

PANORAMA 21

Du 21 septembre au 29 décembre 2019

**Dossier
pédagogique**

Claire Williams, Zoryas, 2019



LEFRESNOY

STUDIO DES ARTS Tourcoing
NATIONAL CONTEMPORAINS



Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains

Basé à Tourcoing, Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains est un établissement de formation artistique audiovisuelle de haut niveau qui propose un cursus en deux ans durant lequel les étudiants doivent réaliser un projet artistique chaque année.

Les étudiants sont de jeunes artistes en provenance de tous les horizons de la création (arts plastiques, cinéma, photographie, vidéo, architecture, musique, spectacle vivant, etc...), de toutes les filières de formation et de toutes les nationalités qui souhaitent affûter leurs connaissances et leur savoir-faire en réalisant des projets susceptibles d'inaugurer leur carrière professionnelle.

La vocation du Fresnoy est de permettre l'émergence d'œuvres innovantes, notamment celles intégrant les outils de la création numérique. Les réalisations sont très variées, et reflètent la diversité des cultures de leurs auteurs, ainsi que leurs préoccupations sociales, politiques, économiques ou écologiques. Les œuvres produites sont présentées tous les ans au sein d'une grande exposition intitulée *Panorama*.

Pour en savoir plus sur le cursus au Fresnoy : <http://lefresnoy.net> > Rubrique Ecole.

Le site de Panorama 21 : <https://www.panorama21.net/>

Panorama 21

Du 21 septembre au 29 décembre 2019

L'attente auprès de l'Ecole du Fresnoy se situe du côté des nouvelles technologies, du numérique et d'une intelligence artificielle qui n'est pas loin de la science-fiction. On postule un monde nouveau où les objets et leurs images prennent des formes inusitées pour rendre compte d'une perception renouvelée du réel.

Or une grande partie des participants à Panorama 21 montre une tendance à revenir à des fondamentaux, quitte à le faire avec des moyens et des technologies expérimentales. Le phénomène est loin d'être neuf. Il est au contraire récurrent. Chaque fois qu'apparaît une nouvelle technologie, les institutions croient qu'elle va transformer la pratique artistique et ouvrir de nouvelles voies aux créateurs. Or cet outil, aussi neuf soit-il, a déjà sa forme spécifique et constitue un moule dans lequel l'imaginaire de l'artiste peut avoir du mal à se profiler. Le plus souvent il ne sert qu'à reposer des questions fondamentales et à revenir à des stades archaïques. La tâche la plus noble de l'artiste reste la construction d'une interprétation du monde à partir de sa propre existence et de ses convictions les plus intimes. C'est pourquoi l'utilisation de nouvelles techniques va plus dans le sens de leur questionnement que dans celui d'une élaboration sophistiquée des formes qu'elles génèrent. (...) On aboutit à ce paradoxe : dans une école dédiée à l'usage des technologies les plus avancées, les artistes interrogent leurs fondements et cherchent à repartir à zéro, conformément à leur destin, en reprenant des pistes abandonnées par les scientifiques et en ranimant des revenants.

Pour l'exposition annuelle des travaux d'étudiants Panorama 21 au Fresnoy, je souhaite adjoindre à chaque installation une œuvre ou un objet ancien qui lui offre un contrepoint. (...) Pour le visiteur, ces objets qui fonctionnent comme des blasons, peuvent servir d'adjuvant ou d'introduction à des installations parfois déroutantes dans leur innovation. Le rapprochement avec une œuvre culturellement identifiée et assimilée peut suggérer une piste d'interprétation et indiquer un code de déchiffrement. Leur présence doit à la fois fournir un décalage poétique par analogie et rappeler que toute création, aussi innovatrice soit-elle, trouve des racines dans le passé.

