

Galerie Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris

+33 1 46 33 13 13

contact@imanefares.com

www.imanefares.com

Mohssin Harraki

Press

Publié le 14/06/2018 à 03:50, Mis à jour le 14/06/2018 à 07:44

L'art en vallée du Lot, les artistes ont la parole

Culture - Histoire

«Measure the Valleys» parcours d'art contemporain se prépare entre **Cajarc** et Saint-Cirq-Lapopie.

Les cinq artistes invités s'inspirent du territoire et de la chanson éponyme interprétée par Miriam Makeba. Leurs travaux reflètent le pluralisme de la création contemporaine du continent africain et de sa diaspora. Le marocain Mohssin Harraki, 37 ans, livre son expérience d'artiste en résidence et présente son travail.

Que vous inspire le titre Measure the Valleys ?



Cela m'évoque Hadda Al Ghaïtia, chanteuse et poétesse engagée de la fin du XIXe siècle, née dans la vallée de Oulad Zayd au Maroc. Méconnue aujourd'hui, elle avait pour surnom Krida, qui signifie cheveux crépus. Elle a pris position contre le régime. Dans l'un de ses chants, elle s'exprime ainsi : «Un matin je vais au village, il n'y a que le bruit du silence, à un moment j'entends des chansonnettes des travailleuses qui viennent de la colline d'en face. J'essaye de les déchiffrer...» Ce cri basique devient un langage chanté et codé qui fait passer des messages.

En quoi consiste votre proposition artistique ?

Avec Dessiner le chant de l'ombre j'évoque la poésie de cette chanteuse populaire. Je place des mots à différents endroits du paysage pour que ce chant anime la vallée.

Dites-nous quelques mots sur votre expérience en tant qu'artiste en résidence.

La résidence me permet de m'adapter à un nouvel espace, loin de l'atelier habituel, avec des conditions de travail différentes. Utiliser d'autres matériaux, essayer de partager avec les autres artistes et avec les visiteurs, mettre en valeur les étapes de travail qui deviendront ensuite un parti pris.

Qu'est-ce que l'art vous permet d'accomplir ?

Ma pratique est un mode de vie... Une histoire subjective qui est destinée à tous et qui consiste à parler aux autres, observer l'environnement, analyser l'Histoire et en produire une autre. Montrer en conséquence qu'il n'y a pas qu'une seule Histoire, pas qu'un seul chemin vers l'avant.

Propos recueillis par notre correspondante Monique Marcy

DUBLIN

Phillip Allen

KERLIN GALLERY

Until about five years ago, Phillip Allen's paintings had two distinct—and dramatically contrasting—characteristics. One was an energetically inventive, frequently cartoonish style of colorful drawing. In each of his ebullient oil-on-board works he would essay illusionistic depictions of strange spaces, shapes, or structures—envisioning fanciful 3-D forms within the flat confines of a painting's surface. The other hallmark of Allen's art, however, was a preoccupation with the actual three-dimensional properties of paint: an interest declared in his prodigal application of heavy, viscous clumps of swirling, streaking, many-hued impasto along the top and bottom edges of each composition. These dense thickets became above and below boundaries, partially framing a central playing field of pictorial contrivance. Some paintings elaborated deliriously spacey sequences of swooping Op-art arcs or shooting Vorticist vectors. Others focused on strikingly peculiar, quasi-figurative imagery: chimerical shapes variously resembling monumental towers, loop-the-loop roller coasters, or proliferating speech bubbles. In all, though, the calculated artistic tasks of picturing, constructing, and communicating were conducted in parallel with demonstrations of painting's pleasurable messy materiality. Illusion was set off against the haptic, allusions were set off against structures, and sign systems were juxtaposed with the pure substance of slathered oils.

Later, Allen started collapsing these distinctions. The large-scale works featured in his 2013 “oxblood” show at Kerlin Gallery, or in his 2014 “Tonic for Choice” at the Approach in London, projected a more miasmic, unsettled sense of space and more fluidly unstable internal structures. These paintings were full of melting and merging forms, simple shapes given a disorderly appearance: crumbling semicircles and triangles streaked with dripping paint, or roughly sketched, spliced-together assortments of outsize commas and quotation marks. Many such paintings seemed, uncharacteristically, like angsty experiments. The “oxblood” works, in particular, were considerably more somber and fretful than before. And even if “Tonic for Choice” signaled a return to sunniness and verve, the paintings' jam-packed, motley

arrangements of overlapping punctuation marks betrayed artistic agitation and uncertainty.

The entropic descent toward disorder in Allen's work lately has reached productive depths of painterly intensity. His recent show “Deepdrippings” displayed an altogether new forcefulness and concentration, just as it also saw the artist convincingly reengage with previously successful processes. Several small and midsize paintings in this exhibition were once again framed with absurdly lumpy and uneven rows of clotted color. But this time the space within was a flattened match for the outer edges: a central, loosely patterned plane composed of the same richly marbled raw material that surrounded it. The crude, toughened mounds of blue, yellow, and pink paint in *Bombay Soutin* (all works cited, 2016), become refined as a beautifully flecked abstract composition in the smoothed-out center. *Sluglimo* (*Art of the Stomach Version*) is structurally similar, but sludgier at the edges and more dense and murky inside the deliberately unlovely frame. Paint seems churned up, then evened out.

Such works appear to prioritize material density over compositional design. An extraordinary compacting of components calls to mind the phenomenon of dynamic range compression in present-day music production: The signal-processing operation guarantees super-loud impact at the expense of sonic nuance. The effects of Allen's painterly compressions are often more delicate—the flat inner space of *Austin Midnight*, for example, has the finely patterned intricacy of polished terrazzo—but the frequent sense of urgent aesthetic simultaneity, of too much happening all at once, certainly has a contemporary feel. The larger “Deepdrippings” paintings, 2016–, were comparably intense in their kaleidoscopic complexity: busy, warped spaces, with wavy vertical bands of gray or creamy white alternating as an unsteady ground, over which countless little strips of zesty color are frenetically scattered. These are dizzying works, sending our eyes in a dozen directions at once. Stand close, though, and you discover their extreme density, too: They are as hectically distracting as the world we live in, but as substantial as the ground we stand on.

—Declan Long

PARIS

Mohssin Harraki

GALERIE IMANE FARÈS

In his exhibition “*Matière grise*” (Gray Matter), Mohssin Harraki's *Débat imaginaire* (Imaginary Debate), 2017, covered an entire wall with an enlarged fourteenth-century illustration of the twelfth-century Andalusian thinker Averroes in conversation with Porphyry, the third-century Neoplatonic philosopher. Manfredus de Monte Imperiali, working in what is today Italy, originally fixed this imaginary dialogue between the two Mediterranean intellectuals on parchment, seating the wide-eyed men, clothed in colored robes, in stiffly foreshortened chairs. The phrases in ornate Latin calligraphy that extend from each figure's profile were indecipherable to me, as they would be to most viewers, and so function today as visual forms, thrust from the mouth of each speaker toward the other. Manfredus's manuscript, now held in the Bibliothèque Nationale de France in Paris, clearly recognizes the importance of Arabic philosophers in the preservation and development of ancient Greek thought and reveals a historic concern for cross-cultural conversations. In neon, like scholia on the centuries-old text, Harraki has added in Arabic: “There are two forms of abstinence, one general and one partial. Those that practice general abstinence only eat when they have an immense appetite for something.” In other words, one may devour language and ideas or to



Phillip Allen, *Bombay Soutin*, 2016, oil on board, 10¼ × 11¼".



Mohssin Harraki, *Rahatu L-Aql/Peace of Mind*, 2017, lightbulbs, stones, cables, silk screen on glass, concrete, paint. Installation view.

some degree refuse to, tempering the possibility of dialogue, real or imagined, with desire.

Before earning his MFA at the École Nationale Supérieure d'Art, Dijon, Harraki studied at the Institut National des Beaux-Arts in Tétouan, Morocco, considered by many to be the most important art school in the country. Curator Morad Montazami, who has worked with Harraki, has explained that “while Tangier is cosmopolitan, Tétouan represents more of a meditation on tradition, identity, and the long term.” Harraki effectively reveals this sensibility in his choice of subject matter. But while reflecting on historical and social issues, he often makes a turn toward formalism, allowing color, volume, and material to assume the foreground in the experience of his work.

For example, in his installation, *Rahatu L-Aql/Peace of Mind*, 2017, Harraki directly cites an eleventh-century text by Persian philosopher Hamid al-Din al-Kirmani, who lays out a path toward meditative peace and stands as a means of resistance against extremism. Using terms and phrases that outline the logical structure in Kirmani's *Rahatu L-Aql*, Harraki has labeled, in painted Arabic script, eight treelike sculptures made of rocks, black electric cables, and filament lightbulbs. Marking each of their rough stone bases with a single word or topic, including WORLD OF THE BODY, WORLD OF CREATIVITY, WORLD OF RELIGION, ONE, TEN, and ONE HUNDRED, he repeats Kirmani's text at the center of eight small wall-based works. These geometric, text-based “drawings,” as the artist calls them, are realized on a rectangular slab of concrete painted with varying blocks of color and layered with a sheet of clear glass neatly etched with words and phrases from Kirmani's oeuvre. The black script on the glass casts shadows on the painted concrete, particularly with the help of the branches of glowing lightbulbs and the neon of *Débat imaginaire*, shining from across the gallery. Harraki, seemingly as concerned with the formalities of light and darkness and the beauty of line, script, and raw materials as with the lasting importance of Kirmani's text, enables an encounter with both philosophical language and the language of forms.

