

L'art par temps de détresse

Se faire le chiffonnier de la mémoire des luttes. Nidhal Chamekh ne recule décidément plus devant cette tâche qu'il s'est fixée depuis « De quoi rêvent les martyrs ? » (2011). Mais à quel temps décline-t-il cette mémoire dans « Mnēmē », son exposition à Selma Feriani Gallery (29 octobre – 12 novembre 2016) ? D'une main, il ramène la virtuosité du dessin à un principe de délicatesse. De l'autre, il accorde la rémanence des formes et des luttes au retour du refoulé, où l'image se peuple de fantômes. Entre deux mains qui s'alternent, c'est la pratique du montage qui permet à Nidhal Chamekh de prendre la mémoire à rebrousse-poil.

Montages de la mémoire

Singulière, la démarche plastique de Nidhal Chamekh est de celles qui s'achèment sans hésitation du symptôme à la figurabilité des rêves. Creuser ce sillon en maniant le trait de dessin comme une massue, fut l'enjeu de la série De quoi rêvent les martyrs ? réalisée en 2011. Cinq ans plus tard, Mnēmē vient aiguiser le tranchant de cette démarche. À l'exacte jonction de la réappropriation des images d'archive et de l'exercice anatomique du dessin, il y a en effet le geste d'installation accouplé à la matière de la sculpture. Si bien que, d'un médium à l'autre, un glissement se fait jour. Glissement qui, dans The Hannibal smiling, fait sourire le général carthaginois avec de la résine et du marbre. Glissement aussi qui, avec Guélguine–Bored, invite un « nous » éclairé au néon à se repaître librement des graines de tournesol étalées par terre. Glissement surtout par lequel Southern-Western dresse devant nous des pieds nus, à hauteur d'homme, avec des boîtes de bière écrasées sous leurs poids de béton. N'empêche, si le dessin distribue autrement les cartes que ces gestes taillés dans la matière, il n'en rend pas moins aux bouts d'anatomie punaisés une nouvelle visibilité.

Nous voici loin du coloris. De là où il dessine, à l'encre comme au graphite, Nidhal Chamekh croit dans les revenants plus que dans les anges. Dans un détachement qu'on prendrait à tort pour de l'iconoclasme, Nidhal Chamekh se fait constamment le chiffonnier de la mémoire en pliant la proposition de Mnēmē aux besoins de l'homophonie. Fille grecque de la mémoire qui donne à l'exposition sa double hélice signifiante, Mnēmē se taille en effet dans la langue arabe une épaisseur phonétique qui semble la plier à la fiction comme au songe : *مَنَامَة*. Séduisante hypothèse, en effet, dont Chamekh n'hésite pas à vérifier la consistance théorique et pratique. D'une main, il ramène la virtuosité du dessin à un principe de délicatesse, où le visible scelle ses symptômes. De l'autre, il accorde la rémanence des formes et des luttes aux retours du refoulé, où l'image se peuple de fantômes. Mais entre deux mains qui s'alternent, à quel temps Mnēmē décline-t-elle les fictions de la mémoire ?

C'est la pratique du montage qui permet sans doute à Nidhal Chamekh de prendre la mémoire à rebrousse-poil, de la sonder au présent des luttes. L'extension donnée ici au montage dépasse son concept cinématographique. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que les dessins de Mnēmē requièrent une lucidité critique aussi bien au niveau de la création qu'au niveau de leur réception. S'ils gagnent à être lus à la lumière de l'iconologie des intervalles d'Aby

Warburg, ils n'appellent pas moins l'éclairage matérialiste de Walter Benjamin. Sous les montages de Chamekh, ce sont en effet des « images dialectiques » qui s'offrent au regard. En elles se condensent et se télescopent les tensions dont la mémoire est faite. Les dessins et les sérigraphies de Mnēmē acquièrent une lisibilité issue des choix du montage, comme les coupes d'un film tombées en syncope.

Démontages de l'inconscient visuel

S'il fallait isoler une scène dans Mnēmē, elle s'apparenterait probablement à celle de l'inconscient qui ourdit la série *Le battement des ailes*. Le motif de l'oiseau y est à la fois entêtant, plus cérébral qu'obsessionnel. Mettre du jeu dans le dispositif, revient en effet à restituer ces images en bribes dans un montage capable de les plier aux déplacements et condensations propres au travail du rêve. Car le principe du montage, chez Chamekh, fonctionne à la manière de la vue cavalière d'une pièce d'automate qui se décale entre deux oiseaux, l'un au vol et l'autre empaillé. Le montage est ici à la fois démontage et remontage des rebuts solitaires des rêves. Oscillant entre grossissement hypocondriaque et enveloppe amorphe, c'est le détail ou l'objet partiel qui se fait un appât pour le regard. Les fragments d'objets qu'épingle Chamekh ont l'air de s'être déposées ici et là, l'air de rien, comme les mots d'un poème glissés sous la porte, alors qu'elles condensent, sur la surface de la feuille, le risque de leur disparition. Les associations libres s'échafaudent à la manière des mouvements d'ailes dans le vol, ou le long de lignes de captation analogues à celles qui organisent les coupes anatomiques. Le tracé, au soin précis, renonce à répartir des lumières, sans cesser d'organiser les masses et disjoindre les corps. Si inconscient il y a dans *Le battement des ailes*, ce serait un « inconscient visuel » benjaminien, nervuré comme un corps et disséqué avec la précision du scalpel.