Jean-Hubert Martin

Commissaire : Jean-Hubert Martin

Scénographe : Christophe Boulanger

Les artistes : Éliane Aisso, Thiago Antonio, Ugo Arzac, Fanny Béguély, Chloé Belloc, Wang Bing, Blanca Camell Galí, Olivier Cheval, Fernando Colin Roque, Cindy Coutant, Thomas Depas, Felipe Esparza, Félicie d'Estienne d'Orves, fleurfontaine, Faye Formisano, Simon Gaillot, Charles Gallay, Alice Goudon, Nicolas Gourault, Antoine Granier, Hai Wen Hsu, Nataliya Ilchuk, Patrick Jouin, Melisa Liebenthal, Guangli Liu, Félix Luque, Yosra Mojtahedi, Ov, Jonathan Paquet, Pierre Pauze, Mili Pecherer, Vincent Pouydesseau, Camila Rodríguez Triana, Marina Smorodinova, Olivier Sola, Alexandre Suire, Rony Tanios, Béla Tarr, Hadrien Téqui, Moïse Togo, Yan Tomaszewski, Thanasis Trouboukis, Alex Verhaest, Clément Vieille, Juan Pablo Villegas, Janaina Wagner, Yuyan Wang, Claire Williams, Yohei Yamakado, Annie Zadek



« Le jugement esthétique ne s'élabore qu'à partir de comparaisons. Il est bien plus excitant de comparer des objets hétérogènes que des objets homogènes appartenant tous à la même catégorie. (...) La juxtaposition de deux objets hétérogènes peut éclairer leur signification ou leur fonction visuelle sans l'aide du discours. Ils peuvent également aboutir à la suggestion d'une troisième idée qui apparaît comme un élément supplémentaire qui leur était étranger à l'origine. Les relations qui s'instaurent entre eux autorisent de nouvelles explicitations. » Jean-Hubert Martin

Tous les ans, la coordination de l'exposition Panorama est confiée à une personnalité différente du monde de l'art. Cette année, le commissaire d'exposition est Jean-Hubert Martin, à qui l'on doit notamment l'importante exposition *Magiciens de la terre* en 1989. Cette exposition avait fait date car elle présentait de nombreux artistes contemporains non-occidentaux, issus d'Asie, d'Extrême Orient, d'Afrique, d'Amérique latine, du Pacifique...

Il prône la pensée visuelle et les analogies, en dehors des catégories définies par l'histoire de l'art, dans une volonté de bousculer une muséographie chronologique. Pour lui, l'objectif premier du musée ne doit pas être « d'enseigner l'histoire de l'art, mais plutôt la communication d'une pensée visuelle et d'un langage des formes ».

Ainsi, pour *Panorama 21*, intitulé *Les revenants*, il associe pour la première fois les installations produites par les artistes du Fresnoy à des objets issus des collections des musées de la région Hauts-de France, un moyen à la fois de mettre en place le système d'analogie qui lui est cher et de valoriser des objets méconnus issus des trésors cachés dans les réserves.

« Plutôt que d'essayer de faire revivre un passé révolu, il est intéressant de considérer l'ensemble des objets de musée comme contemporains, dans la mesure où ils sont touchés par notre regard. »

Il nous invite ainsi à reconsidérer les productions de ces jeunes artistes en les confrontant à ces objets de nature très différentes : tableaux, sculptures, minéraux, objets scientifiques...

« De nouvelles phrases, de nouvelles syntaxes et de nouveaux discours peuvent être inventés à partir de ces mots que sont les œuvres. »

Dossier réalisé par

Françoise Pierard et Michael Kerbiche, enseignants détachés
Lucie Ménard, Responsable du service éducatif





**LES ŒUVRES
DE L'EXPOSITION**

YAN TOMASZEWSKI



KHTHON

Verre soufflé, grès émaillé, béton.

Cette installation nous plonge dans un temps où le minéral et le géologique auraient dominé l'existence, adoptant une forme hybride, au croisement du végétal et de l'organique.