Developing the idea of cultural transfers, historian Michel Espagne asserts that we should no longer speak of influence but instead take a critical approach to “historically noted contacts and the adaptations and reinterpretations that these contacts enabled.” As a student in the South of France, Harraki realized a performance in which he set up two chairs and a table in a city square and talked with whoever sat across from him. Like the imagined encounter of Averroes and Porphyry, the staged scene was not about the influence of one thinker over the other, but about the formal and philosophical adaptations and reinterpretations it allowed.

—Lillian Davies

Mel O'Callaghan

GALERIE ALLEN/PALAIS DE TOKYO

For the better part of the past decade, Mel O'Callaghan has produced large-scale performances and installations for venues including the Palais de Tokyo in Paris (2016 and 2017) and the Sydney Biennale (2014), all the while quietly making paintings in the privacy of her studio. The artist's recent exhibition at Galerie Allen (which she cofounded in 2013 with curator Joseph Allen Shea) marked the first public glimpse of this heretofore unseen body of work. While representing a significant material departure for the Paris-based Australian—whose better-known work typically combines elements of dance, ritual, and meditation—her paintings on glass remain intrinsically connected to movement, the body, and time.

Collectively titled “En Masse,” the four two-tone paintings in this series (all works 2017) were made with household acrylic paint poured directly onto human-scale (approximately five by four feet) sheets of glass. Working initially with the glass supported by waist-high sawhorses, the artist covered roughly half the composition with black paint before adding generous pours of either red, blue, yellow, or green and then immediately tilting the panes upright to drip-dry. Left to chance and chemistry, the interactions of pigments produce nuanced variations in tone, texture, and form. In *En Masse* (yellow and black instant pull), abutting bodies of yellow and black paint form gentle, hazy gray waves at the center of the composition, while in *En Masse* (red and black after J-PB) the dripping red has pushed through the black, creating subtle striations of maroon in the lower half of the composition. Each with a consistent midline, which reads as a horizon, the painterly compositions suggest vistas ranging from the aurora borealis over the earth's curvature (*En Masse* [green and black blurred pull]) to a silhouetted mountain peak against a luminous dusk sky (*En Masse* [blue and black iridescent pull]).

Gradual tonal shifts that reveal themselves over a period of extended observation liken O'Callaghan's paintings to Rothko's transcendent late works. The paintings' meditative quality is underscored when considered in the context of two recent works contemporaneously on view in Paris as part of O'Callaghan's solo show at the Palais de Tokyo, “Dangerous on-the-way.” Less excruciating than the ritual harvest of rare edible birds' nests from the Gomantong Caves in Borneo, which the artist documented in the two-channel video that shared the show's title, and less direct than the performance *To Hear with My Eyes*, during which participants attempt to reach a state of “ecstatic trance,” O'Callaghan's paintings are nonetheless the results of a physical challenge that requires two people, working in tandem, to manipulate the glass using their whole bodies. The physicality of this process and its materially ambiguous results harken back to the late 1960s when Lynda Benglis heaved pigmented latex onto the floor from five-gallon paint cans and created works that were neither paintings nor sculptures but both. Extending this notion of all-inclusiveness to the making of “En Masse,” O'Callaghan frames painting in terms of dance and ritual.

—Mara Hoberman



Mel O'Callaghan, *En Masse* (blue and black iridescent pull), 2017, acrylic on glass, 63 x 47 1/4". From the series “En Masse,” 2017–.

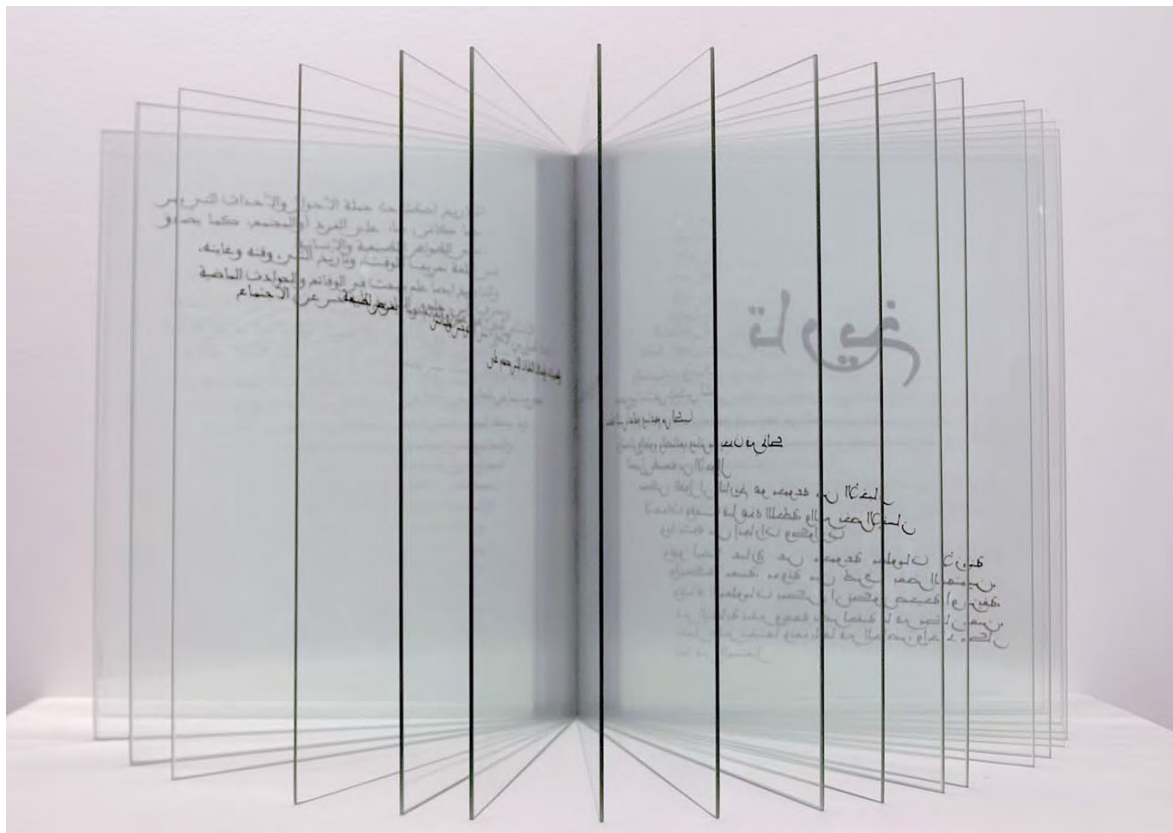
PORTRAIT

MOHSSIN HARRAKI À CONTRETEMPS

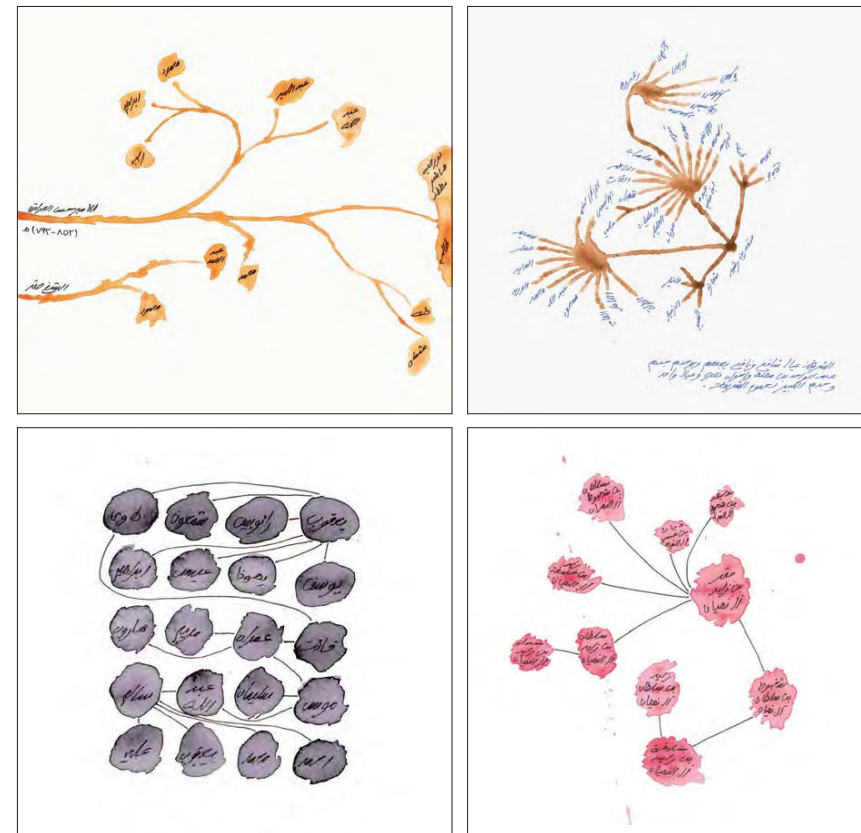
Cent fois sur le métier remettre l'ouvrage. Cela pourrait être la devise de cet infatigable travailleur qui tisse avec patience une œuvre de résistance au déterminisme et à la fatalité.

SYHAM WEIGANT





Histoire 2, 2013, livre en verre et écriture sur verre, 24 x 30 x 5 cm



Série *Arbres généalogiques*, 2010-2013, dessins, aquarelle et feutre, 21 x 29 cm

Mohssin Harraki est patient. C'est une vertu, celle des scientifiques (« *pas de science sans patience* »), mais aussi une forme de politesse quand on a peu à perdre mais que le temps travaille pour soi. Il faut aussi accepter d'être souvent à contretemps. Mohssin Harraki l'a vite compris : recalé à trois reprises des Beaux-Arts de Tétouan (INSBA), il squatte les cours en auditeur libre jusqu'à réussir le concours à la quatrième tentative... Trop tôt ou trop tard ? En tout cas résolument en avance lorsque, en cours de dessin d'observation,

il proposera la courte vidéo d'un aliéné qui répond mieux selon lui à l'essence de l'exercice. La vidéo est refusée. Peu importe, Harraki a déjà rendez-vous ailleurs et il sera à l'heure cette fois, à Paris, Londres et dernièrement Dubaï, où des publics différents montrent un intérêt croissant pour son travail.

