

0

2



8

7

**Franz Wanner**  
**Bouchra Khalili**

**Olivier Mosset**

**Eija-Liisa Ahtila**  
**Thomas Bellinck**



MUSÉE  
D'ART CONTEMPORAIN  
DE LA HAUTE-VIENNE  
— château de Rochechouart

22.09.2018 – 06.01.2019

# Koenraad Dedobbeleer

Kunststoff: Gallery of Material Culture

# JOCHEN LEMPERT PREDICTED AUTUMN

12 OCTOBRE / 16 DÉCEMBRE 2018



Place du château  
87600 Rochechouart  
Tel : 05 55 03 77 77  
fax : 05 55 03 72 40  
contact.musee@haute-vienne.fr

[www.musee-rochechouart.com](http://www.musee-rochechouart.com)

© Jochen Lempert / Bild-Kunst, Berlin 2018. Courtesy: AG, Bern and Projektstiftung, Barcelona



Av. Van Volxem 354  
1190 Bruxelles  
[www.wiels.org](http://www.wiels.org)

15 min ↑  
Gare du Midi  
Zuidstation  
South Station

# WIELS

Koenraad Dedobbeleer, *Tête* (2016)



L  
22.09.18 –  
10.02.19

## Œuvres de la collection du frac île-de-france

Dominique Labauvie  
Maëlle Labussière  
Jeff Ladouceur  
Suzanne Lafont  
Denis Laget  
Jacques René Lagrange  
LALAN  
Bernard Lallemand  
Bertrand Lamarche  
Fabrice Langlade  
Annika Larsson  
et Augustin Maurs  
Bo Christian Larsson  
Elad Lassry  
Micha Laury  
Bertrand Lavier  
Christopher Le Brun  
Jean Le Gac  
Marc Le Mené  
Marie-Hélène Le Ny  
Cécile Le Talec  
Guillaume Leblon

Mark Leckey  
Seulgi Lee  
Frédéric Lefever  
Marie Legros  
Pierre Leguillon  
Mathieu Lehanneur  
Jochen Lempert  
Jean Leppien  
Rainier Lericolais  
Eugène Leroy  
Élodie Lesourd  
Natacha Lesueur  
Agnès Lévy  
Christian Lhopital  
Arto Lindsay  
Tony Long  
Mireille Loup  
Ken Lum  
Marie Lund  
Guy de Lussigny  
Mark Luyten

frac  
île-de-france  
le château  
rentilly

Parc culturel de Rentilly – Michel Chartier/  
frac île-de-france, le château



Nina Beier  
Adriano Costa  
Rui Costa  
Hans-Peter Feldmann  
Kenneth Goldsmith  
David Horvitz  
Ana Jotta  
Jeremy Millar  
Pepo Salazar  
Karin Sander

# ME TA PHO RIA III

Commissarié par  
**Silvia Guerra**

exposition  
du 6 octobre  
au 11 novembre  
2018 au  
**CENTQUATRE  
PARIS**



LABORATOIRE  
ARTISTIQUE  
DU GROUPE BEL

[www.lab-bel.com](http://www.lab-bel.com)  
[www.104.fr](http://www.104.fr)

**CENT  
QUATRE  
#104 PARIS**



S  
U  
i  
t  
e

EXPERIMENTER

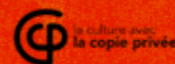
PRODUIRE

EXPOSER

**La Pommerie** — Gentioux-Pigerolles  
Présentation publique 11 nov → 16 déc 2018  
**En souvenir d'un temps qu'il nous reste à inventer**  
d'Ann Guillaume

[www.cnap.fr](http://www.cnap.fr)

Dans le cadre de la 4<sup>e</sup> édition du programme Suite, le Centre national des arts plastiques (Cnap) souhaite, en partenariat avec l'ADAGP, donner une visibilité publique à une sélection de projets ayant bénéficié d'un soutien à la recherche et à la production artistique en les accompagnant dans le cadre d'une exposition.



# LE VINGTIÈME PRIX DE LA FONDATION D'ENTREPRISE RICARD.

Une proposition de  
Neil Beloufa  
assisté de  
Marilou Thiébault

Meriem Bennani  
Ludovic Boulard Le Fur  
*Has been, hélas*  
(Camille Besson,  
Raphaël Rossi,  
Maxime Testu,  
Victor Vaysse)  
Anne Le Troter  
Lucile Littot  
Guillaume Maraud  
Liv Schulman  
South Way Studio  
(Emmanuelle Luciani  
& Charlotte Cosson,  
avec Giovanni Copelli,  
Andrew Humke,  
Gérard Traquandi,  
Bella Hunt & DDC)  
Victor Yudaev

EXPOSITION  
11 SEPTEMBRE  
– 27 OCTOBRE  
2018

[www.fondation-entreprise-ricard.com](http://www.fondation-entreprise-ricard.com)

FONDATION  
D'ENTREPRISE  
RICARD



# SPOLIA

EXPOSITION DU 13 OCTOBRE 2018 AU 6 JANVIER 2019  
UN PROJET DE GUILLAUME DESANGES ET MOUNTAINCUTTERS  
AVEC : ETEL ADNAN, CADA (COLECTIVO ACCIONES DE ARTE),  
DANIELE ALLEMAND ET STEPHANE GERARD (INITIATEURS DE L'ATELIER PHENOMENES),  
MANUEL JOSEPH, L'ART DU KINTSUGI (CATHERINE ALGOET / MOUNTAINCUTTERS),  
MOONDOG, PIER PAOLO PASOLINI, W.G. SEBALD, CHRISTOPHE TARKOS [...]

LE GRAND CAFE  
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN. SAINT-NAZAIRE



[grandcafe-saintnazaire.fr](http://grandcafe-saintnazaire.fr)

# EMMANUELLE LAINÉ

Est-ce que je me contredis? C'est entendu,  
alors je me contredis. (Je suis vaste,  
je contiens des multitudes)

1<sup>ER</sup>  
JUN  
16  
DÉC  
2018

Avec  
Les œuvres  
de Caroline Achaintre,  
Saâdane Afif, Sylvie Auvray,  
Eva Barto, Claude Closky, François  
Curlet, Natalie Czech, Honoré D'O,  
Michel Dheurle, Jimmie Durham, Latifa  
Echakhch, Robert Filliou, Dan Graham,  
Raymond Hains, Hippolyte Hentgen, Pierre  
Huyghe, Pierre Joseph, André Léocat, Elsa  
Maillot, Nick Mauss & Ken Okiishi, Allan  
McCollum, Arno Rafael Minkinen, Laurent  
Montaron, Jean Noël, Emilie Pitoiset,  
Lili Reynaud-Dewar, Clément  
Rodzielski, Glenn Rubsamen,  
Lara Schmitger et Joëlle  
Tuerlinckx

Grégoire Romanet



CHAMPAGNE  
FRAC  
ARDENNE

Fonds régional d'art contemporain  
1 place Musée F-51100 Reims

Le FRAC Champagne-Ardenne est financé par la Région  
Grand Est, la Drac Grand Est et la Ville de Reims.  
Il est membre des réseaux Bulles et Platform.  
[www.frac-champagneardenne.org](http://www.frac-champagneardenne.org)  
Suivez-nous sur facebook et instagram



# BÉATRICE CUSSOL

## Attends

EXPOSITION  
15 SEPTEMBRE > 11 NOVEMBRE 2018  
CHAPELLE DU GENÊTEIL  
Rue du Général Lemonnier  
53200 Château-Gontier



SCÈNE NATIONALE  
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN D'INTÉRÊT NATIONAL  
PAYS DE CHÂTEAU-GONTIER

T. 02 43 09 21 52  
[www.le-carre.org](http://www.le-carre.org)

CAC Brétigny

Au nom du Père, de la Patrie  
et du Patriarcat

06.10—21.12.18



Núria Güell



U+1F346-022  
Aubergine

Graffiti

s.n.  
Gravure, 20 x 15 cm

Espace Jules Verne  
s.d. [08.2018]



**Diane Guyot  
de Saint Michel**

**« Ta bouche »**

**Exposition  
du 8 septembre  
au 28 octobre 2018**

*Ouvert du mercredi au dimanche  
de 13h à 18h*

**Centre d'art contemporain  
La halle des bouchers**

N°7 rue Teste du Bailler - 38200 Vienne (France)

*Tel : 04 74 84 72 76*

*Email :  
info.cac@mairie-vienne.fr*

C	M
O	O
N	Y
F	E
O	R
R	N
T	E

185 RUE  
DU FBG DU  
PONT NEUF  
POITIERS

**LIZ MAGIC LASER**  
HANDLE/POIGNÉE



**AVAF**

**BLANCHE MONNIER**



**EXPOSITIONS DU 15 SEPTEMBRE AU 16 DÉCEMBRE 2018**



## Alejandro Cesarco

Apprendre  
la langue  
(présent continu I)

3/3

16.10.18  
27.01.19

JEU DE PAUME

Jeu de Paume 1, place de la Concorde, 75008 Paris

## Interview

## Franz Wanner

*par / by Aude Launay*

14-25

## Bouchra Khalili

*par / by Patrice Joly*

28-38

## Essai / Essay

catalogue n° 1,  
1968  
(Olivier Mosset)*par / by Jean-Charles Agboton-Jumeau*

42-48

**En couverture / Cover**  
Bouchra Khalili, *Wet Feet: Lost Boats. Fig. 2*, 2012.  
Photographie c-print / c-print  
photography. Courtesy Bouchra  
Khalili; Galerie Polaris, Paris.  
© Bouchra Khalili / ADAGP, Paris,  
2018

**Directeur de la publication /  
Publishing Director**  
**Rédacteur-en-chef /  
Editor-in-Chief**  
Patrice Joly

**Rédacteurs / Contributors**  
Jean-Charles Agboton-Jumeau,  
Alexandra Fau, Patrice Joly,  
Jesi Khadivi, Aude Launay,  
Ilan Michel, Vanessa Morisset,  
Camille Paulhan, Mathilde Roman,  
Anne-Lou Vicente.

**Traduction / Translation**  
Simon Pleasance, Aude Launay

## Guest

## Eija-Liisa Ahtila

*par / by Mathilde Roman*

50-55

## Thomas Bellinck

*par / by Aude Launay*

57-61

02#87

Automne / Autumn 2018

**Publicité / Advertising**  
Patrice Joly  
[patricejoly@orange.fr](mailto:patricejoly@orange.fr)

**Graphisme / Graphic Design**  
Aurore Chassé

**Impression / Printing**  
Ziur Navarra, Espagne.

## Reviews

## Natalie Häusler

KIT, Düsseldorf

68-69

## A Study in Scarlet

Le Plateau, Frac Île-de-France

70

## Cosmogonies

Mamac, Nice

71

## Benoît-Marie Moriceau

Les Champs Libres, Rennes

72

## Valérie Mréjen

La Halle des Bouchers, Vienne

73

## Résonance

Frac Normandie Rouen

74

## James Turrell

Musée d'arts de Nantes

75

## Francisco Tropa

Le Grand Café, Saint-Nazaire

76

## Emmanuelle Lainé

Frac Champagne-Ardenne, Reims

77

## Contierama

Le Carré, Château-Gontier

78

## Morgan Courtois

Passerelle, Brest

79

**Éditeur / Publisher**  
Association Zoo galerie  
10 rue Bonne Louise  
44 000 Nantes (F)  
[patricejoly@orange.fr](mailto:patricejoly@orange.fr)

Avec le soutien  
de la Ville de Nantes

**Textes inédits et archives sur**  
[www.zerodeux.fr](http://www.zerodeux.fr)  
**Unpublished texts and archives**  
[www.zerodeux.fr/en](http://www.zerodeux.fr/en)



# Franz Wanner

en conversation avec Aude Launay

Une librairie désaffectée, une cathédrale fourmillant de touristes et d'ennuyés immeubles de verre et de béton, voilà ce que vous verrez sans doute en vous promenant dans le centre-ville de Munich comme n'importe quel autre passant. Une fausse librairie, un clocher dissimulant une antenne radio, des appellations fictives sur les boîtes aux lettres et les sonnettes de bâtiments publics, voilà ce que vous donnera à voir le *Secret Guide* de Franz Wanner: les mêmes endroits que ceux figurant sur tout plan de la ville mais, cette fois-ci, chargés d'histoire(s). Sociétés de façade, camouflage linguistique, pratiques extrajudiciaires et infiltration, les tactiques des services secrets allemands se trouvent ici exposées par la cartographie du parc immobilier du service fédéral de renseignement.

Dans le contexte de l'annonce de la nouvelle loi bavaroise — finalement adoptée en mai dernier — visant à l'augmentation du pouvoir de surveillance de la police (loi permettant entre autres l'interception des communications physiques comme électroniques et l'extension de l'utilisation des données ADN à un niveau «préventif»), la divulgation par Franz Wanner, en février dernier, de l'information selon laquelle la cathédrale de Munich abritait une station radio utilisée par le service fédéral de renseignement (le BND) a donné lieu à une conférence de presse du BND, à des instructions données à ses agents et à une demande de démantèlement des appareils par le conseil catholique de la région.

À l'occasion de *The Interrogation* (2018), une performance qu'il a présentée à Munich en écho aux interrogatoires de réfugiés menés clandestinement dans la ville par les services de renseignement allemands, nous avons rencontré l'artiste munichois pour discuter accessibilité et diffusion de l'information dans nos sociétés démocratiques contemporaines mais aussi de ce qui se passe lorsque l'art commence à interagir avec le monde qui l'entoure.

## Quelle est l'histoire du *Secret Guide*?

Ce projet découle de l'intérêt que j'ai développé pour la notion de «secret d'État» à force de m'y trouver confronté dans mon travail. Cette expression est une manière de décrire le dernier nœud démocratique d'un réseau alors qu'il disparaît dans une zone floue où les questions additionnelles ne sont pas autorisées et où les réponses sont refusées — la fin de la transparence, la fin de la démocratie, au cœur de l'Europe d'aujourd'hui. Parvenir à ce point à maintes reprises au cours des cinq dernières années m'a donné envie de travailler sur les structures qui le sous-tendent. **Lesquelles de vos œuvres antérieures avaient occasionné cette confrontation avec le « secret d'État » ?** Des pièces concernant des sujets tels que l'industrie de l'armement et la dénomination de «double usage» — le double usage qualifiant des technologies et des produits utilisables à la fois à des fins civiles et à des fins militaires mais qui sont principalement utilisés à des fins militaires, le terme double usage servant à dissimuler cet aspect. J'ai entamé cette recherche après avoir rencontré le PDG d'une entreprise de technologie aérospatiale qui produit des pièces pour l'Eurofighter et pour d'autres avions de combat, dans ma ville natale. Au cours d'une interview télévisée, j'avais traité sa société d'entreprise d'armement, il m'avait alors contacté et, très en colère, dit que je le mettais en danger en faisant cela, exposant ses locaux et ses employés à des agresseurs potentiels, que c'était la raison pour laquelle ces entreprises n'étaient pas labellisées d'armement, mais à double usage. On change de formulation et soudain, tout va bien. **Comment avez-vous exploré ce thème ?** *Dual-Use* (2016) est une installation composée de quatre vidéos qui présentent des protagonistes de cette «scène du double usage», dont un pilote de drone de l'armée américaine qui vit maintenant en Allemagne et travaille également

*The Interrogation*, Public Art Munich & Münchner Kammerspiele, X Shared Spaces : Route III, 19-22.07.2018  
18 +/- , Voluntary Self-Control, Moscow Museum, 23.08 – 23.09.2018

comme mannequin. Comme vous le savez, de nombreuses attaques de drones réalisées par l'armée américaine sont coordonnées depuis l'Allemagne. Avec cette pièce, j'essaie de relier le niveau local du travail de ces personnes à son influence globale, un peu dans la lignée d'*Inextinguishable Fire* (1969) d'Harun Farocki, dans lequel il montrait comment un aspirateur peut devenir une arme opérationnelle et une mitrailleuse un appareil domestique. **Et vous vous êtes donc entretenu avec ces protagonistes pour réaliser les vidéos ?** Deux des vidéos sont faites de séquences trouvées et j'ai filmé les deux autres, oui. **Mais comment avez-vous persuadé ces gens d'être filmés dans ce cadre ?** Ce fut un processus difficile ! Le PDG m'avait invité mais il s'est avéré que c'était seulement pour s'énerver à nouveau, il m'a plus ou moins jeté dehors. J'avais une équipe de tournage avec moi, mais il nous a interdit de filmer quoi que ce soit. Je l'ai finalement convaincu quand j'ai mentionné que j'avais entendu dire qu'il était le leader du marché mondial dans sa gamme de produits — je ne m'attendais pas à ce que cela fonctionne, mais il a commencé à parler et nous avons filmé environ trois heures là-bas. Il a été plus facile d'approcher certaines des universités qui coopèrent avec le complexe militaro-industriel parce que j'enseigne aussi dans une université: sous prétexte que, dans notre faculté, nous utilisons des drones dans le cadre d'un programme de recherche sur les algorithmes d'interprétation des images capturées par les drones, j'ai pu y interviewer des professeurs et des chercheurs. **Puis *Dual-Use* a déclenché une requête parlementaire concernant le financement d'un campus munichois qui abrite, outre les universités techniques et scientifiques de l'État, l'Université des forces armées allemandes et des entreprises œuvrant dans le double usage comme Airbus et Siemens. Quelle est votre position**



Franz Wanner, *The Interrogation*.  
Œuvre multimédia en boucle / Multimedia work, situational loop, 18-22.07.2018, Public Art Munich.  
Photo: Franz Wanner.

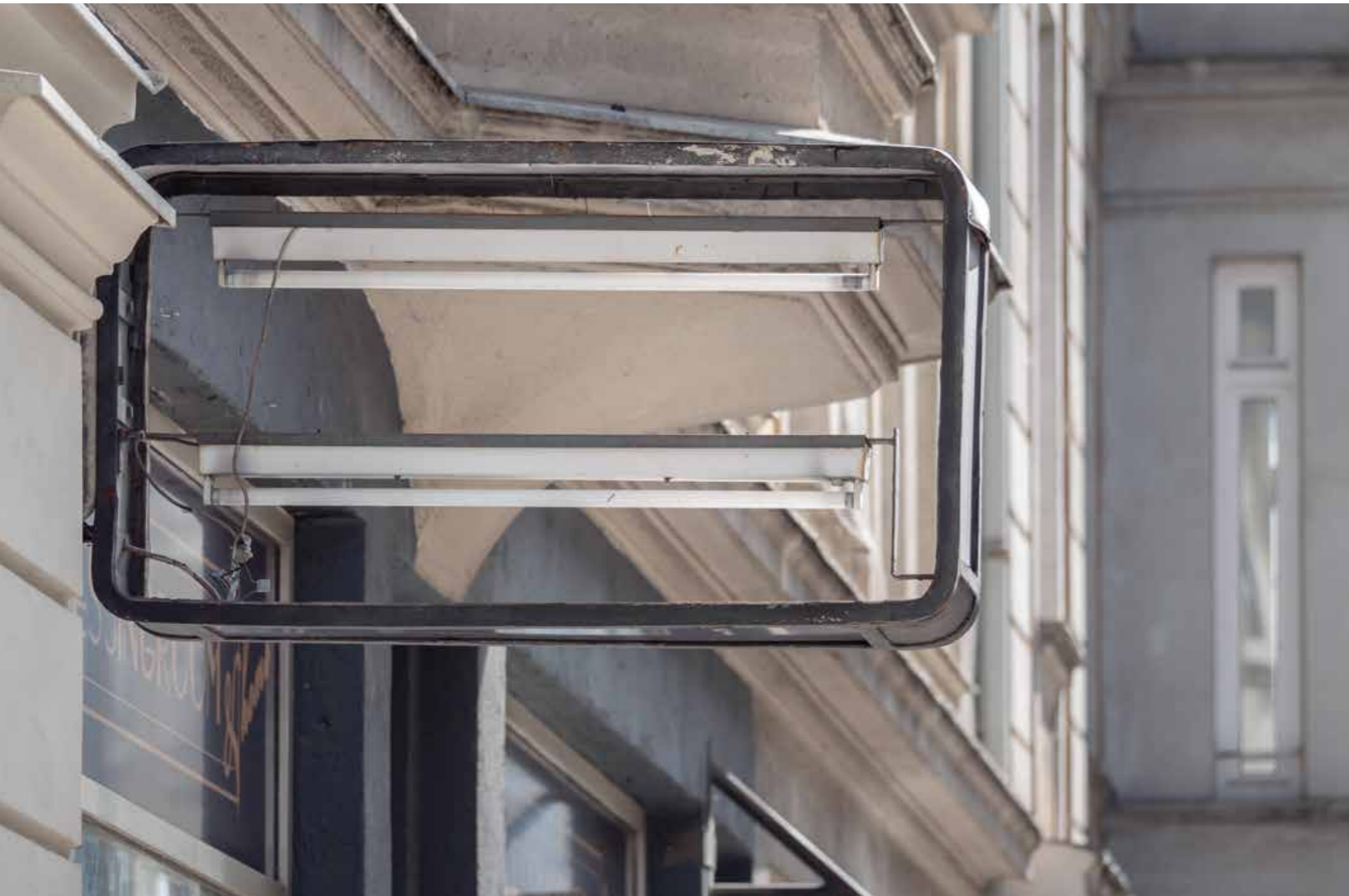
## par rapport à l'interaction de votre travail et des situations qu'il décrit ?

Le fait d'interférer avec certaines réalités et les effets directs produits sur elles et les effets causés par *Dual-Use* et *The Interrogation* (2018) sont des effets secondaires de mon travail artistique, et non sa substance. De tels effets ne disent rien de la qualité d'une œuvre d'art. Ceci dit, j'ai bien évidemment utilisé comme matière pour ma pratique artistique les réactions du gouvernement, les réactions des services secrets et celles de l'Église, ainsi que les réponses qu'ils ont dû donner ou la façon dont ils ont réussi à éviter d'en donner. Les installations vidéo *From Camp to Campus* et *Battle Management Drawings* (toutes deux

de 2017), par exemple, [présentées l'année dernière au Lenbachhaus de Munich dans l'exposition «Après les faits. Propagande au XXI<sup>e</sup> siècle»] sont liées à la réponse du gouvernement à cette requête parlementaire. Vous pouvez faire des recherches et découvrir beaucoup de choses mais, à un moment donné, lorsque l'État lui-même est mis en doute, vous obtiendrez la réponse qu'il est dans votre propre intérêt de ne pas savoir. Quelque chose du style: «Nous ferons en sorte que ce soit le mieux pour nous tous» — «nous tous», dans ce contexte, étant tous les Allemands ou tous ceux qui s'identifient à notre idéologie, comme je l'appellerais. Mais je pense qu'il n'est pas nécessaire de croire aux mythes

nationaux. C'est pourquoi je me suis concentré sur ce point de non-réponse et de fin de la transparence. **Ce qui vous a conduit à explorer ce que vous appelez les « sites secrets » de Munich...** Oui. Nous avons étrangement ici une agence de renseignement (BND) de la République fédérale d'Allemagne qui est plus ancienne que la République elle-même. Son fonctionnement est très étendu puisque, en plus de ses bureaux centraux de Munich et de Berlin, le BND a utilisé quelque 200 bureaux secrets dans le monde entier. J'en ai recensé 125 à Munich, d'anciens bureaux pour la plupart mais aussi un certain nombre qui sont actuellement exploités; j'ai fait appel à un spécialiste des agences de renseignement pour





Franz Wanner, *Secret Sites, Akademie-Buchhandlung*, 2018.

Türkenstrasse 58 | 1950s.  
The Academy Bookstore did not sell books. It was a bogus company of the German Intelligence Service (Org). The company's close physical proximity to the art academy, and the art academy's remoteness at the time from theory, ensured that the code name "Akademie Buchhandlung" was difficult to crack.  
Photographie / photography. Courtesy Franz Wanner.

m'aider à les cartographier. Quand j'ai commencé cette recherche, j'ai découvert que l'un de ces endroits regroupe en fait cinq bureaux dans un même bâtiment et que j'habite si près de celui-ci que je passe devant tous les jours depuis des années! J'ai ensuite trouvé un document de la CIA — disponible sur Internet — qui donne nombre d'informations sur les sites secrets désaffectés. Il y en a d'ailleurs un juste en face de l'hôtel où vous séjournez actuellement à Munich, dans la Türkenstraße. **Ce document était**

**donc public mais ces sites restaient largement ignorés jusqu'à ce que vous en publiiez votre carte, en juillet dernier...** Cette recherche a commencé à attirer l'attention un peu plus tôt, en février, lorsque j'ai révélé que la Frauenkirche — la cathédrale, le principal édifice de Munich — dissimulait dans l'une de ses tours une antenne radio utilisée par les services secrets. J'ai divulgué cette information au cours d'une interview à la radio qui m'offrait une demi-heure pour la mettre en contexte; il a fallu deux

ou trois semaines pour que les grands médias s'en emparent: *Der Spiegel* a publié l'information puis elle s'est répandue dans toute la presse, complètement décontextualisée. C'est devenu un gros titre. Ceci dit, il y a eu beaucoup plus intéressant pour moi que cette église qui s'est révélée être un «monument des services secrets»: ma découverte d'un lieu dédié à l'interrogation des réfugiés. Dans ce contexte, certains termes jouent un rôle très important, ils produisent en quelque sorte une réalité qui semblera

**Passe-t-on les chercher dans les camps ou... ?** Non, l'Office fédéral des migrations et des réfugiés, où ils doivent s'enregistrer, recueille leurs données personnelles et les transmet au BND qui les filtre par nationalité pour décider de qui sera interrogé. L'office des migrations et les services secrets coopèrent très étroitement mais, pour que ce procédé fonctionne correctement, il est important que les demandeurs d'asile se sentent invités. On leur offre d'ailleurs souvent un soutien dans leur demande d'asile en échange d'informations. **Et ça marche ? Si les gens coopèrent, leur accorde-t-on vraiment des papiers ?** Pas à chaque fois, mais relativement souvent. **Vous avez des preuves de cela ?** Oui. On leur donne aussi de l'argent, quelque chose comme 200 ou 300 €, pour plus d'informations. Parfois, ils sont même embauchés. **De quelle manière ?** Lorsque l'interrogateur a le sentiment que le demandeur d'asile est en contact avec des personnes qui en savent peut-être plus que lui, il lui demande de rencontrer ces personnes en vue d'obtenir les informations souhaitées. **Comment avez-vous obtenu toutes ces informations, vous-même ?** J'obtiens beaucoup d'informations par le biais de documents publics. Ce n'est pas très difficile et vous n'avez même pas besoin de vous appuyer sur des lanceurs d'alerte ou sur des fuites, une grande partie de l'information est disponible dans les documents officiels, il suffit de les lire attentivement. Je pense qu'il est important de dire qu'il n'est pas nécessaire d'entrer par effraction quelque part ou d'accéder à des fuites de données: il y a une grande accessibilité de l'information contemporaine en général, bien plus qu'on pourrait le penser. On me demande souvent si mon travail relève de l'investigation et, la plupart du temps, non. Je ne fais que lire des documents et examiner de près ce qu'ils disent et les intérêts en jeu en ce qui concerne l'information en question, et je pars de là. Il est donc important de le souligner car je pense que beaucoup plus de gens pourraient utiliser cette méthode pour créer de la pression publique. **Mais vous rencontrez aussi des gens pour obtenir des témoignages...** Oui, je parle à beaucoup de gens. C'est nécessaire, c'est une qualité d'information totalement différente. **Et vous leur dites ce que vous faites ?** La plupart du temps. Mais pour *Dual Use*, je ne me suis pas présenté comme un artiste, mes «protagonistes» ne m'auraient alors certainement pas parlé, comme le PDG de l'entreprise de technologie à double usage.

**Donc, pour *The Interrogation*, vous avez rencontré des réfugiés qui ont subi ces interrogatoires ?** Oui, et des avocats qui travaillent avec les réfugiés. **Et à partir de là, vous avez écrit ce texte, qui sert de scénario pour la performance...** L'idée de cette situation où, dans une pièce, quelque part — pas dans un bâtiment officiel du BND mais possiblement n'importe où, derrière n'importe quelle fenêtre de la ville — sont assises trois personnes, un réfugié et deux agents des services secrets, ces derniers essayant d'obtenir des informations qui seraient utilisées pour rendre l'État plus sûr, comme ils disent, me fascine. Le réfugié est là parce qu'il cherche à s'éloigner de structures non démocratiques et il se retrouve dans une situation à mille lieues de toute structure démocratique: c'est information contre nationalité ou information contre droit de séjour. Je l'ai pensée comme un échantillon pour microscope qui permet d'observer de très près des termes comme secret d'État et intérêts de l'État, nationalité, citoyenneté et vie privée. C'est ce qui m'intéresse dans cette reconstitution. De fait, il ne s'agit pas exactement de la reconstitution d'un interrogatoire mais de la simulation d'un exercice pédagogique dont les participants — le public — seraient en formation au BND. On leur apprend ici les méthodes rhétoriques à utiliser en cas d'état d'urgence national et quelles sont les zones extralégales où les services secrets peuvent être considérés comme une forme institutionnalisée, normale et nécessaire. **La performance est-elle entièrement basée sur des informations réelles ou comporte-t-elle des parties plus spéculatives ?** Ici, la voix des personnes interrogées est analysée par un logiciel qui détermine leur origine géographique. Ce type d'analyse vocale est encore à l'essai, ce n'est pas la norme actuellement, mais les autres éléments sont tous fondés sur une recherche des méthodes réellement utilisées. **Comment la liste des pays « intéressants » ?** Oui, je l'ai régulièrement retrouvée dans mes sources. Tout comme le fait que des mineurs sont interrogés et que des agents d'autres pays participent également aux interrogatoires, des agents français, britanniques et, bien sûr, américains. **Mais pourquoi les Français et les Anglais ?** Les alliés de la Seconde Guerre mondiale. **Vraiment ?** Oui, cela reste d'importantes relations pour la République fédérale d'Allemagne. C'est la CIA qui a fondé les services secrets allemands, en 1946. **Je me souviens que vous**



**m'avez dit qu'il n'est pas « légal » que des membres d'autres pays assistent à de tels interrogatoires.**

Légal n'est pas le mot exact, car ils n'ont pas à se conformer à ce qui est légal. Mais un service de renseignement est censé suivre l'intérêt national, alors la question est: comment les agents américains peuvent-ils suivre les intérêts allemands? De 2014 à 2017, une commission d'enquête a examiné les liens de la NSA avec les services secrets allemands (pour savoir si le BND recueille des informations personnelles sur les citoyens allemands et les transmet aux États-Unis) et un rapport de 1800 pages a ensuite été publié. J'en ai tiré beaucoup d'informations.