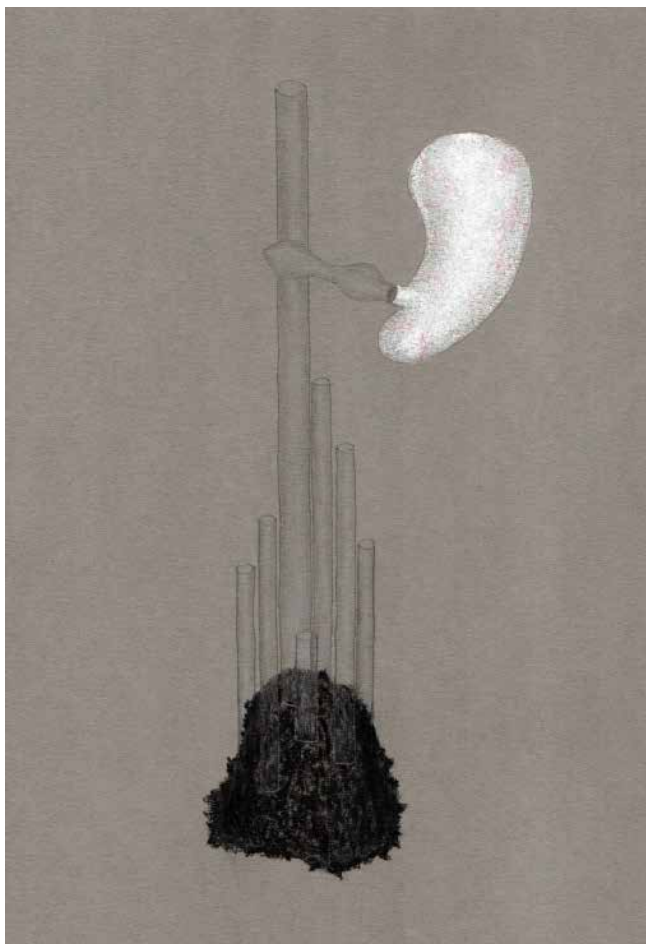
L'artiste a voulu opérer ici un retour à la matière matricielle, au sein de laquelle la forme humaine n'est qu'une courte réalité.



Les sculptures représenteront des êtres hybrides issus d'une contamination du biologique et du végétal par le minéral. Leurs formes seront organiques mais leur traitement en terme de matières sera de l'ordre du minéral (grès et verre). L'ensemble du projet s'inscrit dans une tentative de penser le monde et son devenir dans une perspective désanthropocentrique, en prenant « le parti pris des choses ». Il s'agit d'imaginer ce que nous appelons l'« inerte » comme une force agissante qui pourrait s'apparenter à la « vie » dès lors qu'on se placerait dans le temps long. Ainsi Khthon pose l'hypothèse d'une humanité n'ayant été qu'un court chapitre dans la longue histoire géologique et qui, après avoir exploité à outrance les ressources fossiles de la terre, se serait finalement elle-même fossilisée.
Yan Tomaszewski

« Des images de poissons comme entre des touffes de mousses évoluent parmi des dendrites de manganèse. Un lis de mer au sein de l'ardoise oscille sur sa tige. Une crevette fantôme ne peut plus tâter l'espace de ses longues antennes brisées. Des fougères impriment dans la houille leurs crosses et leurs dentelles. Le tronc fossile, devenu opale et jaspe, comme d'un incendie immobile, se vêt d'écarlate, de pourpre et de violet. L'os des dinosaures métamorphose en ivoire sa tapisserie au petit point, où luit de temps en temps une touche rose ou azur, couleur de dragée. »

Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, 1970



En grec ancien, le mot « Khthon » désigne la terre et ses profondeurs. Il renvoie à la matérialité minérale – chthonienne – du sol. Ce n'est pas un hasard si parmi les divinités chthoniennes peuplant les Enfers, on trouve notamment les Gorgones qui ont le pouvoir de "minéraliser" ceux qui les regardent.

