

Les mains parallèles  
M'barek Bouhchichi

### **revendication**

Le 9 Octobre 2018, une loi pénalisant toutes les formes de discrimination raciale est adoptée en Tunisie. Cet évènement marque une étape dans le combat des militants et activistes de la cause noire dans notre pays. Parmi eux figurent Maha Abdelhamid et Saadia Mosbah, deux femmes et figures de proue de cette lutte contre l'invisibilisation. Ces deux noms sont aussi parmi les premiers mentionnés par M'barek Bouhchichi lors de notre appel téléphonique : nous partons d'un constat universel, celui de la question de l'existence et de la tentative d'occultation des luttes individuelles et collectives. Un contexte violent de ségrégation et de tensions sociales. Notre appel est interrompu. Nous reprenons et un troisième nom surgit, celui de Slim Merzouk, militant et chercheur tunisien noir. Peu à peu, nous évoquons l'exposition *Les Mains parallèles*, qui transpose dans le contexte de Tunis des questionnements sur lesquels l'artiste est engagé depuis de nombreuses années au Maroc. Dans le contexte de la galerie sont présentées de nouvelles oeuvres, pensées et conçues entre la Tunisie et le Maroc. Ce mode opératoire est une tentative de mesurer les écarts en esquissant des correspondances entre des communautés, des histoires et des individus.

De quelle manière peut-on revendiquer, au-delà de la simple réaction ? Nous évoquons la trajectoire et de l'engagement de Slim Merzouk. Jeune étudiant noir à l'époque du protectorat français, son parcours l'a mené en France et aux États-Unis. Dès son retour en Tunisie après l'Indépendance du pays en 1956, il veut bâtir le projet d'un parti politique défendant la voix des communautés noires du sud du pays ; dans son village près de Gabès. Merzouk est coupé court dans ses ambitions politiques et sera interné pendant près de quatre décennies dans un hôpital psychiatrique ; période durant laquelle sa trajectoire s'entrecroise avec celle de Frantz Fanon (1925-1961). Réfugié à Tunis depuis 1956, et outre son travail à *El Moudjahid* et son engagement politique, Fanon consacra une énergie importante à la mise en place et l'animation d'un centre de soins de jour ; un modèle avancé de soins psychiatriques, en particulier dans les pays décolonisés. Comment alors questionner en tant qu'artiste et par le biais de l'écriture cette Tunisie moderne, premier pays à avoir aboli l'esclavage dans cette région ? Le manque de sources et de documents sur Slim Merzouk nous mène à réfléchir à la compréhension de ces figures occultées de l'histoire de la Tunisie, et sur le rôle de l'hôpital psychiatrique comme outil politique d'exclusion. L'exposition problématise la question du politique comme vecteur d'effacement d'individus, de contextes et d'histoires enracinées. Bouhchichi prend acte de cette histoire qui devient le déclencheur de son travail et de l'écriture qu'il déploie.

Cette écriture passe par le biais de la répétition de formes et inscriptions qui reviennent continuellement dans son œuvre. Mais si Bouhchichi se répète, il lui arrive presque aussi fréquemment de répéter tout ou partie de compositions « extérieures ». Dans l'histoire de l'art, cette systématisation de la répétition a souvent été considérée comme un problème.

Elle s'oppose en effet aux valeurs d'originalité, de nouveau et d'invention - des principes sur lesquels l'art occidental s'est bâti depuis au moins la Renaissance. Impossible donc de l'expliquer dans la trame narrative d'une histoire de l'art moderne gouvernée par l'idée de progrès. Dans la pratique de Bouhchichi, cette caractéristique se justifie finalement d'un point de vue politique, philosophique et culturel, certains y verront une pensée philosophique au travail. Les historiens de l'art ont généralement opposé la répétition à l'originalité des artistes. La singularité de Bouhchichi réside dans sa capacité à opérer une sorte de synthèse entre ces deux manières contraires de concevoir la production des images et des formes.

On trouve une dimension « manuelle » dans son œuvre, qui combine des aspects matériels et pratiques au regard de l' « historique » et du « politique » qui empreignent sa démarche. L'artiste ne peut s'en tenir à cette part « manuelle » de l'art et rester captif de problématiques techniques. L'horizon intellectuel de son travail est porté par de plus hautes intentions, des intentions historiques, philosophiques et politiques qu'il transpose dans le contexte de la Tunisie, par son travail et au présent de celui-ci. Bouhchichi respecte cette part artisanale de son art, comme en témoignent les œuvres de cette exposition, réalisées en collaboration avec différents groupes et corps de métiers. Il insiste sur le vecteur par lequel l'œuvre advient, la main. À la différence de certains peintres de la Renaissance qui se sont attelés à effacer la part manuelle de leur activité, Bouhchichi assimile volontiers son art à une fabrique engageant le corps, les mains, voire les doigts puisqu'il arrive que dans certaines œuvres un redoublement de la signature par les empreintes digitales s'opère, faisant ainsi de celle-ci le vestige de multiples contacts physiques. *Les Mains parallèles* évoque le pouvoir de l'action artistique, celle d'un « faire », par lequel les formes viennent à l'être. Pour qui souhaite mesurer l'importance de la répétition dans son œuvre, il semble donc impossible de faire l'impasse sur une analyse précise des procédés qui sont les siens.