« RATER MIEUX »

Aujourd'hui, on le retrouve à Assilah, sa ville natale, devenue une halte forcée entre deux allers-retours vers la France. Le pays où il a choisi de vivre mais qui se dérobe encore. Grand, svelte, l'artiste de 34 ans arbore un look

LORS D'UN WORKSHOP AVEC DES ENFANTS ORPHELINS,
HARRAKI PROPOSE D'INVENTER DES LIGNAGES
PRESTIGIEUX À CES DÉCLASSÉS SANS PASSÉ.

Peinture
(Erutniep),
2005,
performance

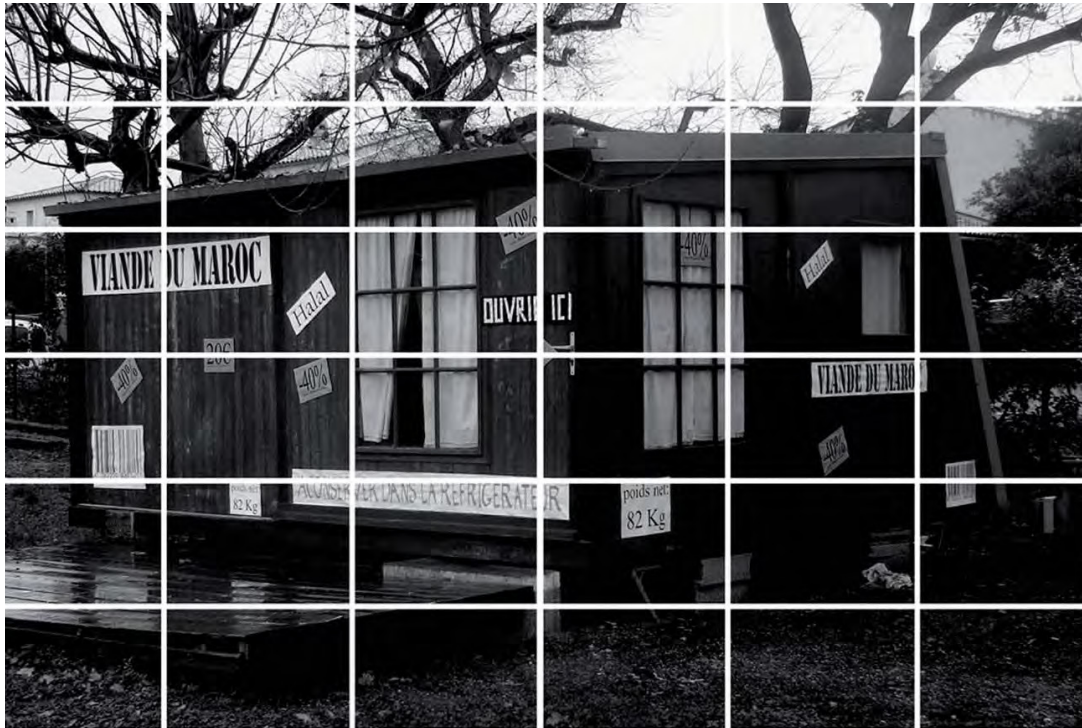
MOHSSIN HARRAKI MET EN SCÈNE
SES ADIEUX À LA PEINTURE DANS
DES PERFORMANCES ET DES
VIDÉOS.

» *straight* sans marqueurs ostensibles, sauf peut-être les *chelsea boots* noires rock'n'roll et le col discrètement mao qui donnent quelques indices rebelles pour qui veut les débusquer. Sa voix douce, très basse, force à tendre l'oreille. Il reconnaît volontiers être introverti. Cette sobriété dans l'apparence est un reflet supplémentaire de l'ascèse de l'artiste. On la retrouve dans le rendu très fin, très minimal de ses œuvres, résultats d'une pratique régulière et disciplinée de son métier. Car Mohssin Harraki travaille tout le temps, partout, même pendant ses voyages : « *Le voyage est une forme d'atelier, des idées s'y développent* ». Même quand les moyens manquent, car « *le vrai problème est de traduire une idée dans sa tête* » et non de pleurnicher après un matériel inadéquat ou insuffisant. Travailler pour aller jusqu'au bout de ses idées, peu importe jusqu'à quel point on peut les pousser ou si elles finissent en impasse. « *C'est intéressant le choix que l'artiste opère entre ce qui fait œuvre et ce qui n'est qu'un brouillon ou une esquisse. C'est une situation de liberté où l'artiste a le contrôle, où il décide du moment où il s'arrête. Un accident peut être une bonne chose, mais on doit le préparer, il faut qu'il soit réfléchi* ». Comme l'écrivait Samuel Beckett : « *Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.* »

DANS MON ÉPICERIE

Cette patience, cet entêtement s'expliquent en partie par le parcours de Mohssin Harraki, membre éminent des « factions d'élite » formées par l'artiste Faouzi Laataris à l'INSBA. Le maître dispense une maïeutique qui pousse ses disciples à réfléchir de manière autonome et à créer en dépit des contingences matérielles, en mobilisant le contexte et en interrogeant sa condition. Cet apprentissage va mûrir à Toulon, où Harraki arrive en 2007 pour sa 4^e année d'étude en double diplomation avec l'INSBA.





Viande du Maroc, 2007, installation, photocopies, 330 x 500 cm

POUR SON TRAVAIL DE FIN D'ANNÉE, IL TRANSFORME LE MOBIL-HOME OÙ
IL VIT EN ÉPICERIE MAROCAINE OÙ IL EST LE SEUL PRODUIT EN VENTE

» « Je suis parti de l'INSBA avec les poches pleines : la peinture, une certaine maîtrise académique... mais à mon arrivée en France, mes poches étaient vides ». Il vit alors parqué dans un mobil-home, en plein hiver, sur fond de montée du FN. Pour son travail de fin d'année, il customise le mobil-home en épicerie marocaine, dont il est le seul produit en vente, morceau de barbaque hallal. Malicieusement, il imprime son mémoire sur des cahiers Sindibad qui, le jour de l'oral, donnent aux membres du jury des airs d'écouliers studieux. À partir de là, commence une nouvelle vie. Mohssin Harraki décide de rester vivre en France, dans cet ailleurs abrupt mais qui manie naturellement la langue qu'il veut désormais s'approprier : celle des idées et du concept. Il met en scène ses adieux à la peinture dans des performances et des vidéos au cours de l'été 2007, puis s'inscrit aux Beaux-Arts de Dijon. Là, il maîtrise très vite ce nouveau langage,

au contact de Didier Marcel et Philippe Cazal, des artistes qu'il assiste souvent dans le montage de leurs expos et avec qui il multiplie les collaborations et les échanges. À Martil, chez Faouzi Laatiris dont il demeure très proche, il fait également une rencontre décisive avec l'un des rejetons de la fratrie irlandopunk des Farrel, Seamus, qui lui proposera plus tard de partager son atelier dans une ancienne laverie de Saint-Ouen : le Lavomatic.

L'ÉQUATION FATALE

Ce parcours exemplaire et fulgurant permet à Mohssin Harraki d'échapper au déterminisme et au fatalisme qu'il dénonce dans son travail. Un leitmotiv qui apparaît pour la première fois dans la vidéo *Problème n°5* (2009). Craie blanche en main, face à un tableau d'école, il tente de résoudre une équation pour déterminer l'identité du prochain héritier

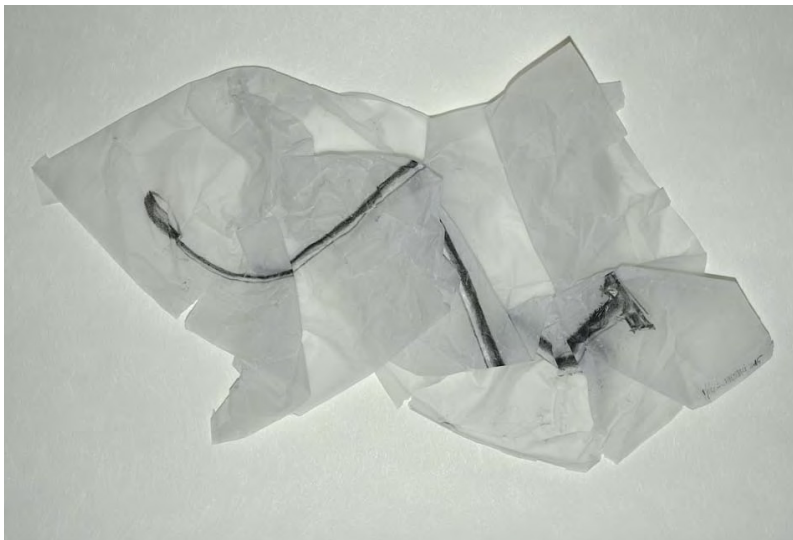


Pierre dans la Mare, 2010, 40 livres en béton, dimension variable



Bibliothèque, 2010, tirage photographique, 100 x 156 cm

LE POUVOIR S'ACCOMPAGNE D'INSTRUMENT DE DOMINATION, C'EST LE
SENS DE LA SÉRIE DE LIVRES NOYÉS OU SCELLÉS DANS LE BÉTON



Réverbère blanc, 2015, dessin sur papier calque, fond blanc, dimension variable

HARRAKI INVITE LE RÉVERBÈRE À ENTRER À L'INTÉRIEUR, COMME UNE VIEILLE CONNAISSANCE QU'ON FINIT PAR APPRIVOISER.

