiste de l'indignation. Mais elle n'est pas uniquement performeuse : la performance est pour elle un engagement physique quand elle sent que le monde dérive. Elle quitte alors sa thébaïde, sa zone de confort, pour aborder les rivages de la peinture d'abord et, depuis 2011, l'expérimentation de tous les médiums, afin d'opérer une courte incursion dans le désordre avant de reprendre son chemin.

Kenza Benjelloun est bien évidemment une artiste de son temps et, bien souvent, ses installations relèvent d'une culture née ***des*** écrans plats de ***nos nuits debout***, osera-t-on formuler, pour évoquer la vague de révoltes communardes parisiennes en parodiant une chanson toute en travelings de Claude Nougaro ! En portraits ou en paysages, résolument des bas-reliefs, son œuvre naît dans un univers d'une vision numérique. Elle est déjà passée de l'autre côté du miroir, dans le plasma, le fameux brouet de pixels et de cristaux, ce quatrième état dont on ne sait exactement de quel ordre il ressort, mais qui assurément demeure ***conductible*** ! Et qui sait afficher le véritable reflet de tout ce qu'aujourd'hui nous sommes.

Kenza Benjelloun appartient encore à son temps par une forme de littéralité qu'elle a adoptée comme moyen de son expression : elle est en cela une parfaite contemporaine de son pair Mounir Fatmi. Tous deux ***disent*** les choses avec un identique premier niveau, dans la possibilité de lecture de leurs œuvres au moins, qui confère à leurs travaux une radicalité, une puissance, jusqu'à une brutalité glacée – distante – parfaitement adaptée à la réalité qu'ils veulent traduire : il s'y agit de dire avec violence la violence du monde. Très étrangement, ils sont les héritiers de cette même littéralité qui a effectué ses premiers pas, jusqu'à trouver son point d'orgue, avec la poésie du Tangérois Emmanuel Hocquart. Si, à cette équation, est ajouté le paramètre du ***cut-up,*** né sous les mêmes latitudes et la plume de Brion Gysing pour explorer de nouvelles voies d'expression, on pourra affirmer d'une façon parfaitement étayée que certaines convergences ne relèvent plus du hasard. Sous le ciel de l'Empire chérifien et dans les courants du détroit sont apparues les formes aplanies et étirée des nadirs de l'expression : où la lumière allonge les ombres – images littérales donc – jusqu'au paroxysme de son propre effacement.

Cette littéralité appartient déjà, embryonnaire, à un courant de l'histoire de l'art, que Magritte a su représenter dans le même temps qu'il l'a dénoncé : ***Ceci n'est pas une pipe*** a rapidement pris la valeur d'un manifeste (de même que les maniéristes présentaient eux-aussi ce sens de la fidélité à la parole, l'engagement politique ou



citoyen en moins.) La façon d'approcher et de représenter le monde de Kenza Benjelloun est donc proche d'une forme de surréalisme, où elle fonctionne sur les mêmes décalages intempestifs qui permettent de découvrir – de dévoiler – tout ce que l'habitude du regard ou le refoulé nous avait caché : plus qu'elle n'explore le rêve et l'inconscient, l'artiste soulève les caches, les cosmétiques et l'apparat, pour ne nous ramener que l'essentiel : le message. Kenza Benjelloun est une militante. Elle s'engage dans le monde pour y laisser sa trace : celle d'une action qu'elle revendique avoir menée pour rendre meilleure la société qui l'a faite et où elle vit. Elle est de ces Mohicans pour lesquels agir et créer relève d'une seule et unique nécessité : influer sur le monde pour le changer, en modifier les travers, en améliorer l'humanité. Créer un bruit, un parasitage du discours dominant, afin de contribuer à œuvrer pour améliorer son environnement. Femme de son temps et d'une culture, d'une vie même, qui n'existent dorénavant que par écrans interposés, elle tend ces créations comme autant de miroirs pour nous montrer qui nous sommes… ***Miroir, mon beau miroir***, et c'est bien toutes les chausse-trappes dissimulées dans nos mythes contemporains qu'elle met ainsi à jour, à la lumière de ces installations, comme à celle de ses performances.