Cet inconscient visuel dont Nidhal Chamekh sonde ici quelques facettes, est un inconscient qui lutte et travaille. La scène figurative n'est pas mieux lotie ici que les corps sous perfusion dans *De quoi rêvent les martyrs ?* Il en va du songe et de la mémoire dans *Le battements des ailes* comme du corps dans la série de 2011. Le montage définit ici deux opérations conjointes du dessin : ce par quoi l'image fait voir une chose dans une autre ou pour une autre ; et ce en quoi le visible se livre, comme un gant retourné. Ces deux opérations sont celles d'une main et d'un regard qui annulent l'objet pour en produire un autre. Mais là où les rêves sont figurés à l'état de décharge nerveuse, le songe comme la mémoire s'assimilent sous nos yeux aux fils de fer et aux allumettes de *Born terrorist*. L'inconscient, échoué à marée basse, reprend avec ce clin d'œil un peu de ses fonctions critiques.

Sauf qu'ici, Nidhal Chamekh déplace la loi de la ressemblance qui irrigue les scènes de l'inconscient de trois manières. Soit en faisant dériver d'un objet une correspondance, d'un cœur une montgolfière. Soit en détachant, sur un fond neutre, les épisodes ou les moments d'un récit, tout particulièrement dans les dessins *Changement de cadre* et *La Poursuite*. Soit en faisant battre deux mains comme deux ailes d'oiseau. Entre ce battement anatomique et l'abattement archivé d'un corps croulant sur le sol, tout se passe comme si le refus de l'intrigue faisait lever de véritables objections d'images. Remontages et objections d'images

C'est sans doute là que la mémoire des luttes reprend ses droits. Car ce qui est repris dans l'archive est toujours remonté par Nidhal Chamekh. Simple dans son principe, le dispositif de l'installation murale Burn est extrêmement subtil dans sa réalisation. Si elles documentent les répressions sanglantes des janvier 1978, les deux photos argentiques choisies par Chamekh ne portent pas en elles leur propre lisibilité. Ces images ne s'identifient pas au visible. Exposées de dos, elles invitent à lire leurs légendes. Mais elles n'en sollicitent pas moins le regard par le retrait de ce qu'elles donnent à voir. Il faut s'approcher du mur, le temps d'un regard de biais, pour que l'image nous renvoie, sur un miroir déformant, quelque chose comme son envers. Ouvrir ainsi, par le retrait même de l'image, la possibilité d'une autre lisibilité de l'histoire : ces deux gestes sont moins contradictoires qu'il n'y paraît. C'est pour mieux y revenir armée contre l'oubli que la l'image d'archive de Burn s'accommode du retrait.

Parce qu'il ne s'agit pas de jouer les philistins, ces objections d'images exigent qu'on leur accorde du temps. Si l'épisode des émeutes du pain à Tunis en 1984, fait retour dans Mnēmē, c'est parce qu'elle fait apparaître un moment de mémoire comme un point critique ou un symptôme. Avec Trois poses de Fadhel Sassi, Chamekh a réalisé en 2012 trois dessins en poudre de charbon, à partir d'une série d'instantanés pris en rafale au moment où une balle perçait le cœur du jeune militant. S'il isole trois moments parmi ces clichés, Chamekh leur confère l'allure d'une bande filmique, le temps de rendre perceptible une chute dans un reste de lumière. Mais il ne se contente pas de recadrer l'espèce d'évanouissement par laquelle le corps croule sur le sol. C'est au brouillage de la visibilité que Chamekh procède ici, en recourant à la poudre de pain brûlé. Le grain rugueux de l'image, sa matière granuleuse, destinent la mémoire à toutes les combustions, comme s'il fallait en sauver les cendres là où elles n'ont pas encore refroidi.

Serait-ce à l'œil de souffler sur la braise qui couve sous ces cendres-là, pour rompre la prose falsificatrice de l'histoire ? Ce serait peut-être un geste qui fait entendre combien l'événement d'une réminiscence peut dérouter le regard, et combien la mémoire se débobine plus délicatement que sur une pellicule cinématographique. Mais entre le tracé des dessins et la trace des images d'archives, la dissolution guette les images dérobées au regard. Il y a dans l'archive, comme dans les rêves, les traces à sauver d'un réel oublié.

C'est autour d'un réel colonial que Chamekh organise un beau montage entre la carte lithographique des tribus tunisiennes de 1881, et un morceau de « kilim » berbère quasi calciné. Ligne de fracture entre les choses, ce montage rend visible l'intervalle de temps entre deux mémoires qui se repoussent : image contre image. D'un regard dessaisi dans l'archive à son ressaisissement par les flammes, l'oscillation est sans doute inévitable. Mais cette bascule scelle le privilège de l'image dialectique dans Mnēmē : confrontée à tout ce qui reste, elle ne vient jamais au bout de sa brûlure.

Adnen Jdey, 2016.