La racine indo-européenne « khm », qui en grec donne « khthon », a donné le mot « humus » en latin, un autre nom de la terre. Ce dernier est intéressant parce qu'il porte en lui une part des fonctions dévolues au grec « gé », c'est-à-dire la création d'hommes. C'est en effet de ce nom que dérivent les mots homo, « homme », et humanus, « humain ». Le mythe d'une création de l'homme à partir de la glaise se retrouve dans diverses mythologies (sumérienne, égyptienne, chinoise, babylonienne, maori, grecque, etc.). Il existe donc des archétypes très forts affirmant notre appartenance à la minéralité. Avec le projet Khthon, je tente de me placer dans la perspective du temps long géologique afin d'imaginer à la fois l'origine et le devenir minéral de ce que nous concevons comme vivant. Dans ce scénario, l'humain est un être parmi d'autres, intrinsèquement lié à la matérialité de la Terre dans laquelle il est immergé. La représentation de transformations matérielles à l'échelle temporelle de la géologie, qui n'a rien à voir avec celle de la biologie, me permet d'envisager des limites plus poreuses entre l'« inerte » et l'« animé », entre l'« origine » et la « fin ».

En raison de la surexploitation par l'homme des énergies fossiles, avec lesquelles – ironie du sort – il partage pourtant une même origine minérale et osseuse, la possibilité d'une extinction de notre espèce devient de plus en plus plausible. Khthon se situe dans le moment d'après, celui où la Terre, temporairement affectée par le bref passage de l'humain sur sa surface, regagnerait ses droits et soumettrait l'organique à une forme de vie minérale.

L'ensemble des sculptures témoignent de cette situation hypothétique en donnant à voir un processus de fossilisation dans lequel l'organique et le végétal seraient contaminés par le minéral, littéralement pétrifiés.

Le choix de travailler en sculpture avec deux matériaux fortement ancrés dans la matérialité de la glèbe, à savoir le grès et le verre, tous deux riches en silice, répond à un désir de matières brutes et minérales. Le verre a par ailleurs la particularité de figurer parfaitement l'idée de pétrification, puisqu'il est façonné à chaud et qu'il peut garder cette forme magmatique, presque vivante, lorsqu'il refroidit. Le verre me permettra ainsi de creuser l'ambivalence entre une matière « froide » et une forme faisant ressentir un processus de contamination quasi-vivant.

Yan Tomaszewski

Biographie Yan Tomaszewski

Yan Tomaszewski est un artiste franco-polonais formé aux Beaux-Arts de Paris et à l'ENS de Lyon. Dans sa pratique, essentiellement sculpturale et marquée par la narration, il fait aussi appel au film, au dessin ou à la performance. Il a exposé individuellement au Musée de l'Air et de l'Espace au Bourget, au Centre d'Art Contemporain Kronika à Bytom, au Middelheim Museum à Anvers, à la galerie Asymetria à Varsovie et à Primo Piano à Paris. Il a aussi participé à de nombreuses expositions collectives, au Centre Pompidou à Paris, à Chapter II à Séoul, à la Fondation Hippocrène à Paris et à Manifesta 9 à Genk.

Œuvre-blason

La Persée de Cellini dans la loggia Dei Lanzi à Florence
 Jules Louis Machard
 Fin XIXe siècle, aquarelle et crayon Conté sur papier blanc
 33,4 x 17,7 cm
 Musée des Beaux-Arts de Valenciennes