Sa carte de l'Afrique, dorée et dévorée par un parasite qui la ronge, la perfore, la lacère, et au pied de laquelle, comme autant de gisants, s'accumulent quelques lingots - le trésor, le ***kenz*** extrait de cette excavation - est bien évidemment un appel à la prise de conscience du pillage du continent et de la façon pernicieuse dont fonctionnent le néocolonialisme et ses officiants, parfois, bien souvent même, autochtones. Qui, aujourd'hui, s'en indigne ? Il faut être d'une autre planète, celle de cette sensibilité artistique ou celle des derniers Justes, pour crier haut et fort son dégoût. Ou avoir soi-même été une victime. Très étrangement, ce que l'on trouvera de plus touchant dans cette installation, demeure la façon ***iconique*** dont est présenté le continent dévasté : comme s'il s'agissait d'une publicité pour un parfum ou celle d'un produit financier. Le désespoir a de belles heures devant lui : il fallait donc parler la langue du ***mal*** pour être en mesure de le dénoncer !

Les portraits empaquetés de Kenza Benjelloun – comme si feu Christo était passé par là, pour mettre en abyme la référence à Magritte – permettent un jeu de baisers et délivrent leurs messages avec ce qu'il faut de clarté : l'embrassement qui s'y joue est empêché, différé, distancié, stérilisé, anéanti : tout ce que l'on voudra pour dire que nous sommes aussi bien au temps de la pandémie qu'à celui de la montée des conservatismes réactionnaires. Les acteurs sont encapuchonnés, couverts, comme souvent on nous montre les hommes qui vont être exécutés, pendus ou fusillés, dans la mise en scène que s'offrent toutes les sociétés pour se débarrasser de leurs déviants, reconnus coupables de délits ou de crimes, parfois d'opinion ou de façons d'être. L'œuvre, ici aussi, est iconique, où l'œcuménisme des sexualités montre bien que l'artiste milite pour le droit à un acte en soit – amoureux, érotique ou social –, et non pas pour un modèle de société : pour une liberté universelle, qui semble désormais mise à mal par le tsunami de la pandémie, quand elle avait résisté avec tant de difficultés aux fatwas des oulémas. Christo empaquetait les monuments, dont il redéfinissait autant l'espace

que la visibilité, l'identité d'une certaine façon : Kenza Benjelloun ensache l'amour et l'acte amoureux dont elle nous tend les contours, pour que nous en appréhendions aussi bien le sens profond que la fragilité. Elle est féministe, résolument, mais pas seulement. Que l'image de ce baiser emballé ait envahi les réseaux sociaux pendant les interminables confinements dus à l'épidémie de la covid-19 en dit long sur l'impact de sa réflexion sur notre univers et sur la puissance de l'image qu'elle a su en synthétiser.