**Vous dites donc que les interrogatoires peuvent avoir lieu n'importe où parce que les locaux du BND ne sont pas utilisés pour cela ?** Il y avait un endroit dédié aux interrogatoires de réfugiés à Munich, mais il a été fermé en 2007. Il y en avait aussi un important à Berlin

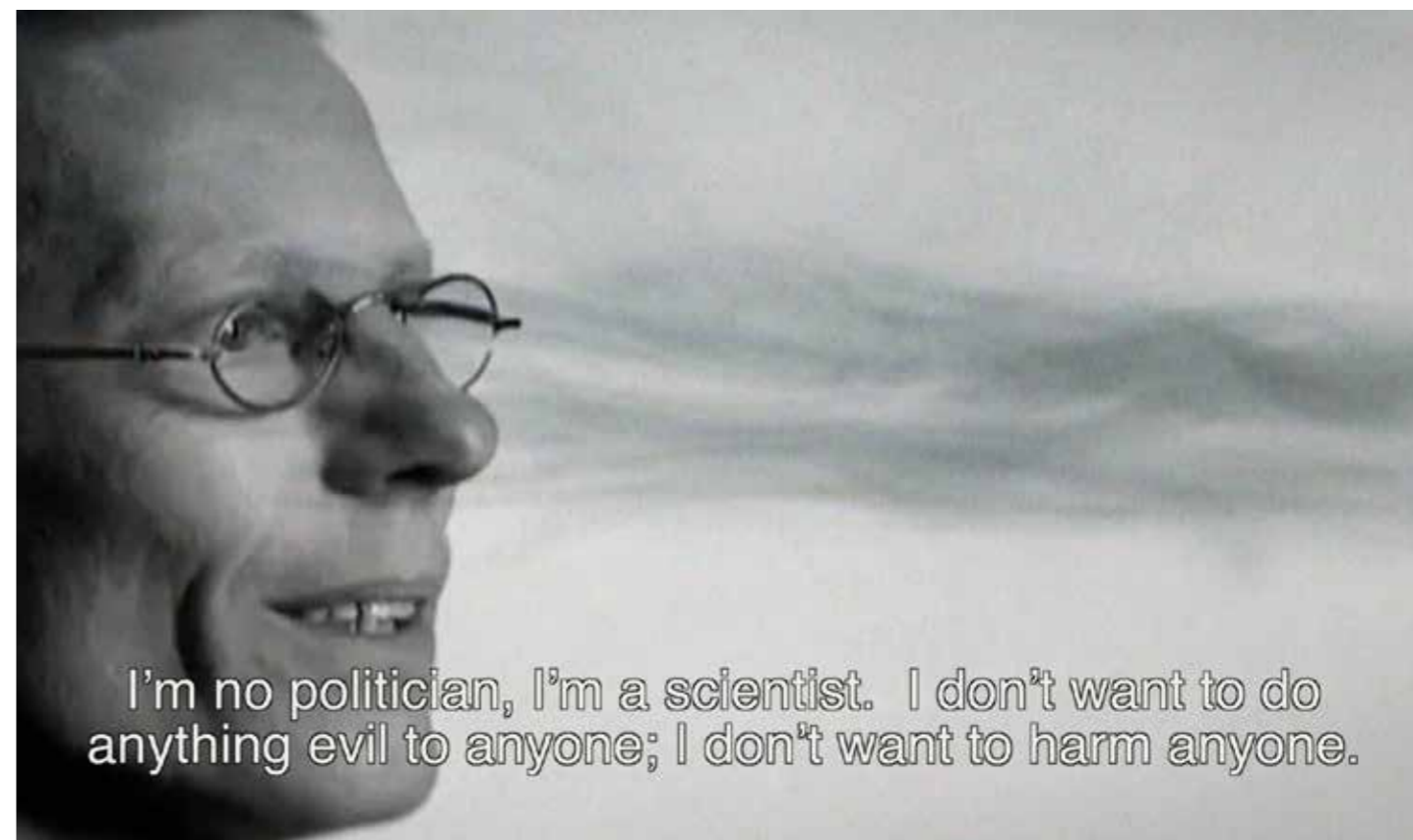
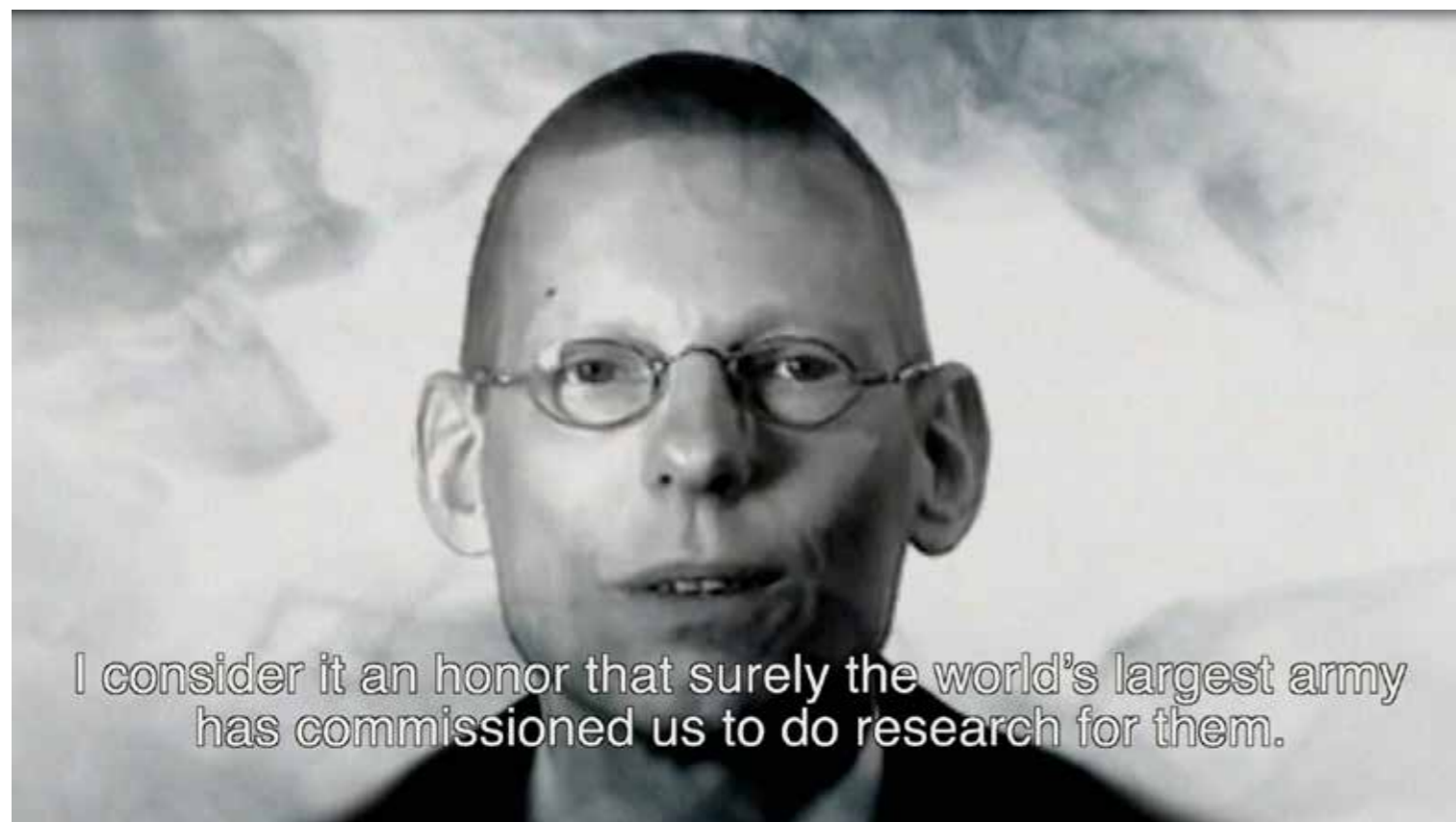
qui a fermé en 2015 dans le cadre de ce qui a été appelé l'« offensive de transparence ». Le BND avait un problème d'image à l'époque, en partie à cause de ses liens avec une scène néo-nazi, mais aussi pour d'autres raisons, comme les interrogatoires d'adolescents. Le Hauptstelle für Befragungswesen du BND a donc été fermé — ils utilisent beaucoup de monstres linguistiques, comme Bundesvermögensverwaltung Abteilung Sondervermögen (Division de la gestion des biens fédéraux, Biens spéciaux). Bien que cela sonne très allemand, personne ici ne comprend ce que cela signifie. C'est énigmatique. Une forme de déguisement. Les gens pensent que c'est officiel et bureaucratique donc ils ne s'y intéressent pas. Le « siphonnage » des réfugiés effectué par le BND s'est donc officiellement terminé en 2015 sous la pression de l'opinion publique. Depuis lors, les interrogatoires se sont poursuivis

dans d'autres lieux. **Votre choix de placer le public dans une position participative mais passive est-il une réaction à la participation passive que nous, citoyens, adoptons principalement ?** C'est une façon de le voir. La situation qui, à première vue, semble être un exercice de reconstitution, met en évidence, dans un même mouvement, le caractère négociable de la vérité documentaire et des constellations possiblement nouvelles d'une réalité fragmentée. Après leur avoir enseigné les pratiques d'interrogation, on remet aux participants le matériel pour le cours suivant, le *Secret Guide*, qui est ce plan présentant 125 de ces sites secrets de Munich. Si un grand nombre d'entre eux datent de décennies antérieures, il y en a certains que le plan dévoile pour la première fois. Il donne donc la liste détaillée de ces lieux, leurs pseudonymes — tous sont des sociétés fictives — et leur usage réel, ainsi que leur période d'activité lorsque cette information était disponible.

**C'est un peu comme les sociétés écran utilisées pour l'évasion fiscale...** Oui, mais au sein même du système étatique. Et il y a deux manières pour les entreprises de s'impliquer dans ce schéma. **Des entreprises réelles peuvent donc aussi être impliquées ?** Oui, celles-ci prennent sciemment des agents secrets parmi leurs employés et en tirent un profit soit financier, soit sous forme d'une aide des services secrets à l'exportation de leur production. Les autres sont simplement factices. Comme celle qui fait face à votre hôtel, l'Akademie-Buchhandlung, qui, sous couvert d'une librairie, était en réalité un bureau du BND. L'enseigne mentionnait « vente par correspondance seulement », vous ne pouviez pas entrer dans la boutique. Bien avant Internet, il y avait ce système de librairies d'expédition où l'on pouvait commander des livres, de sorte que personne ne pouvait soupçonner qu'aucun livre n'était jamais envoyé et que la librairie n'était qu'une façade. C'était

parfaitement plausible aussi car elle était à côté de l'université mais, comme c'était la faculté des beaux-arts, très éloignée de la théorie à l'époque, personne ne cherchait réellement de livres dans le quartier! (rires). Mais de nombreuses grandes entreprises collaborent avec le BND. Comme l'a fait le Gloria Palast, l'un des cinémas les plus prestigieux de Munich, après la guerre. À l'époque, l'on craignait que des activités communistes se développent dans les petites villes allemandes, et le BND voulait des informations sur ces activités et leur potentielle dangerosité. Comme ce cinéma possédait des salles dans d'autres villes allemandes, ses employés avaient des raisons de se rendre dans ces villes pour y livrer des films, etc., le BND l'a donc utilisé comme façade, faisant passer ses propres employés pour des employés du cinéma tandis que le cinéma recevait de l'argent en échange. **Les choses ont-elles changé depuis les années cinquante ?** L'impact de la surveillance de masse,

de par la colossale quantité de données personnelles accessibles sur Internet, diffère évidemment nettement d'il y a quelques décennies. La manière dont la réalité est produite a elle aussi beaucoup changé, je pense. Vous vous souvenez certainement de ce demandeur d'asile irakien qui avait dit lors de son interrogatoire qu'il y avait des armes de destruction massive en Irak... C'était lors de l'un de ces interrogatoires menés par les services secrets allemands. Le BND a transmis l'information aux États-Unis qui l'ont utilisée en 2003 pour attaquer l'Irak. C'est ce que j'entends par « production de la réalité ». L'information était fautive mais elle était pertinente pour les services secrets. Le demandeur d'asile a reçu le nom de code Curveball et a été engagé par l'agence de publicité Thiele und Friedrichs Marketing GbR, l'une des sociétés de façade du BND à Munich. **C'est aussi une sorte de double usage...** Oui, vous avez raison, on peut dire cela.



Franz Wanner, *Dual Use II, Environmentally Friendly Explosives*, 2016.  
Video stills. Courtesy Franz Wanner.



# Franz Wanner

in conversation with Aude Launay

*The Interrogation*, Public Art Munich  
& Münchner Kammerspiele, X Shared Spaces:  
Route III, 19-22.07.2018  
18 +/- , Voluntary Self-Control, Moscow Museum,  
23.08 – 23.09.2018

An empty old bookshop, a touristy cathedral and boring glass and concrete buildings, this is what your stroll through Munich's city center might show you. A pretend bookstore, a church belfry dissimulating a radio antenna, phony names on mailboxes and doorbells of government-owned buildings... Visiting Munich with Franz Wanner's *Secret Guide* in lieu of a regular city map might lead you to the same places, most of them seemingly unspectacular, but will load them with history. From the use of front companies to linguistic obfuscation, from extra-legal practices to on-site infiltration, the German secret service's tactics find themselves exposed through the mapping of the Federal Intelligence Service's office space.

Within the context of the announcement of the new Bavarian law—finally passed last May—, increasing police powers of surveillance (allowing among other things the reading of physical and electronic communications and expanding the investigative uses of DNA data at a 'preventive' level), the disclosure of the information that the Munich cathedral was housing a radio station used by the Federal Intelligence Service (the BND) by Franz Wanner, last February, led to a press conference from the BND, to instructions given to its agents, and to a demand from the Catholic Council of the Munich region to dismantle the apparatus. We met the Munich-based artist to discuss the contemporary availability and spreading of information in our democratic societies and what happens when art starts to interact with the non-art world, on the occasion of *The Interrogation* (2018), a performance he staged in Munich, to address the interrogations of refugees covertly conducted in the city by the German intelligence agency.

**What's the story behind the *Secret Guide*?** This project stems from an interest I had in the term "state secret"

that I encountered before in my work. This term describes the last democratic node of a network, that disappears in a murky zone in which further questions are not allowed and answers are refused—the end of transparency, the end of democracy, in the middle of present-day Europe. So, getting to this point over and over again for the last five years was an impulse for focusing on the structures making it possible. **What were those previous works that connected you to that "state secret" topic?** Works on topics like the arms industry, and around the term "dual use"; dual use meaning technology and products that can be used both for civilian and military purposes but that are mainly used in a military way, the label dual use thus being used to hide the military aspects. I delved into this specific issue after I met the CEO of this high-end aerospace technology company that produces parts for the Eurofighter and for some other fighter planes, in my native town. During a TV interview, I had called his company an arms company, so he contacted me and, very angrily, told me I was putting him at risk by doing so, exposing his premises and employees to potential attackers, and that this was the reason why these businesses weren't labelled as arms companies, but dual use companies. You use a different wording and suddenly everything is fine. **So how did you explore this theme?** *Dual-Use* (2016) is an installation consisting of four videos that present some people involved in this "dual use scene", such as a US Army drone pilot who now lives in Germany and also works as a model. As you know, many drone attacks by the US military are coordinated from Germany. With this piece, I try to connect the local work of these persons to its global influence, somewhat in the line of Harun Farocki's *Inextinguishable Fire* (1969), in which he showed how a vacuum cleaner can become a functional weapon and a machine gun can become a useful household object. **The basis of the videos was interviews**

**that you conducted?** Two of the videos consist of found footage, the other two were filmed by myself. **But how did you persuade these people to be filmed in this framework?** This was a hard process! The CEO first invited me but it turned out it was only to get angry again, I was almost thrown out of there. I had a film team with me but he forbade us to film anything. I finally convinced him when I mentioned that I had heard he was the global market leader in his product range—I would never have expected this to work, but he started talking and we filmed about three hours there. Approaching some of the universities that are cooperating with the military-industrial complex was easier because I also teach in a university. So, on the pretext that we were using drones at our faculty and that I was conducting a research programme in the domain of the use of algorithms for interpreting the images captured by drones, I was able to interview professors and researchers there. **And then, your installation *Dual-Use* triggered a parliamentary request about the funding of a Munich campus that houses, in addition to state technical and sciences universities, the German Armed Forces University and dual use businesses such as Airbus and Siemens. What's your position with regard to your work interacting with the situations it describes?** The interferences with certain realities and the direct effects on them such as the ones caused by *Dual-Use* and *The Interrogation* are side effects of my artistic work, not its substance. Such effects don't say anything about the quality of an artwork. But, of course, I used the reactions of the government, the reactions of the secret services and the reactions of the Church, and the answers they had to give or the way they managed to avoid giving answers as new material for my artistic practice. The video installations *From Camp to Campus* and *Battle Management*



Franz Wanner, *Dual Use I, Global Cocktail*, 2016.  
Video stills. Courtesy Franz Wanner.



*Drawings* (both from 2017), for example, [shown last year at the Munich Lenbachhaus in the exhibition "After the Fact. Propaganda in the 21st century"] are related to the government answer to the parliamentary request that resulted from the installation *Dual-Use*. You can do research and find out a lot but, at some point, when the state itself is questioned, you'll get the answer that it is in your own interest not to know. Something like "We'll make sure this is the best for all of us"—all of us being, in this context, all Germans or all the people who relate to our ideology, which is how I would call this. But I think there is no need to believe in national myths. That's why I concentrated on this point where answers are not given and transparency is avoided. **Which**

**led you to explore what you call the Munich "secret sites"...** Yes. Here we have that strange situation where the intelligence agency (BND) of the Federal Republic of Germany is older than the Republic itself. Its operating system is really spread out as, in addition to its central offices in Munich and Berlin, the BND has used around 200 secret offices worldwide. I listed 125 of them in Munich, former ones but also offices that are currently operating; I commissioned a specialist in intelligence agencies to help me map them. When I started this research, I found out that one of those places was actually a collection of five of them located in the same building and that I actually live pretty close to it, which means I've been passing it every day

for years unknowingly! Then I found a CIA document that is available on the Internet—it's public—that tells a lot about older secret sites that are not in use anymore. One is just opposite the hotel where you stay in Munich these days, on Türkenstraße. **So this document was public but these sites were largely ignored by the public, until you published your map of them, last July...** This research actually started to gain attention a bit earlier, in February, when I went public with the fact that the Frauenkirche—the cathedral, the major Munich landmark—was used as a secret service radio tower. I disclosed this information during a radio interview that offered me half an hour for putting it into context; it took two or three weeks





Franz Wanner, *The Interrogation*.  
Œuvre multimédia en boucle / Multimedia work, situational loop, 18-22.07. 2018, Public Art Munich.  
Photo: Franz Wanner.

for the more mainstream media to take it up: *Der Spiegel* published the info and then it spread all over in the press, completely de-contextualized. It became a headline. Much more interesting to me than this church turning out to be a “secret service

landmark” was my discovery of a specific site dedicated to the interrogation of refugees. In this context, certain terms are playing a very important role, they are sort of producing a reality that seems very normal in the end: refugees come

to Europe in the hope of getting shelter and then they are invited to interrogations by the secret services. **Invited?** Invited is not the right term, you’re right. They get no chance not to take part but, from the perspective of the secret services, it’s

necessary that they are presented doing this voluntarily. And they don’t know that they are cooperating with the secret services, it should appear as a normal step in the asylum process. **How are they contacted? Are they picked up in**

**camps or...?** No, the Federal Office for Migration and Refugees, where they have to register, collects their personal data and passes it on to the BND which filters their nationalities to decide on who will be sent to interrogation. The office

for migration and the secret services cooperate really closely. But for this process to work properly, it’s important that the asylum seekers feel invited. Then, they are often offered support for their asylum application in exchange for information. **Does it work? I mean, if people cooperate, are they really granted papers?** Not in every case, but quite often. **Do you have proof for that?** Yes. They are also given money, like 200 or 300 €, for more information. Sometimes, they’re actually hired. **In what form?** When the interrogator gets the feeling that the asylum seekers are in contact with persons that might know more than them, they ask them to travel back to meet those people and get the desired information. **How did you get all this information, yourself?** I get a lot of information through public documents. It’s not that difficult and you don’t need to rely on whistleblowers or leaks very often. Much of the information is available if you dig deeper in official documents. I think it’s important to mention that it’s not necessary to break in somewhere or to access leaked data: there is a huge accessibility for contemporary information in general, much more than you would think at first. I’m often asked if I’m doing investigative research and, mostly, I’m not. I’m just reading documents and having a very close look at what they say and at whose interests are at stake with regard to the information mentioned, and I carry on from there. So this is important to know because I think a lot more people could use this method to create public pressure. **But you also meet people to get testimony...** Yes, I talk to a lot of people. It’s necessary, it’s a totally different quality of information. **Do you tell them what you’re doing?** Most of the time. But for *Dual Use*, I didn’t introduce myself as an artist, otherwise my “protagonists” wouldn’t have been interested in talking to me. Like the CEO of the dual use company. **So, for *The Interrogation*, you met refugees who went through this interrogation process?** I talked to refugees who went through interrogations and to lawyers who work with refugees. **And from that, you wrote this text, which serves as a script for the performance...** I was very interested in this situation where, in one hidden room somewhere—not in an official BND building but possibly anywhere, behind any window in the city—three people are sitting, one refugee and two secret service agents, and these latter are trying to get information that would be used for making



the state more secure, as they say. And refugees are there because they want to get away from non-democratic structures and then they find themselves in a situation that is totally removed from any democratic structure: it's information against nationality or information against the right to stay. I thought of this as a microscope sample slide where you can observe such terms as state secrets and state interests, nationality, citizenship and privacy very closely. This was my interest in producing a reenactment of this situation. The staging actually does not reenact an actual interrogation; it simulates an exercise in a BND instructional context, and participants are addressed and involved as agent trainees. The leader directs them to rehearse rhetorical methods targeting a domestic state of emergency and the extralegal zones where the secret services can be seen as an institutionalized form, to be rendered normal and necessary.

**Is the whole performance based on real information or is there any speculative part?**

The interrogated people have their voices analyzed by a software that determines where they come from. This voice analysis is still being tested, so it's not used as a standard yet, this is a hint of something in the offing, but the other elements are based on research into current methods. **Such as the list of "interesting" countries?** Yes, this one was mentioned in several of my sources. Also the fact that people under 18 are interrogated too and that agents from other countries also take part in interrogations, such as French, British and, of course, American agents. **But why the French and the English?** The allies from World War II. **Really?** Yes, it's still important for the Federal Republic of Germany: the CIA founded the German secret services in 1946. **I remember you telling me that it's not "legal" to have members from other countries attending such interrogations.** Legal is not the right term, because they don't have to relate to what is legal. But an intelligence service is supposed to follow national interests, so the question is: how can American agents follow German interests since they are supposed to always follow American interests first? From 2014 to 2017, an investigative committee examined the NSA connection to the German secret services (to know whether the BND gathers personal information about German citizens and passes it on to the US) and an 1800-page pdf report was published. I took a lot of information from it. **So you said**

**interrogations can happen anywhere because they don't use the BND premises for that?** There was a place that had been set up for refugee interrogations in Munich, but it was closed in 2007.

There was also an important place in Berlin that closed in 2015 as part of the "transparency offensive", as they called it. The BND had an image problem at that time, partly because of their connection to a neo-nazi scene, and for other reasons as well, such as the fact that they interrogated teenagers. So they closed the BND's Hauptstelle für Befragungswesen—they use a lot of terms that are linguistic monsters, like Bundesvermögensverwaltung Abteilung Sondervermögen (Federal Property Management Division, Special Assets). Even if this sounds very German, nobody here would understand what it means. It's cryptic. It's a form of disguise. People think it's official and bureaucratic then lose interest very fast. The intelligence agency's practice of "siphoning" refugees was thus declared over in 2015 under public pressure and the "Main Office of Interrogation" charged with it was closed. Since then, the interrogations have been carried on in other locations. **Is your choice of placing the audience in a participatory but passive position a straightforward reaction to the passive participation we citizens mainly adopt?** This is one way of reading it. The situation, which appears to be an exercise in reenactment, brings to the fore, at the same time, the negotiability of documentary truth-content and potentially new constellations of a fragmented reality. After learning about interrogation practices, the participants receive the material to prepare for their next week's session: the *Secret Guide*, which is this map of 125 of these Munich secret sites, a huge number of which come from earlier decades, but there are also contemporary ones that were not public yet. So you have the detailed list of these places, their pseudonyms—they're all bogus companies—and what they are or were used for in reality, as well as their period of activity when this info was available. **It's a bit like shell companies for tax evasion...** Yes, but within the state system. And there are two ways for companies to be involved. **So real companies can be involved?** Yes, those wittingly take secret agents among their employees and benefit from it with money and also help from the secret services to export their production. Others are just pretend. The one facing your hotel, called



**Franz Wanner, Secret Sites, German Weather I, 2018.**

Helene-Weber-Allee 23 | ca. 2008 to the present (2018).

Behind the reflective façades are several offices of the BND. The "Federal Property Management Division, Special Assets" is one of the main covers of BND employees, which they also report as their employer to the tax office.

The "Garner Foundation" finances recruited students and assists apprehended BND employees. The "Medical and Social Service for Federal Agencies" treats incapacitated agents. The "Military District Administration South - Branch Office Munich" is presumably a main office of the Military Counterintelligence Service. The "Office for Foreign Issues" is a BND office whose directorate was connected around the year 2000 to language recognition projects (SENSUS software for Europol). Photographie / photography. Courtesy Franz Wanner.

"Akademie-Buchhandlung", was supposed to be a bookstore but it was a BND office in reality. The sign said: mail order only, you could not enter the shop. Long before the Internet, there was this system of shipping bookshops from which you could order books, so nobody would ever find out that not a single book was ever sent and that the bookshop was just a facade. It was absolutely plausible because it was close to the university but, as it was the art academy, which was very far removed from theory at that time, no one around

would really look for books, (laughs). But many big companies collaborate with the BND. So did the Gloria Palast, one of Munich's most prestigious movie theatres, after the war. At the time, there was a fear of communist activities in small German towns, and the BND wanted information about those activities and their potential danger. As this cinema owned theatres in other German towns, its employees had reasons to travel to these towns to deliver films, etc., so the BND used this company as a front

company, disguising their own employees as cinema employees while the cinema received money for this. **Have things changed since the fifties?** The impact of mass surveillance, with the enormous accessibility of personal data on the Internet, is obviously quite different from former decades. The way reality is produced has also changed a lot, I think. You might remember that Iraqi asylum seeker who said during his interrogation that there were weapons of mass destruction in Iraq... This happened during

one of those interrogations conducted by the German secret services. The BND passed the information along to the US who used it in 2003 as grounds for attacking Iraq. This is what I mean by the production of reality. The information was false but it was relevant for the secret services. The asylum seeker was given the codename Curveball and was hired at the ad agency Thiele und Friedrichs Marketing GbR, a front company of the BND in Munich. **This is also a sort of dual use...** Yes, you're right, you can call it that.



# GENERATOR

recherche  
production  
émergence  
réseaux

## GENERATOR # 5

Artistes / Artists

Morgan Azaroff, Lucie Férézou, Léo Fourdrinier, Louise Mervelet

Commissaires d'exposition / Curators

Sonia D'Alto, Bertrand Riou

**GENERATOR** est un programme dédié à la professionnalisation de quatre artistes et deux commissaires d'exposition par an.

À l'initiative de 40mcube, porté conjointement avec l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (Brest, Lorient, Quimper, Rennes), en partenariat avec Arondit (Paris), La Criée et Passerelle - centres d'art de Bretagne, le Frac Bretagne, les Archives de la critique d'art (Rennes), Documents d'artistes Bretagne, a.c.b - art contemporain en Bretagne, avec le mécénat des entreprises Self Signal et Avoxa et le partenariat de la revue 02, GENERATOR est soutenu par la Région Bretagne, le conseil départemental d'Ille-et-Vilaine et la DRAC Bretagne.

**GENERATOR** is a program dedicated to the professionalization of four artists and two curators each year.

Proposed by 40mcube and carried jointly with the École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (Brest, Lorient, Quimper, Rennes), in partnership with Arondit (Paris), La Criée and Passerelle - contemporary art centers of Brittany, the Frac Bretagne, the Archives de la critique d'art (Rennes), Documents d'artistes Bretagne, a.c.b - art contemporain en Bretagne, with the corporate sponsorship of Self Signal and Avoxa and with the support of 02 magazine, GENERATOR benefits of the support of the Regional Council of Brittany, the Departmental Council of Ille-et-Vilaine and the Regional Direction of Cultural Affairs of Brittany.

Plus d'informations / More informations : [www.40mcube.org](http://www.40mcube.org)

Expositions  
15 septembre  
—  
5 janvier  
2019

CORITA

KENT

*We have no art,  
we do everything  
as well  
as we can*

PASSERELLE

LOUIDGI

*Mesa  
curandera*

LOUIDGI

LOUI

RAME

BELTRAME

BELTR

ALEXANDRE

ALEXA

LAVET

Centre  
d'art  
contemporain  
Brest - FR

*Everyday,  
I don't*

KATIA

KAMELI

45, rue Charles Berthelet  
F-29200 Brest  
T. 02 98 43 34 95  
www.cac-passerelle.com

*Ga Rabi*



# Bouchra Khalili

en conversation avec Patrice Joly

Comment ne pas tomber dans l'esthétisation de la lutte? Comment ne pas servir d'alibi et de cache-misère aux réalités de la racialisation, de la ségrégation et des scories d'un colonialisme larvé qui n'en finit pas d'infiltrer tous les étages de nos sociétés occidentales?

Les questions que pose l'exposition de Bouchra Khalili au Jeu de Paume sont des questions qui ressortissent au hiatus entre art et politique et à l'éternel risque de trahison ou d'euphémisation de la lutte, des luttes, d'émancipation des peuples et des individus. *The Mapping Journey Project* annonçait déjà, bien avant l'impressionnante production médiatique qui lui a succédé, l'absurde autant que le dramatique de situations d'errance à travers une Europe des droits de l'homme pour des individus n'ayant pas eu la chance de naître au bon endroit. Dix années ont succédé au magistral et sans affectation *Mapping*, dix années pendant lesquelles cette même veine radicale a donné lieu à une série de films renouant avec une tradition anticolonialiste et antiségrégationniste qui, en contrepoint de ce souffle de révolte, révèle nos indifférences, nos égoïsmes, de même qu'elle interroge la position de l'artiste, plus que jamais sommé de revivifier et de repenser la figure du témoin, à l'instar d'un Jean Genet qui hante la dernière œuvre de l'artiste, *Twenty-Two Hours*, de ses imprécations à l'encontre de nos sociétés policiées et policières. Si l'œuvre de Bouchra Khalili possède parfois une véritable âpreté, c'est parce qu'il s'agit de ne pas se laisser bercer par la douceur de projections qui, une fois de retour dans le tourbillon de la vie sociale et des mondanités, risquent de se diluer dans le confort de nos vies protégées. Non pas qu'il s'agisse de culpabiliser le visiteur mais, comme savaient le faire les Pasolini, Godard, et autres Marker, de créer une véritable «politique du regard» à travers des dispositifs de visionnage où circulent des images fortes qui impriment durablement nos rétines et,

outre nos rétines, nos consciences, en continuant de circuler au-delà des forums somme toute restreints des centres d'art et autres festivals de films d'auteur.

**Au visionnage des nombreuses vidéos que vous présentez au Jeu de Paume, il ressort une sorte d'hommage indirect à ces grands réalisateurs que vous mettez en exergue, les Godard, Pasolini et autres Chris Marker qui apparaissent comme des figures emblématiques auxquelles le cinéma des années 50 et 60 pouvait encore donner des possibilités d'exprimer leur révolte : ce cinéma semble désormais bien mort, comme le faisait déjà remarquer Serge Daney dans les années 80. Pensez-vous que l'art contemporain puisse reprendre le flambeau de cet art engagé, tout en étant conscient cependant qu'à la différence du cinéma, l'art contemporain touche un public infiniment plus restreint, qu'il concerne une élite cultivée, captive ? N'est-ce pas indirectement la possibilité d'un art populaire qui est posée à travers cette nostalgie à peine voilée pour ce cinéma disparu ?**

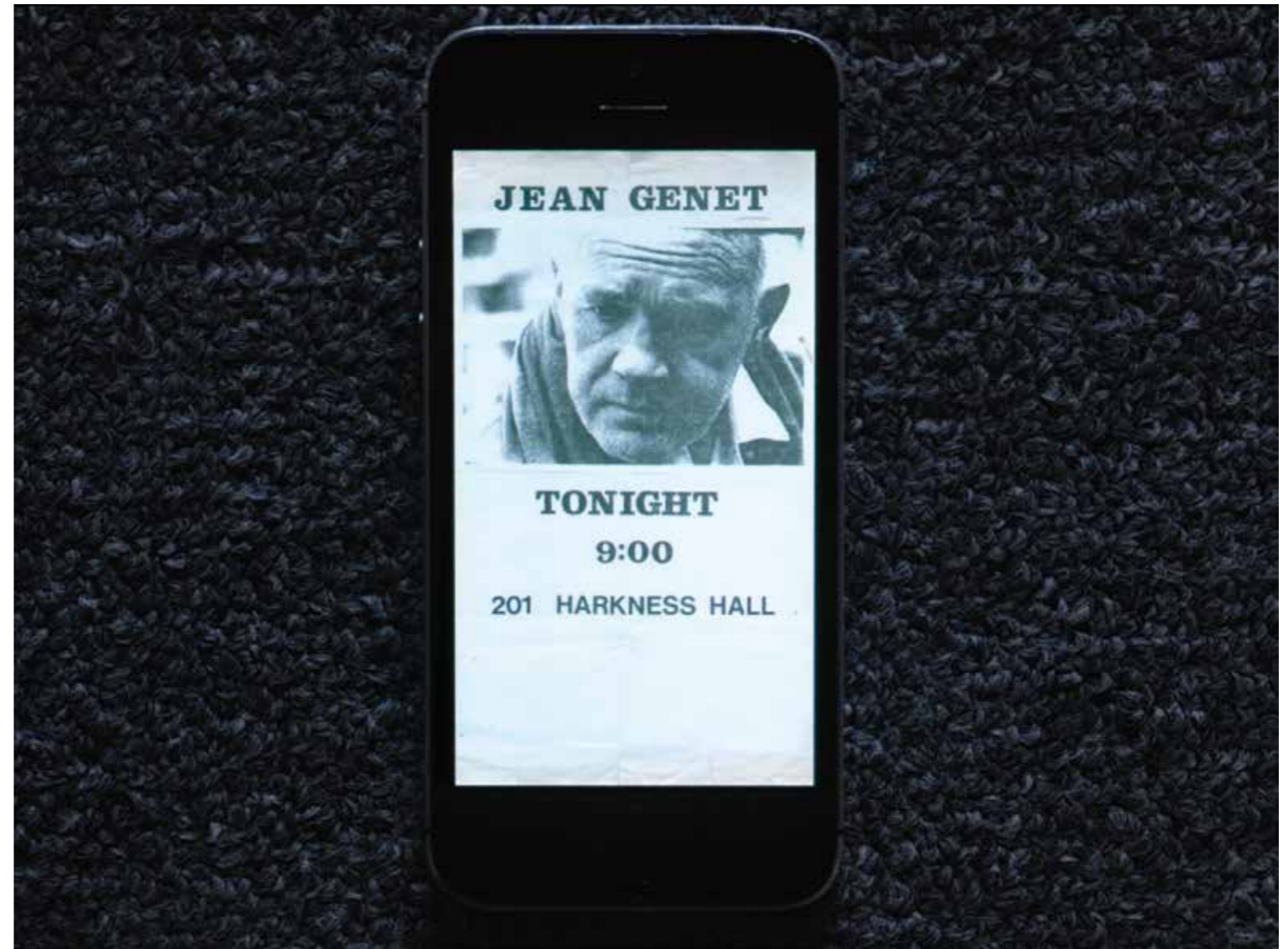
Je ne parlerais pas d'hommage, encore moins de nostalgie, mais de croisements qui prennent forme. Si une image de Pasolini est présente pendant quelques minutes dans *The Tempest Society* (60', 2017), c'est évidemment en raison de l'admiration que je lui porte mais surtout parce qu'il a théorisé cette notion qui me tient à cœur, celle du poète civil, qui définit les membres de la troupe Al Assifa<sup>1</sup> qui forment le point de départ du film, ainsi que tous ceux qui apparaissent par la suite. Il se trouve que j'ai une grande passion pour une tradition mourante au Maroc, celle de la *Halka*, l'art du conteur qui tire son nom du cercle formé par les écoutants — *Al Halka* en arabe signifiant le cercle. La première fois que j'ai rencontré la notion de poète civil dans un texte de Pasolini, c'est à la *Halka* que j'ai immédiatement pensé: le conteur, qui s'empare de l'espace public pour raconter un récit qui mêle langues vernaculaires et langues savantes, contes

populaires et poésie classique pour dire leur(s) histoire(s) et leur présent à ceux dont la parole n'a pas d'existence publique. Il se trouve que la *Halka* a beaucoup influencé les membres de Al Assifa pour leurs performances, dans la mesure où plusieurs membres de la troupe étaient marocains. Du reste, *The Tempest Society* se situe à Athènes, le film articulant également le lieu de naissance de la parole publique et son lien historique avec la naissance de la notion de «citoyen» comme sujet politique. Cette présence de Pasolini n'était donc pas fortuite mais relevait de la mise en présence d'un certain rapport à la parole filmée et de la représentation, de la performance de soi, comme citoyen et sujet.