» qui disposera du destin du Maroc. Harraki pose le problème et additionne les paramètres d'une suite dont le résultat logique ne renseigne pourtant en rien sur notre futur commun qui demeure cette inconnue, « x », renouvelée à chaque échéance.

Cette idée va se matérialiser dans la série des arbres généalogiques (2010-2013). Les ramifications sont grattées sur du métal, brodées ou dessinées sur le sol pour forcer le spectateur à garder la tête baissée sur cette représentation fataliste du pouvoir. Des générations entières s'égrènent, sans remise en question... Lors d'un *workshop* avec des enfants orphelins, abâtardis par une société qui refuse de les voir et de les respecter, Harraki proposera aussi d'inventer des lignages prestigieux à ces déclassés sans passé.

LE RÉVERBÈRE FAMILIAL

Le pouvoir s'accompagne d'instruments de domination. C'est le sens de la série de livres noyés ou scellés dans le béton (cf. Diptyk n°26). L'enseignement est figé dans la pierre, au service de cette raison d'État, et seule la *tabula rasa* permet d'inscrire de nouvelles nuances. L'école devient un outil de propagande mais aussi « *un contrôle, un formatage* ». Toute interaction dans ce contexte

devient un bras-de-fer permanent entre sa raison et celle qui domine et arase les aspérités de la société. La récente série des *Réverbères* (2014) s'inscrit également dans cette forme de résistance, d'insubordination au rouleau compresseur de la fatalité marocaine. Sauf que cet élément du mobilier urbain, que Mohssin Harraki dessine sur du papier calque froissé ou qu'il plie en trois pour le faire entrer dans une galerie, renvoie à son histoire personnelle. Ce réverbère a longtemps été le seul élément stable et imperturbable dans un destin familial contrarié par le combat administratif kafkaïen du père en quête de dignité. De la fenêtre du salon, on peut presque toucher cette lumière blafarde et têtue qui nargue la famille. Le réverbère devient le symbole de cette lutte absurde qui plombe et paupérise la famille. Harraki finit par inviter ce réverbère à entrer de l'extérieur à l'intérieur, comme une vieille connaissance qu'on finit par apprivoiser.

Mohssin Harraki n'est pas un écorché vif. Ce qu'il sait faire, c'est travailler. Pour son salut, pour questionner ses blessures plutôt que les panser. Et recommencer encore, patiemment... pour rater encore, rater mieux.

Performance collective « ARA-B-LESS »
Galerie Saatchi, Londres, le 4 novembre.

Diptyk, n°30, October/November 2015

IBRAAZ

Mohssin Harraki in conversation with Karima Boudou

IL PLEUT DANS LA MÉMOIRE, MOHSSIN HARRAKI

Je connais le travail de Mohssin Harraki depuis de nombreuses années, même si nous n'avons jamais eu l'occasion de travailler ensemble ou bien même de simplement boire un café. Cette conversation balaye son travail de la dernière décennie et montre à quel point les oeuvres qu'il formule ne sont jamais vraiment très loin de la vie quotidienne. Il n'as pas renoncé au dessin, à la photographie, au modelage et à l'assemblage de textes, images et matériaux qu'il a méticuleusement lus, relus, copiés, et parfois reproduits. Parmi ses sources on compte des livres, des traités et textes scientifiques, des personnages de récits dont le destin et la trajectoire apparaissent en creux dans ses oeuvres. Même dans l'environnement du musée, de la galerie ou d'un simple comptoir de café, ses travaux ne renient jamais leur origine. Cette conversation a été menée en gardant à l'esprit ces mots de James Baldwin: «...in order to have a conversation with someone you have to reveal yourself.»

Karima Boudou: Tu viens d'Assilah au nord du Maroc. Je connais assez peu cette partie du Maroc, mis à part peut-être le fait que l'écrivain Jean Genet est enterré pas très loin d' Assilah, dans la ville de Larrache, dans un cimetière marin espagnol qui surplombe la côte Atlantique. Est-ce que tu as un ou deux souvenirs d'Assilah qui persistent dans ta mémoire et que tu as pris avec toi jusqu'à aujourd'hui?

Mohssin Harraki: Assilah... Oui, j'y ai vécu jusqu'à l'âge de 21 ans. J'ai été bon élève en mathématiques et en calculs... Je sais suivre la logique des chiffres; mais à un moment donné l'art a pris le dessus, avec une manière de voir la logique autrement. Je connais Assilah au travers de l'histoire de la migration intérieure de mes parents, attirés par la lumière de la ville. Ils se sont installés à Larrache pour quelques temps, puis à Assilah.

Effectivement, il y a quelques passages dans ma mémoire qui font écho à ce que je fais aujourd'hui. Je me rappelle très bien de la fête du trône à l'école, on y amenait chacun un biscuit d'un dirham et une bouteille de soda. J'étais le sixième enfant de la famille et le premier qui a étudié la science. Tous mes frères et soeurs étaient dans la branche littéraire, et je me suis donc procuré au travers d'eux des livres (romans), j'ai trouvé les objets "livres" très beaux (par contre j'aime moins les manuels scolaires, mis à part leur odeur d'imprimerie).

Je me souviens du premier objet livre que j'ai trouvé, qui est assez beau d'ailleurs et que j'ai lu par la suite, c'est *Al-Marâyâ*¹, de Najib Mahfoud, un roman avec plusieurs parties qui parle de personnages réels et fictifs en Égypte pour dresser un portrait de la vie politique et sociale. Et j'ai était impressionné par le fait qu'on puisse prendre du plaisir avec l'expérience de la lecture. Après j'ai lu *Al-Ayam*² de Taha Hussein, une très belle rencontre avec cette personne qui m'a fait voyager dans sa vie privée de sa naissance jusqu'à sa revanche contre le présent.

Après c'est devenu comme une rituel, à l'école j'apprenais les différentes disciplines, et à la maison je côtoyais les livres que je trouvais chez mes frères et sœurs.

*Rijal fi ash-shams*³, Ghassan Kanafani, une histoire dure et cruelle de trois personnes qui traversent le désert pour passer la frontière dans une citerne, qui finit avec cette question fondamentale et déchirante qui symbolise depuis le drame palestinien et arabe « Pourquoi n'ont-ils pas frappé sur les murs de la citerne ? ». Ce livre revient souvent, je l'ai relu récemment.

¹ *Al-Marâyâ*, roman de Najib Mahfouz, écrivain Égyptien, première édition de ce livre en 1972, Dar Masr Li-Tebaa.

² *Al-Ayam*, roman autobiographie de Taha Hussein, écrivain Égyptien première édition de ce livre en 1929, Dar Masr Li-Tebaa.

³ *Rijal Fi Ash-Shams*, roman de Ghassan Kanafani, écrivain Palestinien, première édition de ce livre en 1963, Maktabat Al-Ossra.

Pour revenir à Assilah, je dirais qu'elle m'a permis de m'évader tout en étant en introspection.

KB: Qu'est-ce que tu as fait après avoir fini ton cursus aux Beaux-arts de Tétouan?

MH: Une petite anecdote: en 2007 on est sortis de l'École des Beaux-arts de Tétouan et avec Mohamed El-Mahdaoui et Othman Fekraoui nous avons frappé à différentes portes pour commencer un travail professionnel. On a tout de suite compris que les institutions ne voulaient pas travailler sur ceci ou cela, que l'argent et leur pensée étaient 'sales' et que l'on ne voulait pas s'engager dans cette voie. On a fait un projet qui s'intitule *La création de l'extérieur*, c'est un CD avec une pochette très kitsch similaire à celles de groupes musicaux kitsch du Maroc et à l'intérieur y étaient documentées des performances. On avait à l'époque essayé de créer des espaces d'art immatériels qui n'ont pas une histoire artistique derrière (un CD, un café, une maison de village). On voulait que ce soit l'espace qui rentre chez les gens, et non pas le contraire. La deuxième exposition que j'ai faite avec eux était au café populaire à Assilah, avec Faouzi Laatiris, Batoul S'himi, Khalil el Ghrib et Mohamed El Mahdaoui. Avec le temps on apprend à travailler avec tous les espaces, leurs différentes typologies mais à sa manière, et avec son pouvoir d'artiste, pour créer un aller-retour avec les publics.

Création de l'extérieur, 2007, avec Mohamed El Mahdaoui et Othman Fekraoui.

KB: Comment t'es venue l'idée de travailler avec des arbres généalogiques, des indices de parenté et diverses déclinaisons de diagrammes? Avec *Problème 5* (2011), tu enclenches réellement ce mode de pensée et de travail dans ta démarche. Tu peux m'en dire plus sur le lien entre la figure de Mehdi Ben Barka⁴ et tes arbres généalogiques de dirigeants arabes?