Enfin, en retravaillant des plans de vol établis pour les pilotes de ligne mis au chômage, documents qu'elle grime d'un voile figurant de drôles d'oiseaux, autant de paradis que migrateurs, l'artiste nous invite à des voyages autour de notre propre imaginaire : ***rendons-nous là où nous nous savons être encore libres***. Ici, Kenza Benjelloun se fait plaisir avec une évidence communicative. D'une façon très déroutante, ces reliques fonctionneraient presque comme des collages dadaïstes, qu'elle aurait recouverts d'une figure d'oiseau évoquant celle d'un personnage de ***cartoons***. Kenza Benjelloun nous laisse croire à un certain classicisme de son approche, tant par le support en papier que par le format : mais il n'en est rien. L'objet est détourné et le message développé est éminemment polysémique. La pandémie a eu raison du mouvement, de tous les mouvements – et le mouvement est aussi bien la vie que la pensée - après que les visas aient rationné, monétisé et objectivé les migrations. Le voyage n'est plus qu'un rêve aussi intangible que la réalité – le réalisme plutôt – dans un ***cartoon***. L'artiste nous tend donc un bout de papier devenu inutile, rendu maintenant aussi improbable qu'exotique. Mais c'est aussi sa façon de nous rappeler que tout n'est que voyage, depuis toujours, et que tout ne sera jamais que cela : parce que nous sommes mis à quai, en cale sèche, voilà évoqué le mouvement intérieur qui nous ramène dans les girons d'un Huysmans ou d'un Lautréamont, parmi les romantiques et leur capacité de refonder le monde, où l'imaginaire se doit de prendre le dessus sur les impossibilités liées à la vie matérielle. Quel grand écart réalise notre artiste, aussi improbable que ce que nous impose le réel : ainsi Kenza Benjelloun nous conduit des clairs-obscurs organiques du plus vibrant des romantismes aux écrans plats de nos nouvelles vies numérisées et connectées. Voilà où nous entraîne la capacité de contraste de toute démarche artistique : à embrasser les plus déroutants antagonismes. Seul l'art peut cela. De la même façon que l'artiste met son corps au péril d'un discours idéologisé et militant, mais aussi au péril de l'autre, auquel elle tend tous les miroirs qu'elle aura su dresser, pour nous montrer qui nous sommes et quel est notre environnement : ainsi s'engage-t-on dans les grande batailles de notre temps.



Avec ***From Where Comes the Wind***, Mounir Fatmi nous offre une plongée dans l'indicible. La meilleure représentation de cette mutité, qui nous est offerte en spectacle, serait sans doute la façon qu'a le rouge d'envahir l'image, de s'en embraser et de la couvrir, comme on le fait d'un être chéri dans un geste amoureux. Il va de soi qu'ici ***Le fond de l'air est rouge***. Tant de calme apparent, dans cette lente flottaison d'immenses cargos sur les eaux paisibles d'une rade, nous laisserait croire à une image de la sérénité du monde : mais on pressent bien que se prépare, là au-dessous du frissonnement des vaguelettes – seul mouvement perceptible dans ce paysage minéral, auquel répond, de loin en loin, l'ondoiement d'une forêt de roseaux –, va surgir quelque événement bouleversant, révolutionnaire donc, ou au moins quelques désordres remarquables. L'apparente froideur, la distance glacée que le vidéaste entretien avec ce qu'il filme – l'objet, quel qu'il soit, est mis en scène dans un cadre d'une perfection réellement jouissive et hypnotique – ne saurait dissimuler les flammes et les braises de tout le non-dit, de tout le non-filmé, de tout le hors-champ. Les tensions entre les images, godardiennes s'il en est – rarement film a su rendre un aussi magnifique hommage au grand maître vaudois -, n'attendraient presque que les fameuses voix off des œuvres de Chris Marker pour raconter batailles, effusions, émeutes et bacchanales. ***Octobre*** remonté par Godard et commenté par Marker… : voilà tout ce qui est contenu dans ce ***From Where Comes the Wind***. Accompagné par l'éternel, antique, irrépressible besoin de mouvement des hommes. Parce que Caïn a tué Abel, Abel survit en chacun de nous.

Des marées de violence sont contenues dans l'absolu calme de l'image. Bientôt, un torrent de sang va envahir l'écran, s'écoulant directement des couloirs de l'hôtel Overlook du ***Shining*** de Stanley Kubrick - la violence est ici d'une même nature, inquiétante, que celle qui sous-tend tout le film jusqu'à ce qu'éclate la crise de folie de Jack Nicholson. Une violence que l'on retrouve encore dans la toute-puissance, déroutante s'il en est, des fondus au rouge nés de tous les non-dits, et des refoulements en mode majeur, de ***Cris et chuchotements*** d'Ingmar Bergman. Il règnerait encore de la violence née de cette infinie solitude des individus – corps et âmes – que l'on trouve dans la ville moderne telle qu'elle se déploie sous les errances de Monica Vitti dans ***Le désert rouge*** de Michelangelo Antonioni. Rouge. Un rouge de frottement et de friction, d'ignition et de métal en fusion. Un rouge qui envahit le film comme une grave montée de tension qui, ici, s'accompagnerait d'un chœur d'anges en deuil – ceux de la Chapelle Royale – et qui s'éprend des nuages et de l'horizon, du ciel vu du ciel et de la terre sous les nuages. Un rouge de la carnation, du corps en chair, du désir qui grandit et du souffle court, du corps en danse et des yeux fermés sur le rythme de musiques païennes et antiques.