De la même manière, la présence de Godard dans *Twenty-Two Hours* (43', 2018) est liée au récit fait par Quiana, Vanessa et Doug<sup>2</sup> de la présence de Jean Genet auprès des Black Panthers. En travaillant sur le séjour de Genet aux États-Unis pour ce film, j'ai découvert que Godard et lui se trouvaient à Yale au même moment, Godard revenant d'un camp palestinien en Jordanie où Genet se rendra quelques mois plus tard. J'ai trouvé la coïncidence étonnante et je ne pouvais pas passer à côté. D'où l'apparition de Godard dans une courte séquence qui établit le rapport entre «l'ici et l'ailleurs», créant le lien

<sup>1</sup> Al Assifa est une troupe de théâtre d'agit-prop, active à Paris de 1972 à 1978. Elle était composée de travailleurs immigrés nord-africains et d'étudiants français. Leurs pièces, basées sur des expériences vécues par les membres de la troupe, dénonçaient les conditions de travail et de vie des travailleurs immigrés et appelaient à la solidarité entre travailleurs immigrés et français.

<sup>2</sup> Quiana et Vanessa sont les deux jeunes protagonistes de *Twenty-Two Hours*. Comme tous les protagonistes de mes œuvres, elles ne sont pas actrices, ce sont des jeunes femmes engagées dans des mouvements de lutte pour l'égalité menés par des membres de la communauté afro-américaine de Boston. Doug Miranda était un membre important du Black Panther Party (BPP). D'abord capitaine de la branche de Boston, il deviendra membre de la direction nationale. En 1970, comme il l'explique dans le film, la direction l'a chargé d'organiser la campagne d'appel à la libération de Bobby Seale, président du BPP et détenu à New Haven. Doug s'occupera de Genet pendant son séjour sur la côte Est, organisant ses apparitions publiques dont la première a eu lieu à Boston, là où a été tourné *Twenty-Two Hours*. Doug a été également l'artisan de l'occupation de Yale dont l'apogée sera le May Day Rally. Cette épisode est relaté dans mon film.



Bouchra Khalili, *Twenty-Two Hours*, 2018. Video 4K, 43'. Langues originales: anglais, français / original languages: English, French. Produit pour / produced for Ruhrtriennale, avec le soutien de / with the support of Oslo National Art Academy; Harvard Film Study Center; Secession, Vienne. Courtesy Bouchra Khalili.

entre la présence de Genet auprès des Black Panthers, puis auprès des Palestiniens quelques mois plus tard. C'est le trajet inverse de celui de Godard qui, pendant son séjour outre-Atlantique, soutiendra aussi le BPP avec des appels à la solidarité et des textes pour le journal du parti. Cette «rencontre» de Genet et de Godard m'a aussi permis de me remémorer les films de la période Dziga Vertov et cette conception du film comme «tableaux noirs» dont chacun peut s'emparer individuellement et / ou collectivement pour y inscrire son récit

afin qu'il puisse voyager et servir à d'autres. J'ai évidemment repensé à plusieurs de mes films où des personnes écrivent, dessinent sur des surfaces planes, parfois littéralement sur des tableaux noirs. C'est devenu le titre de l'exposition au Jeu de Paume qui, d'une certaine manière, permet de tisser un lien entre la performance, l'écrit, le dit, le filmé, la trace inscrite, et leurs circulations, y compris dans l'espace.

Autrement dit, ça permettait de poser la question: est-ce qu'un espace d'exposition peut être un espace civique,

y compris au sens poétique, comme l'a été pour moi par exemple l'espace de la *Halka*?

Et dans votre question, il y en a une autre: comment connecter le public avec des pratiques dites élitistes? C'est une question aussi vieille que l'histoire de l'art comme champ de savoir. Elle hante tout autant l'histoire du cinéma. Avec une exception: le Hollywood de l'âge classique où l'avant-garde a réussi à être populaire au prix de stratégies de dissimulation d'une sophistication inouïe. C'est peut-être la mort de ce cinéma-là





*Listen to the people's will*

Bouchra Khalili, *Foreign Office*, 2015.  
Video HD, 22'. Langues originales: arabe algérien, kabyle / original languages: Algerian Arabic, Kabyle.  
Produit pour / produced for Sam Art Prize 2014. Courtesy Bouchra Khalili.



Bouchra Khalili, *The Seaman*, 2012. Video.  
Courtesy Bouchra Khalili; Galerie Polaris, Paris. © Bouchra Khalili / ADAGP, Paris, 2018.

que Daney regrettait, et auquel Godard n'a cessé de rendre hommage: comment retrouver le secret perdu de cet âge d'or? Pour ma part, je n'en ai aucune nostalgie, parce que les films demeurent, ils restent nos contemporains, pour autant qu'on les montre, et il continue de s'en fabriquer de superbes à l'intérieur du champ du cinéma mais aussi de l'art. C'est justement pour cette raison que j'ai participé à fonder la cinémathèque de Tanger il y a plus de dix ans: nous l'avons fait pour le présent et pour le futur, en étant tout à fait conscientes que, dans un pays où les cinémas ferment les uns après les autres et où il n'existe pas d'école publique (et donc gratuite) de cinéma, il était urgent de créer un lieu où des films puissent être montrés et où de jeunes cinéastes et vidéastes puissent se réunir, voir des films, montrer les leurs, et utiliser les équipements. Je suis donc une optimiste qui a choisi le champ de l'art justement parce qu'en puissance il est un espace horizontal, un espace civique.

**Dans le texte que vous publiez dans le catalogue de l'exposition au Jeu de Paume, vous évoquez la figure du « témoin » qui, pour vous, est fondamentale, avec évidemment dans le rôle « titre » Jean Genet qui demeure un modèle (indépassable ?), un témoin qui ne se contente pas d'être un observateur passif mais qui décline la fonction en un véritable engagement politique où se déploie toute l'envergure de son talent de poète (l'engagement servant de moteur à la poésie et inversement). Pensez-vous qu'une figure comme la sienne existe encore ? N'était-elle pas liée au pouvoir (de subversion) de la littérature qui a peut-être disparu aujourd'hui ?** Effectivement, la figure du témoin est importante dans mon travail, mais elle s'articule avec celle du poète civil en une forme de glissement, pour poser encore et toujours la même question: quand quelqu'un parle, qui parle et, surtout, qu'est-ce qui est « parlé » à travers cette voix ?

De ce point de vue, Genet est en effet une figure presque synthétique: un poète qui a renoncé à écrire pour devenir une sorte d'allié radical. Il ne parle pas à la place des Black Panthers, il parle dans les termes que les Panthers jugent le plus utile à leur cause. Il le dit d'ailleurs ouvertement à une journaliste américaine dans un entretien filmé que l'on voit dans *Twenty-Two Hours*: lorsqu'elle lui demande ce qu'il vient faire aux États-Unis, il répond « Je suis venu

pour porter témoignage de ce que j'ai vu, de l'injustice et du racisme qui existent ici aux États-Unis ».

Puis tard, dans mon film, on voit Quiana et Vanessa revenir sur l'apparition de Genet pendant le May Day à Yale. Il est là pour parler à la foule mais ce n'est pas lui qui prononce son texte, c'est Big Man Howard qui le fait devant les milliers de personnes qui occupent l'université. Big Man était un membre important du BPP et un ami et camarade de Doug Miranda. Dans la séquence précédente, Doug explique comment il a conduit son travail militant à Yale et réussi à mobiliser la majorité du campus. Donc la question du témoin se complique. Il y a Genet qui se définit comme témoin. Il y a Doug qui l'on peut définir comme un témoin et qui raconte sa rencontre avec Genet, son propre engagement dans le parti et son travail militant. Et il y a Quiana et Vanessa qui prennent en charge le récit dans ses multiples dimensions.

Quiana et Vanessa posent la question en introduction de la dernière partie du film: qui est le témoin? Est-ce celui qui peut encore parler? Est-ce lui dont les livres parlent pour lui au-delà de la mort? Ou est-ce celui qui parle quand plus personne n'est là pour parler?

Ensuite Doug apparaît avec les deux jeunes femmes qui le questionnent sur l'héritage du parti mais Doug ne raconte pas la légende du parti, il dit que le parti a échoué mais que la lutte continue. Autrement dit, il ne parle pas tant du passé que du futur. Et c'est peut-être ça le témoin, en tout cas dans mon travail: celui qui porte la parole de ce qui doit encore advenir. Donc, de ce point de vue, les témoins sont en réalité Quiana et Vanessa.

Est-ce qu'il y a des figures comparables à Genet aujourd'hui dans le champ de la littérature? L'histoire ne se répète pas, donc la question, pour moi, ne se pose pas. Et je serais plus optimiste que vous en disant que les témoins sont nombreux et qu'ils ne sont pas nécessairement à chercher dans le champ littéraire ou culturel. Ils sont là, autour de nous. Il suffit de leur prêter l'oreille.

**J'aimerais revenir sur cette extraordinaire anticipation (prophétisation ?) dont vous avez fait preuve dans la série des *Mappings* « qui a précédé de plusieurs années tout un flux de contributions médiatiques postérieures » comme le dit très justement Elisabeth Lebovici<sup>3</sup>. Bien que ces vidéos aient déjà été commentées maintes fois, j'aimerais souligner qu'il est rare que l'absurdité de telles situations ait été pointée avec**

**autant de clarté, au-delà de leur aspect dramatique qui est souvent mis en avant et qu'il n'est d'ailleurs pas question de minorer: il y a dans ces vidéos une dimension Keatonnienne, des individus victimes de souffrances inutiles et qui restent parfaitement stoïques, opposant à ces dernières la simple force de leur dignité. En même temps, ces témoins nous tournent le dos et nous font la leçon, un peu à la manière d'un professeur qui écrirait au tableau noir (encore lui): ne pensez-vous pas que peut s'y jouer une nouvelle manière d'écrire la géographie, non plus par les « vainqueurs » mais par les humbles, les victimes, une géographie inversée, qui redessine les cartographies, les flux, les frontières, selon de nouvelles modalités, une « alterréalité » ?**

J'étais adolescente au moment de la signature des accords de Schengen mais je me souviens très clairement de ses effets au Maroc. On l'oublie souvent mais l'abolition des frontières pour les citoyens européens à l'intérieur de l'UE a signifié pour ses voisins africains l'établissement de la règle du visa pour voyager en Europe. Au Maroc, jusque dans les années quatre-vingt-dix, obtenir un passeport était un privilège. Avec Schengen, au privilège du passeport s'est ajouté celui du visa. D'un coup, les portes de l'Europe se sont fermées à double tour pour ses voisins. Et, par voie de conséquence, les portes des pays africains se sont refermées sur leurs propres ressortissants. Ce dont je me souviens donc, c'est de l'obsession du départ qui s'est emparée de toute la jeunesse marocaine. La raison: ces jeunes n'étaient pas traités comme des citoyens dans leur propre pays qui ne leur offrait aucune perspective. Cette jeunesse ne partait pas en quête d'un eldorado mais d'un lieu où vivre comme des citoyens comme les autres. Vous remarquerez que la majorité des vidéos de cette installation se concluent par « je veux vivre comme tout le monde », c'est-à-dire « comme ceux qui ont des droits ».

Les histoires que l'on entend dans *Mappings* sont donc celles avec lesquelles j'ai grandi. Et, en tant que franco-marocaine, je vois aussi un continuum historique: est-ce que plusieurs générations auraient été contraintes à l'exil si les luttes d'indépendance n'avaient pas été confisquées par des régimes devenus très vite autoritaires?

Si cette œuvre peut sembler résonner d'une manière particulière avec l'actualité,

<sup>3</sup> Elisabeth Lebovici, « Égalité radicale », *Blackboard*, catalogue de l'exposition, Jeu de Paume, 2018, p. 64.





Bouchra Khalili, *The Tempest Society*, 2017.

Video 2K, 60'. Langues originales: grec, arabe, syrien, français / original languages: Greek, Arabic, Levantine Arabic (Syrian), French. Produit pour / produced for documenta 14. Co-produit avec / co-produced Ibsen Awards, avec le soutien de / with the support of FNAG, Paris; Holland Festival, Amsterdam. Courtesy Bouchra Khalili.

c'est peut-être parce qu'elle renvoie le visage contemporain des nations occidentales, incapables de penser une citoyenneté hors du cadre de l'état-nation avec ses frontières érigées en clôture et dont la nationalité comme cadre de la citoyenneté forme l'ultime verrou. C'est pourquoi je me refuse à parler de «crise des réfugiés», d'autant plus que la grande majorité des Syriens qui ont fui la guerre se trouve au Liban, en Jordanie et en Turquie. Ce que je vois, c'est une crise de l'état-nation occidental qui est de moins en moins démocratique au point de bafouer ses propres lois sur l'asile et le séjour. Il ne faut donc pas être surpris si des dirigeants ouvertement racistes sont élus un peu partout en Occident et si leur rhétorique est tranquillement reprise par d'autres dirigeants qui osent pourtant se présenter comme un rempart à l'extrême-droite.

La chasse aux citoyens sans les «bons» papiers et la criminalisation de ceux qui leur viennent en aide est, à cet égard, symptomatique.

La question que pose cette œuvre, si on la regarde attentivement, est donc simple: pourquoi un droit inaliénable comme celui à la mobilité a été érigé en privilège? Parce que le modèle de l'état-nation occidental avec son lourd passif et continuum colonial procède par exclusion pour définir l'appartenance citoyenne.

C'est pourquoi je ne parle jamais de cette œuvre en mobilisant les termes de «migrants» ou de «réfugiés»: pour moi, ce sont des citoyens privés de leurs droits. Ce n'est pas une question humanitaire mais une question politique qui, sur le plan esthétique, peut se formuler ainsi: jusqu'à quel point est-on prêt à regarder celui qui est privé de ses droits comme un égal? Et si ces récits sont faits avec calme et précision, c'est justement parce que les porteurs de ces récits se présentent comme des résistants à l'arbitraire. Ils sont des sujets politiques qui ont aussi un «droit à l'opacité» comme le disait Glissant. Un droit que le régime de surveillance de nos sociétés,

tout comme le régime médiatique, leur refuse. C'est pourquoi les visages n'apparaissent pas dans ces films. Ces personnes nous tournent en effet le dos mais elles ont quelque chose à nous montrer: les «histoires» et la géographie qu'elles dessinent et performent présentent en creux une autre carte du monde où l'histoire et la géographie ne seraient pas le produit de dominations mais d'actes de résistance produits par ceux qui sont privés de tous les droits. «Blackboard» ou une pédagogie par les marges: c'est ce qui fait le lien entre *The Mapping Journey Project* et les projets qui ont suivi, toutes ces œuvres pouvant être comprises comme une méditation sur l'égalité, égalité devant le droit à la mobilité, égalité civique, égalité face à la représentation, égalité dans la relation.

**Avez-vous le sentiment, avec cette exposition, d'avoir réussi à déjouer le phénomène de «réorientation», d'alibisation de l'artiste mèteque dont parle Nacira Guénif-Souillamas,**

**qui nécessite selon elle de « faire de la monstration un acte de résistance et ainsi de briser les codes de la visite d'une exposition » ? Exposer dans une institution aussi consacrée que le Jeu de Paume ne neutralise-t-il pas par avance toute tentative de désesthétiser une pratique afin d'en faire un acte quasi politique ?**

Nacira Guénif-Souillamas écrit en sociologue et en anthropologue qui analyse les situations d'un point de vue systémique. L'extrait de son texte que vous citez définit en ces termes ma pratique en contexte d'exposition. Depuis ma position d'artiste, je poserais la question ainsi: comment faire d'une exposition un lieu où une communauté d'égaux se rassemblent? C'est en ce sens que l'on peut concevoir l'espace

d'exposition comme un espace civique. Je dois ici remercier Marta Gili qui, en dialogue et en confiance, m'a donné carte blanche pour l'accrochage. Lorsqu'elle m'a invitée en 2016 à exposer mon travail, j'ai dit oui sans hésiter, en raison de l'admiration que je porte à sa programmation qui sort souvent des sentiers battus et montre des artistes peu vus en France.

Malgré la présence de quinze œuvres vidéo, tous les espaces sont ouverts. L'exposition fonctionne comme une constellation que l'on peut prendre par n'importe quel bout, permettant ainsi de mettre en évidence les liens entre les œuvres hors du prisme de la chronologie.

Il y a donc une invitation à la circulation et à la concentration car, ce qui m'intéresse surtout, c'est la «politique du regard»,

à savoir l'espace préservé pour le spectateur comme sujet.

Un lieu où des questions se formulent et s'articulent, qui peuvent parfois sembler complexes. Mais mon spectateur est patient. Et je lui fais confiance. Je peux comprendre que l'on puisse dire de cette exposition qu'elle demande à la fois du temps et de l'engagement mais, à mon avis, ce qu'elle demande surtout c'est de regarder «l'autre», ceux qui se «représentent» dans mon travail, comme des égaux. Alors peut s'ouvrir un espace de rencontre égalitaire, y compris dans l'espace institutionnel, qui peut aussi être un espace de beauté et, je l'espère, de poésie.

—  
4 Nacira Guénif-Souillamas, «Im/mobiles par-dessus l'épaule de l'artiste», *op cit.*, p. 88.



Bouchra Khalili, *Twenty-Two Hours*, 2018.

Video 4K, 43'. Langues originales: anglais, français / original languages: English, French. Produit pour / produced for Ruhrtriennale, avec le soutien de / with the support of Oslo National Art Academy; Harvard Film Study Center; Secession, Vienne. Courtesy Bouchra Khalili.



# Bouchra Khalili

in conversation with Patrice Joly

How can one not topple over into aestheticizing the struggle? How can one not serve as an alibi and mantle for the realities of the racialization, segregation and dross of a latent colonialism which is still working its way into all the layers of our western societies?

The issues raised by the Bouchra Khalili exhibition in Paris are questions which result from the hiatus between art and politics and the eternal risk of betraying the struggle and treating it euphemistically—or rather, struggles, plural, for the emancipation of peoples and people. Well before the impressive media output that came in its wake, *The Mapping Journey Project* already announced both the absurdity and the dramatic nature of wandering through a Europe endowed with human rights for people unlucky enough not to be born in the right place. Ten years have elapsed since the masterly and straightforward *Mapping*, ten years during which this same radical vein has given rise to a series of films linking up with an anti-colonialist and anti-segregationist tradition which, as a counterpoint to this wind of revolt, reveals our indifference and selfishness, at the same time as it questions the position of the artist, called upon more than ever to revitalize and rethink the figure of the witness, a figure such as Jean Genet who haunts the artist's latest work, *Twenty-Two Hours*, with his inveighing against our policed and police societies. If Bouchra Khalili's œuvre is at times nothing less than scathing, this is because what is involved is not letting oneself be lulled by the gentleness of projections which, once back amid the hurdy-gurdy of social life and fashionable gatherings, run the risk of being watered down in the comfort of our protected lives. Not that it is a matter of making the visitor feel guilty but, as such as Pasolini, Godard and Marker well knew how to do it, creating a real “politics of the eye” by way of viewing systems in which powerful images circulate which have a lasting effect on our retinas and, beyond our retinas,

our consciences, by continuing to circulate beyond the, when all is said and done, restricted forums represented by art centres and auteur film festivals.

**Viewing the large number of videos you are screening at the Jeu de Paume, what emerges is a sort of indirect homage to those great film directors you highlight, the Godards, Pasolinis and Markers, who appear as emblematic figures to whom the cinema of the 1950s and 1960s could still offer a chance to express their revolt: that cinema now seems quite moribund, as Serge Daney observed back in the 1980s. Do you think that contemporary art can re-ignite the flame of that politically engaged art, while nevertheless remaining aware that, unlike film, contemporary art touches an infinitely smaller public, and concerns a cultivated, captive elite? Is it not indirectly the possibility of a popular art that is posited through this barely veiled nostalgia for that vanished cinema?**

I wouldn't use the word homage, and even less nostalgia; I'd rather talk about crossroads taking shape. If there's a Pasolini image that lasts for a few minutes in *The Tempest Society* (60', 2017), this is obviously because of the admiration I have for him, but above all because he came up with theories about this notion that I'm so fond of, the notion of the 'civic poet', which defines the members of the Al Assifa' troupe who are the film's starting point, as well as all the people who appear subsequently. It so happens that I'm extremely interested in a tradition that's dying out in Morocco, the *Halka*, the art of the storyteller, so-named after the circle formed by the people listening —*Al Halka* meaning circle in Arabic. The first time I came across the notion of civic poet in a Pasolini text, I instantly thought about the *Halka*: the storyteller who takes over the public place to tell a tale which mixes vernacular and highbrow languages, and popular tales and classical poetry, to tell people's stories and talk about their present state to those whose

words have no public existence. It so happens that the *Halka* greatly influenced the members of Al Assifa for their performances, inasmuch as several members of the troupe were Moroccan. Furthermore, *The Tempest Society* is set in Athens, with the film dealing equally with the birth place of the public word and its historical link with the birth of the notion of the “citizen” as a political subject. So this presence of Pasolini was not haphazard, but stemmed from the connection between a certain relation to the filmed word and representation, self-performance as both citizen and subject.

Likewise, the presence of Godard in *Twenty-Two Hours* (43', 2018) is connected with the narrative by Quiana, Vanessa and Doug<sup>2</sup> dealing with the presence of Jean Genet among the Black Panthers. While working on Genet's stay in the United States for this film, I discovered that Godard and he were at Yale at the same time, Godard just returning from a Palestinian camp in Jordan, where Genet would go some months later. I found the coincidence surprising and I couldn't just leave it at that. Whence the appearance of Godard in a short sequence which sets up the relation between “here and elsewhere”, linking Genet's presence among the Black Panthers, and then among the Palestinians a few months later. It's the reverse

- 1 Al Assifa was an agit-prop theatre troupe which was active in Paris between 1972 and 1978. It was made up of North African immigrant workers and French students. Their plays, based on experiences undergone by the troupe's members, railed against the working and living conditions of immigrant workers, and called for solidarity between immigrant and French workers.
- 2 Quiana and Vanessa are the two young protagonists of *Twenty-Two Hours*. Like all the protagonists in my works, they are not actresses, they are young women involved in movements struggling for equality, led by members of Boston's African-American community. Doug Miranda was an important member of the Black Panther Party (BPP). First a captain in the Boston chapter, he then became a member of the national leadership. In 1970, as he explains in the film, the leadership gave him the job of organizing the campaign to free Bobby Seale, chairman of the BPP and behind bars in New Haven. Doug would take care of Genet during his visit to the East Coast, organizing his public appearances, the first of which took place in Boston, precisely where *Twenty-Two Hours* was filmed. Doug was also one of the brains behind the 1970 occupation of Yale University, which climaxed with the May Day Rally. That episode is recounted in my film.



**Bouchra Khalili, *The Tempest Society*, 2017.**  
Video 2K, 60'. Langues originales: grec, arabe, syrien, français / original languages: Greek, Arabic, Levantine Arabic (Syrian), French. Produit pour / produced for documenta 14. Co-produit avec / co-produced Ibsen Awards, avec le soutien de / with the support of FNAG, Paris; Holland Festival, Amsterdam. Courtesy Bouchra Khalili.



**Bouchra Khalili, *Twenty-Two Hours*, 2018.**  
Video 4K, 43'. Langues originales: anglais, français / original languages: English, French. Produit pour / produced for Ruhrtriennale, avec le soutien de / with the support of Oslo National Art Academy; Harvard Film Study Center; Seession, Vienne. Courtesy Bouchra Khalili.





Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2008-2011.

Installation vidéo, 8 projections vidéo, 4:3, couleur, son, durées et dimensions variables /  
Video installation, 8 videoprojections, 4:3, color, sound, variable durations and dimensions.  
Courtesy Bouchra Khalili; galerie Polaris, Paris.

itinerary to Godard's who, during his stay on the other side of the Atlantic, would also support the Black Panther Party with calls for solidarity and articles for the party's paper. That "encounter" between Genet and Godard also enabled me to recall the films of the Dziga Vertov period and that conception of the film as "blackboards", which everyone can appropriate individually and/or collectively to write their narrative, so that it can travel and be of use to others. I've obviously thought back to several of my films where people write and draw on flat surfaces, sometimes quite literally on blackboards. This became the title of the exhibition at the Jeu de Paume which, in a way, makes it possible to weave a link between the performance, the

written word, the spoken word, what is filmed, the inscribed trace, and their movements, including in space.

Otherwise put, it made it possible to ask the question: can an exhibition space be a civic space, including in the poetic sense, the way the space of the *Halka* has been for me, for example?

And in your question there's another one: how are we to connect the public with so-called elitist activities? This question is as old as the history of art as an area of knowledge. It also haunts the history of film. With one exception: Hollywood in the classical period when the avant-garde managed to be popular, thanks to strategies with a hitherto unheard-of sophistication. It was perhaps the death of that particular cinema that Daney was lamenting, and

which Godard has forever paid tribute to: how to re-find the lost secret of that golden age? For my part, I feel no nostalgia for it, because the films are still there, they remain our contemporaries, provided that we show them, and people are still making superb films within the cinema, but also in art. It's precisely for this reason that I helped found the Tangier film centre more than ten years ago: we did that for both the present and the future, thoroughly aware that, in a country where cinemas are closing one after the other, and where there is no public (thus free) film school, there was a pressing need to create a place where films can be shown and where young videomakers and filmmakers can meet, see films, show their own films, and use the facilities.

So I'm an optimist who has chosen the arena of art precisely because, in terms of power, it's a horizontal space, a civic space.

**In the essay you're publishing in the catalogue for the Jeu de Paume show, you mention the figure of the "witness" who, for you, is fundamental, with, obviously enough, in the "title" role, Jean Genet who remains a (peerless) model, a witness who is not content with being a passive observer but who takes on the function in nothing less than a political commitment in which the whole scope of his talent as a poet is developed (commitment serving as a driving force for poetry, and vice versa). Do you think that a figure like him still exists? Wasn't that figure associated with the powers (of subversion) of literature, which have perhaps disappeared today?**

The figure of the witness is in fact important in my work, but it's developed with that of the civic poet as a form of shift, so as to raise again and again the same question: when someone speaks, who is speaking and, above all, what is being "spoken" through that voice? From this viewpoint, Genet is in effect an almost synthetic figure: a poet who gave up writing to become a sort of radical ally. He didn't speak for the Black Panthers, he spoke in the terms that the Panthers deemed most useful for their cause. Incidentally, he said as much quite openly to an American journalist in a filmed

interview that you can see in *Twenty-Two Hours*, when she asks him what he's come to do in the United States, he answers: "I've come to bear witness to what I've seen, about the injustice and racism which exist here in the United States".

Later, in my film, we see Quiana and Vanessa going back over Genet's appearance during the 1970 May Day rally at Yale. He is there to address the crowd, but it's not he who reads out his speech, it's Big Man Howard who does so in front of the thousands of people occupying the university. Big Man was an important member of the Black Panther Party and a friend and comrade of Doug Miranda. In the previous sequence, Doug explains how he undertook his militant work at Yale and managed to mobilize most of the campus. So the witness question becomes more complicated. There's Genet who defines himself as a witness. There's Doug whom we can identify as a witness and who talks about his encounter with Genet, his own involvement in the party and his work as an activist. And there's Quiana and Vanessa who take charge of the narrative in all its different dimensions.

Quiana and Vanessa raise the question that introduces the film's final part: who is the witness? Is it the person who can still speak? Is it the person whom books speak about for him, beyond death? Or is it the person who speaks when nobody else is there to speak?

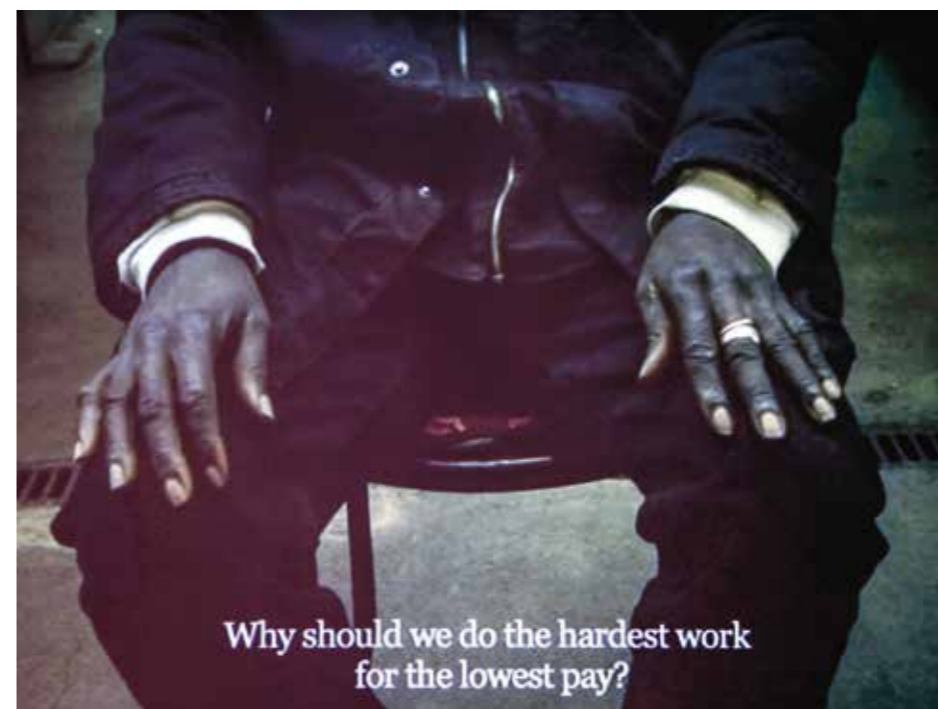
Then Doug appears with the two young women who ask him about the Black Panther Party's legacy, but Doug doesn't get into the party's legend, he says that the party founded but that the struggle goes on. In other words, he doesn't talk about the past as much as the future. And this is perhaps the witness, in my work, in any event: the person who speaks about what is still to come. So, from this viewpoint, the witnesses in reality are Quiana and Vanessa.

Are there Genet-like figures today in the field of literature? History doesn't repeat itself, so the question, for me, doesn't apply. And I'd be more optimistic than you in saying that there are numerous witnesses and they are not necessarily to be looked for in the literary and cultural arena. They are there, all around us. All we have to do is lend them an ear.

**I'd like to go back to that extraordinary anticipation (prophetization?) that you showed in the *Mappings* series:**

**"This work, it should be noted, was completed several years before a whole string of later media contributions" as Elisabeth Lebovici phrases it so aptly (in the *Blackboard* catalogue).<sup>3</sup> Although much comment has already been made about those videos, I'd like to emphasize that it's rare for the absurdity of such**

<sup>3</sup> Elisabeth Lebovici, "Radical equality", *Blackboard*, exhibition catalogue, Jeu de Paume, 2018, p. 70.



Bouchra Khalili, *Speeches - Chapter 1: Mother Tongue*, 2012.  
Video. Courtesy Bouchra Khalili; Galerie Polaris, Paris.  
© Bouchra Khalili / ADAGP, Paris, 2018.