MH: J'ai commencé à travailler sur les arbres généalogiques en cherchant la logique des choses, et tout de suite j'ai compris que ces arbres sont bien 'malades'. Le premier arbre généalogique est parti d'un exercice mathématique (*Problème 5*) en remplaçant les chiffres par des personnes physiques; et plus j'avance dans la recherche, plus je plonge dans l'histoire en essayant de comprendre certains événements du passé. Pourquoi faut-il dire "je suis le petit-fils de..." ? Est-ce pour appuyer ma filiation ou bien pour cacher ma faiblesse? Ou bien est-ce pour construire un pouvoir qui fait peur, et qui devient du respect naïf? Aujourd'hui on parle sans arrêt de l'écologie, des produits biologiques, d'éviter l'utilisation des produits chimiques... à une époque, certaines personnes ont essayé de planter des arbres fruitiers sans utiliser des pesticides parce que la terre était riche. C'est le cas de Mehdi Ben Barka, mais malheureusement c'est contre cette machine verticale



⁴ Mehdi Ben Barka (Rabat, 1920 - ?, 1965) leader politique marocain et chef de file du mouvement tiers-mondiste et pan africaniste, a œuvré au rapprochement des progressistes de la Chine à Cuba, en passant par Alger et l'Afrique noire.

de l'économie et de la politique, qui préfère greffer, espalier et dresser ces arbres, « *Greffer, Espalier, Dresser* »⁵, on arrache les branches et on en rajoute d' autres à la place.

*Greffer, Espalier, Dresser*détail, 2014 à L'appartement 22, Rabat.

KB: Comment déclines-tu dans tes oeuvres cet aspect de l'historiographie, d'une histoire qui serait parfois manipulée, factice et dont les ficelles, ambiguïtés et transparences seraient localisés et réifiés dans un travail artistique? Pourquoi faire un arbre généalogique dans un pays comme le Maroc par exemple, sachant que cela pose directement la question du pouvoir et de l'écriture de l'histoire? Comment vois-tu aujourd'hui l'évolution de tes arbres généalogiques avec ce glissement d'arbres composés à partir d'éléments textuels, à des arbres fictifs, et enfin plus récemment des généalogies à partir de généalogies entre des personnes que tu connais et le destin de "grandes figures" qui s'entrecroisent?



MH: Alexis de Tocqueville⁶ disait que: "L'Histoire est une galerie de tableaux où il y a peu d'originaux et beaucoup de copies". La frontière entre l'Histoire officielle et le travail d'artiste est très étroite, j'aimerais bien dire comme tout le monde: « rendez nous notre Histoire !!! », mais « L'Histoire est écrite par les assassins »⁷. Heureusement que ce n'est pas le rôle de l'artiste de juger et de corriger les erreurs, mais je pense que son rôle est de donner une autre version, qui va du bas vers la haut et non pas le contraire. L'Histoire officielle nous oblige à croire seulement ce qui est écrit dans les livres, à partir d'une situation où l'on n'a pas d'autres moyens, ou bien pas assez de pouvoir pour écrire ou produire l'Histoire. On est donc obligés de consommer ce que produisent les autres, l'Histoire n'a pas besoin d'une oeuvre d'art pour la corriger, c'est déjà trop tard, mais plutôt d'en écrire une autre qui prend une position parallèle, et non pas de contre-Histoire. Un parallèle qui nous permet de clarifier la situation et de rendre la minorité majoritaire et la majorité minoritaire, et qui nous permet aussi de poser la question: est-ce que l' on peut considérer le travail artistique comme outil de reconstitution historique?

Évidemment, il suffit de voir quelques statuettes et quelques peintures dans les grottes au Moyen-âge pour comprendre le déroulement de la vie sociale de l'époque, je pense que l'Histoire est la mémoire des peuples... Le travail sur les arbres généalogiques des familles marocaines, c'est un travail de recherche qui reste toujours ouvert. Il a commencé à partir d'un constat, puis des arbres fictifs (j'utilise les prénoms de personnes qui n'existent pas ou de personnes qui eux n'ont pas eu leur part dans l'Histoire), vers enfin des arbres généalogiques de personnes qui ont d'autres liens que ceux des liens familiaux.

⁵ Exposition « Greffer, Espalier, Dresser » en 2014 à L'appartement 22 à Rabat, commissaire Emma Chubb.

⁶ Alexis de Tocqueville (1805-1859), philosophe politique, homme politique, historien, précurseur de la sociologie et écrivain français. Il est célèbre pour ses analyses de la Révolution française, de la démocratie américaine et de l'évolution des démocraties occidentales en général.

⁷ Une phrase issue du film *La Historia oficial*, film argentin réalisé par Luis Puenzo, 1985.

Histoire, 2013, définition de l'Histoire, sérigraphie sur verre.



KB: Est-ce que tu peux citer des écrivains, philosophes ou manuscrits en particulier qui t'ont influencé ou dont l'engagement t'intéresse en particulier? J'avais en tête ton installation intitulée *Le ciel dessine la terre* (2015) dans laquelle tu fais référence à des écrivains et penseurs du XIV^e siècle, et tu tisses des généalogies à partir de fonds de manuscrits de ces philosophes.

Je voulais revenir là dessus avec toi sur ton rapport à ces écrivains, par exemple Ghassan Kanafani (et je pense aussi à celui que tu cites avant: Taha Hussein). On peut supposer un lien avec ton travail du fait qu'il avait joué un rôle important dans le contexte de l'Égypte par rapport aux réformes et à l'éducation. Mais pour revenir à ces écrivains qui datent plus de l'époque médiévale, quel est ton rapport à ces matériaux et idées? Est-ce que c'est leur parcours et leur engagement qui t'intéresse aussi?

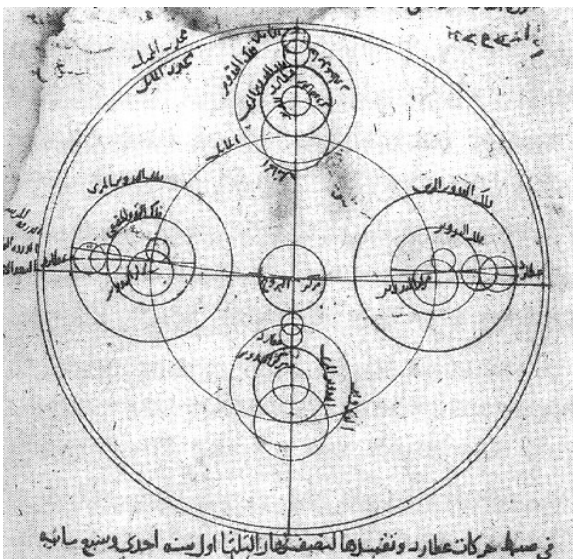
MH: Cela correspond aux derniers travaux que j'ai fait par exemple avec *Le ciel dessine la terre* que tu viens de citer, ou السماء ترسم الأرض . J'ai fait un retour sur ces penseurs des XII^e, XIII^e et XIV^e siècle comme Ibn al-Shatir⁸, Al-Biruni⁹, tout ce groupe de cette époque qui ont été à cheval sur plusieurs disciplines comme par exemple les mathématiques, la médecine. Ce qui m'intéresse par rapport à ces écrivains et ces penseurs c'est leur engagement par rapport à leur époque, leurs écrits, le fait de ne pas suivre les règles islamiques à l'époque car c'était pour eux très serré et contraignant par rapport à leur pratique. Ils ont également mélangé les dessins, la science et c'est très important pour moi de voir ces deux choses coexister. C'est le cas aussi dans mon travail de partir de la science et la croiser avec des formes artistiques.

Par rapport au démontage et au remontage dans mon travail, je travaille à partir de noms, d'écrivains, de penseurs de l'époque et d'aujourd'hui, par exemple avec le cas d' Ahmed Bouanani. C'est pour moi une manière de démonter leurs oeuvres pour recommencer en essayant de remonter et de chercher entre les lignes par rapport à leur pensée.

⁸ Ibn al-Shatir or Ibn ash-Shatir (Arabe: ابن الشاطر; né en 1304 en Syrie—mort en 1375 à Damas, Syrie) était un astronome arabe du XIV^e siècle.

⁹ Al-Bīrūnī, Afzal Muḥammad ibn Aḥmad Abū al-Reḥān (né en 973 à Kath, Khwarezm — ville de l'actuel Ouzbékistan, mort vers 1052 à Ghazni) est un érudit khorezmien. Mathématicien, astronome, physicien, encyclopédiste, philosophe, astrologue, voyageur, historien, pharmacologue et précepteur, il contribua grandement aux domaines des mathématiques, philosophie, médecine et des sciences.

Modèle d'Ibn al-Shatir pour le mouvement de Mercure, montrant la multiplication des épicycles fondés sur l'hypocycloïde d'Al-Tusi, éliminant par ce moyen les cercles déferents et l'équant introduits précédemment par Ptolémée.



KB: Tu étends par une suite ton travail sur la généalogie avec un projet que tu as réalisé à L'appartement 22 au Maroc, quelles famille(s) évoquais-tu dans ce projet? Quelles commentaires peut-on y voir par l'usage des matériaux comme le fer, le travail manuel qu'il nécessite dans la gravure de tes ramifications?

MH: Le projet à L'appartement 22 présentait un travail avec mes derniers arbres généalogiques sur des familles marocaines, mais cette fois-ci, les familles politiques. Par exemple, j'ai utilisé les prénoms qui figurent dans le *Manifeste de l'Istiqlal*¹⁰... dans ce travail j'ai essayé de tisser les liens (qui existaient déjà) entre ces hommes politiques pendant et après la colonisation. La métaphore botanique et végétale de greffer, espalier et dresser est une manière de parler de l'histoire patrilinéaire et de sa transmission. L'Histoire a longtemps été greffée des grandes figures du pouvoir religieux ou politique, et aussi c'est une manière d'explorer les processus de la manipulation ou l'exclusion qui marquent cette Histoire. L'arbre généalogique devient un organigramme bureaucratique ou un graphique bien tracé, c'est le cas de notre histoire surtout celle de l'éducation. Le fait d'utiliser le fer comme matière et les outils de ferronnerie m'a permis de répondre à cette pratique de greffer, espalier et dresser.