### ***répétition***

L'exposition donne à voir de plus près cette manière de faire. Se basant sur des recherches, rencontres et prises de notes à partir d'un contexte donné auquel il prend des récits, des formes et en reproduit les siens, l'artiste nous transporte d'un découpage à l'autre. Ces procédés pourraient s'apparenter au découpage d'une forme pour l'assembler autrement et en faire de nouvelles. Bouhchichi crée une diversité par la juxtaposition d'une multitude de signes. La répétition, avant d'être une trouvaille économique, une habitude culturelle ou une intention philosophique, s'apparente avant tout à une méthode. Le caractère méthodique de la répétition apparaît lorsqu'on entreprend de distinguer les différentes formes de répétition par lesquelles chemine son œuvre. La répétition peut d'abord toucher la composition dans son ensemble. La reprise n'est alors jamais totale. L'artiste a également pour habitude de répéter certaines formes et motifs. L'œuvre *Lieux de mémoire* (2019) s'inscrit dans ce même fil rouge. Composée de quatre formes abstraites en céramique noire réalisées au Maroc, l'artiste extrait ici l'une des trois versions de cette série.

Au-delà du recours au séquençage, à la reprise et à la sérialité, l'œuvre se constitue à partir de coordonnées topographiques, ces dernières provenant de cimetières de communautés noires à Djerba, du quartier Gahbaya à Gabès, de L'ndou et enfin de Arram.

Cette double trame nous pousse à nous questionner en particulier sur le lieu de l'histoire, qui est ici déplacé presque intégralement. Ces procédés invitent à une réflexion sur la mise en relation, la séparation et la création de correspondances libres. Le présent est alors régi par des traces des monuments et lieux de mémoire qui ne sont pas conclues, dans les contextes tunisien et marocain. L'intention de Bouhchichi est d'inviter à une prise de conscience - individuelle et collective - ces données historiques et topographiques sont alors mises en positif par le geste d'inscription de l'artiste. C'est la permutation des différentes séries qui crée la variation par le recours à des procédés de déplacements et d'insertion.

Bouhchichi use souvent d'une grande liberté dans ce réemploi, les reprises s'effectuant parfois dans des contextes géographiques et temporels très différents; par le biais d'une multitude de transformations du geste. Ces variations dans la répétition montrent que l'artiste ne laisse pas intact ce qu'il réemploie. Les reprises ne sont jamais totales car il cherche à maintenir la possibilité de questionner la légitimité d'une oeuvre. Deux oeuvres en apparence identiques sont en réalité différentes dans leur réalisation, soit par les matériaux employés, soit par le traitement ; la répétition n'étant pas liée au report d'un canon lié à l'histoire de l'art. Il peut, par exemple, reprendre la quasi-totalité d'un récit ou d'une forme en les réemployant presque à l'identique – ou, plus simplement, prélever des fragments à partir de données géographiques et contextuelles - par le biais de la reprise partielle. S'il y a une différence entre ces deux formes de répétition – répétition endogène et exogène –, c'est à un niveau interdiscursif. Elle est possible grâce à la mise en relation d'une multitude de discours qui instaurent des relations entre des systèmes artistiques. Cette différence a pour double incidence d'inscrire l'oeuvre *réceptacle* dans le *grand texte* de l'art et d'enrichir son sens par un effet palimpseste.

L'exposition *Les Mains parallèles* déploie ainsi une série de relations complexes qui lient l'artiste à des individus, des lieux, des histoires, des images. Elle permet à l'artiste de s'inscrire dans une histoire qu'il contribue par son geste à instaurer et à mettre à l'épreuve du temps présent. Dans cette même perspective, *Étude pour un monument* (2019) crée des correspondances entre des espaces, des formes - plus précisément la forme de l'échelle que l'on retrouve dans l'architecture berbère et sub-saharienne. L'artiste privilégie la forme simplifiée et géométrique en posant les questions : *que peut encore faire le monument aujourd'hui ? appartient-il toujours aux gouvernements ?* Ainsi, les formes sont des catalyseurs de ces questionnements qu'elles coupent, mettent en relation, séparent et superposent. Il complexifie son rapport à l'histoire, d'un point de vue tant synchronique - sa relation aux différents individus et voix contemporaines invoqués - que diachronique par sa participation à une histoire des formes, dans la longue durée.