**situations to be pinpointed which such clarity, over and above their dramatic aspect, which is often underscored and which, incidentally, there is no question of downplaying: in those videos there's a Buster Keaton-like dimension, people who are victims of futile suffering, and who remain thoroughly stoical, fighting against their suffering with the simple power of their dignity. At the same time, these witnesses turn their back on us and teach us a lesson, a bit like a teacher writing on a blackboard (that thing, again): don't you think there may be a new way of writing geography at play here, no longer by the "victors" but by the humble, the victims, a reverse geography, redrawing maps, flows and boundaries, based on new factors and methods—an "alter-reality"?**

I was a teenager when the Schengen Agreement was signed, but I remember its effects very clearly in Morocco. People often forget, but the abolition of borders for European citizens inside the EU meant, for Europe's African neighbours, the introduction of visa regulations for travelling in Europe. In Morocco, up to the 1990s, getting a passport was a privilege. With Schengen, the visa privilege was added to the passport privilege. All of a sudden, the gates to Europe were closed with a double turn of the key for all Europe's neighbours. And as a consequence, the gates to African countries were closed to their own nationals. So what I remember is the obsession about leaving home, which seized all Moroccan young people. The reason: those young people were not treated like citizens in their own land, which offered them no job or other prospects. Those young people didn't set off in search of some Eldorado but rather just a place to live in as citizens like everyone else. You will note that most of the videos in this installation end with "I want to live like everyone else", meaning "like people who have rights".

The stories we hear in *Mappings* are those which I grew up with. And, as a French-Moroccan, I can also see a historical continuum: would several generations have been forced into exile if the independence struggles had not been suppressed by governments that swiftly became authoritarian?

If this work might seem to echo current goings-on in a particular way, this is possibly because it reflects the contemporary face of western nations, incapable of thinking up any kind of citizenship outside the framework of the nation-state with its borders

erected like fences, and whose nationality, as the framework of citizenship, represents the final bolt. This is why I refuse to talk about "refugee crises", and all the more so because the great majority of Syrians who've fled the war are now in Lebanon, Jordan and Turkey. What I see is a crisis of the western nation-state which is becoming less and less democratic, to the point of flouting its own laws about asylum and residence. So we mustn't be surprised if overtly racist leaders are being elected here, there and everywhere in Europe, and if their rhetoric is being quietly taken up by other leaders, who are nevertheless daring to present themselves as a bulwark against the far right. The witch-hunt against citizens without the "right" papers and the criminalization of those coming to their aid is, in this respect, symptomatic.

The issue raised by this work, if you take a close look at it, is thus simple; why has an unalienable right, like that of freedom of movement, been elevated to the rank of a privilege? Because the model of the western nation-state with its heavy liabilities and colonial continuum proceeds by way of exclusion, in order to define citizen membership.

This is why I never talk about this work by bringing in terms like "migrants" and "refugees": for me, they are citizens who've been stripped of their rights. This isn't a humanitarian issue, but a political matter which, on the aesthetic level, can be formulated thus: up to what point are we ready to look at the person deprived of his rights as a peer? And if these narratives are recited with calm and precision, this is precisely because the people on whom the narratives are based are presented as people standing up to arbitrariness. They are political subjects who also have a "right to opacity" as Glissant put it. A right which the surveillance system of our societies, just like the media system, denies them. This is why faces don't appear in these films. These people in fact turn their backs on us, but they do have something to show us: the "histories" and the geography they draw and perform implicitly present another map of the world, where history and geography are not the product of domination but acts of resistance produced by those deprived of all their rights. "Blackboards" or education on the sidelines: this is what creates the link between *The Mapping Journey Project* and the ensuing projects, all those works that can be understood as a meditation on equality, equality before the right of freedom of movement,

civic equality, equality with regard to representation, and equality in relations.

**Do you get the feeling, with this show, of having managed to thwart the phenomenon of "re-orientalization", of "alibization" of the 'dark-skinned' artist, whom Nacira Guénif-Souilamas talks about, who, in her book, needs to "to make the demonstration of it an act of resistance in itself and thus break the codes of exhibition visiting."4 Doesn't exhibiting in an institution as hallowed as the Jeu de Paume tone down, in advance, any attempt to remove the aesthetics from a praxis in order to turn it into a quasi-political act?**

Nacira Guénif-Souilamas writes as a sociologist and an anthropologist who analyzes situations from a systemic angle. The excerpt from her essay that you're quoting defines my praxis in these terms in an exhibition context. From my stance as an artist, I would couch the question like this: how are we to turn an exhibition into a place where a community of equals gathers? This is how we may conceive of the exhibition space as a civic space. At this juncture, I must thank Marta Gili who, in terms of dialogue and trust, gave me *carte blanche* for the hanging. When she invited me in 2016 to show my work, I said yes without a moment's hesitation, because of the admiration I have for her programming, which often veers away from the beaten track and shows artists who are little seen in France.

Despite the presence of fifteen video works, all the spaces are open. The exhibition works like a constellation that you can take any way you like, thus making it possible to highlight the links between the works, beyond the lens of chronology. So there is an invitation to visitors to move about and concentrate because what interests me above all else is the "politics of the eye", to wit, the space earmarked for the viewer as subject. A place where questions are phrased and articulated, questions which may at times seem complex. But my viewers are patient. And I trust them. I can understand that people might say about this show that it calls for both time and involvement, but, in my opinion, what it calls for above all is looking at "the other", the people who are "represented" in my work, as equals. So a space can be opened up for encounters on an equal footing, including in the institutional space, which can also be a space of beauty and, hopefully, poetry.

4 Nacira Guénif-Souilamas, "Standing still looking over the artist's shoulder", *op cit.*, p. 120.

# INVISIBLE CITIES

Pierre Jean Giloux

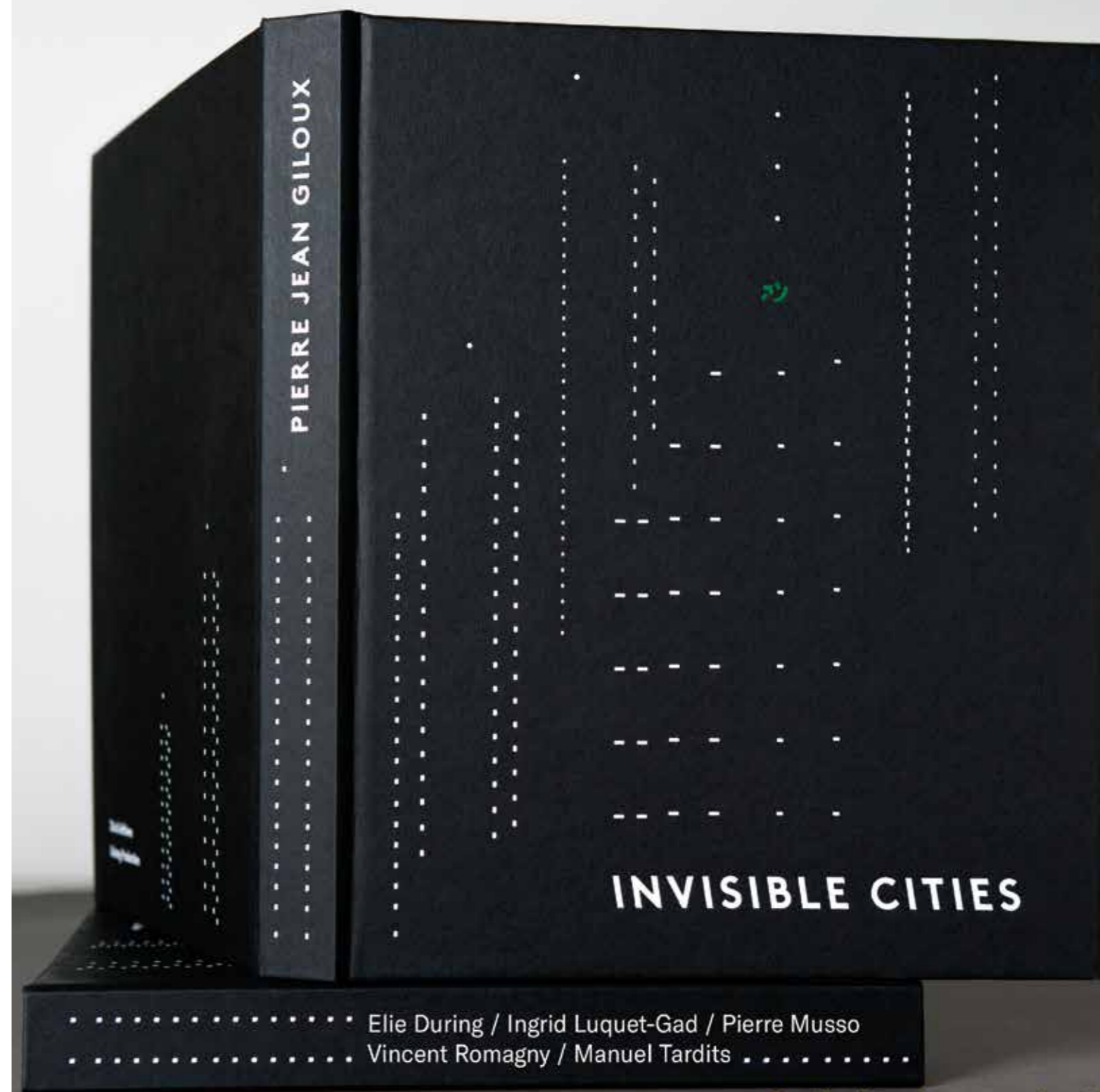
Zero2 éditions  
& Solang production

## Book Launch & signing

30 Oct, 19h00 Projections, Pavillon de l'Arsenal. Paris  
avec la participation de Elie During et Manuel Tardits

Oct, Librairie Flammarion Beaubourg

08 Nov Mucem. Marseille





17-21 OCTOBER 2018  
PREVIEW OCTOBER 16

16 RUE ALFRED DE VIGNY, 75008 PARIS  
PARISINTERNATIONALE.COM



650mAh, Hove  
1857, Oslo  
A Thousand Plateaus, Chengdu  
After 8 Books, Paris  
Agustina Ferreyra, Mexico DF  
Antoine Levi, Paris  
Artkartell projectspace, Budapest  
Atlanta Contemporary, Atlanta  
Bodega, New York  
BQ, Berlin  
Carlos/Ishikawa, London  
Chapter, New York  
Christian Andersen, Copenhagen  
Company Gallery, New York  
Cordova, Barcelona  
Crèvecoeur, Paris  
Croy Nielsen, Vienna

Damien & the Love Guru, Brussels  
Dawid Radziszewski, Warsaw  
Deborah Schamoni, Munich  
Emalin, London  
Federico Vavassori, Milan  
Fons Welters, Amsterdam  
Gianni Manhattan, Vienna  
Goswell Road, Paris  
Gregor Staiger, Zurich  
Horizont, Budapest  
ICA, London  
Isabella Bortolozzi, Berlin  
Joseph Tang, Paris  
Koppe Astner, Glasgow  
Kristina Kite, Los Angeles  
Life Sport, Athens  
Marfa\*, Beirut

Max Mayer, Dusseldorf  
Misako & Rosen, Tokyo  
mother's tankstation, Dublin|London  
Norma Mangione, Turin  
Öktem Aykut, Istanbul  
Park View/Paul Soto, Los Angeles  
Project Native Informant, London  
Reserve Ames, Los Angeles  
ROH Projects, Jakarta  
Simone Subal, New York  
Southard Reid, London  
Stereo, Warsaw  
Sultana, Paris  
The Performance Agency, Berlin  
Union Pacific, London  
Wschód, Warsaw  
XYZ collective, Tokyo

Exclusive Partner:

GUCCI



#fiac FOIRE INTERNATIONALE  
D'ART CONTEMPORAIN 18-21  
OCTOBRE  
PARIS 2018  
fiac.com



www.fiac.com

Reed Expositions

Partenaire officiel



Galerias Lafayette



# catalogue n° 1, 1968 (Olivier Mosset)

par Jean-Charles Agboton-Jumeau, octobre 2012

0.0 Soit un opusculé d'Olivier Mosset intitulé *Qu'est-ce que voir?* paru cette année même chez ENd éditions, domiciliées au Ban-Saint-Martin (57). C'est un entretien de l'artiste avec Alain Coulange (2007), à propos d'un «entretien imaginaire» du même Mosset avec Serge Bard paru en 1968 dans un catalogue intitulé *catalogue n° 1*<sup>1</sup>.  
0.1 Et soit cet extrait d'un autre entretien paru en 2003 dans un catalogue éponyme: *Travaux/Works*, p. 119-120: «Ma pratique de peintre se poursuivait. J'ai reçu en 1968 les moyens de publier un catalogue (*catalogue n° 1*). J'ai imaginé une publication qui se passerait d'exposition. Il s'agissait de cinq reproductions d'une même toile à cercle, préfacées par un texte de Serge Bard sous la forme d'un entretien imaginaire. Peu après, il y a eu les événements de mai 68. Si ces derniers m'ont profondément marqué, je n'ai toutefois pas cessé de peindre.<sup>2</sup>»

1.0 En 1968 donc, Olivier Mosset imagine une publication qui se passerait d'exposition. Comment? «J'ai rencontré une dame riche et je lui ai dit: «Si on a des moyens, il faut faire des choses». «Des choses?» a-t-elle répondu, «Oui mais quoi?» Je lui ai dit: «Si j'avais les moyens, je ferais un catalogue.» Elle a dit: «Eh bien, vous n'avez qu'à le faire».<sup>3</sup>

1.1 «Il ne s'agissait pas d'une exposition mais d'un catalogue?» insiste l'interlocuteur. «Oui, un catalogue sans exposition», répond l'allocutaire.

1.1.1 Il poursuit: «Au moment où je peignais mes cercles, je connaissais peu l'art conceptuel; j'avais dû voir des reproductions de pièces minimales dans des revues. En réalité, je m'intéressais surtout à Malevitch et à Mondrian [...] En effet, je vivais à Paris. Nous avons fait ce catalogue n° 1 avant les événements de 68, en janvier-février.»

1.1.2 Autrement dit, et provisoirement du moins, la proposition suivante est invalidée: «Le tout premier catalogue à tenir lieu d'exposition date de 1968 et concerne Douglas Huebler. Intitulé *November 1968*, il est également publié par Siegelau, à qui l'idée revient.<sup>4</sup>» Notons incidemment qu'un mois plus tard, le même Seth Siegelau édite à New York, *STATEMENTS* de Lawrence Weiner... «pour remplacer une exposition dans la galerie qu'il vient de fermer.<sup>5</sup>» Et que l'entretien — lui aussi imaginaire —

de Lawrence Weiner avec Arthur Rose (*alias* Joseph Kosuth) n'intervient qu'en février 1969. Quoi qu'il en soit, soulignons que c'est précisément après

la fermeture de la galerie J., ensuite occupée par BMPT du 5 au 25 décembre 1967, que vient à Mosset «l'idée du catalogue.<sup>6</sup>»

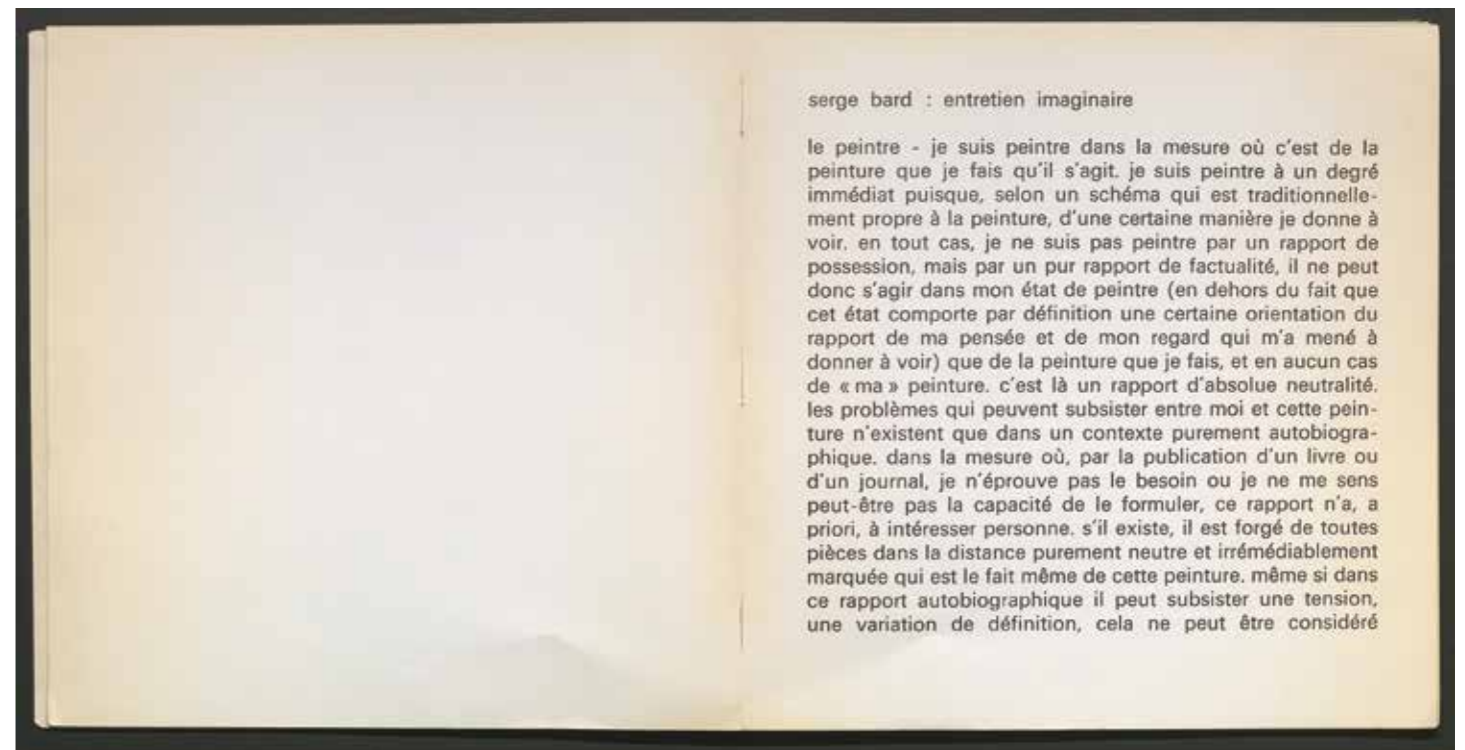
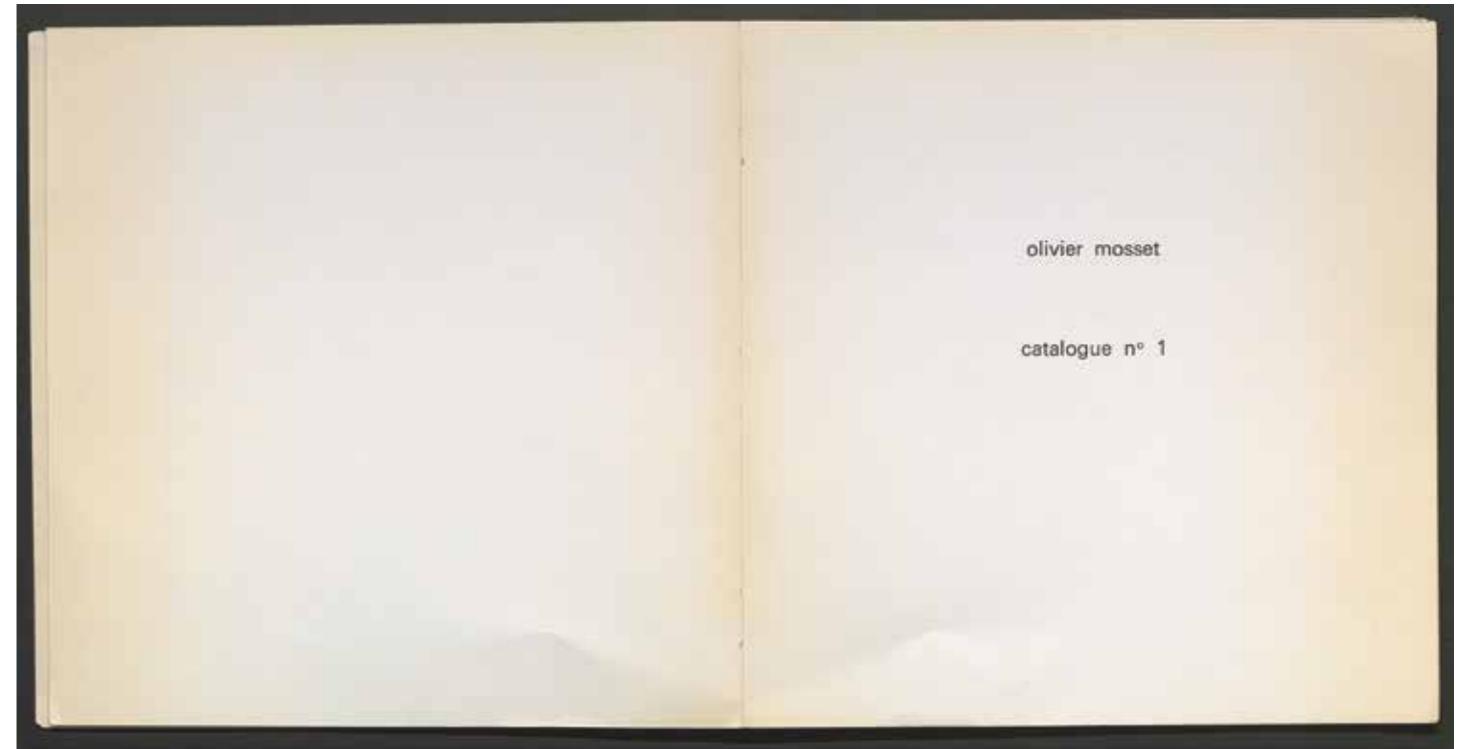
1.1.3 «Ce catalogue n° 1, *Buren, Toroni et Parmentier l'ont-ils reçu?*» poursuit notre interlocuteur. Réponse: «Il en ont probablement pris connaissance mais nous n'en avons jamais parlé. Ce catalogue n'est pas daté assez précisément; il mentionne «Paris, 1968», ce qui induit des confusions.<sup>7</sup>» En effet. Non content de considérer à tort que la première exposition «soit disant conceptuelle» est «Konzeption-Conception» qui s'est tenue à Leverkusen<sup>8</sup>, un Buren par exemple, ne semble d'autant plus se souvenir du *catalogue n° 1* qu'à la question de Catherine Moseley en 2000: «Pensiez-vous alors que le catalogue en tant qu'exposition était un gadget?», l'ex-(vrai-faux?) BM(P)T répond:

– «Absolument. Ce n'était qu'un geste ou une façon de se réclamer de cette tendance (qui s'est accentuée avec le temps).<sup>9</sup>» Bref. En France comme à l'étranger, chez les artistes comme les historiens et autres critiques, notre *catalogue n° 1* a fait l'objet d'une distraction ou d'une amnésie certaine. Du moins, et comme nous y incline fatalement le fameux cercle noir de Mosset, fait-il aveugle au cœur du consensus historiographique de l'avant-garde des années 60-70. Jusqu'à ce jour du mois de février 2007 où Alain Coulange s'en souvient en compagnie de son auteur, attestant ainsi qu'en effet, *The future is always going backwards*. *Dixit* Robert Smithson, en 1969 aussi!<sup>10</sup>.

2.0 «Comment le catalogue n° 1 a-t-il été imaginé?», reprend l'interlocuteur d'Olivier Mosset qui répond: «Il a été conçu à partir de la volonté de faire un catalogue. Nous avons avec Serge Bard discuté de la nécessité de disposer d'un texte. Serge a suggéré que nous réalisions un entretien ou quelque chose de ce genre. Pour ma part, à cette époque, j'avais une position un peu arrogante du type: «Je n'ai rien à dire. On peut me poser des questions, je ne répondrai pas.»<sup>11</sup>»

2.0.1 Autrement dit, *ce qu'on ne peut pas dire il faut le taire*, comme l'écrivait Wittgenstein. Ce qu'on ne peut pas dire il faut le faire, comme tous les grands artistes le font, dirais-je. Serait-ce vraiment si arrogant?

2.1 Poursuivons donc l'énumération des occurrences du terme «catalogue» dans *Qu'est-ce que voir?* «Réaliser un catalogue, le signer de son



<sup>1</sup> L'opusculé en question est consécutif à une première parution dans *Particules*, n° 29, 2010: <http://fr.calameo.com/read/00000469783284199d961>

<sup>2</sup> Cat. exp. *Olivier Mosset, Travaux/Works, 1966-2003*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts / St. Gallen, Kunstverein, St. Gallen Kunstmuseum, 22 mai-10 août 2003 (nous soulignons).

<sup>3</sup> Olivier Mosset, *Qu'est-ce que voir?*, op. cit., ENd éditions, Le Ban-Saint-Martin, 2012, p. 6-7.

<sup>4</sup> Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, Une introduction à l'art contemporain* (nouvelle édition revue et augmentée), Marseille / Paris, Le mot et le reste / BNF, 2012, p. 156, note 1 (nous soulignons); notons que Mosset ne figure nulle part dans l'index de cet ouvrage, pas plus que dans: Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MA / London, MIT Press, 2003.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>6</sup> *Qu'est-ce que voir?*, op. cit., p. 14; cat. exp. *Olivier Mosset, op. cit.*, p. 119.

<sup>7</sup> *Qu'est-ce que voir?*, op. cit., p. 13.

<sup>8</sup> Cette exposition s'est tenue en octobre 1969, soit bien après le «January Show» de S. Siegelau par exemple; Cf. cat. exp. *Conception. Conceptual documents 1968 to 1972*

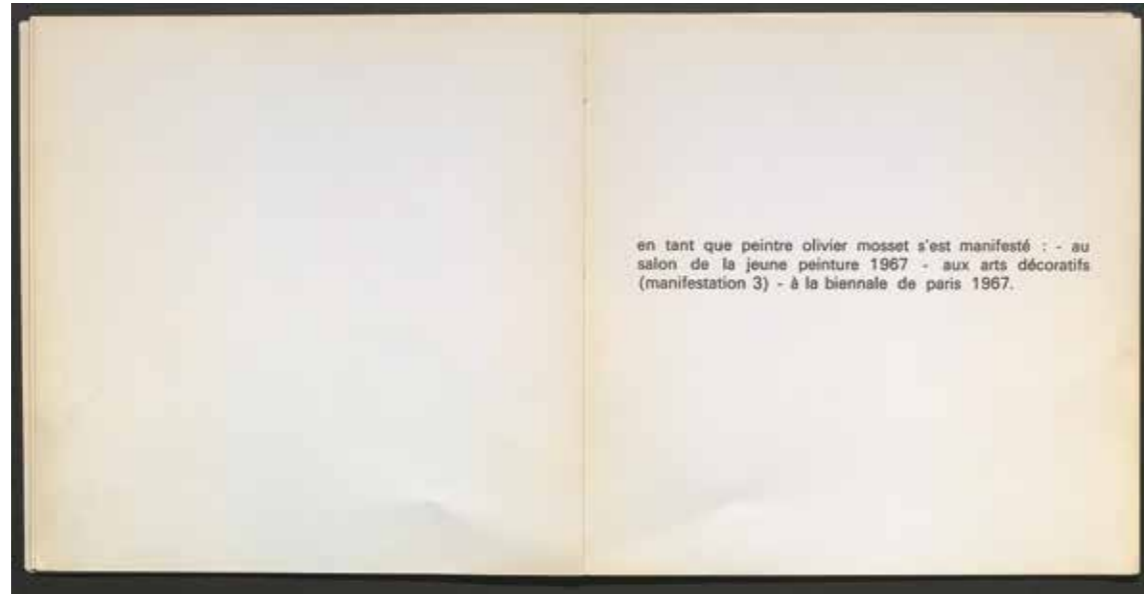
(ed. Catherine Moseley), Norwich / Leeds / Vancouver, Norwich School of Art / City Museum and Art Gallery and Henry Moore Institute Library / Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, 2001, p. 115.

<sup>9</sup> «So did you think that the catalogue as exhibition was a gimmick?» | «DB: Absolutely. It was just a gesture, or a way to show that tendency (which has been accentuated with time)»; cat. exp. *Conception. Conceptual documents 1968 to 1072*, op. cit., p. 115.

<sup>10</sup> On comprend *mutatis mutandis*, dès lors, qu'un Siegelau puisse, en octobre 2008 encore, s'insurger: «that was my criticism of [Benjamin] Buchloh's text in connection with the Paris show on Conceptual art [1989] two decades ago – that history had been evacuated from it. Maybe this continues today, in a way that explains the lack of attention given to Iraq in the art world. In any case, it is shocking that Buchloh didn't mention Vietnam, even as a footnote, and that he kept exclusively to New York, being very partial but with a pretence at being universal.» (nous soulignons) «Seth Siegelau in conversation with Jo Melvin», *From Conceptualism to Feminism, Lucy Lippard's Numbers Show 1969-74* (ed. Cornelia Butler & alii), London, Afterall Books, 2012, p. 251. <https://www.afterall.org/online/8339>

<sup>11</sup> *Qu'est-ce que voir?*, op. cit., p. 10.





Olivier Mosset, *catalogue n° 1*, Paris, 1968.

nom, touche à l'acte biographique, non? [...] Après la parution du catalogue [n° 1], je me suis rendu à Nanterre, ce qui m'a permis de suivre toutes ces péripéties avec Cohn-Bendit. La situation était particulière et plutôt intéressante.<sup>12</sup>» Une fois de plus, Olivier Mosset anticipe ici de quelques mois le relatif activisme politique des artistes d'Outre-Atlantique. Ce n'est qu'en janvier 1969, avec la constitution de l'Art Workers Coalition (AWC) notamment, que maints d'entre eux s'insurgeront aussi bien contre le mode de présentation ou même la censure de leurs œuvres (dans les musées), que contre la guerre du Vietnam<sup>13</sup>.

2.2 L'enjeu de notre catalogue, c'est donc avant tout l'autonomie spatiale ou topographique de l'artiste, de sa production comme de sa diffusion. Les problématiques de l'art dit conceptuel comme art linguistique ou textuel, art à voir ou à lire, à réaliser ou à déréaliser (ou à dématérialiser), ou encore comme art de l'idée ou idée de l'art, procèdent de l'autonomie artistique plutôt qu'elles ne la conditionnent. C'est succomber à une illusion *rétrospectiviste* que de conclure à l'équivalence «catalogue = exposition», plus théorique, historiciste ou idéologique en réalité que pragmatique et matérielle voire matérialiste. Alain Jouffroy, précise donc Mosset, avait alors écrit dans *Opus international* qu'il avait cofondé en 1968 — qui l'eût cru — : «La meilleure exposition aujourd'hui à Paris, c'est un catalogue.<sup>14</sup>» À ma connaissance, *January 5-31, 1969* notamment, n'a pas fait l'objet d'une appréciation équivalente. Et pour cause: le tout *premier* catalogue d'Olivier Mosset sacrifie moins à l'utopie de l'équivalence: / exposition = catalogue/, qu'à l'atopie de l'équation suivante: /art = (non) exposition et / ou (non) catalogue/.

2.3 Conclusion mais conclusion par provision. Même et surtout si la déclaration suivante figure déjà dans l'interview imaginaire du *catalogue n° 1*.

Laquelle, pour avoir été jusqu'ici précisément non cachée non visible, a de fait conservé une fraîcheur qui contraste à souhait avec notre âge tout aussi frelaté que dit *contemporain*: «catalogue — je ne fais pas d'exposition (si on me le proposait, peut-être en ferais-je) mais j'ai pensé qu'il serait aussi intéressant de faire un catalogue sans exposition. cela fait de partie de mon activité de peintre, mais c'est sans doute aussi un acte autobiographique, puisque ce catalogue contient des reproductions, un entretien, des renseignements autobiographiques, mais qu'il ne contient et n'est pas une toile.» Et qu'autrement dit, il n'objecte rien à la pratique picturale.

2.3.1 [...] «*a priori* cette peinture n'a aucune raison d'intéresser quelqu'un, ni plus ni moins qu'autre chose. cela me paraît une raison suffisante de lui faire un catalogue. quant à l'entretien, il m'a semblé qu'il pouvait contenir quelques mises au point dans mes rapports avec cette peinture. je crois que c'est tout ce que j'ai à dire.<sup>15</sup>» Ou si l'on préfère, je crois que c'est tout ce que le catalogue n° 1 veut *faire*.

2.3.2 *catalogue n° 1* — autrement dit, par-delà autant qu'en deçà de la *Beat Generation*, l'équanimité présente et passée du travail d'Olivier Mosset — fût-il apparemment versatile — ne demeure-t-elle pas, pour demain encore, l'autre face de l'utopie?

3.0 *Imaginer une publication qui se passerait d'exposition, puis faire un catalogue sans exposition, cela fait partie de l'activité* du peintre au même titre qu'en effet, sans être de la peinture, l'exposition d'un tableau ou sa reproduction dans un catalogue ou dans un magazine, font partie intégrante du procès pictural. Raison pour laquelle — répétons-le avec le peintre en personne —, *cette peinture* n'avait *aucune raison d'intéresser quelqu'un, ni plus ni moins qu'autre chose*; cela paraissait alors *une raison suffisante de lui faire un catalogue*.