KB: Dans l'un de tes derniers projets, tu as présenté l'une de tes oeuvres intitulée *Tagant* (mot qui signifie en berbère à la fois "forêt" et "lieu isolé"). À quoi ressemblait-elle? Que cherchais-tu à dire aujourd'hui à Ahmed Bouanani en travaillant à partir de son archive et en parlant au présent, côte à côte avec son oeuvre?



Tagant/Détail 2016, 6ème biennale de Marrakech.

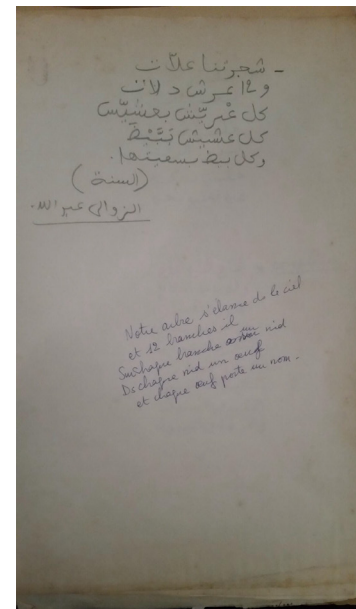
¹⁰ Le Manifeste l'Istiqlal du 11 janvier 1944 ou Manifeste de l'indépendance du Maroc est un acte grandement symbolique au Maroc, qui consolide et formalise les prises de position nationalistes issues du Manifeste contre le Dahir berbère du 28 août 1930, et la demande de l'indépendance.

MH: Effectivement *Tagant*¹¹ est le plus souvent employé pour désigner le terme « forêt », or le mot a une autre signification qui est « endroit isolé », c'est à dire un endroit vide de présence. En tant que forêt, dans ce cas, elle va "absorber" le mot au fil du temps... C'est une forêt même lorsqu'elle ne contient qu'un seul arbre... nous disons alors « Tagant ». Et au moment où les langues française et arabe étaient incapables de me fournir le mot le plus adéquat, « Tagant » l'endroit isolé, vide et désert qui va devenir forêt avec le temps s'est avéré être une très belle réponse.

Pour moi Ahmed Bouanani est l'un des grands témoins d'une Histoire non-officielle. Au début je connaissais peu son oeuvre, un peu comme la plupart des marocains de ma génération, et quand j'ai plongé dans ses manuscrits, ses écrits, ses films... il s'est produit une très belle rencontre. J'ai reçu ses lettres personnelles, ses écrits, je voulais au fur et à mesure découvrir plus amplement l'archive, en basculant d'une chose à l'autre. À un moment donné je me suis dit qu'il y avait tellement de choses qu'il était pour moi impossible de réduire l'oeuvre de Bouanani à un petit détail.

Le travail représente une forme végétale semblable à une « forêt », afin de créer l'équivalent d'une cartographie de la pensée. Les branches divergent, convergent et s'écartent parfois pour ouvrir la possibilité de redessiner les liens, plus précisément les dessiner avec des câbles électriques et 87 ampoules. Chaque ampoule porte un thème ou un titre, ces ampoules sont contrôlées par un variateur d'intensité qui incarne le processus de la respiration. J'ai travaillé sur tous ses titres, sur sa réflexion, pas vraiment toutes ses productions car il y en a quelques unes qui ne sont pas présentes suite à l'incendie de son appartement qui a causé la perte d'une partie de son archive. Je voulais donc faire allusion à son oeuvre en général.

Traduction d'Achmed Bouanani, document/clé de lecture provenant de son archive.
Photo: Omar Berrada, copyright: Touda Bouanani.



Lorsque j'ai terminé l'installation, j'ai reçu un document de la part d'Omar Barrada, qu'il avait trouvé dans l'archive de Bouanani, qui est très curieux et qui explique très bien *Tagant*. Lorsque j'ai vu le document je me suis demandé: est-ce Bouanani qui prédit l'avenir? Ou bien, est-ce moi qui prédit le passé?

KB: Toujours à propos de *Tagant*, tu disais à l'instant à son sujet qu' "il y a un lieu vide, il se transforme en une forêt, qui se met à absorber le sens du mot à mesure que le temps passe...". Quelles connexions et généalogies cherches-tu à

¹¹ *Tagant*, une installation réalisée dans le cadre du projet « Jeux de mémoires » autour de l'oeuvre d'Achmed Bouanani, lors de la 6ème biennale de Marrakech en 2016.

mettre en lumière ici? Jusqu'à quel point considères-tu la forme et la structure de l'arbre généalogique comme un outil conceptuel et formel afin d'engendrer des tactiques et esquives face à une historiographie qui peut être perçue comme hégémonique et problématique aujourd'hui?

MH: On parle de l'histoire parce-qu'il y a une histoire officielle qui a circulé pendant longtemps et qui s'est installée au Maroc à un certain moment par rapport à l'histoire et aux événements. Pour moi, je considère cela comme un espèce de vide, comme après avoir arraché des arbres... de ne pas laisser cette curiosité de construire quelque chose. D'avoir une forêt, des arbres dans un endroit, pour moi c'est une manière d'avoir quelque chose de concret et réel.

Si on revoit l'histoire du Maroc, on se dit que c'est presque un peu tard, dans le sens où nous n'avons pas assez de pouvoir car tout cela est déjà installé. Comme ce que j'évoquais plus tôt par rapport à une "peur naïve" qui s'est installée avec le pouvoir qui l'a mise en place au Maroc. On a pris tout cela comme des définitions et des repères dans notre vie. Par rapport à la langue, si on se penche sur le système éducatif pendant les années 1960 et 1970, c'était vraiment des laboratoires car on a arabisé tous les systèmes scolaires. Ensuite à un moment donné on a changé le français, même aujourd'hui jusqu'au baccalauréat on a tout en arabe; après à l'université on étudie en français. Donc, on ne s'est pas vraiment retrouvés par rapport à la langue et à l'identité linguistique au Maroc. Il y a aussi la langue amazigh qui n'a pas pris sa part dans l'histoire de l'Indépendance à nos jours. Tout cela crée un système de vie avec tous ces éléments dont on a cru qu'ils constituaient la réalité car il s'agissait en fait d'une éducation manipulée avec des intérêts provenant de minorités au pouvoir. Je ne considère pas mes oeuvres et ma démarche comme un travail éducatif, c'est juste une manière pour moi de fournir des témoignages par rapport à l'histoire qui va venir, pour les historiens, les personnes qui s'intéressent à cela.



Tagant, 2016, 6ème biennale de Marrakech

KB: Dans tes vidéos, installations, photographies, performances et dessins, on retrouve souvent des propositions qui évoquent la formation, l'érosion et la fragilité de la mémoire collective, la question de

l'éducation comme tu le disais. Tu as beaucoup travaillé ces questions par rapport au contexte du Maroc, notamment dans ton projet de livre intitulé *A Stone in a Pond (Pierre dans la mer)*, dans lequel tu passes au crible les publications qui ont été imprimées suite à l'Indépendance du Maroc, dans un élan nationaliste qui pose problème aujourd'hui (par rapport à son positionnement identitaire et au niveau du langage) car envisagé comme produit du post-colonialisme.

MH: C'était un projet que j'avais fait à la Cinémathèque de Tanger, sur l'invitation d'Yto Barrada pour faire une résidence avec les artistes Seamus Farrell, Mohamed Arejda. Cela coïncidait avec mon intérêt à ce moment-là pour travailler avec des livres éducatifs. À l'époque j'avais rassemblé tous les livres d'éducation, et je les ai transformés avec du béton. Pour moi c'est un petit rappel car je n'ai jamais aimé les livres scolaires car à l'époque je n'avais pas nécessairement les moyens de tous les acheter, et il y avait cette obligation d'en avoir un... qui s'en suit avec cette humiliation entre les élèves dans la classe. J'avais une haine totale envers ces livres. Après lorsque je rentrais chez moi et que je voyais tous les contenus de ces livres, je me suis rendu compte que j'ai eu de la chance de ne pas être forcément ami avec ce livre-là. Donc ma résidence à Tanger venait en réaction avec des formes à ce que je viens de décrire, une réponse avec la forme du livre scolaire.

Pierre dans la mer, 2010, 40 livres scolaires du Maroc post-colonial en béton.

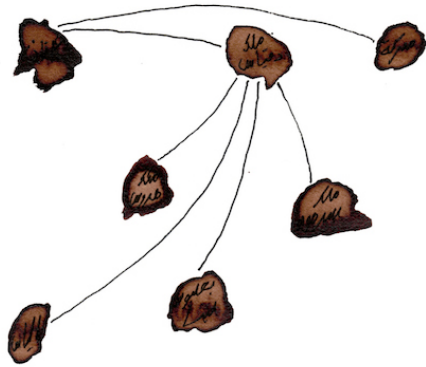


KB: Tu parlais tout à l'heure de Taha Hussein, et je trouve sa trajectoire dans le contexte de l'Égypte et les possibles échos avec ton travail intéressants. Pour lui, « l'éducation est comme l'eau et l'air », et cet intellectuel a clairement brisé les stéréotypes et les traditions en fournissant une lecture critique et réformatrice de la littérature et langue arabes. Est-ce que tu penses que par extension au contexte du Maroc, ces problématiques résonnent autant dans des contextes comme celui de l'Égypte, le Liban, la Jordanie par rapport à l'impression des publications, leur circulation entre ces pays et le Maroc à l'époque?