L'image est frontale, où les quais sont filmés comme une avant-scène de théâtre. Les grands cargos attendent sur les ridules ondoyées à fleur des bassins, seul mouvement, tout de minéralité, autour de l'inertie des carcasses d'acier, des quais en bétons et d'un ciel vide de promesses. Mais le passage d'un bateau plus rapide et léger perce aussi des sillons bouillonnants, qui viennent rejoindre les piétinements d'une danse accordée aux vieux chants berbères que Paul Bowles avait enregistrés, durant un autre siècle, une autre époque, captés dans l'ancien royaume de Pan. Nous venons de mondes anciens desquels nous sommes indéracinables. Nous venons de la terre. Nous venons des mouvements telluriques auxquels s'accordent le ***bendir*** et le corps en danse. Une étoile antique en témoigne, mais



une étoile au centre du monde et qui encore rayonne. Tous les récits de tous les temps parlent toujours de cette même étoile, une icône. Puis un tunnel sera traversé à belle vitesse, l'aile d'un avion percera le ciel, un radar effectuera une ronde la tête en bas : le port est en solennelle représentation, quand le monde est prêt aux saillies. Le vent tourne, vient du souffle de vie, de l'envie du mouvement et du désir d'ailleurs. Le mouvement est la vie. La pensée née du mouvement. Le vent porte la pensée.

Le port apparaît aussi comme un bariolé mur de containers, une palette primaire, joyeuse et outrée, au long de laquelle glissent de splendides camions. Ici s'élève un arc-en-ciel de l'énergie telle qu'on la songe, à partir duquel se distillent toutes les couleurs du monde. Il nous en reste une impression générale de transparence de l'air, à laquelle viennent contribuer des images de montagnes enneigées filmées depuis les nuages, et des nuages épars à travers la lumière, comme se distillerait un sentiment de bleu, celui des eaux calmes dans les bassins, celui d'un jour radieux et serein, celui de la mer agitée à l'arrière des cargos. Bleu-blanc-rouge dresse l'effigie d'une envie de l'ailleurs, d'une envie d'être ailleurs, d'un rêve de migration. L'image centrale de la proue d'un vaisseau pavoise un pavillon français. La République des Droits de l'Homme. La France, ici symbole de l'Occident, s'aime en majuscule. Mais on le sait bien, maintenant : la patrie autoproclamée des Droits n'était celle des immigrés qu'au temps des colonies. L'autre demeure un autre et les gentils containers blancs frappés des initiales des Nations Unies sont à quai, au rebut, impeccables et inutiles. On parle d'une fin des utopies comme on dit ***fin de cinéma***. Jean-Luc Godard ne nous lâchera pas. Le paysage devient rouge tant dans la montée des colères que dans la consumation des illusions. L'effigie tricolore brûle alors dans un ciel crépusculaire, une ligne de nuages et de nuit en feu, sur laquelle se pose le titre ***From Where Comes the Wind.*** Le mouvement demeure verticale où longtemps on ne l'a cru que dans l'horizontalité du voyage ou de l'errance. La montée de tension dans le film, portée par les voix du chœur de la Chapelle royale, par le rythme des pas de danse et celui des remous et de l'écume traînés derrière le bateau, par la montée des couleurs et celle du rouge, par le montage qui s'accélère, relève de la transcendance. Au détriment des idéologies et des réalités faussées qu'elles construisent et qu'elles véhiculent. Mais quelle solitude…