Mais Olivier Mosset ne semble pas le penser de sa seule peinture puisque, dit-il, «peindre équivaut en fait à porter un regard sur les choses.<sup>16</sup>» De sorte qu'en effet, «s'intéresser à ce qui n'est pas de l'art est aussi une façon de parler d'art [...] Qui plus est, les travaux de nature artistique engagent aussi un dialogue avec des sujets qui ne sont pas de l'art à proprement parler (l'architecture, le design, les medias)<sup>17</sup>»; *ergo*: peindre c'est toujours à la fois, et peindre (tel tableau par exemple) et non-peindre (ou réaliser tel catalogue ou telle exposition par exemple). C'est ainsi notamment que notre peintre aura été le commissaire d'une exposition significativement intitulée: «Before the End (The Last Painting Show)»; elle rassemblait précisément des tableaux d'artistes conceptuels réalisés entre 1964 et 1967, soit à la veille de leur renonciation (plus ou moins définitive) à la peinture<sup>18</sup>.

3.1 *Inversement*, invité à participer à l'exposition collective «January 5-31, 2009»<sup>19</sup> qui commémorait les quarante ans du «January Show» de Seth Siegelaub, il aura paru au peintre *raison suffisante* de publier — dans le catalogue de «January 5-31, 2009» précisément — quatre vues générales en noir et blanc dûment légendées de la version new-yorkaise de l'exposition «Before the End». C'est-à-dire, en somme, des tableaux qui, une fois de plus, n'avaient de raison d'être exposés, ni plus ni moins dans un centre d'art et / ou d'être, cinq ans plus tard, reproduits dans un catalogue faisant expressément et exclusivement office... d'exposition.

3.2 À la toute fin d'un catalogue qui n'a aucun rapport direct avec notre *catalogue n° 1*, Olivier Mosset observait cependant ceci: «Newman prétendait que l'on peignait contre le catalogue. Quant à moi, je pense que l'on peint contre le fait de ne pas pouvoir peindre. Si Giacometti n'arrivait pas à représenter, moi je n'arrive peut-être plus à appliquer de la couleur sur de la toile. Pourtant, je continue à peindre et mes toiles sont ce qu'elles sont. Pourquoi alors faire le malin en pensant qu'elles ne sont pas ce qu'elles devraient être? Elles le sont certainement.<sup>20</sup>»

3.2.1 *catalogue n° 1* n'aura donc été publié, ni contre telle ou telle peinture, ni contre tels catalogue ou exposition. C'est qu'on ne peint jamais — à même tel ou tel support — que *contre* la peinture en soi. Autrement dit, contre le fait qu'elle demeure *volens nolens*, toujours et partout susceptible d'être (dé)peinte voire non-peinte, c'est-à-dire imaginée, lexicalisée, photographiée, imprimée et / ou encore recopiée... *ad libitum*: *Cosa mentale* disait donc l'autre. En quoi tout tableau — en particulier — est a fortiori *punctum cæcum* de toute peinture — en général.

#### Postface (de circonstance), août 2018

—

L'article qui précède et porte sur le très modeste *catalogue n° 1* d'Olivier Mosset, atteste à sa manière qu'en effet, *Mai 68 n'a pas eu lieu* (d'après le titre d'un texte de Gilles Deleuze et Félix Guattari paru en 1984)<sup>21</sup>.

Par l'exposition (confidentielle) dont il est issu, ainsi que par sa date de publication (2013)<sup>22</sup>, cet article ne s'inscrit pas dans le sillage des commémorations de Mai 68 plus ou moins nécrologiques du moment. Mais comme il est ici publié en cette année du cinquantenaire, il nous rappelle à sa manière qu'en effet, dans les révolutions, «il y a toujours une part d'événement, irréductible aux déterminismes sociaux, aux séries causales» ou aux séquences généalogiques et chronologiques dont dépendent les notions de filiation et d'influence en histoire de l'art. Car, comme le duo susmentionné l'indique, «l'événement lui-même est en décrochage ou en rupture avec les causalités: c'est une bifurcation, une déviation par rapport aux lois, un état instable qui ouvre un nouveau champ de possible.»

L'article montre en effet qu'assez peu informé de l'art dit conceptuel, Mosset publie néanmoins *catalogue n° 1* en 1968. Celui-ci n'est pas seulement le premier catalogue de l'artiste; c'est aussi le premier catalogue — jusqu'à nouvel ordre du moins — indépendant de toute exposition. Comme tel, il s'affranchit également de tout lieu (d'exposition). Or, l'élaboration d'un catalogue qui se confond avec une exposition intervient — également mais parallèlement — outre-Atlantique quelques mois plus tard. Car si le catalogue autotélique vient à l'idée d'un peintre (suisse) en Europe, il vient simultanément — ou presque — à l'idée d'artistes américains qui ont inversement renoncé à peindre. Si bien que, et contrairement à l'approche diachronique qui caractérise la vulgate de l'histoire de l'art, c'est paradoxalement moins d'une idée que de contraintes économiques ou *matérielles* que procèdent, et l'art dit conceptuel ou *dématérialisé*, et l'activisme pictographique d'alors de l'ex-membre de BMPT.

*catalogue n° 1* constitue donc bien, comme tel, une bifurcation im(pré)visible ou intempestive. *Parallèlement* aux événements de 68, il fait d'autant plus événement qu'il est à la fois chronologiquement *antérieur* aux premiers catalogues autotéliques, et historiographiquement *postérieur* à son éclipse ou à son oubli (par les historiens de l'art et autres homologues de l'artiste pendant près d'une cinquantaine d'années)... Et sans doute est-ce aussi à l'insu de la plupart des soixante-huitards et de la scène artistique new-yorkaise que cet événement artistique a eu lieu; même et surtout si, dans une modeste recension publiée en avril 1968 dans le n° 6 de la revue *Opus International* (p. 94), Alain Jouffoy avait d'emblée décrété: «La plus importante exposition de peinture qui a eu lieu à Paris ces derniers temps se résume à un catalogue de format carré.»

Quoi qu'il en soit, puisse ce *catalogue n° 1* — par-delà les obsèques cinquantenaires de Mai 68, lesquelles ont en effet commencé dès 1968 comme le donne à voir le film inachevé *La reprise du travail aux usines Wonder*<sup>23</sup> par exemple — continuer d'exhaler le parfum de ce brin de muguet qui demeure malgré tout en perpétuelle instance d'éclorre.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>13</sup> «*Takis was unhappy with the way it was represented in the exhibition. He and his supporters felt that the artist should have autonomy over the work's presentation. The event became a focal point for artists having a say over their work was shown, and led to MoMA's acceptance of the AWC's demand that artist should be represented on the board of trustees.*» *From Conceptualism to Feminism*, op. cit., p. 261; c'est également à cette occasion que L. Lippard et S. Siegelaub se rencontrent et conjuguent, à leur tour, l'art à la vie. op. cit., p. 72.

<sup>14</sup> *Qu'est-ce que voir?*, op. cit., p. 14.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>16</sup> Cat. exp. *Olivier Mosset, Travaux/Works*, op. cit., p. 124.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>18</sup> «Before the end (Part II)», Le Consortium, Dijon (23 mars-19 juin 2004) et «Before the End (The Last Painting Show)», The Swiss Institute - Contemporary Art, New York (14 septembre-23 octobre 2004); «*The idea behind this exhibition is to show the last paintings of conceptual artists, who often, before becoming conceptual artists, were abstract painters with works often minimal, sometimes monochromatic*», dicit Mosset. L'exposition comportait des œuvres d'Art & Language, Michael Asher, Robert Barry, Ian Burn, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner et Ian Wilson ([http://www.swissinstitute.net/2001-2006/Exhibitions/2004\\_before/before\\_inst.htm](http://www.swissinstitute.net/2001-2006/Exhibitions/2004_before/before_inst.htm)). Cette renonciation *plus ou moins* définitive à la peinture concerne notamment Art & Language, collectif d'autant plus *radical* qu'il devait se prévaloir *sans vergogne* d'un *come back* aussi *pictural* (que caricatural) au Jeu de Paume en 1994: <http://www.tobeart.com/Collectifs/Art&Langage-JdP93.htm> (entre autres).

<sup>19</sup> *January 5-31, 2009* (ed. Jean-Charles Agboton-Jumeau), Cherbourg-Octeville, École supérieure des beaux-arts, 2009, Cf. <http://issuu.com/jcajcriticavit/docs/>

<sup>20</sup> Cat. exp. *Olivier Mosset, Travaux/Works*, op. cit., p. 124.

<sup>21</sup> <https://heterotopie.wordpress.com/2007/10/21/mai-68-na-pas-eu-lieu/>

<sup>22</sup> Cat. exp. *Beat Generation #5, Olivier Mosset* (A. Rolla, L. Ucciani ed.), Besançon, Centre d'art mobile éditions, 2013. [Je remercie le Centre d'art mobile d'avoir autorisé la réimpression de cet article qui a subi pour l'occasion de légères modifications.]

<sup>23</sup> <https://vimeo.com/276078088>



# catalogue n° 1, 1968 (Olivier Mosset)

by Jean-Charles Agboton-Jumeau, October 2012

0.0 So there’s a booklet by Olivier Mosset titled *Qu’est-ce que voir?* [*What is seeing?*] published this year by ENd Editions, based in Le Ban-Saint-Martin (FR). It is an interview of the artist by Alain Coulange (realized in 2007), about an “imaginary interview” of the selfsame Mosset by Serge Bard, published in 1968 in a catalogue titled *catalogue n°1*.

0.1 And there’s this excerpt from another interview published in 2003 in an eponymous catalogue: *Travaux/Works*, p. 129: “My practice as a painter followed its course. I received, in 1968, the means to publish a catalogue (*catalogue n°1*). I imagined *one that dispensed with any exhibition*. It featured five reproductions of circle paintings and an imaginary interview with Serge Bard. The events of May ’68 took place shortly after. I didn’t cease to paint although those events had a profound impact on me.”<sup>2</sup>

1.0 So in 1968 Olivier Mosset imagined *a publication which would not need an exhibition*. How? “I met a wealthy lady and said to her: ‘If one has the wherewithal, one must do things’. ‘Things?’ she replied, ‘Yes, but what?’ I said to her: ‘If I had the wherewithal, I’d produce a catalogue’. She said: ‘Okay, just do it’.”<sup>3</sup>

1.1 “*There wasn’t an exhibition, but there was a catalogue?*” the interlocutor asked again. “Yes, a catalogue with no exhibition”, replied the other.

1.1.1 He went on: “When I was painting my circles, I didn’t know much about conceptual art; I must have seen some reproductions of minimal works in magazines. In reality, I was interested above all in Malevich and Mondrian. [...] I was living in Paris. We produced that catalogue n°1 before the events of May ’68, in January and February”.

1.1.2 In other words, and at least on a temporary basis, the following proposal was invalidated: “The *very first* catalogue to take the place of an exhibition was dated 1968, and had to do with Douglas Huebler. Titled *November 1968*, it was published by Siegelau, who had the idea”.<sup>4</sup> Let us note, incidentally, that a month later, in New York, the same Seth Siegelau published Lawrence Weiner’s *STATEMENTS...* “to replace an exhibition in a gallery that he’d just closed.”<sup>5</sup> And that the interview—likewise imaginary—of Lawrence Weiner by Arthur Rose (*alias* Joseph Kosuth) only happened in February 1969. Whatever the case may be, we should emphasize that it was precisely after the Galerie J was closed, and subsequently occupied by BMPT,

that Mosset had the “idea for a catalogue.”<sup>6</sup>

1.1.3 “*Did Buren, Toroni and Parmentier receive that catalogue n°1?*” our interlocutor continued.

Answer: “They probably became aware of it but we never talked about it. That catalogue is not dated precisely enough; it mentions ‘Paris, 1968’, which creates confusion”.<sup>7</sup> Quite. Not content with wrongly considering that the first “so-called conceptual” exhibition was “Konzeption-Conception”, which was held in Leverkusen,<sup>8</sup> an artist like Buren, for example, seemed not to remember the *catalogue n°1* before Catherine Moseley’s question of 2000: “*So did you think that the catalogue as exhibition was a gimmick?*” and the erstwhile (real-false) BM(P) T answered:

“*Absolutely. It was just a gesture, or a way to show that tendency (which has been accentuated with time).*”<sup>9</sup>

Put in a nutshell. In France and abroad alike, with artists as with historians and critics, our *catalogue n°1* was the object of a distraction or a certain amnesia. At the very least, and as Mosset’s famous black circle fatally points us in that direction, it acts as a *punctum caecum*, a blind dot or mark at the heart of the historiographical consensus of the avant-garde of the 1960s and 1970s. Up until that day in February 2007 when Alain Coulange remembered it while he was with its author, thus attesting to the fact that *the future is always going backwards*. *Dixit* Robert Smithson, also in 1969.<sup>10</sup>

2.0 “*How was catalogue n°1 devised?*” asked Olivier Mosset’s interlocutor, to whom Mosset replied: “It was conceived based on a desire to make a catalogue. Serge Bard and I had talked about the need to have a text. Serge suggested that we do an interview or something similar. For my part, at that time, my position was a slightly arrogant one, like: “I haven’t got anything to say. You can ask me some questions, but I won’t answer.”<sup>11</sup>

2.0.1 Otherwise put, *Whereof one cannot speak, thereof one must be silent*, as Wittgenstein put it. Whereof one cannot speak, thereof one must do, the way all great artists do, I would say. Would that really be so arrogant?

2.1 So let us carry on with the listing of the occurrences of the word “catalogue” in *What is seeing?* “Producing a catalogue and signing it with your name verges on the biographical act, doesn’t it? [...] After the publication of the catalogue [*n°1*], I went to Nanterre, which meant that I could

follow all those goings-on with Cohn-Bendit. The situation was a special one, and quite interesting”.<sup>12</sup> Once again, Olivier Mosset was a few months ahead of the relative political activism of trans-Atlantic artists. It was not until January 1969, with the foundation of the Art Workers Coalition (AWC) in particular, that many of them would rise up as much against the method of presenting their works, and even censoring them (in musuems), as against the Vietnam War.<sup>13</sup>

2.2 The challenge of our catalogue is thus above all the artist’s spatial and topographical autonomy, his production and his dissemination. The issues of so-called conceptual art as a linguistic or textual art, an art to be seen and read, to be made or unmade (or relieved of its material quality), or again as an art of the idea or the idea of art, all stem from artistic autonomy rather than conditioning it. It is tantamount to succumbing to a *backward-looking* illusion to end up with the equivalence: “catalogue = exhibition”, more theoretical, historicist and ideological in reality than pragmatic and material, or even materialist. Mosset thus points out that Alain Jouffroy had written in *Opus international*, which he had co-founded in 1968—who would have thought it—: “The best exhibition today in Paris is a catalogue”.<sup>14</sup> As far as I know, *January 5-31, 1969*, in particular, did not receive any equivalent appreciation.

And for good reason: Olivier Mosset’s *very first* catalogue sacrificed less to the utopia of the equivalence: /exhibition = catalogue/, than to the atopia of the following equation: /art = (non) exhibition and/or (non) catalogue/.

2.3 Conclusion but a provisional one. Even and above all if the following declaration *already* features in the imaginary interview in the *catalogue n°1*. Which, by having thus far been, it just so happens, not hidden and not visible, has, as a result, kept a freshness which deliberately contrasts with our *age* which is just as adulterated as so-called *contemporary*: “catalogue – I am not having an exhibition (if someone asked me to, I might), but I thought that it would be as interesting to produce a catalogue without an exhibition, this is part of my activity as a painter. But it is probably also an autobiographical act, because this catalogue contains reproductions, an interview, autobiographical information, but it doesn’t contain and is not a canvas”. And otherwise put, it makes no objection to pictorial praxis.

2.3.1 [...] “*a priori*, there is no reason why this painting should interest anyone, no more nor less than anything else, this seems to me to be sufficient reason to make a catalogue of it. As for the interview, it seemed to me that it could contain a few details about my relations with this painting, I think that’s all I have to say”.<sup>15</sup> Or, if you prefer, I think that this is all that the catalogue n°1 wants to do.

2.3.2 *catalogue n°1*—in other words, on either side of the beat generation, doesn’t the present and past equanimity of Olivier Mosset’s work—albeit seemingly versatile—remain, for tomorrow, the other side of utopia?

<sup>12</sup> “Takis was unhappy with the way it was represented in the exhibition. He and his supporters felt that the artist should have autonomy over the work’s presentation. The event became a focal point for artists having a say over their work was shown, and led to MoMA’s acceptance of the AWC’s demand that artist should be represented on the board of trustees.” *From Conceptualism to Feminism*, op. cit., p. 261; it was also on that occasion that L. Lippard and S. Siegelau met and, in their turn, conjugated art with life. op. cit., p. 72.

<sup>13</sup> *Qu’est-ce que voir?*, op. cit., p. 14.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>15</sup> Exh.cat. *Olivier Mosset, Travaux/Works*, op. cit., p. 124.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>17</sup> “Before the end (Part II)”, Le Consortium, Dijon (23 March-19 June 2004) and “Before the End (The Last Painting Show)”, The Swiss Institute – Contemporary Art, New York (14 September-23 October 2004); “The idea behind this exhibition is to show the last paintings of conceptual artists, who often, before becoming conceptual artists, were abstract painters with works often minimal, sometimes monochromatic”, *dixit* Mosset. The exhibition included works by Art & Language, Michael Asher, Robert Barry, Ian Burn, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner and Ian Wilson ([http://www.swissinstitute.net/2001-2006/Exhibitions/2004\\_before/before\\_inst.htm](http://www.swissinstitute.net/2001-2006/Exhibitions/2004_before/before_inst.htm)). This *more or less* definitive renunciation of painting concerned, in particular, Art & Language, a collective that was all the more *radical* because it had to *unabashedly* undertake a comeback that was as *pictorial* (as it was caricatural) at the Jeu de Paume in 1994: <http://www.tobeart.com/Collectifs/Art&Langage-JdP93.htm> (among others).

<sup>18</sup> *January 5-31, 2009* (ed. Jean-Charles Agboton-Jumeau), Cherbourg-Octeville, École supérieure des beaux-arts, 2009, Cf. <http://issuu.com/jcajcriticavit/docs/>

<sup>19</sup> Exh.cat. *Olivier Mosset, Travaux/Works*, op. cit., p. 124.

<sup>20</sup> Exh.cat. *Beat Generation #5, Olivier Mosset* (A. Rolla, L. Ucciani ed.), Besançon, Centre d’art mobile éditions, 2013. [I thank the Mobile Art Centre for allowing the reprint of this article which has been slightly modified for this occasion.]

3.0 *Imagine a publication that would not need an exhibition*, then *make a catalogue without an exhibition*, this is *part of the activity* of the painter just as, in effect, without being painting, the showing of a picture or its reproduction in a catalogue or in a magazine, are part and parcel of the pictorial process. This is why—and let us repeat it with the painter in person—*there was no reason why this painting would interest anyone, no more nor less than anything else*; this then seemed to be a *sufficient reason for making a catalogue of it*. But Olivier Mosset does not appear to think as much about his painting alone, because, as he says, “painting is actually the same as casting an eye on things”.<sup>16</sup> In such a way that, in effect, “being interested in what is not art is also a way of talking about art [...] What is more, works of an artistic nature also engage in a dialogue with subjects which are not, strictly speaking, art (architecture, design, the media)”;<sup>17</sup> *ergo*, painting is invariably at once both painting (like a picture, for example) and non-painting (or producing such and such a catalogue or exhibition, for example). The fact is thus, in particular, that our painter would be the curator of an exhibition meaningfully titled: “Before the End (The Last Painting Show)”; it just so happens that it brought together pictures by conceptual artists produced between 1964 and 1967, namely on the eve of their (more or less definitive) renunciation of painting.<sup>18</sup>

3.1 *Conversely*, invited to take part in the group show “January 5-31, 2009”<sup>19</sup>, commemorating the 40<sup>th</sup> anniversary of Seth Siegelau’s January Show”, this seemed to the painter *reason enough* to publish—in the catalogue of “January 5-31, 2009”, as it happens—four general black-and-white views, duly captioned, of the New York version of the exhibition “Before the End”. Meaning, in a word, pictures which, once again, had no reason for being exhibited, no more nor less in an art centre, and/or being reproduced, five years later, in a catalogue expressly and exclusively acting as an... exhibition.

3.2 At the very end of a catalogue which has no direct link with our *catalogue n°1*, Olivier Mosset nevertheless made this observation: “Newman claimed that one painted against the catalogue. For my part, I think that one paints against the fact of not being able to paint. If Giacometti did not manage to represent, I myself perhaps no longer manage to apply colour to canvas. Yet I go on painting and my canvases are what they are. So why be clever-clever by thinking that they are not what they ought to be? They certainly are that”.<sup>20</sup>

3.2.1 So *catalogue n°1* was not published either against such and such a painting, or against such and such a catalogue or exhibition. The fact is that one never paints—*using such and such a medium*—except *against* painting *per se*. Otherwise put, against the fact that it remains, *nolens volens*, always and everywhere liable to be (un)ainted or even non-painted, which is to say imagined, lexicalized, photographed, printed and/or re-copied *...ad libitum*: *Cosa mentale*, as someone else put it. As such, any picture—in particular—is a *fortiori* a *punctum caecum* of all painting—in general.

<sup>1</sup> Exh. cat. *Olivier Mosset, Travaux/Works, 1966-2003*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts / St. Gallen, Kunstverein, St. Gallen Kunstmuseum, 22 May-10 August 2003 (our italics).

<sup>2</sup> Olivier Mosset, *Qu’est-ce que voir?*, op. cit., ENd éditions, Le Ban-Saint-Martin, 2012, p. 6-7.

<sup>3</sup> Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d’artiste, Une introduction à l’art contemporain* (new edition, revised and enlarged), Marseille / Paris, Le mot et le reste / BNF, 2012, p. 156, note 1 (our italics); let it be noted that Mosset does not feature anywhere in this book’s index, any more than he does in: Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass. / London, MIT Press, 2003.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>5</sup> *Qu’est-ce que voir?*, op. cit., p. 14; exh.cat. *Olivier Mosset, op. cit.*, p. 119.

<sup>6</sup> *Qu’est-ce que voir?*, op. cit., p. 13.

<sup>7</sup> This exhibition was held in October 1969, so well after the “January Show” put on by S. Siegelau, for example; Cf. exh. cat.. *Conception. Conceptual documents 1968 to 1972* (ed. Catherine Moseley), Norwich / Leeds / Vancouver, Norwich School of Art / City Museum and Art Gallery and Henry Moore Institute Library / Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, 2001, p. 115.

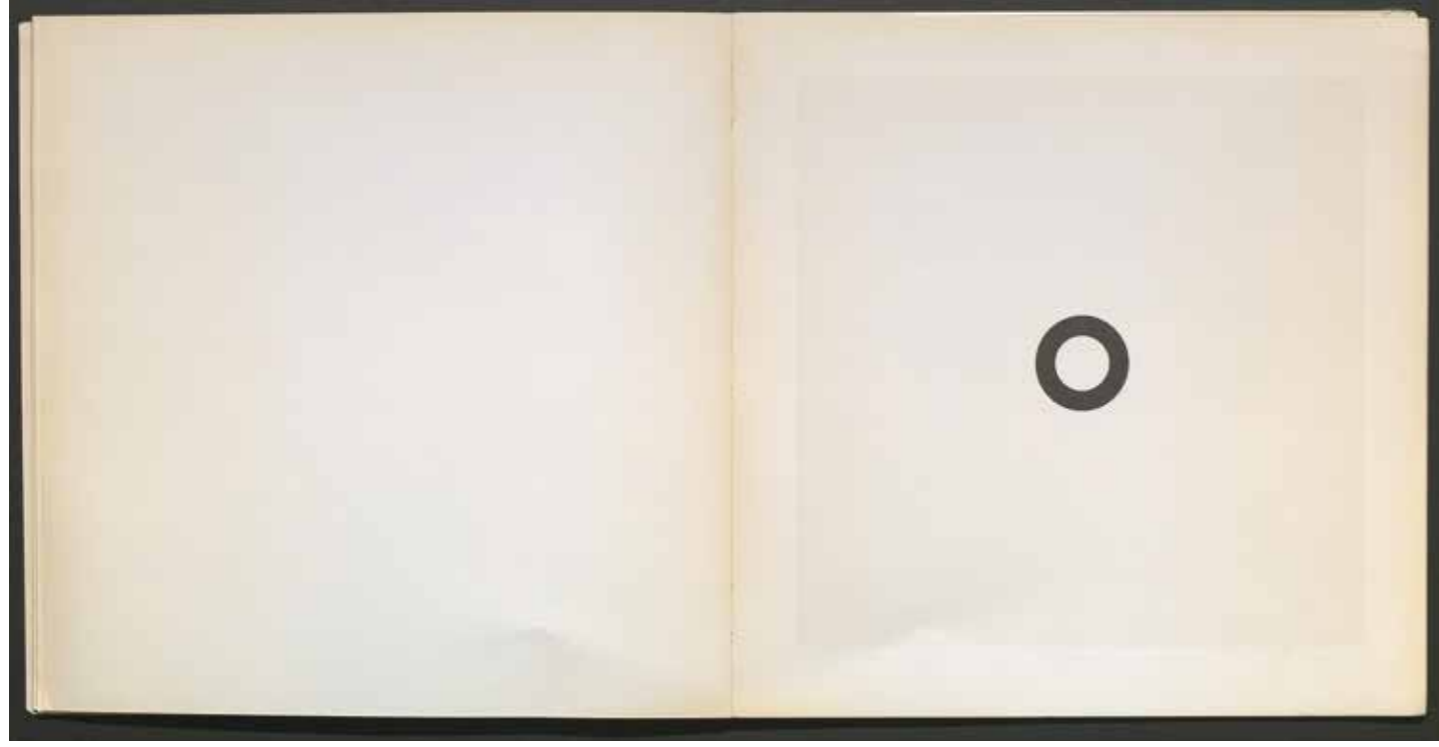
<sup>8</sup> Exh. cat. *Conception. Conceptual documents 1968 to 1972*, op. cit., p. 115.

<sup>9</sup> We realize, *mutatis mutandis*, henceforth, that someone like Siegelau could protest, in October 2008, thus: “That was my criticism of [Benjamin] Buchloh’s text in connection with the Paris show on Conceptual art [1989] two decades ago – that history had been evacuated from it. Maybe this continues today, in a way that explains the lack of attention given to Iraq in the art world. In any case, it is shocking that Buchloh didn’t mention Vietnam, even as a footnote, and that he kept *exclusively* to *New York*, being very partial but with a pretence at being universal.” (our italics). “Seth Siegelau in conversation with Jo Melvin”, *From Conceptualism to Feminism, Lucy Lippard’s Numbers Show 1969-74* (ed. Cornelia Butler & alii), London, Afterall Books, 2012, p. 251. <https://www.afterall.org/online/8339>

<sup>10</sup> *Qu’est-ce que voir?*, op. cit., p. 10.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 10-11.





Olivier Mosset, *catalogue n°1*, Paris, 1968.

#### Topical postface, August 2018

The preceding article, dealing with Olivier Mosset's extremely modest *catalogue n°1*, shows, in its own way, that, in effect, *May '68 Did Not Take Place* (the title of an essay written by Gilles Deleuze and Félix Guattari and published in 1968).

Through the restricted exhibition it resulted from, as well as its publication date (2013)<sup>21</sup>, the article was not part of the aftermath caused by the more or less obituarial May '68 commemorations of the moment. But because it is being published here in this 50<sup>th</sup> anniversary year, it reminds us, in its own way, that, in effect, in revolutions "there is always an *event* element, which cannot be reduced to forms of social determinism, causal series", or the genealogical and chronological sequences which underpin notions of filiation and influence in art history. For, as the above-mentioned duo points out, "the event itself is disconnected from forms of causality, and breaks with them: it is a bifurcation, a deviation in relation to laws, an unstable state which opens up a new field of possibility".

The article actually shows that Mosset, who was not very well informed about so-called conceptual art, nevertheless published *catalogue n°1* in 1968. It was not only the artist's first catalogue; it was also the first catalogue—up until further notice, anyway—that had no accompanying show. As such, it was also free of any (exhibition) venue. The fact is that the production of a catalogue that merges with an exhibition happened—likewise but in tandem—on the other side of the Atlantic just a few months later. For if the autotelic catalogue sprang to the mind of a (Swiss) painter in Europe, it—almost—simultaneously

sprang to the mind of American artists who, conversely, had given up painting. To such an extent—and contrary to the diachronic approach that hallmarks the art history vulgate—that it was paradoxically not so much from an idea as from economic and *material* constraints that both so-called conceptual or *de-materialized* art and the then pictographic activism of the former BMPT member issued.

*catalogue n°1* thus does indeed represent, as such, an un(fo)reseeable and untimely bifurcation. *In parallel* with the events of '68, it is all the more of an *event* because it came at once chronologically *before* the first autotelic catalogues, and historiographically *after* it was eclipsed and forgotten about (by art historians and other counterparts of the artist for almost 50 years)... And it was also probably unbeknownst to most veterans of '68—"sixty-eighters"—and the New York art scene that that art event took place; even and above all if, in a modest survey published in April 1968 in the 6<sup>th</sup> issue of the magazine *Opus International* (p.94), Alain Jouffroy straight away decreed: "The most significant exhibition of painting recently held in Paris boils down to a square catalogue".

Whatever the case, may this *catalogue n°1*—over and above the 50<sup>th</sup> May '68 (funereal) anniversary celebrations, which in fact got under way actually in 1968, as is shown by the unfinished film titled *La reprise du travail aux usines Wonder [Resumption of work at the 'Wonder' factory]*<sup>22</sup>, for example—long continue to exhale the scent of that sprig of lily-of-the-valley which, in spite of everything, remains forever on the point of bursting into flower.

The concrete world,  
the eternal idea

Julien Quentel



Julien Quentel, *Sculpture for a young person*, 2017.  
Photo: Philippe Piron

26.09 → 27.10.2018

Zoo galerie

49 chaussée de la Madeleine – 44000 Nantes  
Tram 2, arrêt Aimé Delrue

www.zoogalerie.fr  
ouvert du mercredi au samedi, 14h – 19h

<sup>21</sup> <https://vimeo.com/276078088>  
<sup>22</sup> The booklet in question followed an initial publication in *Particules*, n° 29, 2010: <http://fr.calameo.com/read/00000469783284199d961>



# Eija-Liisa Ahtila

par Mathilde Roman

Eija-Liisa Ahtila, M Museum, Leuven, 18.05 – 16.09.2018.

Le M Museum à Leuven (Belgique) présente une importante exposition de l'artiste finlandaise Eija-Liisa Ahtila. Sa dernière installation, *Potentiality for Love*, ouvre de nouvelles perspectives sur une œuvre engagée dans l'exploration des oppressions et pionnière du langage filmique multi-écrans.

Dans ses premières œuvres, Eija-Liisa Ahtila filme des femmes étouffées par les codes sociaux et familiaux, dans des états de trouble psychique. Ces personnages vivent sous la pression du regard des autres, leurs frontières mentales débordent sur l'extérieur et envahissent leur perception du quotidien. Le montage multi-écrans prolonge cette relation entre le dedans et le dehors, les dispositifs narratifs composent avec l'écart, créent de l'entre-image, de la tension entre la fiction et l'espace réel. Ce qui se joue dans le scénario se poursuit dans la perception du spectateur, placé au centre de l'installation mais dans une position mobile puisque les schémas d'interprétation et les points de vue sont multiples. Héritières des théories de la narration des années 1960, des films de la Nouvelle Vague tout autant que des *cultural studies*, les installations d'Eija-Liisa Ahtila mettent en cause les manières dont les récits individuels et collectifs se construisent au sein de sociétés clivantes et dominantes. L'espace protecteur du chez-soi est le lieu de l'oppression sociale, et les névroses quotidiennes font basculer l'équilibre fragile des architectures de l'intime. Dans *The Wind* (2002), le récit d'une jeune femme sur ses souffrances mentales, sur son sentiment d'insécurité et sur sa perte de repères provoque une rupture dans l'ordre des choses: les murs tremblent, les étagères basculent, le vent pénètre avec fracas à l'intérieur. La vision du réel se réorchestre à partir d'un sujet en crise qui assiste à un effondrement de son environnement sans même s'en étonner. Le procédé de contagion du dehors par le dedans a souvent été exploré par la littérature mais, ici, l'espace réel du musée s'introduit dans la fiction: la narration éclatée sur quatre écrans séparés fait tenir ensemble le contexte architectural et les images. L'espace n'est pas traité comme un *white cube* ou une *black-box*, les murs sont peints en rouge et une partie des fenêtres restent ouvertes sur la ville, créant des contre-champs et des phénomènes de porosité accentués par les atmosphères lumineuses.

Eija-Liisa Ahtila conçoit des installations vidéo comme des milieux complexes ancrés dans

la conscience et le corps du spectateur, en rupture avec la construction univoque et figée de la perspective classique mais sans en nier non plus le défi. Au plus près du corps sentant, exprimant la relation entre le perçu et le construit, les œuvres d'Eija-Liisa Ahtila filment la nature, la forêt, le vent, le son des oiseaux mais aussi les bruits de la ville: la réalité fragmentée de nos expériences que nous parvenons pourtant en chaque instant à réorganiser comme unités du moi. Les dispositifs des installations sont autant de situations nous invitant à nous regarder regardant, à interroger ce phénomène d'unification du sensible à partir de l'éclatement propre à la condition humaine. Au M Museum, on peut vivre des expériences de mise en abîme et de réflexion de soi déployées au fil de narrations poétiques, politiques, et jouant beaucoup aussi avec l'humour. *Studies on the ecology of drama* (2014), centré sur la figure de la comédienne Kati Outinen avec qui l'artiste a collaboré à plusieurs reprises, interroge ainsi la dimension anthropocentrique du cinéma.