MH: Tout à fait, le contexte du Maroc n'est bien entendu pas un cas à part, et tous les pays arabes sont en quelque sorte dans le même bain, même si il y a des différences dans le traitement du problème. Par exemple au Maroc ce n'était pas la masse des intellectuels qui parlait de cela mais plutôt certaines personnes qui ont parlé de cela, mais pas les masses. C'est le contraire de l'Égypte car il y a beaucoup de musiciens qui ont parlé de cela, des écrivains qui ont traité le sujet de l'éducation, au Liban aussi. Donc il s'agissait vraiment de la problématique majeure des intellectuels à l'époque. Ces écrivains avaient les moyens de parler et d'imprimer

leurs livres. Même, à l'époque on disait toujours: "Les égyptiens écrivent, les libanais fabriquent les éditions et les maghrébins les lisent". Mais je pense que cela réduit la façon de traiter le problème.

Arbre généalogique, 2010, aquarelle crayon sur papier.



manière de critiquer le processus classique de monstration des oeuvres (le contenant aquarium qui fait référence à la vitrine, élément symbolique du musée, le contenu eau qui pourrit progressivement avec le temps, et les livres qui s'effritent graduellement) ?



*Aquariums Artificiels*détail, 2011, trois livres d'Histoire en amazigh, arabe et français.

*Aquariums Artificiels*détail, 2011, trois livres d'Histoire en amazigh, arabe et français.

KB: Dans *Aquariums artificiels* (2011), tu persistes dans l'élaboration de références aux livres d'histoire traduits en amazigh, français et arabe. On voit dans ton oeuvre que les écritures des livres disparaissent par l'action de l'eau et du temps. Formellement était-ce pour toi une



MH: C'est vrai qu'on pose souvent cette question de savoir quelles sont les limites de l'artiste, de savoir "ceci est une oeuvre, cela non". Je trouve intéressant de dire que les limites ne sont pas claires, qu'il y a plein de paramètres qui entrent en jeu pour donner ce 'titre' pour un travail, décider de le rendre public et de l'exposer. C'est intéressant pour moi de 'faire sortir' des oeuvres pareilles. Au moment où je conçois une oeuvre, je ne me pose même pas la question de savoir si elle est vendable ou si on peut la conserver, je ne fais pas de l'autocensure à cause de quelque chose qui vient de l'extérieur pour manipuler mon travail. Parfois je fais un dessin et ce travail-là reste éphémère, oui il y a indirectement une critique par rapport à cette idée que tout est vendable... par rapport au musée, par rapport à cette vitrine du musée qui est très curieuse et qui me donne l'impression de quelque chose de précieux, conservé et intouchable. En même le temps le concept du musée se dégrade et il est fragile idéologiquement. Il y a l'eau qui fait son travail comme dans *Aquariums artificiels*. Mais c'est surtout lié à cette question de l'oeuvre d'art aujourd'hui: peut-on la conserver, lui donner cette fragilité? peut-on la commodifier?

Je ne sais pas comment on conserve ce travail, à chaque fois je l'expose avec un exemplaire du même livre (*Histoire du Maroc*) pour la durée de l'exposition, ensuite il disparaît.

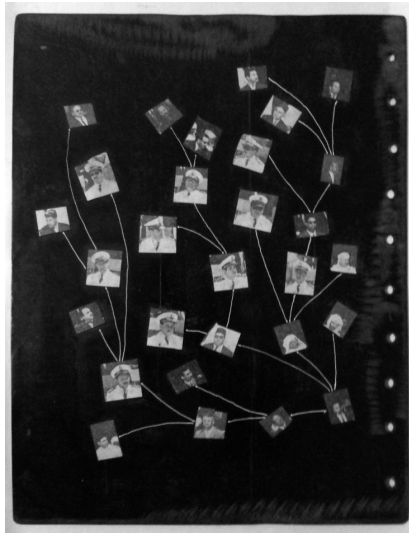
KB: Est-ce que pour toi il est important d'un point de vue conceptuel que le visiteur sache quel est le titre exact du livre qui se trouve là? Ou est-ce que tu envisages le livre comme un élément générique qui transporte une charge symbolique (l'idée d'un livre)?

MH: Je dévoile simplement le titre du livre, mais pas le nom de l'auteur; le titre du livre est réel: *Histoire du Maroc*, et il s'agit du livre en français, amazigh et arabe. On peut lire les pages du livre et quelques lignes sur l'histoire, notamment si on assiste au premier mois de l'exposition... au fur et à mesure l'eau devient un peu opaque et graduellement on n'arrive pas à déchiffrer ce qu'il y a dans l'histoire.

KB: Par extension, et par rapport à ce corpus d'oeuvres dont on a parlé, est-ce que tu collectionnes toi-même des livres, manuscrits, ou lettres que tu trouves au fil de tes recherches et projets?

MH: Il y a une petite partie dans ma bibliothèque avec plusieurs livres anciens, parfois j'ai simplement des photocopies car je n'ai pas trouvé les livres que je cherchais ou que c'était trop compliqué de me les procurer. Il y a cette archive là qui pour moi est une documentation par rapport à mes travaux. Et chaque documentation que je choisis déteint sur mon travail par différentes tâches. Quand j'étais à Assilah et que je collectionnais ces livres, ce n'était pas vraiment réfléchi, je trouvais des livres chez moi, j'essayais de lire, de m'intéresser aux illustrations à l'intérieur des livres, je m'intéressais au rapport à cet objet aussi. Et puis quand j'étais à Tétouan c'était une sorte de rupture avec ma bibliothèque d'Assilah car je commençais alors à travailler sur d'autres choses comme la peinture par exemple. Par la suite quand j'étais en France j'ai essayé de renouer avec cette bibliothèque, de retrouver ces livres, ces archives, ce rituel de faire les liens entre les livres et mon travail.

Greffer, Espalier, Dresser/détail de livre en fer, 2014 à L'appartement 22, Rabat.



KB: Dans sa dernière lettre de Novembre 1960 le militant congolais Patrice Lumumba, qui faisait partie d'intellectuels et militants porteurs de projets d'avenir en Afrique (citons Mehdi Ben Barka et Amilcar Cabral également), écrivait:

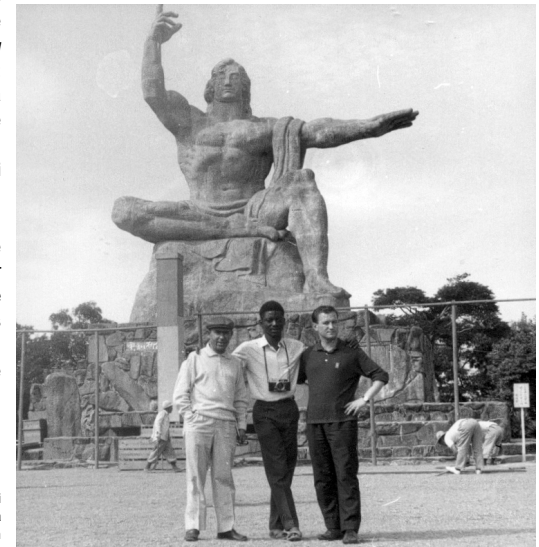
"L'Afrique écrira sa propre histoire et elle sera, au nord et au sud du Sahara, une histoire de gloire et de dignité".

Au-delà de convoquer la voix de Lumumba aujourd'hui, ou bien même celle du marocain Ben Barka, où en sommes-nous aujourd'hui au Maroc à ton avis par rapport à ces questions d'indépendance, d'émancipation et d'éducation, et cela au regard de ta position d'artiste dans la société?

MH: Les mots de Lumumba sont intéressants car ils font un lien avec la politique d'aujourd'hui, et je pense que l'artiste est lié à la question politique. Je pense que l'artiste observe la politique et il élabore avec cela un petit brouillon à partir de ses observations pour faire un travail. Je ne vois pas cela comme un travail de contre-politique ou de contre-information en général. Je parle du cas du Maroc car je connais ce pays un peu mieux. La situation est un peu complexe au Maroc, de mélanger le travail d'artiste et la politique telle qu'elle est aujourd'hui car il y a toujours ce que l'on a eu avant et après l'Indépendance. Il y a une manipulation qui touche les artistes, même aujourd'hui dans leur façon de travailler, et cela est lié à l'histoire.

Par exemple on trouve une espèce de critique, une contre-information qui est parfois assez directe. Pour moi tout cela n'est pas la 'solution', on ne peut pas avancer avec cette posture. Il y a certaines personnes qui ont du pouvoir, certaines personnes qui ont accès à l'art aussi en trouvant ce chemin qui est un peu fragile et malléable, et ils essayent de modeler ce qu'ils souhaitent. Je pense qu'ils ont eu une éducation qui est loin du peuple, une éducation "à la française", on parle ici des restes de la colonisation dans le domaine de l'art. Donc il y a toujours cette manipulation et ces ordres qui viennent de là-haut. On peut étendre cette question à l'argent de la production de l'artiste au Maroc: d'où vient t-elle? Pareillement pour les collectionneurs, les espaces d'art. Tous ces paramètres préparent le terrain pour le travail de l'artiste. On pose trop peu la question: où travaille l'artiste ? On entend plutôt: comment vit un artiste au Maroc? Est-ce à l'artiste de s'adapter et de réagir à ce que l'on propose? Je pense que cette question est très importante, et c'est mon ressenti par rapport à cette atmosphère.

Je ne connais pas parfaitement l'histoire du Maroc. Je pense que ce qui va avancer les choses, c'est de créer un autre ruisseau qui prend un peu d'eau de ces rivières qui existent déjà mais qui prend une autre direction. Il faut trouver ce pouvoir de dire et d'exprimer.



Claude Beaulieu et un camarade congolais avec Mehdi Ben Barka peu de temps avant son assassinat, à l'occasion du vingtième anniversaire de l'explosion atomique, 9 août 1965, Nagasaki, Japon.