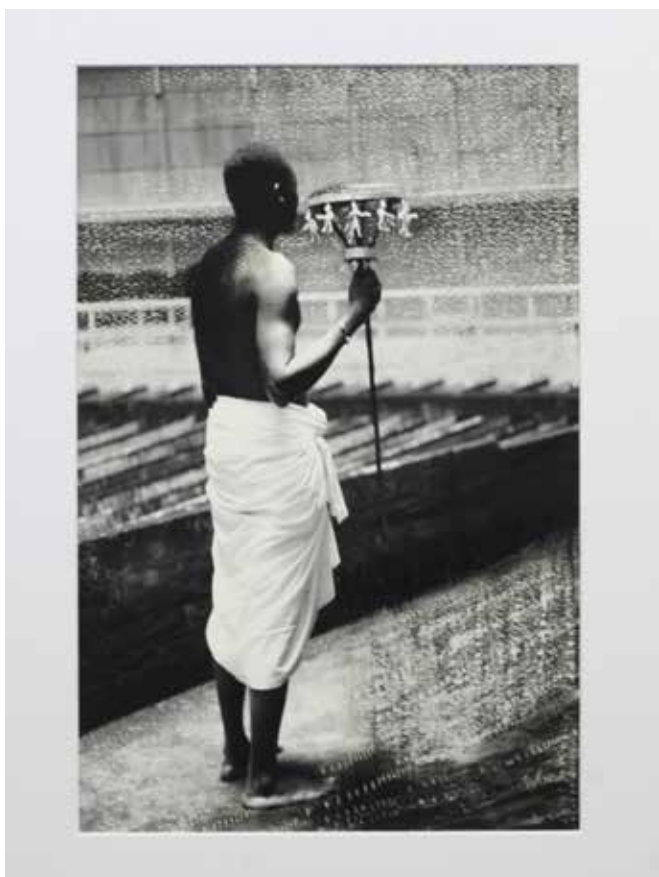
ELIANE AISSO



Ati okuku de imole, de l'invisible au visible

Métal, aluminium, papier mâché, terre, vidéo-projection, photographie numérique travaillée à la lame et au papier de verre, pastel.

Cette installation s'inspire des sculptures en métal « Assen », petits autels plantés en terre honorant les défunts dans la tradition du Bénin. Ils perpétuent la mémoire des aïeux et assurent au sein des vivants leur présence, voire leur réincarnation. Des symboles de caractère universel remplacent ici les figures des ancêtres.