Dans la forêt, l'actrice propose plusieurs exercices montrant la relation de la caméra au mouvement du corps, se mettant par exemple de dos pour démontrer la suprématie du visage dans une image. Les quatre écrans montrent différents points de vue au moment du tournage, amenant le hors-champ comme la présence du végétal en vis-à-vis de celle de l'humain, pour tenter justement de contrarier l'importance prise par le corps dès qu'il pénètre le cadre. La réflexion portée par la comédienne est passionnante car elle soulève des questions philosophiques actuellement très débattues sur l'animalité, et qui se retrouveront au centre des œuvres ultérieures de l'artiste: la possibilité de renverser les schémas de perception.

Les dernières œuvres d'Eija-Liisa Ahtila opèrent un basculement, initié avec *Horizontal* (2011), impressionnant dispositif amenant à l'intérieur du musée l'image d'un très grand sapin filmé dans une forêt familière de l'artiste. Une série de dessins présentée dans une salle juste avant, réalisée sur le mode de l'étude, met en exergue la position du spectateur par l'inclusion de miroirs dans les dessins et pointe l'humour de l'entreprise qui n'a rien d'une démarche totalisante. Six projecteurs sont nécessaires mais, contrairement aux effets spectaculaires, l'ambition n'est pas de dresser l'image dans sa hauteur: renversé à l'horizontale, le sapin n'en reste pas



Eija-Liisa Ahtila, *The Wind*, 2002.  
Vue de l'installation / installation view M Museum.  
Photo: Mathilde Roman.

moins impressionnant. La perception de l'arbre est non-humaine, mais aussi impossible à obtenir avec une seule caméra: en agrandissant le champ pour contenir l'arbre dans son intégralité, c'est tout un paysage qui entrerait dans l'image. L'unité de cette vision est donc une composition de différentes parties mais, contrairement aux installations multi-écrans, il n'y a pas d'écarts entre les images. L'horizontalité crée une impression d'unité et de continuité tout en désamorçant celle de domination car, ici, l'image n'est pas surdimensionnée: elle fait coïncider l'échelle du mur et celle de la nature. Le corps humain filmé au pied de l'arbre n'est plus la mesure du monde mais l'indice d'une relation. Des bancs sont placés tout au long de la projection et invitent à s'asseoir pour contempler les mouvements du vent dans le feuillage, écouter le son de la forêt, se laisser happer par le sentiment d'être en présence. Eija-Liisa Ahtila s'éloigne des constructions cinématographiques conventionnelles et des modes de représentation du réel qu'elles ont inscrit profondément dans nos rapports aux images en mouvement. Par ce détachement, elle explore des modalités parallèles de représentation du monde.

L'exposition du M Museum débute avec la pièce la plus récente de l'artiste, *Potentiality for Love* (2018) qui associe un portrait de dos d'un chimpanzé sur un tabouret, un assemblage de toiles colorées, deux installations interactives et un panneau constitué d'écrans à LED. L'ensemble ne construit pas d'emblée une impression d'unité comme le font dans les installations multi-écrans le son et la disposition des écrans. Ici, on est plutôt face à une unité dispersée dont chaque élément se donne à voir individuellement tout en travaillant avec les autres situés dans le même espace. Les toiles disposées le long d'un mur, composition formelle autonome, donnent le ton d'un ensemble conçu comme un arrangement ouvert, à plusieurs centres, organisant des réseaux de significations multiples. La perception et la représentation sont encore ici le cœur du projet. D'emblée, le regard est saisi par la figure du chimpanzé, filmé de dos et se retournant par moments. Deux petites tables invitent à s'asseoir et à positionner un bras sous un écran qui diffuse une image 4K d'un bras du chimpanzé. L'installation joue avec les codes visuels des dispositifs développés dans les expositions didactiques: un écriteau invite



à la participation du spectateur et une empreinte dans le bois de la table désigne la place du bras. Dans ce contexte, tout est fait pour laisser croire à un fonctionnement interactif, et l'illusion est troublante puisque, si les mouvements de la main du chimpanzé ne suivent pas ceux du spectateur, le spectateur est, lui, amené instinctivement à suivre ceux du bras du chimpanzé. La porosité entre les corps est évidente, tout comme les différences, et la situation aussi amusante que troublante. Quand le regard s'extirpe du dispositif, il aperçoit alors les mouvements de mains et de jambes d'une femme lévitant dans l'espace, qui font corps visuellement avec ceux de la main du chimpanzé. Un banc disposé très près du panneau LED invite à s'approcher, produisant une perception pixellisée, où la technologie conçue pour l'espace public expose la nature construite de l'image. La femme s'approche elle aussi progressivement de la caméra, un sourire aux lèvres renforçant l'inscription LOVE de son sweet-shirt, jusqu'à déborder du cadre. Elle est suivie par son fils qui, lui aussi, s'approche en flottant dans l'espace. Les scènes de lévitation sont fréquentes chez Eija-Liisa Ahtila, comme dans *The Annunciation* (2010), installation aussi présentée dans l'exposition. Dans *Potentiality for Love*, les corps flottent dans une béatitude cosmologique qui rappelle les personnages des peintures religieuses, sauf qu'il ne s'agit pas ici du ciel divin mais du cosmos. Contrairement à la plupart des œuvres de l'artiste, celle-ci ne comporte aucun dialogue. On est dans la mémoire des corps, dans ce moment de l'enfance où l'on s'avance pour embrasser sa mère, lorsque l'image souriante s'efface et que les corps s'enlacent. Le souvenir de cette capacité à se fondre dans le corps rassurant de la mère, à fusionner les émotions, est le point de départ de cette pièce

autour de l'empathie. La structure fragmentaire, tenant ensemble des registres narratifs et technologiques très différents, est, comme toujours chez Eija-Liisa Ahtila, une recherche sur la manière dont un récit se raconte autant que sur le sens qui en émerge. Aux explorations psychologiques et politiques se substitue ici une mise en présence d'une complexité qui poursuit les interrogations de *Studies on the Ecology of Drama* (2014), cherchant à déconstruire la perspective anthropocentrique du cinéma. Comment atteindre une vision non-humaine du monde? Dans le regard de l'animal? Dans celui de l'appareil, de la machine de vision? Dans un corps sans gravité? L'étude n'est plus discursive, elle se fait exploration sensible. Intégré dans une composition qui le contient et le nécessite physiquement et mentalement, le spectateur n'est pourtant ni l'élément déclencheur ni l'élément unificateur. Il est simplement là, errant dans un espace de potentialités. À distance des névroses du quotidien, cette dernière œuvre d'Eija-Liisa Ahtila est perturbante à plus d'un titre car elle nous projette dans le devenir de l'humanité et dans sa relation à l'animalité, déjà en jeu dans des œuvres antérieures comme la série photographique *Dog Bites* (1992-1997) où une femme nue sur un lit prenait des poses évoquant un chien. L'animalité y était explorée dans le regard que l'homme porte sur elle, dans sa réduction à une série de poses ridicules et de regards hagards. L'artiste lectrice de Jakob von Uexküll, d'Elisabeth de Fontenay et d'Agamben poursuit son projet sur la potentialité de l'homme à changer profondément son rapport au monde à travers l'empathie et l'amour. La puissance esthétique de l'ensemble de *Potentiality for Love*, mais aussi son humour, enclenchent un scénario ouvert vers un défi majeur du devenir de l'humanité.



Eija-Liisa Ahtila,  
*Potentiality For Love*,  
Museum of Contemporary Art,  
Maastricht, 2018.  
Photo: Malla Hukkanen  
© Crystal Eye -  
Kristallisilmä Oy, Helsinki.

# Eija-Liisa Ahtila

—  
by Mathilde Roman

Eija-Liisa Ahtila, M Museum,  
Leuven, 18.05 – 16.09.2018.

The M Museum in Louvain (Belgium) is holding a major show of the work of the Finnish artist Eija-Liisa Ahtila. Her latest installation, *Potentiality for Love*, involves new angles on an œuvre that is engaged in the exploration of forms of oppression and that is ground-breaking in relation to multi-screen film language.

In her early works, Eija-Liisa Ahtila filmed women suffocated by social and family codes, in psychically troubled states. Those characters lived under the pressure of other people's eyes; their mental boundaries spilled over onto the outside world and invaded their perception of the daily round. The multi-screen editing extends that relation between inside and out, the narrative arrangements come to terms with the difference between the two, and create the inter-image, and tension between fiction and real space. What is enacted in the scenario is carried on in the viewer's perception, placed as they are in the centre of the installation, but in a moveable position, because the interpretation schemes and viewpoints are multiple. As heirs to the narrative theories of the 1960s, and both New Wave films and 'cultural studies', Eija-Liisa Ahtila's installations question the ways in which individual and collective narratives are constructed within divisive and dominant societies. The protective space of one's own home is the place of social oppression, and everyday neuroses cause the fragile balance of the architectures of privacy to teeter. In *The Wind* (2002), the tale of a young woman's mental suffering, and her sense of insecurity and loss of landmarks gives rise to a break in the order of things: walls quiver, shelves topple, and the wind rowdily blows into the interior. The vision of reality is re-orchestrated based on a subject in crisis who witnesses a collapse of her surroundings without even being surprised. The procedure of contagion of the outside by the inside has often been explored by literature but, here, the real space of the museum is introduced into the fiction: the narrative which is split across four separate screens keeps the architectural context and the images together. The space is not treated like a white cube or a black box, the walls are painted red, and some of the windows stay open on to the city, creating reverse shots and phenomena of porousness emphasized by the luminous atmospheres.

Eija-Liisa Ahtila devises video installations as complex environments anchored in the spectator's

consciousness and body, making a break with the unambiguous and fixed construction of classical perspective, but without denying its challenge, either. In their closeness to the feeling body, expressing the relation between the perceived and the constructed, Eija-Liisa Ahtila's works film nature, forests and the wind, and birdsong, but also the city's noises: the fragmented reality of our experiences which we nevertheless manage, at every moment, to reorganize as units of the self. The arrangements of the installations are like so many situations inviting us to look at ourselves looking, and question this phenomenon of unifying the perceptible based on the smithereneing peculiar to the human condition. At the M Museum it is possible to have experiences of endless duplication—*mise en abyme*—and self-reflection developed in poetic and political narratives, and also playing a lot with humour. *Studies on the Ecology of Drama* (2014), focusing on the figure of the Finnish actress Kati Outinen, with whom the artist has worked on several occasions, thus questions the anthropocentric dimension of film. In the forest, the actress proposes several exercises showing the relation of the camera to the body's movement, for example by facing away from the camera to prove the supremacy of the face in an image. The four screens show different viewpoints at the moment of filming, introducing what is off-screen, like the presence of the vegetal in relation to that of the human, precisely to try and offset the importance assumed by the body as soon as it enters the frame. The actress's line of thinking is extremely interesting, because it raises philosophical issues of animality, currently the subject of much discussion, which lie at the centre of the artist's later works: the possibility of upsetting schemes of perception.

Eija-Liisa Ahtila's latest works effect a tipping, begun with *Horizontal* (2011), an impressive arrangement introducing into the museum the image of a very tall fir tree filmed in a forest which the artist knows well. A series of drawings on view in a room just before we come upon this tree, made like a study, highlights the spectator's position by the inclusion of mirrors in the drawings, and pinpoints the wit of the endeavour, which has nothing to do with any all-encompassing approach. Six projectors are required, but, unlike spectacular effects, the aim is not to draw up the image height-wise: tipped horizontal, the fir tree is no less impressive. The perception of the tree is non-human,





Eija-Liisa Ahtila, *Horizontal*, 2011.  
 Vue de l'installation / installation view M Museum.  
 Photo: Koen De Waal.

but also impossible to obtain with a single camera; by enlarging the field to contain the tree in its entirety, a whole landscape would enter the image. The unity of this vision is thus a composition of different parts but, unlike the multi-screen installations, there are no gaps between the images. The horizontality creates an impression of unity and continuity, while at the same time neutralizing that of domination, for, here, the image is not oversized: it gets the scale of the wall and that of nature to overlap. The human body filmed at the foot of the tree is no longer the yardstick of the world but the sign of a relation. Benches are placed all along the projection, inviting people to sit down and watch the wind's movements in the foliage, listen to the sound of the forest, and be caught up in the sense of being in the presence of something. Eija-Liisa Ahtila takes her distance from conventional cinematographic constructs and the types

of representation of reality which they have deeply inscribed in our relations to moving images. Through this detachment, she explores parallel ways of representing the world.

The show at the M Museum opens with the artist's most recent piece, *Potentiality for Love* (2018), which associates a portrait of a chimpanzee seen from behind, perched on a stool, a collection of colourful canvases, two interactive installations, and a panel made up of LED screens. The whole thing does not instantly build an impression of unity, as is the case in the multi-screen installations, with sound and the arrangement of the screens. Here we are rather faced with a dispersed unity where each part is individually displayed, while also working with the other parts situated in the same space. The canvases arrayed along a wall—an autonomous formal composition—lend the tone to an ensemble conceived as an open arrangement, with several

centres, organizing networks of multiple meanings. Here again, perception and representation are the nub of the project. Right away, the eye is caught by the figure of the chimpanzee, filmed from behind, and turning round now and then. Two small tables beckon to sit down and place one arm beneath a screen broadcasting a 4K image of one of the chimpanzee's arms. The installation juggles with the visual codes of the systems developed in didactic exhibitions: a sign invites the spectator to participate and an imprint in the wood of the table indicates the place of the arm. In this context, everything is done to suggest an interactive functioning, and the illusion is disturbing because, if the movements of the chimpanzee's hand do not follow the spectator's, the spectator, for his part, is instinctively prompted to follow those of the chimpanzee's arm. The porousness between the bodies is obvious, as are the differences,

and the situation is as amusing as it is disquieting. When the eye extricates itself from the arrangement, it then sees the movements of the hands and legs of a woman levitating in space, which become, visually, one with those of the chimpanzee's hand. A bench placed very close to the LED panel invites onlookers to draw near, producing a pixellized perception, in which the technology conceived for the public place exposes the constructed nature of the image. The woman also gradually draws closer to the camera, with a smile on her lips reinforcing the word LOVE on her sweatshirt, spilling out of the frame. She is followed by her son who, likewise, approaches, floating in space. Levitation scenes are frequent with Eija-Liisa Ahtila, as in *The Annunciation* (2010), an installation also on view in the show. In *Potentiality for Love*, the bodies float in a state of cosmological beatitude calling to mind the characters in religious paintings, except that what is involved here is not divine heaven but the cosmos. Unlike most of the artist's works, this one contains no dialogue. We are in the memory of the bodies, in that moment of childhood when you move forward to kiss your mother, when the smiling image is erased, and the bodies become intertwined. The memory of this ability to merge in the mother's comforting body, and blend emotions, is the point of departure of this piece focused around empathy. The fragmentary structure, holding together very different narrative and technological styles, is, as is always the case with Eija-Liisa Ahtila, a quest involving the way in which a narrative is told as much as the meaning that emerges therefrom. Psychological and political explorations are here replaced by the presence of a complexity which carries on the questions raised by *Studies on the Ecology of Drama* (2014), seeking to deconstruct the anthropocentric perspective of film. How is a non-human vision of the world to be attained? In an animal's gaze? In the eye of the camera, the vision machine? In a gravity-less body? The study is no longer discursive, it turns into perceptible exploration. Incorporated in a composition which contains them and needs them both physically and mentally, the spectators are nevertheless neither the triggering element nor the unifying element. They are simply there, wandering around in a space of potentialities. At some remove from the neuroses of the daily round, this latest work by Eija-Liisa Ahtila is disturbing in more ways than one, because it projects us into the future of humanity and into its relation with animality, already a feature of earlier works, such as the photographic series *Dog Bites* (1992-1997), where a naked woman on a bed assumed poses conjuring up a dog. In it, animality was explored in the eye cast upon it by the man, in its reduction to a series of ridiculous poses and wild looks. The artist, who is a reader of Jakob von Uexküll, Elisabeth de Fontenay and Agamben, continues her project about humanity's potential to profoundly alter its relation to the world through empathy and love. The aesthetic power of the whole of *Potentiality for Love*, as well as its wit, usher in a scenario that is open to a major challenge to do with humanity's future.



olaf breuning

marnie weber

witliam wegman

EXL

espace temporaire ■  
d'art contemporain

25.09.2018 —  
01.10.2018

charleville – mézières\*

\*18 panneaux  
publicitaires 4x3  
répartis dans  
toute la ville

balak

Maison de l'Histoire Européenne en Exil

«Contrairement à nous, qui avons confiance en la gouvernance algorithmique, la Démocratie libérale s'accrochait à la vieille croyance en un libre arbitre. Les citoyens choisissaient librement parmi différents partis quels responsables allaient les représenter.»

«Aux heures les plus florissantes de l'Union, plus de 80% des décisions en matière de règlements des États membres se prenaient au niveau européen.»

«En tant que représentants de certains intérêts commerciaux, civils ou administratifs, les lobbies occupaient une position clé dans le processus décisionnel européen. Environ 70% des lobbyistes agissaient dans l'intérêt des entreprises.»

«Au départ, l'Euro a relégué au passé la spéculation monétaire entre les États et provoqué un essor sans précédent du commerce en Europe.»

«À la fin du 20<sup>e</sup> siècle, les Européens avaient abandonné la consommation saisonnière.»

«Avant qu'elle ne soit dévastée par les cyclones tropicaux, Almería était connue pour bénéficier du plus grand nombre d'heures d'ensoleillement d'Europe, ainsi que du taux horaire le moins élevé.»

«Avant la Grande Automatisation, l'agriculture industrielle prospéra grâce au travail physique réalisé par des êtres humains non modifiés. On estime à 100 000 le nombre de migrants qui travaillaient dans les quasi 30 000 serres de la Mer de plastique. Environ 60 000 d'entre eux faisaient partie de ce qu'on appelait alors des "étrangers en situation illégale", des apatrides exclus du système de protection sociale.»

«Le début du 21<sup>e</sup> siècle vit la mise en place de l'Agence européenne de garde-frontières et de garde-côtes, indépendante. Au cœur de sa mission, on trouvait le concept – courant dans le monde de l'entreprise – des "risques" qui pouvaient être évalués et gérés grâce aux "technologies de la migration".»

«Au Danemark, en Allemagne et en Autriche, les autorités se mirent à confisquer les bijoux, les objets de valeur et l'argent liquide des demandeurs d'asile, en guise de financement de leur séjour. En Grèce, des employeurs tirèrent des coups de feu sur des travailleurs saisonniers illégalisés, alors que ceux-ci venaient réclamer leurs salaires.»

«Depuis leur enfance, nos aînés avaient été imprégnés de l'idée qu'ils avaient fondé une utopie. Ils crurent que leur expérience supranationale dans la démocratie libérale serait un phare pour l'ordre mondial à venir.»

«L'entrée précipitée du Monténégro, de l'Écosse et de la Serbie dans l'Union, en 2023, ne put recoudre la plaie ouverte par le retrait de deux des membres fondateurs.»

Thomas Bellinck, *Domo de Eüropa Historio en Ekzilo*, 2013-2018  
Festival de Marseille / Mucem, Marseille, 16.06 – 30.09.2018  
Morceaux choisis par Aude Launay / excerpts selected by Aude Launay

House of European History in Exile

“Contrary to our reliance on algorithmic governance, Liberal Democracy clung to the age-old belief in free will. Citizens freely chose the officials that would represent them from multiple parties.”

“In The Union’s palmy days, over 80% of member State Regulations were decided at a European level.”

“As the representatives of certain commercial, civil, or administrative interests, the lobbies held a key position in the European Decision Making Process. About 70% of all lobbyists acted in the interests of corporations.”

“Initially, the Euro caused currency speculation between states to become a thing of the past. Trade in Europe took an unprecedented flight.”

“By the end of the 20th century, Europeans had abandoned seasonal consumption.”

“Until its devastation by tropical cyclones, Almería boasted the most hours of sun in Europe, combined with the lowest hourly wages.”

“Before the Great Automation, industrial-scale agriculture still thrived on physical work done by unenhanced humans. The Sea of Plastic was the location of nearly 30, 000 hothouses that provided work for an estimated 100, 000 labour migrants. About 60, 000 of these migrants were so-called ‘illegal aliens’—stateless persons excluded from the system of legal protection.”

“The beginning of the 21st century saw the establishment of the independent European Border and Coast Guard Agency. At the core of its mission was the corporate concept of ‘risk’, which could be assessed and managed through the use of ‘migration technology’.”

“In Denmark, Germany and Austria, authorities started confiscating jewellery, valuables and cash from asylum seekers to make them fund their stay. In Greece, illegalised seasonal labourers were shot by their employers as they attempted to claim their wages.”

“From childhood on, our ancestors had been instilled with the belief that they had found their utopia. They had believed that their supranational experiment in Liberal Democracy would be a beacon for the coming world order.”

“The hasty entry of Montenegro, Scotland and Serbia into the Union in 2023 could not heal the wound opened by the withdrawal of two of its founding members.”

Images  
p. 58-59  
© Stef Stessel

p. 60-61  
© Danny Willems,  
© Stef Stessel (Mucem)  
& Aude Launay (Mucem).

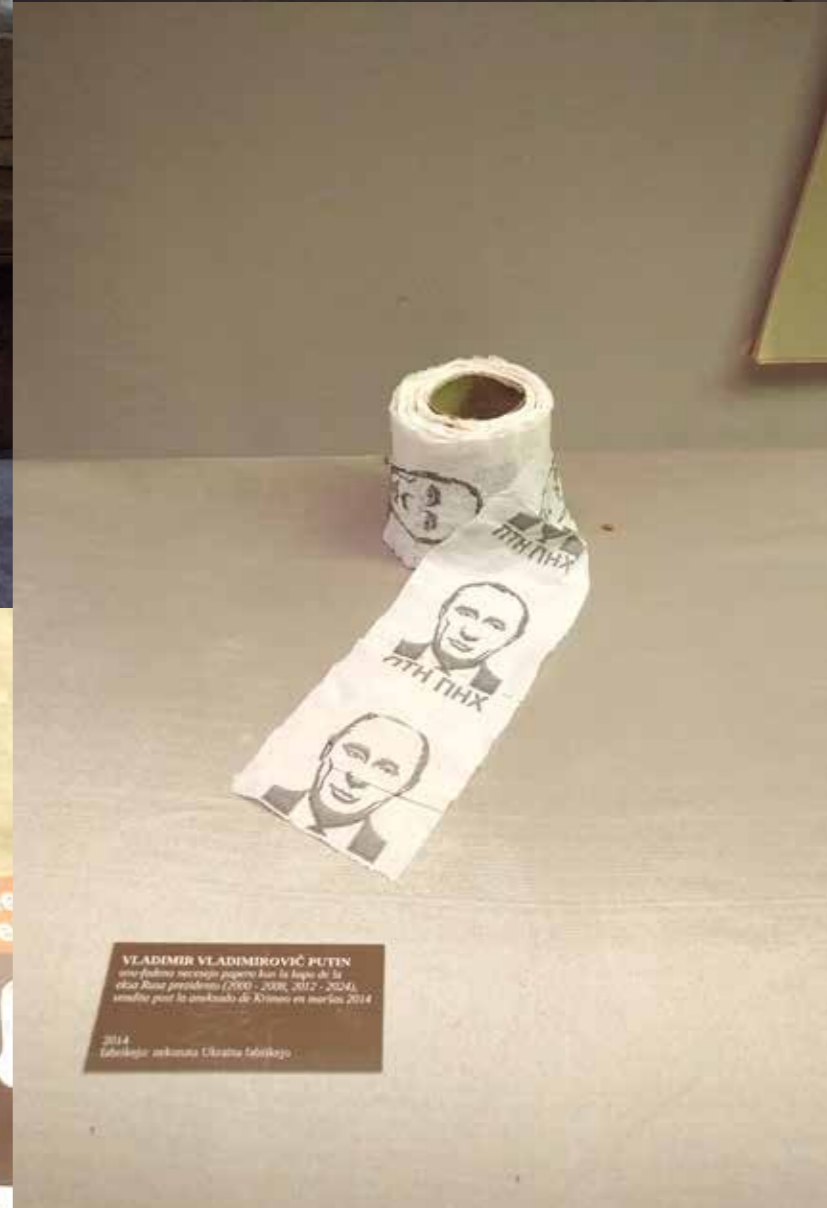




**SCHENGEN**

MARI







DU 27.09 AU 1.12.2018

# LUCILE LITTOT "BONS BAISERS DE LA FRENCH RIVIERA"

AVEC DES ŒUVRES  
DE JEAN-JACQUES LITTOT



ÉCOLE MUNICIPALE  
DES BEAUX-ARTS /  
GALERIE EDOUARD-MANET  
GENNEVILLIERS

3 place Jean-Grandel, Gennevilliers  
tél. 01 40 85 67 40  
embamanet@ville-genevilliers.fr  
www.ville-genevilliers.fr



La galerie est ouverte du lundi  
au samedi de 14:00 à 18:30 et sur rdv  
Entrée libre

L'audace  
d'une ville populaire

VILLE DE  
**Gennevilliers**

CONCEPTION  
RICARD  
d.c.a. TRAM  
\* Île-de-France  
VILLE DE GENNEVILLIERS

# Elad Lassry

## 20.09 – 09.12.18



frac  
île-de-france  
le plateau  
paris

frac île-de-france  
le plateau, paris  
22 rue des Alouettes,  
75019 Paris  
fraciledefrance.com

Elad Lassry, *Untitled (assignments)*,  
2018 © Elad Lassry  
Conception Baldinger+Uu+Huu







OLIVIA MIHĂLȚIANU, *Minim Kiraopi*, Min, Portrafit, 2013

## MANUFACTURING NATURE/ NATURALIZING THE SYNTHETIC

XXXII<sup>e</sup> Ateliers Internationaux du Frac des Pays de la Loire  
organisés dans le cadre de la Saison France-Roumanie 2019

ANCA BENERA & ARNOLD ESTEFAN, NONA INESCU,  
OLIVIA MIHĂLȚIANU, ALEX MIRUTZIU, VLAD NANCĂ  
Commissaire : DIANA MARINCU

»→ résidence de septembre à novembre 2018

Instantané (98)

CAMILLE GIRARD & PAUL BRUNET

JE SUIS DEvenu UNE CHAISE, UNE AMIE, UN PIED,  
LE NEZ, LE POT ET LE CHIEN.

»→ expositions du 17 novembre 2018  
au 10 février 2019 au Frac



www.fracdespaysdelaloire.com  
Fonds régional d'art contemporain



## FRAC GRAND LARGE — HAUTS-DE-FRANCE



TROIS NOUVELLES EXPOSITIONS ART ET DESIGN  
À DÉCOUVRIR À PARTIR DU 22 SEPTEMBRE 2018 À DUNKERQUE



FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN  
503 AVENUE DES BANCs DE FLANDRES, 59140 DUNKERQUE  
MERCREDI-VENDREDI : 14H-18H / LE WEEK-END : 11H-19H  
GRATUIT TOUS LES DIMANCHES !

Image : Thierry Verbeke, *L'AVENIR*, 2015, enseigne en plexiglas avec fond en bois, 400 x 60,5 x 6 cm © Thierry Verbeke. Photo : Institut Supérieur pour l'Étude du Langage Plastique, Bruxelles. Collection Frac Grand Large — Hauts-de-France

## Marcel Devillers *Cette nuit je dors*

collection Fraîches Fictions  
Les Bains-Douches, Alençon + Zéro2 Éditions  
*Graphisme* : sunny side up (Bruxelles)  
diffusion/distribution : Les Presses du réel  
www.lespressesdureel.com

### Lectures

Le vendredi 26 octobre 2018 à 18h30  
Les Bains-Douches,  
151 avenue de Courteille  
61000, Alençon

Le samedi 3 novembre 2018 à 17h et à 19h  
Wendy Gallerie,  
33 rue de Grenelle  
75007, Paris

PARC SAINT LÉGER

exposition du 15 septembre  
au 9 décembre  
2018

ANNIVERSAIRE PARC SAINT LÉGER  
20 ANS

**GENIUS  
LOCI**

avec  
Melanie Bonajo,  
Dector & Dupuy, Eric Hattan,  
Irma Name, Géraldine Longueville,  
Lei Saito, Julian Sartorius

week-end d'ouverture  
les 15 et 16 septembre 2018

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

avenue Conti  
F-58320 Pougues-les-Eaux  
tél. +33 (0)3 86 90 96 60  
www.parc-saintleger.fr

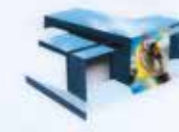
GALERIE  
MUNICIPALE  
JEAN-COLLET

## L'ARMOIRE AUX POSSIBLES

MURIEL RODOLOSSE

09.09 – 14.10.2018  
VERNISSAGE  
SAMEDI 08.09 – 18H  
galerie.vitry94.fr

Muriel Rodolosse, *Fumée de nuage* (extrait), 2009



TRAM

Assemblée Générale de la  
Direction Régionale des Affaires  
Culturelles de France Métropole  
et de la Culture  
et de la Communication

vitry-sur-seine



**CAIRN**  
CENTRE D'ART  
DIGNE-LES-BAINS

29.09 > 30.11.2018

**Monde, dis-moi tout**  
EXERCICES DE TRANSCRIPTION  
**Mariateresa Sartori**

ENTRÉE GRATUITE

bilt&book design VINCENT HARROT - VISUEL - SARTORI, FEUILLES DE DIGNE, 2018, PHOTOGRAPHIES STAMPÉES MONOTYPE

LE

PORTIQUE  
CENTRE RÉGIONAL  
D'ART CONTEMPORAIN  
DU HAVRE

# DELPHINE COINDET

EXPOSITION  
DU 13 OCTOBRE AU  
22 DÉCEMBRE 2018

[WWW.LEPORTIQUE.ORG](http://WWW.LEPORTIQUE.ORG)

**CRP/** CENTRE  
RÉGIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE  
HAUTS-DE-FRANCE

## KATIA KAMELI

À l'ombre de l'étoile et du croissant

**Du 22 septembre au 25 novembre 2018**  
Vernissage le 22 septembre à 12h30

CRP/ Centre régional de la photographie  
Hauts-de-France  
Place des Nations 59282 Douchy-les-Mines  
[www.crp.photo](http://www.crp.photo)

Katia Kameli, Soyez les bienvenus, production CRP, © Katia Kameli

**Maxime Bondu**  
Les pièces manquantes 8 septembre - 11 novembre  
les moulins de paillard  
poncé-sur-le-loir 72

[www.moulinspaillard.com](http://www.moulinspaillard.com) 02 43 44 52 65 / 06 42 63 02 70 vendredi, samedi et dimanche: 15:00 - 19:00 et sur rendez-vous

Maxime Bondu, Stars on the Wall, 2014, Outil. Courtesy Galerie Jérôme Poggi, Paris.



L'épaisse goutte visqueuse de miel coulant d'une cuillère est non seulement promesse de sucré mais aussi de cette extrême adhésivité qui capture au passage les miettes, la poussière ou les cheveux lorsque ses éclaboussures s'accumulent sur le plan de travail ou le long du bocal. Dans ses écrits sur le nid d'abeille, dont il voit la construction comme une métaphore de l'incompréhension et des difficultés de communication, Jacques Lacan note que le miel est soit très dur, soit liquide. Quand il est dur, il est très difficile à couper parce qu'il n'a pas de points de rupture naturels. S'il est très liquide, alors il se répand partout — je suppose que vous avez tous fait l'expérience d'un petit-déjeuner au lit avec du miel. En d'autres termes, le miel est un plaisir sensuel et un chaos.

La forme hexagonale prismatique du nid d'abeille est un motif formel et métaphorique récurrent dans « Honey », l'exposition de l'artiste et poète allemande Natalie Häusler. Häusler, qui imagine des espaces et des environnements dans lesquels le langage et les objets se rencontrent de manière organique, a transformé les espaces souterrains du Kunst im Tunnel de Düsseldorf en une sorte de jardin d'agrément qui rassemble une multitude de références dont *Le Roman de la Rose*, la sexualité féminine, le mouvement allemand de retour à la nature Lebensreform et l'érotisme californien.

L'un des gestes les plus silencieux de l'exposition, *The Bird*, donne l'heure par le mouvement balayé des plumes de paon. *Siebdrucke*, une série d'estampes qui encerclent l'espace d'exposition principal, présente des appariements aléatoires de mots tirés du *Dictionary of Ecology and Environmental Sciences* avec des expressions comme « espèces indifférentes », « argile sensible », « auto-pollinisation » et « mélanisme industriel ». Ces mêmes termes réapparaissent dans les enregistrements d'une source chaude californienne dans l'installation sonore *Ecology: Sunrise of the Heart* qui s'écoute juché sur une plateforme en forme de nid d'abeille couverte de saillies que l'artiste a moulées à partir de pierres, de branches, d'algues, de plantes sous-marines et de fragments de rayons de miel.