Mohssin Harraki (1981, MA)

Mohssin Harraki est diplômé de l'Institut National des Beaux-arts de Tétouan, de l'École Supérieure d'Art de Toulon et de l'École Supérieure d'Art de Dijon. Au travers de ses dessins, vidéos, installations, photographies et performances, il élabore un travail artistique qui met en jeu l'existence des questions post-coloniales du Maroc, la mise à l'épreuve de l'imagination et la fragilité des constructions culturelles. Il en résulte des formes ayant comme résidus communs la généalogie, la transmission du pouvoir et la conscience collective. Mohssin Harraki décline également les thématiques du livre, du récit qu'il s'approprie, croise et met en jeu par rapport à l'héritage culturel, l'émancipation et l'écriture de l'histoire.

Il a présenté son travail, notamment dans les expositions «*Sentences on the Banks and other activities*» en 2010 à Darat Al Funun Amman (Jordanie), «*Mahatta*» en 2010 à la cinémathèque de Tanger (Maroc), «*Arbres généalogiques*» en 2011 à l'Espace 150×295 à Martil (Maroc), à la Biennale de Marrakech en 2011 et 2016, «*Outre Mesures et Programmes Radio*» en 2011 à La Galerie, Noisy-le-Sec, au festival d'art vidéo Transmediale11 à Berlin et à l'Independent Short Films and Media art Festival au Caire. Et également: «*Greffer, Espalier, Dresser*», exposition à L'appartement 22, Rabat (Maroc) 2014, «*Here and Elsewhere*», New Museum, New York, (USA) 2014, «*Songs of Loss and Songs of Love*», Gwangju Museum of Art, (Corée de sud) 2014, «*Merchants of dreams*», Museum of art and visual culture, Odense (Denmark) 2016, "*Volumes fugitifs*" Musée d'art moderne et contemporain de Rabat (Maroc) 2016, «*(MoMRtA) Museum of Manufactured Response to Absence*», Musée d'art Moderne et contemporain, Alger (Algérie) 2014, «*absence-presence, deux fois*», exposition avec Joseph Kosuth à la galerie Imane Fares, Paris (France) 2013, «*Shuffling Cards*», Art-Cade, galerie des grands bains, Marseille (France) 2012.

ABOUT THE AUTHOR

Karima Boudou

Karima Boudou (1987, MA/FR) is an art historian and independent curator based in Amsterdam. She is a graduate in art history and philosophy, and attended the Curatorial Training Programme of De Appel in 2012/13 in Amsterdam. She conducts independent research projects, exhibitions and publications in Morocco and Europe and recently edited *The Same River Twice*, a publication with poetry by Jimmie Durham. She lectured on writers and artists such as Jean Genet, Mohamed Leftah, Dave McKenzie and David Hammons.

Curatorial projects include: *À la recherche de l'exposition présente* (2012, Frac Bretagne, Rennes), *Bourgeois Leftovers* (2013, de Appel Arts Centre, Amsterdam), *Ce lieu n'est pas la maison de Descartes* (2013, French Institute of the Netherlands, Amsterdam), *Le Signe Route* (Fadma Kaddouri, 2013, L'appartement 22, Rabat), *Performer, Artisan, Narrator* (Donelle Woolford, 2014, Marrakech Biennale, Marrakech), *You can delete any comment that you create* (2014, InBetween, Brussels), *A SPACE IS A SPACE IS A SPACE* (2015, DAZ Deutsches Architektur Zentrum, Berlin), *WTNOTN What's The Name Of This Nation* (2015, Le Cube, Rabat).

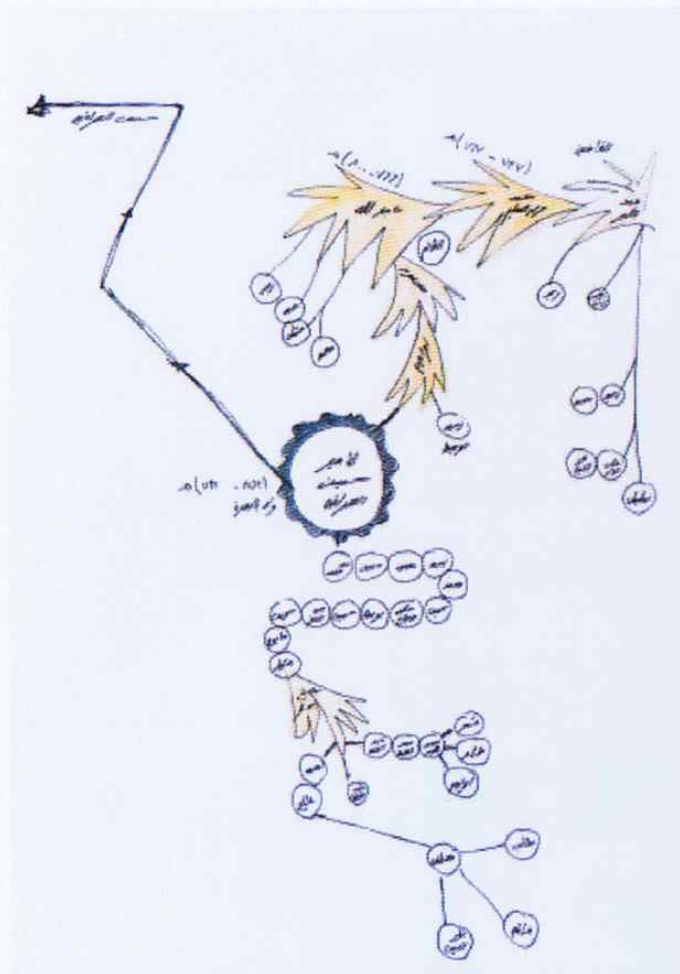
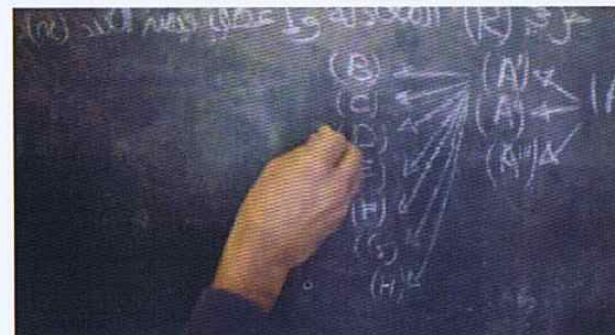
A State of Family Affairs Mohssin Harraki

In *Problem no. 5*, Mohssin Harraki creates drawings of family trees, tracing the genealogy of Arab ruling families. The project, considered by the artist as a work in progress, results from research into the dynamics of succession, governance, and inheritance of power. The amount of legitimacy conferred to a certain name within a family tree often depended on the amount of authority the name holder had during his life. It is very common for families to drop the names of some of their sons—and most of their daughters—when they fail to serve the family's history.

Harraki was born in Morocco in 1981. He graduated from the Institut national des Beaux-Arts, Tétouan, and earned an MFA at the École nationale supérieure des Beaux-Arts, Dijon. Upon returning to Morocco, he developed an interest in post-independence history. He began

studying local and regional texts produced in the wake of a newly found sense of Arab nationalism, extensive literature that shaped the collective consciousness. It is possible that *Problem no. 5* emerges from a geo-socio-political yearning for an ideology in sharp contrast with the concept of dynastic rule.

In the Arab culture there is a famous family tree. It starts with Adam and branches out to indicate the relationships between all the prophets, before closing with the last of prophets Mohammad



For all images:
Problem no. 5, 2010-2011
Drawings, variable dimensions,
and video, 2'48
Courtesy of the artist
Photo: Aurélien Mole

Problem no. 5 was part of *Quatre mesures*
et programmes radio, an exhibition curated
by Ali Yousfi for La Galerie, Centre d'art
contemporain, Nîmes-le Sec, 2011



(PBUH).¹ This is the family tree *par excellence*, and an example of the extent of branching out, depending usually on the prominence of a certain bloodline. Every ruling family takes obsessive pride in recording its lineage. These seemingly endless scrolls of ruling dynasties, when examined against the backdrop of mostly even governments, serve as quick illustrations of totalitarian stagnancy.²

The social injustices resulting from this systematic inheritance of power eventually led to the 2011 revolutions around the Arab world. At that point, Harraki had just finished his series of illustrations and video to be titled *Problem no. 5*.

The video features the artist scribbling a problem. He is interrogating the value of (X) on a blackboard. The equation starts with (A) which is broken down to (A1), (A2) and (A3), and then from there to (B), and so on. An infinite series of letters and variables complicates the problem, which

is initially a personal financial problem pertaining to the artist's unmanageable living costs during his stay in France. Harraki's "problem" could be analogous to the Moroccan socio-politician Al-Mahdi Bin Baraka's work. Back in the 60s, Baraka argued that the revenue from the sales of phosphate in Morocco could provide each citizen with 10 Dirhams per day. Mahdi Al-Manjara, the scholar of futuristic Moroccan studies, describes the Moroccan monarchy as being an unsolvable equation. The justification of authority and governance in the name of economics, politics or religion are at the core of current events. When the balance is constantly shifting between pauper and royal, self-assigned and elected, signifier and signified, the problem does indeed become an unsolvable equation. †

Ala Younis

• www.mohsinharraki.com

² The last five names in the Hijaz "Quraid" genealogy are those of the king of Jordan, King Husayn I of Egypt, whose family tree is illustrated using the real portraits of his sons, daughters, and wives, is also the great-grandchild of Muhammad Ali Pasha, the Albanian

warrior who ruled Ottoman Egypt following the French Campaign in 1801. Along with his dynasty, he has ruled over ten generations of sultans, khedives, sultans, and kings. The family was finally destroyed by the 1952 Egyptian army-led coup d'état.