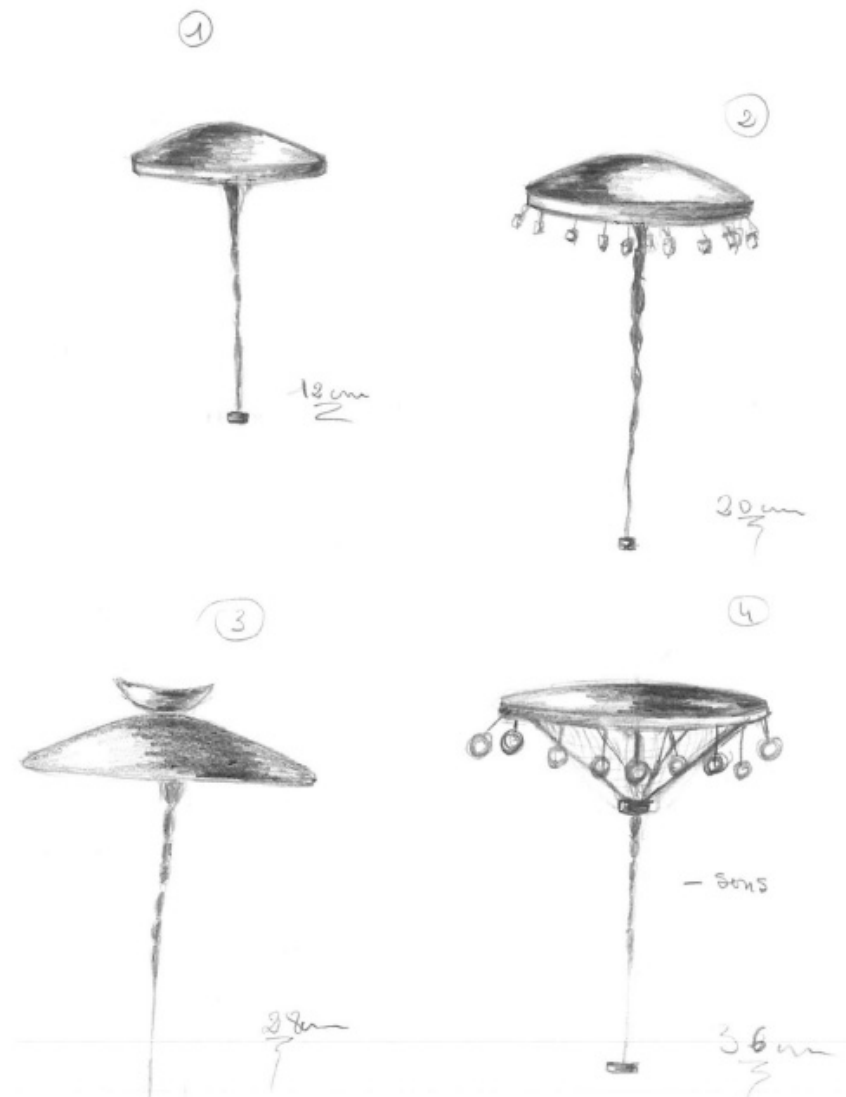


La plupart des cultures au monde, ont chacune leurs manières de maintenir, de se souvenir de leurs proches défunts. Plusieurs d'entre elles utilisent un objet, plus ou moins rénové par l'art ou l'artisanat comme déclencheur du souvenir. De fait, l'objet adopté devient susceptible d'empêcher aux vivants de laisser la mémoire des morts tomber dans l'oubli.

La place des défunts et la façon de préserver leur souvenir est propre à chaque culture, toutefois pour plusieurs d'entre elles, cela passe par l'objet, fruit de l'art ou de l'artisanat, l'objet devient la représentation de l'être et lui permet de demeurer en échappant au vide vertigineux de l'oubli. Dans la tradition Dahoméenne, au Bénin, la mort permet à l'individu de se fondre dans la chaîne qui relie les divinités aux vivants.

Ceci n'est en réalité qu'une autre façon d'évoquer les fantômes comme étape ultime avant la réincarnation dans la tradition bouddhiste de certains pays tels que l'Inde, la Chine, le Japon ou la Corée. Cette installation entraîne le visiteur dans l'univers saisissant des sculptures « assen », autels mobiles en fer forgé, provenant de l'ancien royaume de Danhomè auxquelles s'ajoutent les récits captivants de personnes racontant la façon dont elles souhaitent être réincarnées, mais également six photographies « témoins » qui viennent illustrer le lien entre le défunt et sa réincarnation, entre le visible et l'invisible.

Eliane Aisso



Les assen, des piquets surmontés d'un cône en métal et plantés dans le sol servent d'intercesseurs avec les aïeux au Bénin. Ceux-ci sont représentés par de petites figurines qui les surplombent et sont remplacés ici par des signes et symboles à vocation universelle. Ces objets rituels connus de tous au Bénin, sont introduits par Eliane Aisso dans le champ de l'art contemporain comme des intermédiaires à la fois entre les vivants et les morts et entre nos deux cultures. Au lieu de s'introduire dans le moule de l'art à vocation occidentale, l'artiste reste fidèle à sa culture et à sa tradition qu'elle fait découvrir au spectateur européen. Il est temps que l'information interculturelle ne fonctionne plus à sens unique. Rien d'ethnologique dans cette présentation qui aligne des personnages vêtus de blanc comme pour une cérémonie vaudou. Ce sont en réalité ses camarades photographiés au Fresnoy. Ces images ont été grattées, comme abîmées par le temps et marquées par les outrages de l'âge. Ce sont des revenants ancestraux.
Jean-Hubert Martin, extrait du catalogue de l'exposition Panorama 21



Biographie Eliane Aisso

Plasticienne et photographe née le 18 avril 1989 au Bénin, je suis diplômée d'un CAP et d'un DT/STMA. Ce dernier diplôme équivalent au baccalauréat m'a ouvert les portes de l'université d'Abomey Calavi au Bénin, dans le département d'Histoire et d'Archéologie. En quatrième année, j'ai soutenu une maîtrise en Histoire de l'art. Actuellement, je suis étudiante au Fresnoy – Studio national des arts contemporains.

J'ai pu participer à des expositions collectives, des résidences et des workshops, sur le plan national et international. J'ai également présenté mes travaux dans des expositions personnelles.