La pièce maîtresse de l'exposition est un bassin intitulé *Bethsabée Reste Au Bain*. Cette réinterprétation du bain Kneipp du XIX<sup>e</sup> siècle, une forme populaire d'hydrothérapie inventée par le prêtre catholique Sebastian Kneipp et toujours en usage aujourd'hui, devient le cadre d'un poème inspiré de la légende biblique de Bethsabée et du roi David. Un carrelage brunâtre couvre l'étroite plateau-geoire entourée de rochers. Un extrait du poème de Häusler, également présenté comme pièce sonore sur des écouteurs sans fil à chaque extrémité du bassin, encercle la structure, une lettre par dalle. L'introduction du texte dans l'installation est loin d'être ornementale ou décorative, l'écriture noire à main levée donnant plutôt l'impression d'un graffiti désespéré, d'un message laissé par ceux qui auraient abandonné l'endroit.

Dans la version de l'artiste, plutôt que de succomber aux avances de David au bord d'un bassin, Bethsabée y plonge pour mieux émerger dans l'espace de l'Orangerie de Paris. Ce geste sensuel de refus par immersion est à la fois un acte d'émancipation et de présence radicale, une forme de connaissance et de savoir qui ne peut se faire qu'à travers et avec le corps, que Häusler capture dans un des passages les plus évocateurs du poème : « L'eau était/ comme une peau autour de sa peau, / pendant qu'elle était / comme un vide dans ce liquide, / son corps une interruption du tout. / Elle savait alors bien / comment utiliser son état solide, / et finalement ressentit / qu'elle comprenait / les avantages d'être / un morceau de chair, / éprouvant le contact / avec chaque chose de manière différente, / et se sentant elle-même différente / en fonction de ce qui la touchait. » L'immersion peut être décrite comme le

sentiment d'être si intensément présent que l'on se sent transporté dans un ailleurs : une sorte de carrefour perceptif dans lequel les phénomènes quotidiens nous enveloppent et nous ancrent dans le présent. Comme le fait remarquer le philosophe Daniel Heller-Roazen dans son exploration de ce qu'il appelle « le toucher intérieur », notre sensation d'être sensible, « ce "maintenant" est le seul élément dans lequel différentes qualités sensibles perçues par l'âme peuvent se rencontrer. Un présent coextensif à la perception en tant que telle, c'est le temps décrit dans sa forme la plus simple, dans le "et" du "blanc et du sucré" ou du "noir et de l'aigre". » Et en effet, le « miel » de Häusler est à la fois aigre et doux, rappelant les plaisirs de la nature et de la chair ainsi que leur fugacité fragile.

## Natalie Häusler Honey

par/by Jesi Khadivi

Kunst im Tunnel, Düsseldorf,  
23.06.2018 – 23.09.2018



Natalie Häusler, *Loving the Motor-cycle*, 2017. Lecteur MP3, casques, moto (Honda CRF 250 L Enduro), sangles et crochets, son 33'19 / MP3 player, headphones, motorcycle (Honda CRF 250 L Enduro), tension belts & hooks, sound 33'19. Courtesy Natalie Häusler.

The thick viscous drip of honey from a spoon contains not only the promise of sweetness, but an abject stickiness that captures errant breadcrumbs, dust, or bits of hair when its flecks pool on the kitchen counter or the side of the honey jar. In his writing on honeycomb, whose construction he sees as a metaphor for misunderstanding and communication difficulties, Jacques Lacan notes, "Honey is either very hard or liquid. When it's hard, it is very difficult to cut because it doesn't have any natural breaking points. If it's very liquid, then it gets all over the place—I assume that you've all had the experience of having honey for breakfast in bed." In other words, honey is a sensual pleasure—and a mess.

The prismatic hexagonal form of the honeycomb is a reoccurring formal and metaphorical motif in German artist and poet Natalie Häusler's exhibition "Honey". Häusler, whose practice conceives of spaces and environments in which language and objects organically come together, has transformed the subterranean spaces of Düsseldorf's Kunst im Tunnel into a pleasure garden of sorts that brings together a host of references including the French medieval poem *Romance of the Rose*, female sexuality, the Lebensreform movement, and California esotericism.

One of the quietest gestures in the exhibition, *The Bird*, tells time through the sweeping movement of peacock feathers. *Siebdrucke*, a suite of prints that encircle the main exhibition space, depicts random word pairings from *The Dictionary of Ecology and Environmental Sciences* with phrases like "indifferent species," "sensitive clay," "self-pollination," and "industrial melanism." These same phrases appear again among recordings from a California hot spring in the sound installation *Ecology: Sunrise of the Heart*, which can only be heard when standing upon a honey comb-shaped platform covered in protrusions that the artist cast from natural materials like stones, branches, algae, underwater plants, and fragments of honeycombs.

The centerpiece of the exhibition is a knee-deep wading pool entitled *Bethsabée Reste Au Bain*. This reinterpretation of the 19<sup>th</sup> century Kneipp bath, a popular form of hydrotherapy invented by the

Catholic priest Sebastian Kneipp that is still in use today, becomes the setting for a poem inspired by the biblical tale of Bathsheba and King David. Dun colored tiles cover the narrow, low-slung pool, which is surrounded by rocks. An excerpt from Häusler's poem, which also plays as a sound work on wireless headphones on either end of the pool, encircles the structure, one letter per tile. The introduction of text in the installation is far from ornamental or decorative, instead the black free-hand writing gives the impression of a desperate graffiti, a message left by those who have abandoned this place.

In the artist's retelling, rather than succumbing to David's advances at the edge of a pool, Bathsheba dives to the bottom only to emerge in the infinity-shaped space of Paris' Orangerie. This sensual gesture of refusal via immersion is at once an act of empowerment and radical presence, a form of knowledge and knowing that can only take place through and with the body, which Häusler captures in one of the poem's most evocative passages: "The water was/ like a skin surrounding her skin,/ while she was/ like a gap within this liquid,/ her body an interruption of the allover./ She knew well then/ how to make use of her solid state,/ and finally felt/ that she understood/ the advantages of being/ a lump of flesh,/ feeling the contact/ with each thing in a different way,/ and feeling herself differently/ depending on what she was touched by." Immersion could be described as the feeling of being so completely present that you are transported to another place: a perceptual crossroad of sorts in which every day phenomena envelop you and anchor you in the now. As literary scholar Daniel Heller-Roazen notes in his exploration of what he calls "the inner touch," our sense that we are sentient, "this 'now' is the sole element in which different sensible qualities perceived by the soul may meet. A present coextensive with perception as such, it is the time indicated in its barest form, in the 'and' of the 'the white and the sweet' or the 'dark and the sour.'" Indeed, Häusler's "Honey" is both sweet and sour, reminding us of the pleasures of nature and the flesh as well as their fragile transience.

1 Daniel Heller-Roazen, *The Inner Touch: Archeology of a Sensation*, Brooklyn, Zone Books, 2007, p. 28.



Natalie Häusler, *Bethsabée reste au bain*, 2018. Vue de la performance / performance documentation, 22.06.2018. Courtesy Natalie Häusler. Photo: Katja Illner.



Être « comme les autres filles<sup>1</sup> », c'est le projet de l'artiste Cosey Fanni Tutti (née en 1951) quand elle travaille dans les années 1970 comme modèle au sein de l'industrie pornographique. Le nom choisi par la performeuse et compositrice britannique renverse avec humour le préjugé de l'opéra de Mozart sur l'inconstance des femmes en adoptant le masculin (« Ainsi font-ils tous ! »). C'est le début d'une expérience artistique qui œuvre à l'intérieur du système pour mieux se l'approprier. L'exposition de Gallien Déjean est la première en France consacrée à cette figure connue davantage pour son apport à la musique industrielle. Collective et non chronologique, elle rassemble de nombreux documents d'archive et relie la production de Cosey aux travaux de ses contemporains ainsi qu'aux recherches d'une jeune génération d'artistes qui n'a pas fini d'en découdre avec l'infiltration médiatique, la mise en scène de soi et les rapports de force entre l'artiste et son modèle. Malgré sa structure démonstrative, chaque œuvre appuyant le propos au risque d'être illustrative, la réflexion allie la précision d'une recherche universitaire aux intuitions du présent.

Des performances réalisées par COUM Transmissions (1969-76) au groupe de musique industrielle Throbbing Gristle (1975-81) qui donne naissance à Chris & Cosey, l'artiste occupe tous les terrains pour mieux les subvertir. Malgré sa participation à plusieurs collectifs, c'est la trajectoire personnelle de Cosey qui retient l'attention, une sensation due à l'omniprésence de son image sur les pochettes de disques, clips, revues pornographiques, captations de performances... Dans la vidéo de Brice Dellspenger, *Body Double (X)* (2000), diffusée sur moniteur dans la première salle d'exposition, le performeur Jean-Luc Verna interprète, à l'instar de Cosey, tous les rôles écrits pour un autre : ceux du film de Zulawski, *L'important c'est d'aimer*. Le remake est tourné à la perfection, si ce n'est l'écart entre la voix de l'acteur original et sa doublure, elle-même dédoublée au sein de chaque séquence. C'est en 1973 que Cosey commence à travailler en tant qu'actrice et modèle pornographique et intègre cette production à sa pratique artistique. L'exposition de la troupe de performers, « Prostitution », organisée à l'ICA de Londres en 1976, occupe une place importante dans l'exposition du Plateau et dans la carrière de Cosey : ses *magazine actions* – pages de revues dans lesquelles elle apparaît, encadrées à la façon de pièces de musées – étaient alors révélées alors pour la première fois dans un contexte artistique. Pour faire face à la censure, le centre d'art londonien fait payer l'accès aux documents disponibles sur demande. Provoquant le scandale, l'événement fait les gros titres de la presse (une page est placardée dans le vestibule du Plateau, comme un argument marketing) et propulse COUM et Cosey au-delà de la sphère artistique. Le débat qui se tient au Parlement britannique témoigne de la réussite de cette stratégie de communication. Dès 1976, les coupures de presse sont exposées comme des pièces à conviction ; elles sont ici collées à même le mur, comme un papier-peint. « La documentation, c'était le truc de base<sup>2</sup> » se souvient Genesis P-Orridge, le fondateur de COUM avec qui Cosey entretient alors une relation. Dans cette version toute personnelle de *l'Appropriation art*, l'image pornographique n'est pas dénoncée mais déplacée pour être politisée. La vidéo d'Harun Farocki, *Ein Bild – An Image* (1983), partage cette réflexion, l'artiste filmant durant quatre jours dans les studios de Munich le shooting du mannequin reproduit au centre de la revue *Playboy*, le corps féminin étant pris dans un mode de fabrication industrielle dont les rouages hors-champ sont masculins. Avec « Prostitution », c'est l'institution artistique qui est questionnée à son tour, détournée en sex-shop (« toutes les œuvres de l'exposition sont à vendre à bon prix, même les gens » écrit P-Orridge sur l'affiche) et relais médiatique pour infiltrer le monde.

## A Study in Scarlet

par *Ilan Michel*

**Le Plateau / Frac Île-de-France, Paris, 17.05 – 22.07.2018**



Vue de l'exposition «A Study in Scarlet» au Frac Île-de-France, le plateau. Photo: Martin Argyroglo.

Faire de la pornographie « une poésie de la transgression scandaleuse, une forme de la connaissance<sup>4</sup> », telle est l'hypothèse formulée par Susan Sontag en 1967 et le projet de Cosey quand elle modifie les conditions d'énonciation de ces images. Elle intervient tout d'abord au sein même de la revue *Fiesta*<sup>5</sup> pour laquelle elle pose, en substituant sa propre histoire au scénario sexuel habituel. Sans s'identifier aux courants féministes dont les règles lui paraissent trop restrictives, sa parole repose sur la conviction que « le "personnel" est aussi "politique"<sup>6</sup> ». L'année suivante, elle collabore avec le photographe Szabo au choix des poses et des cadrages. La liberté de l'interprète face au metteur en scène est le véritable fil conducteur de l'exposition. La partition musicale de Pauline Oliveros dans laquelle chaque performeuse joue et adapte l'improvisation de l'autre, réactivée dans la vidéo de Pauline Boudry et Renate Lorenz, apporte ainsi, en fin de parcours, l'espoir d'un équilibre des relations qui s'affranchissent du genre (*To Valerie Solanas and Marilyn Monroe in Recognition of their Desperation*, 2013). Ce mode opératoire est aussi celui de Cosey quand elle compose, au sens chorégraphique du terme, les postures des magazines au sein de performances filmées évoquant des rituels ésotériques (*A Study in Scarlet*, 1986). Ce répertoire de gestes est à l'origine des mises en scène photographiques noir et blanc de Lili Reynaud-Dewar dans son atelier (*Cosey Complex*, 2012). La notion d'« expérience » est récurrente sous la plume de Cosey dans *Confessions of a Sexy Shop Assistant*, regard réflexif élaboré à partir des carnets de 1975. Le sujet de l'expérience ne délègue pas l'interprétation des résultats à un tiers. « Être l'une des filles » était la condition même d'une analyse vécue à la première personne.

<sup>1</sup> Cosey Fanni Tutti, *Confessions of a Sexy Shop Assistant*, 2003.

<sup>2</sup> Jon Savage, *Sex Pistols – England's Dreaming*, Londres, Faber and Faber, 1991.

<sup>3</sup> Throbbing Gristle applique une stratégie similaire avec le vinyle *20 Jazz Great Funk*, 1979, qui dissimule sous ses allures de jazz à papa des compositions mêlant noise et électro.

<sup>4</sup> Susan Sontag, «The Pornographic Imagination», *Partisan Review*, New York, n° 34, 1967, p. 181-212.

<sup>5</sup> *Fiesta*, Londres, Galaxy Publications, vol. 10, n°7, 1976.

<sup>6</sup> Caroll Hanish, «Libération des femmes année zéro», *Partisans*, Paris, Maspéro, n°54-55, juillet-octobre 1970.

En 1960, poursuivant sa quête spirituelle de l'immatériel, Yves Klein entreprend sa série *Cosmogonies* qui consiste à capter et à fixer des « états-moments de la nature ». Qu'il soumette aux intempéries une toile lors d'un Paris-Nice en voiture, frotte sur une feuille de papier des roseaux agités par le vent préalablement enduits de bleu IKB, ou laisse la pluie tacher la surface d'une toile pigmentée, il s'agit de saisir une certaine présence – et prénance – de la nature, d'en percevoir et d'en projeter, au-delà des « simples » traces, la beauté, la force et la fragilité.

Si, comme le laisse deviner son titre, l'exposition s'inspire de ces expérimentations de Klein qui en constituent en quelque sorte le point de départ, elle ne les montre (partiellement) qu'à l'issue d'une section introductive intitulée « Convoquer les éléments ». Celle-ci réunit une quinzaine d'œuvres mixant les médiums et les générations d'artistes, ces derniers convoquant à leur tour, tout naturellement, le Land Art et l'Arte Povera, mais aussi Fluxus et l'art conceptuel. Adoptant une approche volontiers romantique et poétique empreinte d'une conscience écologique (et d'une écologie de l'attention) et excluant toute velléité de nuire à la nature et d'y laisser durablement sa trace mais tâchant, au contraire, de donner à voir (et parfois aussi à entendre) l'existence et la mémoire de ses éléments fondamentaux, chacune de ces œuvres révèle, prélève, enregistre et immortalise un phénomène / matériau qui, par essence, relève de l'éphémère et de l'impermanence et qui, en outre, sur fond de crise écologique, pourrait bien se transformer voire s'évanouir. Tout capter, car, dans un sens comme dans l'autre, tout doit disparaître, à l'instar des ballets de feu et de draps blancs mus par le vent orchestrés par Anthony McCall (*Landscape for Fire* et *Landscape for White Square*, 1972), des arcs-en-ciel qu'Andy Goldsworthy provoque en frappant la surface de l'eau avec un bâton les jours de plein soleil (*Rainbow making [...]*, 1980), de l'écriture qu'y imprime vainement le doigt de Maurizio Nannucci (*Scrivere sull'acqua*, 1973), ou encore des trombes d'une cascade photographiées par Rûri (*Waterfall – Dynkur, Endangered*, 2004). La seule empreinte qui demeure réellement est celle que le corps de Giuseppe Penone a laissée en s'allongeant sur un tas de feuilles de buis à même le sol (*Soffio di foglie*, 1979), symbolisant cette volonté d'entrer en contact voire en communion avec la nature, un « retour à la terre » en toute humilité et discrétion.

Baptisée « Capter l'énergie primordiale », la seconde section, chapeautée par la série de Klein donc, rassemble essentiellement des œuvres procédant de l'exposition, plus ou moins longue et hasardeuse, d'un support à un élément et / ou quelque matériau organique (pigments naturels, épices, rivière, terre, sel, chlorure de cuivre, sang de bœuf, caséine, etc.) venant variablement en recouvrir, en colorer et / ou en altérer la surface. Si certaines de ces œuvres sont « fixées », d'autres « travaillent » encore, imperceptiblement, sous l'effet du vivant, et ce n'est dès lors plus seulement la question des lieux et dates de (co-)création, souvent renseignés dans le titre, qui apparaît ici, mais aussi celle du temps voire de l'histoire, qui nous renvoie, hors les murs, à l'incroyable *Timeline* que Michel Blazy présente parallèlement à la Galerie des Ponchettes jusqu'au 4 novembre, sorte de traversée des époques, de l'Antiquité à nos jours, au sein de l'architecture de cette ancienne halle projetée dans un devenir-ruine habité par la vie, entre décrépitude et genèse, (re-)création et destruction.

Relativement mineure dans l'exposition, la dimension historique et politique transparait néanmoins à travers la marque indélébile que Thu-Van Tran a « donnée » au Mamac : une grande tâche bleu-violet ancrée au sol, telle une trace fantomatique laissée par un jet de caoutchouc pigmenté évoquant la culture intensive d'hévéas par les Français

## Cosmogonies, au gré des éléments

par *Anne-Lou Vicente*

**MAMAC, Nice, 09.06 – 16.09.2018**



Barbara et Michael Leisgen, *La création des nuages*, 1974 (détail). Épreuves gélatino-argentiques, texte sur calque collé sur carton, 66 x 326,5 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Paris, achat en 1976. © Barbara et Michael Leisgen.

au Vietnam ainsi que la contamination du sol par l'« agent orange » déversé en masse par l'armée américaine. Dans cette veine post-coloniale, la série de photographies d'Otobong Nkanga, *Alterscapes: Playground* (2005-2015), montre une sorte d'ogresse noire « dévorant » et remodelant à sa guise le pan de terre auquel elle est attablée. Elle prend part à « Chaosmose », troisième et dernière section de l'exposition qui, si elle n'entre pas de plein fouet dans le sujet brûlant de l'Anthropocène<sup>1</sup>, réunit des œuvres qui en contiennent et en suggèrent la réalité, qu'elles relèvent de gestes de soin protecteurs et réparateurs plus ou moins dérisoires et pérennes (comme ceux de Gina Pane enterrant un rayon de soleil) ou qu'elles consistent ni plus ni moins en des paysages artificiels fabriqués de toutes pièces au moyen de procédés « naturels » (les traces de crabes reprises dans les aquarells d'Irene Kopelman ou les toiles d'araignées de Tomás Saraceno) ou industriels voire chimiques (des « tapis-nature » en mousse polyuréthane de Piero Gilardi aux aquariums d'Hicham Berrada en passant par les jardins fantasmés de Tetsumi Kudo ou de Peter A. Hutchinson).

Un point de chute (science-)fictionnel qui vient compléter et contrebalancer une exposition sensiblement irriguée par une poétique bachelardienne des éléments en tant qu'agents créateurs et perturbateurs dans le processus de formation d'œuvres qui, si elles composent avec la nature, relèvent toujours d'une production humaine d'artefacts.

<sup>1</sup> Un sujet plus largement abordé par la commissaire Hélène Guenin dans l'exposition dont elle fut co-commissaire, «Sublime. Les tremblements du monde», présentée en 2016 au Centre Pompidou-Metz où elle travaillait avant de prendre la direction du musée niçois.



Cette petite rétrospective de projets conçus par Benoît-Marie Moriceau pour l'espace public, sur invitation de 40mcube, rappelle les premiers jeux vidéo de science-fiction. On y retrouve la même grille virtuelle structurant l'espace, à la différence près que les obstacles sont des *flight cases* et des matériaux de construction industriels. Ces quatre habitacles sur roulettes abritent treize maquettes de projets élaborés par l'artiste depuis plus de dix ans en France, en Italie, au Canada et aux États-Unis. Chaque boîte contient un quadrillage de lignes orthogonales sur lesquelles reposent les maquettes. L'éclairage au néon confère aux volumes un halo fluorescent, sur-réel, évoquant les espaces élastiques de l'artiste cinétique Gianni Colombo dans les années 1960. Bien que la référence de Benoît-Marie Moriceau soit avant tout la sculpture *site-specific* dans son rapport au site géographique et historique aux lieux, c'est aux outils de l'architecte qu'il emprunte les formes déployées ici. Chaque projet est formalisé par une maquette, forme la plus séduisante de la conception architecturale. Les interventions sont par ailleurs identifiées par leur échelle, la nature de leur programme, leur date de conception ou de livraison, leur localisation ainsi que par leur commanditaire : des renseignements plus souvent délivrés dans le champ de l'architecture que dans celui des arts plastiques. Ces termes qualifient ici autant des projets de commandes publiques que des expositions. Enfin, et surtout, l'artiste estompe volontairement la réalisation effective de chaque installation, postulant implicitement que l'existence du projet précède avant tout de son dessein. Aux Champs Libres, la virtualité de l'espace souligne la dimension expérimentale des objets exposés. Un grand mur sur lequel est projeté un dégradé de lumière passant du rouge crépusculaire au bleu de la nuit évoque un décor de cinéma. Ce grand couloir de soleil apparaît surtout comme le prototype agrandi (sans être à échelle 1:1) de la peinture monumentale conçue par l'artiste pour deux silos en béton situés en bordure du périphérique parisien (*Concrete Sunset*, 2012). N'ayant pas pu présenter le projet au jury puisqu'il était à Marfa, aux États-Unis, à ce moment-là, l'artiste a adressé à la commission une vidéo de soleils couchants filmés dans l'ouest du Texas et commentés en voix-off par un cow-boy au ton sentimental. Le projet n'a pas été retenu mais l'objet filmique est devenu lui-même une œuvre et une formalisation du projet. Si le déplacement d'un élément exogène au sein d'un environnement quotidien est une constante dans le travail de Benoît-Marie Moriceau, certaines interventions problématiquement plus que d'autres le contexte d'apparition de l'œuvre. C'est le cas de *Scaling Housing Unit* (2011-2013) qui s'est greffé sur l'Unité d'Habitation du Corbusier, à Rezé, dans l'agglomération nantaise. Trois tentes pyramidales accompagnées d'équipements d'alpinisme ont été suspendues sur le pignon aveugle du bâtiment. La maquette produite par Benoît-Marie Moriceau substitue au gris du béton le blanc de la toile blanche, soulignant le parallèle évident entre les couleurs primaires des abris et celles des loggias : ce parti pris confère au pignon une dimension picturale sur laquelle se déploient des formes abstraites. En intervenant sur le mur nord visible depuis la grande ville, l'artiste parasite la lecture de l'architecture pour mieux en révéler l'idéologie. Formes fabriquées à la chaîne rappelant les modules de l'habitat, les structures en toile portent les couleurs de l'utopie héritées du Néoplasticisme néerlandais qui établissait une analogie entre l'équilibre de la composition et celui des rapports sociaux. Elles soulignent, de façon dérisoire, la masse de cette montagne urbaine et y engagent une périlleuse ascension. Convoquant l'architecture mobile qui dénonce les principes fonctionnalistes d'après-guerre, les tentes proposent une alternative : s'évader d'un habitat rigide conçu pour limiter la sortie de ses usagers – tous les équipements

## Benoît-Marie Moriceau The Relative Size of Things and the Vertigo of the Infinite

par Ilan Michel

Les Champs Libres, Rennes, 16.06 – 04.11.2018



Benoît-Marie Moriceau, *The Relative Size of Things and the Vertigo of the Infinite*, 2018. Commissariat 40mcube – Production Les Champs Libres. © Benoît-Marie Moriceau / ADAGP, Paris 2018. Photo: André Morin.

collectifs et services étant réunis au sein du bâtiment. Aussi rappellent-elles, par exemple, les *Cellules parasites* habitables mises au point par l'architecte Chanéac dès 1963 et dont un exemplaire se retrouva clandestinement accrochée à une façade HLM de Genève en 1971. Si les interventions de Benoît-Marie Moriceau cherchent à nous rendre plus conscients de notre environnement, elles reposent sur une dimension critique. Aussi les architectures jouant un rôle de « signal urbain » (poncif de la communication des métropoles) intéressent-elles particulièrement l'artiste pour leur capacité à dominer et à contrôler un territoire. L'ancien centre de télécommunications de la Mabilais, à Rennes, aux allures de vaisseau spatial, était tout adapté : le projet *The Afterglow of the Oversight* [La rémanence de la surveillance] (2012), conçu en réponse à la commande lancée par la galerie Mélanie Rio durant les travaux de réhabilitation du bâtiment, prévoyait de tendre des câbles métalliques ponctués de globes de verres réfléchissants entre l'antenne hertzienne centrale et les toits-terrasses en forme de tripode. Matérialisant les ondes électromagnétiques, l'installation rappelait la préhistoire des modes de communication par signaux lumineux tout en révélant la structure panoptique de cette tour des années 1970. Il faut monter au sommet de la bibliothèque des Champs Libres pour découvrir les développements de ces recherches à l'échelle de la ville de Rennes. Face à ce paysage d'immeubles et de clochers (architectures dont la hauteur traduit le pouvoir), on ne perçoit pas immédiatement la vingtaine de signaux lumineux placés derrière les vitres des habitations ou des bureaux situés dans un périmètre de mille cinq cents mètres. Peu à peu, l'œil relie par rémanence les lignes créées par cette constellation animée par la partition du musicien Pierre Lucas. Si l'architecture de Portzamparc a ménagé dans cette partie du bâtiment un panorama sur la ville (en partie obstrué par l'immeuble de la sécurité sociale qui lui fait face), les flashes lumineux, aussi fugaces qu'un appareil de paparazzi, suggèrent au rêveur-voyeur qu'il n'est peut-être pas le seul à observer.

Un père implore son fils par cartes postales, il attend de ses nouvelles, s'enquiert de sa santé, entonne la complainte des parents dont les enfants ne répondent pas assez vite, s'inquiète que « [s]on petit Claudius » attrape un ver solitaire ou se réjouit de le voir « engraisser ». Il partage ses fantaisies nocturnes obsessionnelles, sans se soucier de l'œil indiscret du facteur : « Cette nuit, j'ai rêvé de mon fils : tu étais libéré, tu avais mal aux pieds ». Et de conclure une de ses missives : « Je te donne un gros mimi ».

L'exposition de Valérie Mréjen à la Halle des Bouchers repose sur la sélection et le détournement d'un fonds de cartes postales conservées aux archives de la ville de Vienne, datant des années 1920, signées uniquement du père, Baptiste, et adressées à son fils Claudius. Les mots dudit Baptiste, lus par un comédien sur un diaporama présentant les dos des cartes postales colorisées par l'artiste, apparaissent selon les moments burlesques, proches de nos préoccupations actuelles ou, au contraire, très éloignés de notre monde, se parant aussi parfois d'inquiétude : l'absence de réponse de Claudius, dont on comprend rapidement qu'il est parti faire son service militaire, serait-elle le signe d'une fin tragique ?

On associe souvent le travail de Valérie Mréjen à une forme d'extraction de la banalité des expériences vernaculaires françaises d'époques plus ou moins récentes, en tout cas généralement liées à un certain confort matériel des Trente Glorieuses, comme en témoignent différentes œuvres réalisées à partir de cartes postales aux couleurs acides des années 1970-1980. Pour ce projet inédit, c'est le caractère violemment ordinaire et donc nécessairement empreint d'étrangeté de la vie viennoise des années 1920, telle que retranscrite par des textes ou des images de cartes postales, que l'artiste vient dévoiler. Outre le diaporama dans lequel s'incarnent au jour le jour les réclamations insistantes, les anecdotes sans relief et les logorrhées cocasses de « Baptiste », l'artiste a aussi choisi de présenter sur de simples chevalets d'autres fragmentations issues des dos des mêmes cartes postales. Ces images, généralement des vues de rues, de bâtiments, des scènes de genre du début du siècle dernier, ont été décortiquées de façon à n'en garder que quelques indices. Parfois, ce sont des figures de l'attente, de la pose, du regard caméra. Ce sont la petite fille, le jeune ambitieux, le bourgeois bedonnant, la vieille à la fontaine, l'élégante qui marche dans la neige, autant de figures figées comme dans des photogrammes de films des balbutiements du cinéma. Des textes leur sont accolés, plusieurs pour une seule image en général, faisant apparaître de nouveaux récits. Une femme portant un corsage blanc et un large chapeau, scrutée par un homme sur le quai de la gare de Vienne, est ainsi décrite dans un premier texte : « Elle est mariée depuis cinq ans. Elle a changé d'allure et de visage. Il ne l'a pas reconnue tout de suite. On dirait qu'elle s'est empâtée. Elle qui avait juré de ne pas entrer dans le rang ». À côté, une histoire alternative : « Ils ont fait connaissance dans la salle d'attente de la gare. Elle est arrivée un peu en avance. Il était déjà là et lisait un journal. Elle lui a posé une question à propos des horaires ». Les histoires d'amour naissantes côtoient les petites mesquineries, les rancœurs recuites comme la légèreté la plus innocente : des rails de train désert deviennent le support de conseils moralistes d'une mère à sa fille sur le point de quitter sa ville d'origine, mais laissent place également à la quête enfantine d'une souris cachée derrière le ballast. Valérie Mréjen n'hésite pas à aller du côté du fantastique en imaginant une hypothétique créature marine dans une anodine carte postale figurant un attroupement sur le ponton d'un bateau.

En travaillant à partir de ce fonds viennois, plus ancien que les matériaux qu'elle emploie en général pour ses œuvres, Valérie Mréjen propose une exposition – peut-être malgré elle – qui semble moins

## Valérie Mréjen Mon cher fils

par Camille Paulhan

Centre d'art contemporain La Halle des Bouchers, Vienne, 02.06 – 19.08.2018



Vue de l'exposition « Mon cher fils » de Valérie Mréjen au Centre d'art contemporain La Halle des bouchers, Vienne, 2018. Photo: Blaise Adilon.

grinçante et plus nostalgique. Sous l'humour et le décalage recherché, ainsi que sous le refus de références aux grands conflits pour se recentrer sur les petits du quotidien, d'autres projections, plus troubles, pointent. On ne peut s'empêcher de penser à certains travaux de Christian Boltanski, tel *L'appartement de la rue Vaugirard* (1973), court film également présenté en édition dans lequel une voix monocorde – et sa transcription en texte – vient décrire les lieux vides, comme s'ils étaient habités. Dans « Mon cher fils », et ce en dépit des colorisations, le noir et blanc des cartes postales et tout l'impensé historique qu'il charrie vient quelque peu se superposer aux historiettes pétillantes imaginées par l'artiste. Cependant, une seule chose manque vraiment à ce projet : une publication qui viendrait asseoir celui-ci dans la lignée des autres récits de Valérie Mréjen, sur la ligne de crête entre l'ennui ordinaire et la catastrophe imminente.



Les Fracs ont aujourd’hui plus de trois décennies d’existence. L’on se souvient des festivités accompagnant — tapageusement — cet anniversaire il y a quelques années : à l’époque, il paraissait évident que le développement de telles structures passait d’abord par l’édification d’un lieu dédié, parfois imposant et quasi muséal, comme à Besançon, Marseille ou Rennes. Or, il serait bon de rappeler le mandat premier des Fracs, à savoir composer une collection publique destinée à être diffusée régionalement mais aussi nationalement et, pourquoi pas, internationalement. Il est intéressant de s’interroger sur les politiques d’acquisition de ces lieux dont la dimension de préservation et de diffusion d’une collection s’éclipse parfois au profit d’expositions monographiques ou collectives, éloignées des acquisitions.

C’est ce que propose actuellement le Frac Normandie Rouen, en exposant une partie des acquisitions de ces cinq dernières années, en deux parties : l’une dans le Frac (établi dans son bâtiment actuel à Sotteville-lès-Rouen depuis 1998) et l’autre au musée des Beaux-Arts de Rouen, sous le titre plutôt passe-partout de « Résonance ». L’accent est mis, de façon plutôt pédagogique, sur les différents axes d’acquisition du Frac, axes souvent connus des seuls initiés mais ignorés par les profanes : en matière de médiums, sa politique d’acquisition favorise la photographie, le livre d’artiste et le dessin, après avoir beaucoup défendu la peinture. Par ailleurs, le lieu possède des liens privilégiés, du fait de sa position géographique, avec la scène anglaise mais aussi — de par le jumelage Rouen-Hanovre — avec l’art contemporain allemand. Un frisson d’austérité parcourt également la collection, certes axée sur des problématiques liées au corps ou à la nature, mais souvent en lien avec des espaces architecturés ou avec des formes liées à l’écriture ou au récit.