## **syntaxe**

Pour en revenir à la fabrique même, il convient de noter que, quelle que soit la nature des reprises effectuées – composition, figure, invention propre ou empruntée – ce qui caractérise la manière de faire de Bouhchichi, c'est la nature instrumentale des unités répétées. Ces dernières ne sont, ni plus ni moins, que des formes libres promises au remontage. C'est ce qui transparaît dans le contexte de l'exposition qui permet de conserver des traces de ses recherches. L'artiste organise son atelier et ses espaces de travail de telle sorte qu'il puisse toujours revenir sur ses productions antérieures ; notamment dans la réalisation de répliques lui permettant de concevoir de nouvelles oeuvres par la combinaison de formes et de compositions antérieures. Sa démarche compose ainsi avec l'existant, elle est à la fois rétrospective tout en s'appuyant sur des matériaux bruts et simples (le métal brut oxydé, le bois, la laine, les pigments naturels de Tunisie) et des sources hétéroclites questionnant l'origine des choses. La série de tissages *Tibratine* (2019), décline un alphabet abstrait sur des surfaces textiles colorées, réalisées dans le sud du Maroc. Chaque chapitre cherche à mettre du lien entre les individus en faisant l'usage de la correspondance comme geste contre l'exclusion. Dans les mains de l'artiste s'opèrent alors différents usages syntaxiques d'unités formelles. Elles représentent pour lui ce que sont pour le poète ou le musicien - dans leur travail sur le langage, la musique, les syllabes, les expressions et les sons - des éléments qui l'enveloppent et envahissent son esprit et se mettent à penser à sa place.

Il en va à peu près de même pour l'artiste. S'il lui est facile de travailler à partir de résidus et de débris d'événements, c'est parce que toutes les formes qu'il produit le sont à partir d'unités et de formes, semblables à ce que l'on trouve dans le domaine de la langue. À l'instar d'une composition orale ou écrite, constituée de périodes, de phrases, de mots, la composition peut être divisée, fragmentée.

## **découpage**

Notons que cette conception variable des formes repose sur le principe de division. Le préalable de l'exposition est fondé sur de multiples formes de connaissance exploitées par l'artiste, oscillant entre distinction et classification, rencontres et prises de notes. Il déploie tout un savoir artistique et historique dans leurs dimensions artisanale, pratique et théorique ; ce même savoir qui s'acquiert alors par décomposition, fragmentation des corps et des lieux. L'artiste use de la segmentation comme un préalable à presque toute opération artistique. La série *Un cinquième* est composée de trois ramifications, *Un cinquième terre - métayage*, *Une cinquième proposition 1* et *Une cinquième proposition 2, version 1*. Il renvoie ici à la société du métayage, question qu'il a abordée au Maroc et qu'il insère dans le contexte tunisien. Bouhchichi déroule un questionnement sur le vivre ensemble, l'évocation de la forme du rectangle (en référence à la parcelle de terre), l'imbrication et la confrontation des formes problématissent la question de la légitimité de la propriété foncière.

En introduisant la distinction, l'exposition met en jeu une connaissance détaillée, décloisonnée et en flux d'un contexte donné. L'artiste vise une connaissance de la société, du « tout » par ses parties, c'est-à-dire une connaissance historique et contemporaine des relations qui s'instaurent entre celles-ci. Ainsi, il emprunte une voie en procédant par spéculation, il compose à partir de multiples interprétations du Verbe. Il élabore avec l'existant, transfigurant la nature et l'histoire par une connaissance de ses manifestations singulières et de ses règles. La répétition, de ce point de vue, est alors le signe d'une lutte permanente avec la contingence – *mètis* et *technè* font face à l'accidentel. La recherche de l'artiste le mène à agencer des formes et des histoires selon une certaine finalité ; loin de toute production de nouveaux sujets ou de nouveaux héros, mais en faveur d'un agencement fait en systèmes. Composer un nouveau récit, une image ou une forme signifie alors réagencer des éléments déjà existants : figures, lieux, actes, personnages historiques.

Si l'art peut reposer en partie sur le remontage d'un matériau donné et historique, on comprend que M'barek Bouhchichi ait misé sur la répétition en tant que catégorie politique de l'avenir. La répétition est pour lui créatrice. Et elle l'est, parce qu'elle a la force de rouvrir le passé sur l'avenir. En répétant, on dit et redit à nouveau, on réplique, on revendique. La répétition permet de chercher une solution parmi une pluralité de possibles en apparence inconciliables. L'exposition *Les Mains parallèles* propose une multitude de conjugaisons du verbe « faire » et renvoie à une action inachevée, une suspension par laquelle M'barek Bouhchichi prend acte d'un travail toujours infini, sans cesse à répéter.

Karima Boudou, 12 Octobre 2019, Rotterdam.