Œuvre-blason

Jupiter dans l'Olympe. Jeune homme portant un vieillard sur son dos

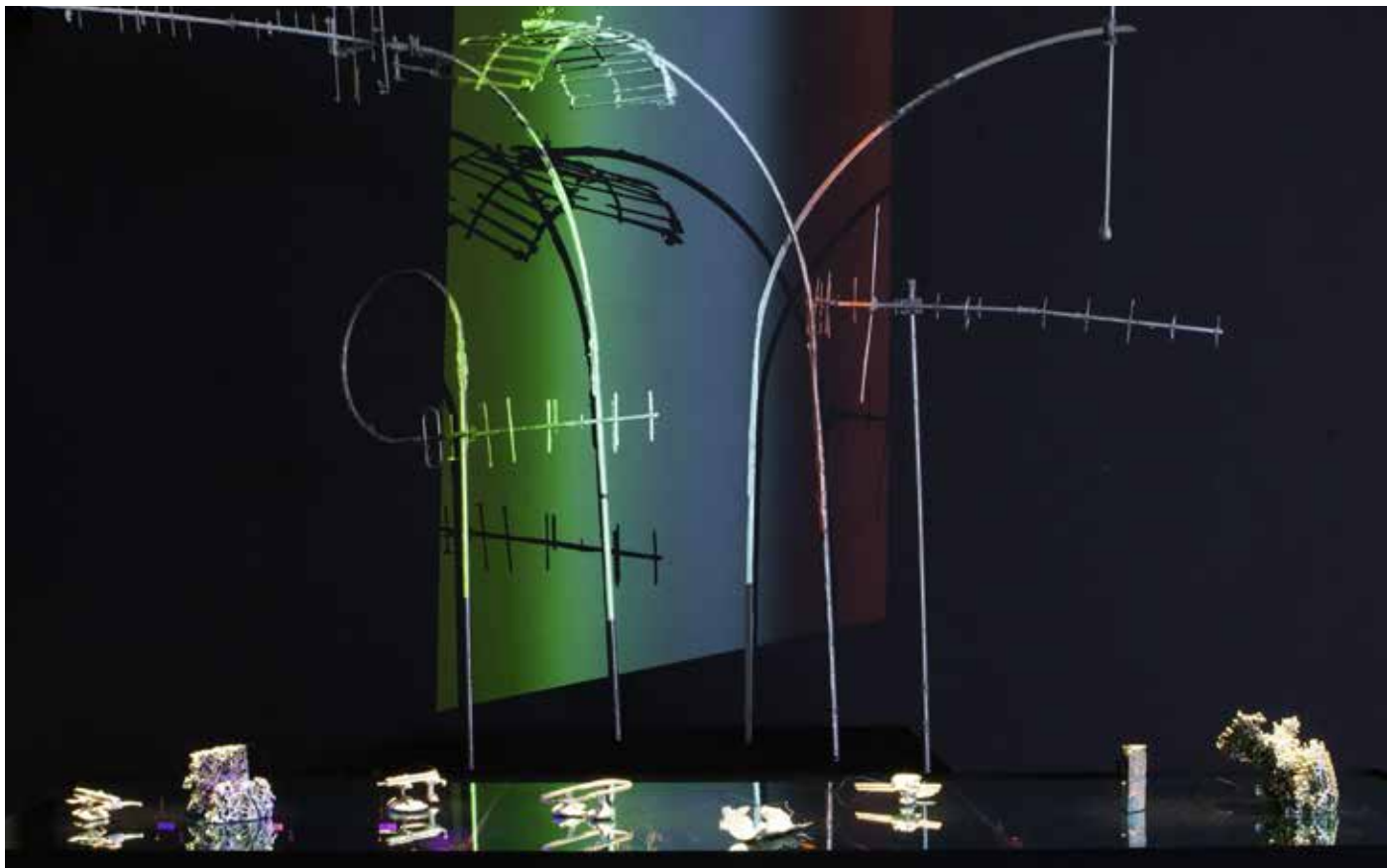
Louis-Philippe BOITARD

XVIII^{ème} siècle

Dessin, pierre noire et encre

Prêt du Musée des Beaux-Arts d'Arras

VINCENT POUYDESSEAU



Werviqaceae

Aluminium, plastique, composants électroniques, film dichroïque, vidéo-projection.