Il faut signaler que quelque chose frappe d’emblée dans l’ensemble des œuvres réunies dans les deux lieux et qui, pour beaucoup, ont déjà pas mal circulé dans la région : outre la richesse des collections, c’est aussi la diversité des artistes dont les œuvres ont été acquises. Certains poids lourds de l’art contemporain – Hans-Peter Feldmann, Mark Dion, Jeremy Deller ou Rineke Dijkstra, pour n’en citer que quelques-uns – côtoient sans peine de jeunes artistes, comme Prioux et Peixoto, Pauline Bastard ou Carina Brandes. Le Frac s’engage également nettement en faveur d’artistes de son territoire, qu’ils y habitent, y aient étudié ou y enseignent : les œuvres de Stéphane Montefiore, Sylvaine Branelléc, Simon Nicaise ou Dominique De Beir témoignent ainsi d’un engagement local doublé d’une certaine rigueur dans le choix des œuvres.

Il serait sans doute impossible d’évoquer ici en détail les deux espaces d’exposition mais il apparaît que l’accrochage de la collection, plutôt sage au musée des Beaux-Arts, culmine avec une très belle salle à l’étage du Frac. Là s’entrecroisent photographies, dessins, vidéos, peintures, livres d’artiste et autres posters autour d’une vision pour le moins silencieuse et réflexive du caractère insondable de certaines œuvres d’art. Les vidéos se penchent sur les phénomènes : danse de la poussière dans les rais de lumière d’une projection cinématographique pour Aurélie Sement, volutes provoquées par le sel dans la mer morte chez Edith Dekyndt ou pression des doigts qui fait tressauter une surface réfléchissante chez Diogo Pimentão. L’image bientôt se trouble, n’en reste plus que quelques traces : ce sont les incroyables œuvres de l’artiste roumaine Marieta Chirulescu, jouant sur la reproductibilité des images par le biais de distorsions, de recadrages ou d’erreurs d’impression, ou les peintures arides de Terencio González, réalisées à partir de fonds d’affiches. La photographie même refuse de révéler ses secrets, comme avec l’image du noir supposément le plus sombre au monde, par Ryan Gander, ou encore les *Digitométries* bleutées d’Isabelle Le Minh : cette dernière a scanné

les traces des mouvements des doigts à la surface de téléphones tactiles et le rendu s’apparente à de bien discrètes abstractions gestuelles du quotidien. Face à cette impossibilité de l’image, il semble ne rester que le texte, lequel devient bien souvent brouillé : c’est le cas des estampes de Laurence Cathala où les extraits de récits d’auteurs variés s’entremêlent, ou des éditions de Mirtha Dermisache dans lesquelles les lettres s’effacent au profit de nouveaux signes illisibles. Ne subsistent alors que la page blanche d’Ignasi Aballí (*Tentative d’épuisement*, 2014), les entrelacs au stylo bille de Thomas Müller ou les poussières d’Éric Watier. Autant de choix d’acquisitions qui, dans un lieu institutionnel, attestent d’une réflexion éminemment délicate sur notre monde contemporain, loin d’un sensationnalisme enogue.

## Résonance

par Camille Paulhan

**Musée des Beaux-arts de Rouen, 17.02 – 13.05.2018**  
**Frac Normandie Rouen, 14.04 – 26.08.2018**



Diogo Pimentão, *Retornar—Returned*, 2012.  
 Vidéo 4/3. Collection Frac Normandie Rouen.

Voici une bien belle exposition d’été, peut-on se dire en découvrant dans le patio du Musée d’arts de Nantes les installations et autres pièces de James Turrell. Et quel meilleur choix, en effet, si le but est de plaire à tous les publics, que les œuvres d’un artiste ne requérant aucune connaissance au préalable pour être appréciées.

L’exposition présente principalement deux constructions conçues pour offrir une expérience tactile et visuelle, des espaces dans lesquels on pénètre dans le noir pour parvenir peu à peu, en s’approchant à tâtons et en s’habituant à l’obscurité, à la perception d’une surface colorée. La plus monumentale des deux œuvres, *Cherry* (1998), un vaste espace cubique dans lequel est construit un cheminement menant à une zone centrale, soit une sorte de *black cube*, recèle en son sein quelque chose d’un rouge profond, un tableau, une peinture, une projection, difficile à dire avant de se sentir parfaitement à l’aise et d’avancer au plus près de ce qui s’avère être un mur peint en retrait, vu à travers une ouverture. Ainsi on peut même plonger ses mains ou sa tête dans la couleur. Expérience poétique, magique, séduisante, certes... Mais quoi dire d’autre ? Justement rien. Car qu’y a-t-il au-delà de cette expérience que l’on s’approprie — comme le suggère le titre de l’exposition — le temps de la visite ? Être épaté ou au contraire se promettre qu’on ne fera jamais de spéléologie ? L’apport de l’œuvre s’arrête là. Il en va de même avec la seconde construction, *Awakening*, réalisée huit ans plus tard, de dimensions un peu plus modestes et qui fonctionne quant à elle avec une projection de couleurs moirées changeantes. On en ressort séduit mais inchangé, en rien déplacé ni transformé. Peut-être que ce n’est pas grave et qu’une œuvre n’est faite que pour passer un bon moment, surtout dans une exposition d’été. Mais peut-être qu’au contraire l’art est ce qui fait qu’on n’est plus le même après avoir vu, entendu, lu... Raison pour laquelle on peut s’interroger sur le choix d’exposer un artiste aussi neutre, sans questionnement politique ou social qui pourrait susciter une réflexion, soulever un débat, attirer l’attention vers un problème actuel. Turrell fait partie de ces artistes américains dont les œuvres se limitent à des considérations esthétiques qui ne dérangent personne, si ce n’est justement ceux qui pensent que l’art doit produire des effets profonds et durables sur la pensée et l’existence. Pénétrer dans ses installations, c’est un peu comme aller voir le dernier *Mission impossible* — film sorti en août — impressionnant mais sans aucun lien avec une quelconque question d’actualité, politique, sociale ou simplement risquant de « heurter la sensibilité des spectateurs ». Dans les deux cas, l’esthétique est intemporelle et fonctionne avec de bonnes recettes apolitiques.

Cette critique, ou du moins celle de la limitation de l’œuvre à l’immédiateté de sa réception, a été devancée par les commissaires de l’exposition qui ont entouré les deux constructions de Turrell d’œuvres sur papier, de photographies et même de quelques sculptures qui, ensemble, jalonnent son parcours. Est notamment présentée une série de pièces relatives au Roden Crater, ce volcan éteint que l’artiste a découvert en 1974 en survolant l’Arizona en avion et acheté en 1977 pour le transformer en un atelier-œuvre gigantesque. Au milieu d’une portion de désert désormais privatisée, à laquelle seuls les happy few invités ont accès, ce lieu transformé pour l’observation et la contemplation du ciel, avec des dédales et des chambres souterraines, a inspiré à l’artiste de grands dessins à la cire sur photo qui documentent son projet tout en constituant des pièces autonomes. Cependant, détail qui contrarie encore la visite de l’exposition, toutes ces œuvres proviennent de la galerie Almine Rech ou de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, c’est-à-dire de la même Almine Rech et de son mari Bernard Picasso. Une exposition dans une institution publique peut-elle à

## James Turrell It becomes your experience

par Vanessa Morisset

**Musée d’arts de Nantes, 01.06 – 02.09.2018**



Vue de l’exposition de James Turrell au Musée d’arts de Nantes.  
 Photo: C. Clos.

ce point être la vitrine des activités d’une galeriste ? En somme, le choix d’exposer Turrell ici est celui du spectaculaire et de la fréquentation, avec certes l’accès à des œuvres historiques d’un artiste bien identifié dans l’histoire de l’art, mais sans prise de risque. En contraste, sur le parvis du musée, Laurent Tixador a été invité à proposer une œuvre dans un petit espace en forme de vitrine. Il y a réalisé un potager urbain qui fonctionne en circuit fermé avec des éléments recyclés, y compris les plantes, dans une logie de conditions de survie. La poétique de la robinsonnade et l’engagement dans la recherche de solutions écologiques sont réunis dans cette installation qui, tout en présentant un caractère ludique et esthétique — on observe avec attention la structure et la tuyauterie en essayant de suivre le cheminement et les échanges de flux qui nourrissent le vivant — donne un autre accès au réel.



Pour qui a vu la précédente exposition de Francisco Tropa à la Galerie Jocelyn Wolff l’an dernier, l’installation au Grand Café — comportant pour beaucoup les mêmes pièces — produit une drôle d’impression, mélange de déjà-vu et de découverte, tant les deux expositions se ressemblent et à la fois pas du tout. S’agit-il d’un travail au long cours, d’une réactivation, d’un redéploiement qui conduit l’artiste à présenter les mêmes œuvres dans des contextes différents ? La visite de l’exposition laisse perplexe de ce point de vue. Toujours est-il qu’au Grand Café, les sculptures en bronze et en laiton, parfois animées par de minuscules mécanismes dignes de l’horlogerie suisse, avec leurs titres faisant référence plus ou moins explicitement à la très classique culture européenne (*Pénélope*, *Danaé*…) apparaissent moins précieuses que dans le cadre de la galerie parisienne. C’est qu’un élément déjà présent — une enseigne suspendue portant simplement le mot « Café » — a été repris ici avec une application littérale, l’artiste transformant le centre d’art en un café, avec tables, chaises et cafetières en usage, dans un mouvement de retour aux origines du lieu puisque Le Grand Café en était un il y a bien longtemps. Dans ce contexte où elles sont mêlées à des objets prosaïques, les œuvres se laissent regarder tel un décor.

Mais surtout, l’intérêt du mobilier de troquet est de mettre en scène une pièce, audacieuse et spirituelle et créée, elle, pour l’occasion : un livre d’artiste-catalogue d’exposition sous la forme d’un magazine comme on en trouve dans les kiosques et qui est laissé à la disposition des visiteurs sur les tables. L’objet adopte l’apparence et les codes des publications commerciales — la hiérarchie des titres en couverture, les premières pages consacrées à la pub, la variété des rubriques — tout en détournant chaque catégorie. Les pages de publicité, par exemple, reproduisent des sérigraphies présentées dans l’exposition, composées par l’artiste à partir de papiers de réclames collectées à Saint-Nazaire. Les « articles » sont des textes de Thomas Boutoux qui accompagnent librement les œuvres en partant de thématiques particulières. Son édito, mi-analytique mi-poétique, s’attarde notamment sur l’expression qui a donné son titre à l’exposition et la rend intéressante même auprès de ceux qui (comme moi) ont a priori peu le goût des énigmes et n’ont pas cherché dans les salles la « moustache cachée dans la barbe ». L’objet restera sûrement dans les annales des catalogues d’exposition. Mais le meilleur n’est pas encore là. Dans la plus petite des deux salles du rez-de-chaussée, une installation fait oublier le café, les sculptures, le bronze et le laiton. Plus précisément, il s’agit d’un dispositif de projection intitulé *La Beauté du Pacifique* en raison du morceau de pellicule 16 mm qui en est le matériau central, un extrait de film en noir et blanc trouvé par l’artiste et dont on ne sait rien en dehors de ses images et de ses intertitres : probablement un documentaire ethnographique tourné en Polynésie, rappelant *Tabou* de Murnau et Flaherty. Pour rendre sensible le mystère de ce film, l’artiste le projette sur le mur à travers un écran en bois percé d’une meurtrière qui le donne à voir doublement déformé, par et à travers la fente, l’image coupée en son milieu sur l’écran et projetée en un fragment recadré par la meurtrière sur le mur. Sophistiqué, précis mais d’une grande douceur, ce dispositif est comme un écrin délicat qui redonne vie à ce film inconnu par le biais de son fragment. Sur l’écran et le mur, on devine en effet des personnes, des paysages, protégés du caractère voyeur et colonialiste qu’implique généralement ce type de film, les formes apparaissant masquées. On peut se souvenir là de précédentes œuvres de Tropa comportant des projections, en particulier celles présentées au Pavillon portugais de la Biennale de Venise en 2011. Il y expérimentait des dispositifs optiques, films sans films, qui projetaient sur les murs l’image d’infimes objets — une goutte d’eau, une mouche — leur

procurant la dimension d’un théâtre d’ombres. Ici on retrouve le savoir-faire de l’artiste pour les projections qui dévoilent sans dévoiler. Et enfin, dans le prolongement de cette projection, développant l’une des ressources poétiques de son dispositif, Tropa a créé à partir de là une autre œuvre, une seconde publication, recueil de bribes de mots, retranscrivant les intertitres du film rendus illisibles par la projection. Il en résulte un texte aux allures de composition letriste, d’une belle qualité formelle tout en reflétant le mystère du film inconnu.

## Francisco Tropa Le Grand Café, la moustache cachée dans la barbe

par Vanessa Morisset

**Le Grand Café – Centre d’art contemporain\*,  
Saint-Nazaire, 02.06 – 23.09.2018**



Vue de l’exposition Francisco Tropa, « Le Grand Café, La Moustache cachée dans la barbe », 2018. Production Le Grand Café – centre d’art contemporain, Saint-Nazaire. Courtesy galerie Jocelyn Wolff, Paris. Photo: Marc Domage.

\* Dans le cadre de la programmation *Plein Soleil – L’été des centres d’art contemporain*.

L’illusion est presque parfaite. Dans l’ancien collège de Jésuites dont une aile est occupée par le Frac Champagne-Ardenne, la boîte blanche s’ouvre de tous côtés. Une profondeur de champ inédite creuse la salle en lambris issus du réfectoire et de la bibliothèque XVII<sup>e</sup>. Si les lignes de fuite obliquent en plein milieu de l’espace, c’est qu’Emmanuelle Lainé a décidé de jouer avec la perspective du lieu et l’histoire de l’institution. Marie Griffay, la toute jeune directrice arrivée l’an dernier, a posé les règles de sa seconde exposition au Frac avec « l’esprit de jeu » qui la caractérise (énoncé dans son projet artistique) : concevoir une œuvre à partir de la collection. Emmanuelle Lainé joue alors la carte de la prestidigitatrice.

Au rez-de-chaussée comme à l’étage, le papier peint en trompe-l’œil s’appréhende d’un seul point de vue. Les œuvres se sont substituées aux panneaux peints du réfectoire religieux, conférant à l’espace un air de galerie de portraits. Sur la quarantaine de pièces présentées, certaines n’existent que dans leur virtualité, reproductions intégrées à l’architecture de papier. Les caractéristiques de l’image permettent à l’artiste de ménager des apparitions, des démultiplications et des déplacements. Au fur et à mesure de la progression du visiteur, les plans se diffractent et se contredisent, les œuvres changent d’échelle, tombent de leur piédestal, en éclipsent d’autres. Le *personnage à réactiver* de Pierre Joseph tombe à point nommé dans ce palais des miroirs<sup>1</sup>. *Oogie l’ectoplasme* (1995), incarné le soir du vernissage par un figurant avant que les murs n’en conservent l’empreinte, trouve ici sa version burlesque dans une posture avachie et comme dégringolée des boiseries qui la surmontent. L’œuvre semble nous rappeler avec humour l’irrévérence avec laquelle il convient de traiter la mémoire de l’institution. Elle jette également le trouble sur l’identité des formes exposées qui ne disent pas immédiatement ce qu’elles sont. Le petit assemblage d’André Léocat (*En l’air*, 1982), monumentalisé par son encadrement baroque, devient masque de peau de galuchat au détour d’une cimaise (Émilie Pitoiset, *Les Actions Silencieuses. Le Masque*, 2013). Derrière cette cloison, la combinaison de formes sérielles et pourtant uniques d’Allan McCollum (*The Shapes Project*, 2006) contrarie l’illusion du papier-peint et met en abyme le dispositif même d’exposition. Envisager les œuvres comme des pions à disposer dans l’espace invite, en effet, à en souligner les ressemblances au sein d’une grande série (la collection) et, surtout, à en favoriser les contaminations. Sur l’axe de symétrie de la salle, le *Bâton pour marquer le centre du monde à Reims* de Jimmy Durham (1996) est, pour ainsi dire, le maître du jeu. Réalisé dans le cadre d’une résidence au Frac, il évoque avec la simplicité de l’enfance l’arbitraire des règles de l’accrochage. Le bâton n’est peut-être pas un bâton, comme l’indique l’artiste dans le texte qui l’accompagne, mais aussi un objet magique. « pas vraiment un part de l’exposition » écrit-il, c’est-à-dire un point aveugle qui ordonne toutes les autres choses et définit l’espace de la partie. Les adolescents de Dijon posant sur l’aire de jeux d’une cité HLM (Pierre Huyghe, *La Toison d’or*, 1993) portent avec bonheur le propos sur la place publique : affublés de têtes d’animaux inspirés du mythe grec, ils entraînent en interaction avec les passants dans une mise en scène imaginée par l’artiste. L’espace-temps du jeu est hétérotopique. Dans ces lieux, comme le dit Foucault, « les enfants n’inventent jamais rien ; ce sont les hommes, au contraire, qui ont inventé les enfants<sup>2</sup> ».

À l’étage, dans le décor de l’ancienne bibliothèque des Jésuites, Emmanuelle Lainé feint de tomber le masque et surjoue la mise en scène. Sur le papier-peint, deux régisseurs maintiennent avec des gants de coton le tirage de Laurent Montaron représentant un comédien se rasant le crâne avant d’entrer sur scène. *Je ne sais pas, mais je devine que je vais avoir su* (1999) — citation approximative de Bergson — traduit l’intuition du joueur dans une partie d’échec

## Emmanuelle Lainé Est-ce que je me contredis ? C’est entendu, alors je me contredis. (Je suis vaste, je contiens des multitudes)

par Ilan Michel

**Frac Champagne-Ardenne, Reims, 01.06 – 16.12.2018**



Vue de l’exposition d’Emmanuelle Lainé au Frac Champagne-Ardenne. Photo: Emmanuelle Lainé.

autant que celle d’un spectateur qui pressent le scénario sans en avoir connaissance. À ce stade de l’exposition, le visiteur a, en effet, l’impression que le dispositif de la première salle se répète. On connaît la chanson. Pourtant, comme l’air siffloté par Laurent Montaron diffusé dans l’antichambre par une banquette design, l’enregistrement n’est plus tout à fait le même en raison de l’usure du vinyle (*Hifi*, 2001). Les rôles ont changé : c’est le principe même d’une exposition dont les pièces ne sont jamais rejouées de la même manière. Au milieu de la cimaise du fond, *Teeths* de Jimmy Durham (1996) devient lustre décoratif dévoré par le papier-peint sur lequel il est fixé. L’équilibre de l’assemblage triangulaire, qui fait résonner comme la comptine des origines cherokee les « dents de baleine », « dents d’artiste » et « silex parisiens », est d’abord dissimulé de moitié par un panneau situé devant lui. On ne sait pas vraiment si le joker de cette aventure pourrait être le jeu de cartes d’Elsa Maillot, déployé dans l’image comme une cartomanie et planqué dans la cimaise renarde (*Boîte à images*, 2010). Les figures illustrent la *Théorie des quatre mouvements* du socialiste utopique Charles Fourier (1841), comme un nouveau jeu de société qui conduirait à l’« Harmonie universelle » et à la libération de tous les individus et, en premier lieu, des femmes. Même si le jeu en vaut la chandelle, la liberté de la partition permet d’y mettre fin. « *s’en aller*<sup>3</sup> », c’est le second droit de l’homme réaffirmé par Baudelaire après celui de se contredire. C’est aussi l’invitation de Robert Filliou à continuer la partie ailleurs : *La Joconde est dans les escaliers* (1969).

<sup>1</sup> « La fonction relationnelle et transformatrice des personnages, le “hold-up” comportemental qu’elle engendre, font, ni plus ni moins, rejouer à celui qui les croise l’expérience d’Alice au pays des merveilles : “Vous, qui êtes-vous ?” lui demanda-t-il. Ce n’était pas là un début de conversation encourageant. Alice répondit, non sans quelque embarras : « Je… je ne sais pas trop, monsieur, pour le moment présent… du moins. Je sais qui j’étais quand je me suis levée ce matin, mais j’ai dû, je crois, me transformer plusieurs fois depuis lors… ». Pierre Joseph, David Perreau, *Pierre Joseph / Personnages à réactiver / Living Reactivable Characters*, Reims, Le Collège Éditions / Frac Champagne-Ardenne; Tarbes: Le Parvis; Montpellier: Frac Languedoc-Roussillon, 1995, p. 9.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

<sup>3</sup> « Parmi l’énumération nombreuse des droits de l’homme que la sagesse du XIX<sup>e</sup> siècle recommence si souvent et si complaisamment, deux assez importants ont été oubliés, qui sont le droit de se contredire et le droit de *s’en aller*. » Charles Baudelaire, « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », in *Edgar Poe, Histoires extraordinaires*, 1856, p. 18.



Ne serait-ce que son nom, manifestant une ambition aussitôt rattrapée par l'autodérision, donne envie d'aller voir du côté de *Gontierama*, deuxième édition d'un parcours d'expositions et d'œuvres dans la ville de Château-Gontier, au bord de la Mayenne. Sorte de mini-biennale, loin des circuits du grand tourisme artistique mais au cœur d'un réseau d'artistes et d'initiatives riche, sa programmation est assurée par Le Carré qui a investi plusieurs lieux, entre autres chapelle, espace public et médiathèque, et invité cinq artistes dont deux pour une exposition monographique.

L'une d'elle n'est rien de moins qu'une petite rétrospective de ce collectif qui a sauvé l'art français des Garouste et autres néo-pompiers des années 1980 : Présence Panchounette. Installée dans les salles du musée d'Art et d'Histoire de Château-Gontier, un hôtel particulier de l'époque classique, et mêlée aux œuvres de la collection, la vingtaine de pièces réalisées entre 1977 et 1990 donne la mesure de la drôlerie de ce travail, derrière laquelle se profilent des questions du reste tout à fait sérieuses. Outre celle des honneurs artistiques évoquée par l'ensemble de *Coupes trophées* (1989) — dont celle portant l'inscription « Pour leur 20<sup>e</sup> anniversaire. Le milieu de l'art reconnaissant. 1969-1989 » — et celle de la mystification du génie artistique avec la sculpture intitulée *La Bonne peinture sera couleur muraille* (1977) — où un lé de papier peint au motif de briques grises sort d'une machine à écrire —, sont aussi abordés des problèmes moins remarquables à l'époque mais qui ont toute leur acuité aujourd'hui. La présence d'animaux et la dénonciation de leur réification par la société du spectacle est particulièrement remarquable. Ainsi, *Le Béguin de Clarence* (1984), un tapis orné de lions dont les yeux ont été remplacés par des lumières rouges, évoque un lion de cinéma qu'on affublait de lunettes. Mais sont aussi amenés à être reconsidérés les pigeons de Venise, avec la sculpture *Pigeons au Chianti* (1984), ou encore l'escargot, réhabilité comme modèle artistique à travers une pièce en bois de source populaire intitulée *Un artiste pressé est un artiste mort* (1985). Par conséquent, même en connaissant l'œuvre du collectif, on en redécouvre des aspects méconnus, convaincus par la manière dont ce travail a traversé les années. Dans le cadre du musée de Château-Gontier, confrontées aux pièces de la collection, elles se fondent dans le contexte un peu kitsch des vitrines et des dorures, tout en conservant, avec leurs couleurs, leur ironie et leur pertinence, une fraîcheur surprenante.

À l'autre bout de la ville, une autre exposition, elle aussi consistant en une petite rétrospective bien que centrée sur un artiste actuel, n'est pas sans lien avec celle de Présence Panchounette. On y retrouve des œuvres composées d'objets du quotidien, d'une inventivité spontanée, avec des titres drôles et suggestifs. C'est à la Chapelle du Genêteil, bâtisse romane et lieu d'exposition attiré du Carré, que Stéphane Vigny a installé sur une grande table de banquet une cinquantaine de ses pièces réalisées ces dix dernières années. On pense alors immanquablement à la beauté des rencontres sur la table (de dissection) de Lautremon, car les objets sont présentés à la fois individuellement et les uns en regard des autres, provoquant des télescopages insolites qui font naître des significations nouvelles. Ainsi une litière de chat surmontée d'une construction en bois peint devient un palais italien miniature et, dans l'installation, alignée avec d'autres pièces, un arc de triomphe dans une perspective élyséenne ! Plus loin, on trouve des *Monuments aux chips mortes* (2015) qui font remarquer le jeu d'échelles omniprésent ici, parce qu'au-delà d'être réellement des sculptures avec chips et socles, leur forme rappelle Brancusi et on se demande même, dans un instant de spéculation fantaisiste, si ce ne sont pas des maquettes pour monuments à la Oldenburg ou des œuvres pour le pays

de *Downsizing*. De même avec une chaise romane en béton, mise en abîme avec l'architecture du lieu grâce à la voûte en plein cintre et la croisée d'ogive de sa partie basse. Au final, les objets composent un univers festif qui rappelle un esprit de ripaille rabelaisien ayant perduré jusqu'à aujourd'hui, avec quelques piques et allusions politiques — un jambon semble faire un ridicule salut fasciste — plaidant pour l'inventivité personnelle, le bricolage et le recyclage. En outre, Stéphane Vigny a reconstruit sur les bords de la Mayenne son *Château de tôle* (2011) qui, lui aussi, explore l'effet produit par les changements d'échelle et le recours à des matériaux prosaïques pour des réalisations ambitieuses.

*Gontierama* présente encore, dans la médiathèque municipale, les avocats que Michel Blazy fait pousser depuis vingt ans à partir de noyaux de fruits du commerce, dans un geste poétique de générosité à l'égard de ces misérables plantes industrialisées, ainsi que des sculptures récentes de Laurent Le Deunff, elles aussi réalisées à partir de végétaux industrialisés tels que les sapins de Noël. Enfin, dans la chapelle attenante à l'office du tourisme, est projeté *La Source de la Mayenne* (2017-18) de Marcel Dinahet, film tourné à une centaine de kilomètres de là, dans une esthétique alternant séquences avec caméra portée à ras du sol et plans fixes méditatifs sur l'eau qui rappellent justement que, dans cette programmation, la nature n'est jamais loin.

## Gontierama

par Vanessa Morisset

**Le Carré, Scène nationale – Centre d'art contemporain d'intérêt national et le Pays de Château-Gontier, 26.05 – 26.08.2018**



Présence Panchounette, Gontierama 2018. Photo: Marc Domage.

Avec son titre emprunté à une chanson de Nina Simone<sup>1</sup>, des effluves de parfum mêlés à la pourriture progressive d'éléments organiques intégrés aux sculptures, tout invite dans l'univers de Morgan Courtois au transport sensoriel. Cet artiste récemment récompensé par le Prix Meurice élabore des environnements olfactifs comme d'autres des installations aux contours indéfinis et aux dimensions variables. Pour « It's All Tied Up in a Rainbow » au centre d'art Passerelle, le spectateur emporte avec soi des « blocs d'odeurs qui finiront par se rencontrer. Et l'exposition sera en elle-même un parfum ». L'œuvre céderait-elle à cette tentation de la dispersion, résidu ultime d'un « art à l'état gazeux » (Yves Michaud, 2003) ? Au contraire, le titre de l'exposition laisse entendre une imbrication subtile d'essences, de formes sculpturales et picturales, toutes interdépendantes. De grandes jarres antiquisantes (*still life XXVII*, 2018), à la décrépitude assurée par leurs éléments constitutifs (bananes, citrons, fraises) répondent aux peintures de résines colorées sur carton (*Juin 2018*, 2018). Le vivant y est capturé. Il résiste néanmoins au sein de cette gangue de plâtre ou de résine pour refaire surface, suinter, et éprouver cette matière par trop lisse. Morgan Courtois ne cherche pas à forcer les phénomènes naturels en les accélérant ou en les ralentissant. Il trouve son inspiration dans le rythme et les propriétés fonctionnelles du végétal et fait flirter l'observation des effets changeants avec un sens décoratif, pour le seul plaisir des yeux. Ses œuvres, d'une rare élégance malgré les matériaux pauvres qui les constituent, annoncent une déliquescence. Comme un parfum qui chercherait à contrer l'odeur naturelle par des effluves synthétiques.

Comme pour l'élaboration d'une fragrance<sup>2</sup>, Morgan Courtois procède par facettes, collage, couleurs, courbes d'intensité, mouvements, correspondances, pour susciter un ensemble de réminiscences ou de fulgurances. Force images de plantes aux pistils évocateurs, d'éphèbes nus, de textes à l'écriture analysante traversent son esprit. Rien de capiteux pourtant ici. Son *Rouge Paupière* élaboré à partir d'un mélange de plantes sèches (sauge, romarin, cannabis, mimosa) compose le paysage de l'exposition de manière indicielle. Le parfum imprègne l'espace d'une intention diffuse. Aurait-il perdu de son mordant dans les méandres de l'interprétation ? Morgan Courtois cite volontiers *L'anus solaire* de Georges Bataille (1931, OC I, 644) : « Si l'on craint l'éblouissement au point de n'avoir jamais vu (en plein été et soi-même le visage rouge baigné de sueur) que le soleil était écoeurant et rose comme un gland, ouvert et urinant comme un méat, il est peut-être inutile d'ouvrir encore, au milieu de la nature, des yeux chargés d'interrogation ; la nature répond à coups de cravache, aussi galante que les jolies dompteuses qu'on admire aux devantures des librairies pornographiques. » Serait-ce cette sexualité — boursoflure bien vivante — que l'artiste cherche à anesthésier dans un accrochage à l'équilibre parfait entre formes érectiles et mises à plat ?

« It's All Tied Up in a Rainbow » procède de différents degrés d'intensités ; de cette faible lumière perçue à travers les paupières closes à la violence d'un écorché du regard<sup>3</sup>. Ce *Rouge Paupière* vient maquiller l'inoffensif. L'œuvre se charge d'un écoeurement doux. Les grandes sculptures renvoient aux mots de Bataille à propos de l'asperge de Manet (1880) : « Ce n'est pas une nature morte comme les autres, morte, elle est en même temps enjouée<sup>4</sup> ». Les objets ne sont pas moulés, juste plâtrés. Les matériaux font corps avec des composants appelés à en transformer les contours ou la pigmentation au fur et à mesure de leur pourrissement. Morgan Courtois renvoie au « potentiel ou à la part pathétique des matériaux<sup>5</sup> ». Règne dans son œuvre un penchant pour la grande sculpture de la période antique remis au goût du jour, à grand renfort de résine, de terre et

## Morgan Courtois It's All Tied Up in a Rainbow

par Alexandra Fau

**Passerelle Centre d'art contemporain, Brest, 02.06 – 18.08.2018**



Vue de l'exposition « It's All Tied Up in a Rainbow » de Morgan Courtois à Passerelle centre d'art contemporain, Brest, 2018. Photo: Aurélien Mole.

de plâtre. Avec quelle désinvolture il fait rimer l'image de l'hermaphrodite endormi avec ces pieds et mains subtilement révolvés aux effets cartoonés ! De même que l'artiste ne craint pas de renouer avec une pratique naturaliste, si désuète soit-elle, il ne renonce à aucune forme de plaisirs.

<sup>1</sup> L'exposition « It's All Tied Up in a Rainbow » tire son titre de la chanson *Beautiful Land* de Nina Simone.  
<sup>2</sup> Il a réalisé son parfum avec le nez Barnabé Fillion.  
<sup>3</sup> « La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. [...] À cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. [...] Il a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les

paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrirait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. [...] J'ai secoué la sueur et le soleil. » Albert Camus, *L'étranger*, (1942), Gallimard, 2004, p. 62.  
<sup>4</sup> Georges Bataille, Manet, 1955, Skira.  
<sup>5</sup> Entretien avec Line Ajan publié sur [www.figurefigure.fr](http://www.figurefigure.fr), mars 2018.



# ISABELLE CORNARO Blue Spill

Mrac

Commissariat:  
Sandra Patron

7 octobre 2018  
→ 27 janvier 2019

Accrochage des collections  
activé par 7 bandes-son  
commandées à 7 artistes  
→ 2 juin 2019

BANDES  
À  
PART

Musée régional d'art contemporain  
Occitanie / Pyrénées-Méditerranée  
146 avenue de la plage, Sérignan  
mrac.laregion.fr



air de Midi  
MUSÉE RÉGIONAL  
D'ART CONTEMPORAIN

EXPOSITIONS  
DU 05.10.18  
AU 20.01.19  
*Cosmomorphe?*

Collection à l'étude  
Parcours  
d'art contemporain  
à Villeurbanne

Laboratoire  
espace  
cerveau  
Stations 13 et 14

Collection  
à l'étude  
*Chaosmose*

KATINKA BOCK  
*Radio / Tomorrow's  
Sculpture*

Galleries  
Nomades<sup>2018</sup>  
Jeune Création

A 40 ANS

INSTITUT  
D'ART CONTEMPORAIN  
Villeurbanne/Rhône-Alpes

11 rue Docteur Dolard  
69100 Villeurbanne  
France

t. +33 (0)4 78 03 47 00  
f. +33 (0)4 78 03 47 09  
www.i-ac.eu

C



La Région  
Auvergne-Rhône-Alpes

villeurbanne



# à Cris Ouverts

LES  
ATELIERS  
DE  
RENNES

BIENNALE  
D'ART CONTEMPORAIN

[lesateliersderennes.fr](http://lesateliersderennes.fr)

29.09 - 02.12.18