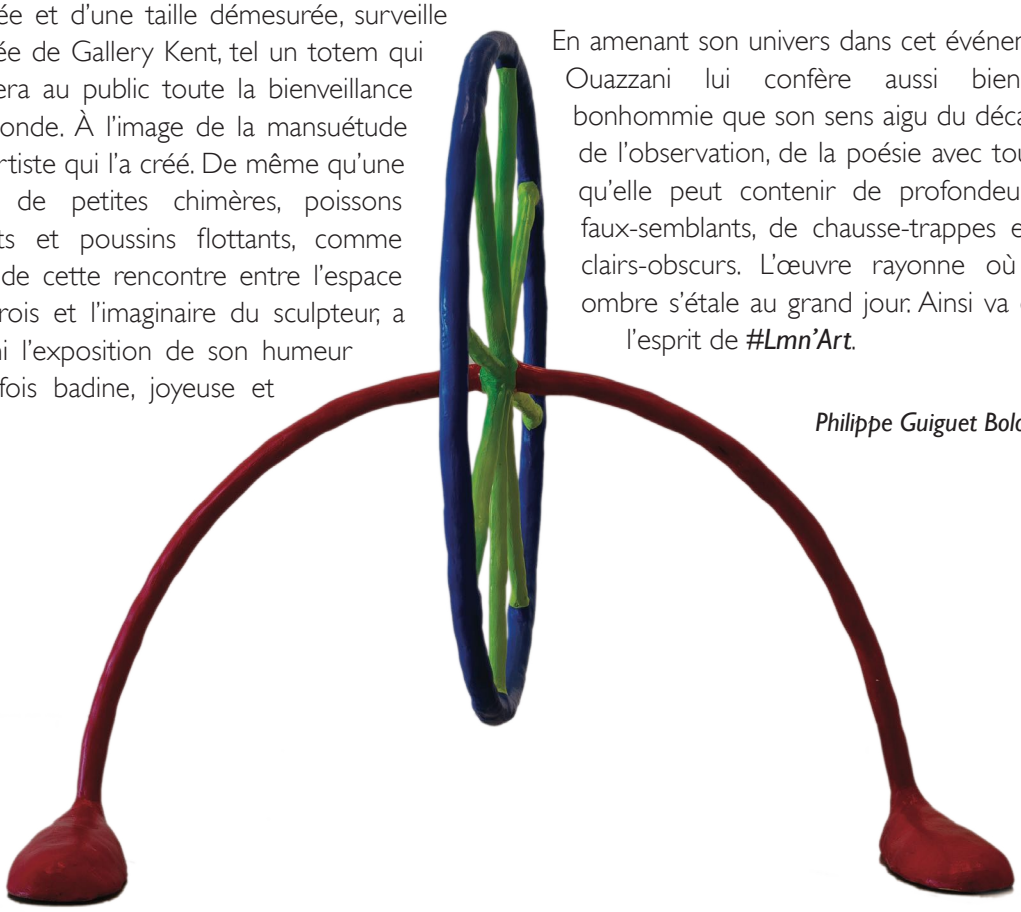
Le vent, on le savait, vient des fêlures laissées entre les choses, des interstices entre les blocs de certitudes, dans ce jeu qui permet aux objets, aux idées et aux sentiments, de se dilater, de bouger, de se resituer. Le vent passe par les lignes de faille. Comme à son habitude, Philip Herrewegh dirige avec passion, mais cette pondération qui lui est propre, un ***Requiem*** de Gabriel Fauré qui vient accompagner les flamboyantes funérailles d'une haute idée de l'homme. Le vent a tourné. Il ne vient plus du monde des Lumières. Il faudra désormais se mouvoir vers d'autres ailleurs.



L'exposition ***#Lmn'Art*** a été placée sous les auspices d'un ***monstre gentil***, de ceux que savent si bien imaginer le Tétouanais Abdelkrim Ouazzani. L'un de ses fameux poussins, d'on ne sait quel drôle d'oiseau, en tige métallique colorée et d'une taille démesurée, surveille l'entrée de Gallery Kent, tel un totem qui assurera au public toute la bienveillance du monde. À l'image de la mansuétude de l'artiste qui l'a créé. De même qu'une foule de petites chimères, poissons volants et poussins flottants, comme nées de cette rencontre entre l'espace tangérois et l'imaginaire du sculpteur, a envahi l'exposition de son humeur à la fois badine, joyeuse et naïve, pourtant toujours empreinte de ce brin d'inquiétude qu'ont toujours suscité les diablotins. Les choses ne sont jamais aussi simples et transparentes qu'on voudrait le croire. L'artiste emblématique du Maroc septentrional fut un porte-flambeau de la figuration libre, qu'il a ramenée dans son royaume natal à la fin des années 1980, afin d'y faire fléchir un héritage entier de barrières et de résistance à la modernité, et ainsi contribuer à émanciper l'art contemporain des carcans du réalisme ***dix-neuviémiste*** alors de bon ton. L'artiste a laissé se répandre au pied de ce phare qui salue la fin du monde antique, le seuil gréco-romain après lequel s'élevaient l'inconnu et les fantasmes qu'il suscite, son petit monde de bronzes oxydés, de fils de fer mis en forme, de carton-pâte et de peintures aux couleurs primaires : voilà un défilé comme au carnaval de la vie ou pour un hommage à Niki de Saint-Phalle, mais aussi qui affiche la gravité des stylisations mises en lumière par Constantin Brâncusi et un sens du ***suspens*** digne d'Alexander Calder. On y reviendra plus tard, où un événement entier sera consacré au grand Abdelkrim Ouazzani.

En amenant son univers dans cet événement, Ouazzani lui confère aussi bien sa bonhommie que son sens aigu du décalage, de l'observation, de la poésie avec tout ce qu'elle peut contenir de profondeur, de faux-semblants, de chausse-trappes et de clairs-obscurs. L'œuvre rayonne où son ombre s'étale au grand jour. Ainsi va donc l'esprit de ***#Lmn'Art***.

Philippe Guiguet Bologne






CARTE TOPOGRAPHIQUE
DES PAYS ET CÔTES MARITIMES
Qui forment le Détroit de Gibraltar.
Dédiée et Présentée au Roy.
PARTIE D'AFRIQUE
Cap Spartel
TANGER
Vieux Tanger
Almadrous
Pays aride
Sablonneux
CUTA
CEUTA
Pointe de Ceuta
Isle de la Perote
Cap Malabata
Cap Espartel
Cap Blanc
Cap Carbonier
Cap Tarifa
Tarifa
Ance de Getares
GIBRALTAR
Vieux Gibraltar
ou Mercheas
La Malbaye
Plage
Cap de Gibraltar ou d'Europe
Cap de Gibraltar ou de Carbonier
Cap de Cabrita ou Cabrite
Cap Pelorus
Cap Trafalgar
PASSAGE ORDINAIRE DU DÉTROIT DE GIBRALTAR
MER MEDITERRANÉE
OCEAN
Ouest
Est
Nord
Sud
Nord-Ouest
Nord-Est
Sud-Ouest
Sud-Est
Nord-Nord-Ouest
Nord-Nord-Est
Ouest-Nord-Ouest
Ouest-Sud-Ouest
Est-Nord-Est
Est-Sud-Est
Sud-Sud-Ouest
Sud-Sud-Est
Entre la Ligne B B et la Terre les Marées sont réglées comme dans la Table ci jointe
Entre ces deux Lettres T T les Marées sont réglées comme dans les Tables ci jointes
Entre ces deux O O les Marées sont reglées comme dans la Table ci jointe
De la Ligne C C à la Terre la Marée est reglée comme dans la Table ci jointe
TABLE des Marées
CARTE
TABLE des Marées