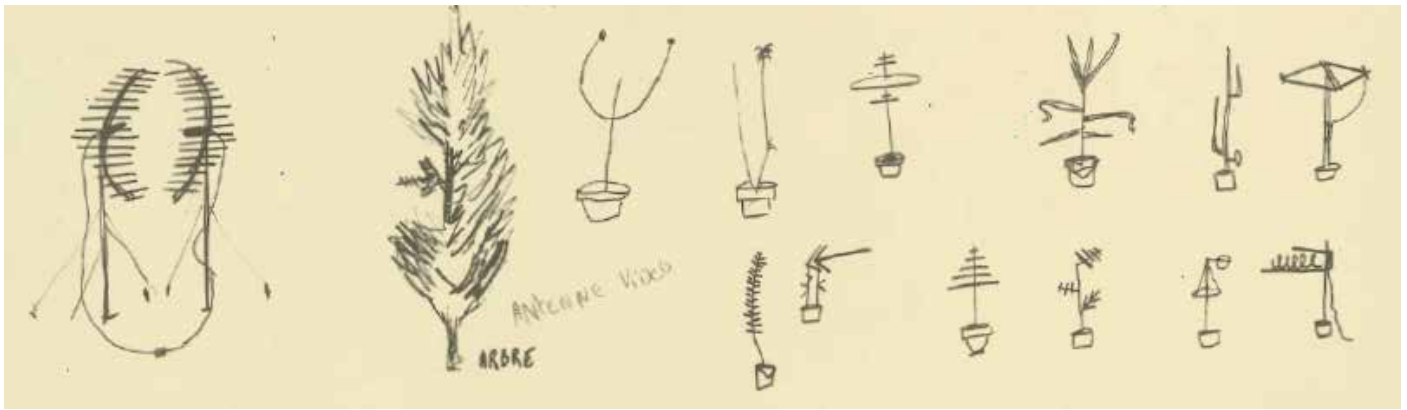
Cette installation s'intéresse à l'impact des évolutions technologiques sur notre paysage et à notre rapport à cet environnement modifié. L'artiste a fabriqué lui-même les antennes et a recréé un champ de communication électromagnétique au sein duquel le public interfère par variations électriques, traduites en mélanges de couleurs.



Werviqaceae consiste, à la manière d'un herbier, à créer une collection de formes organiques au travers d'antennes de la ville de Wervicq-Sud, permettant d'interroger ces éléments de l'architecture ainsi que leurs matières aluminium.

Ce projet met l'accent sur nos changements de supports de communication impactant la transformation de notre paysage à travers le spectre des ondes électromagnétiques. C'est désormais le wifi et la 4G qui monopolisent nos systèmes de transmission, faisant progressivement disparaître les antennes des télévisions au-dessus de nos maisons. Le changement est si grand, avec l'arrivée de la 5G, que même les ondes radio vont disparaître, emportant avec eux nos outils de modulation de fréquence FM. Cette "amélioration" du signal laisse place à d'imposantes antennes relais, dont leur présence cherche à se dissimuler de notre regard. Le travail présente la découverte fictive d'une espèce sous forme sculpturale (fake artefact) ayant une interaction entre eux au travers des champs électromagnétiques, eux-mêmes perturbés par la présence du public. Des fragments d'antennes issus du processus de fonderie interrompu sont hiérarchisés par leurs structures organique. Ces squelettes, sont donc augmentés par un programme leur procurant la possibilité de réception un signal radio, mais aussi d'en être l'élément émetteur. Cette double opportunité installe une communication entre les antennes dont les variations nous apparaissent par des mélanges de couleurs.

Vincent Pouydesseau



Biographie Vincent Pouydesseau

Vincent Pouydesseau est un artiste fasciné par la texture des objets et par leur matière. Sa pratique est vaste, comprenant des compositions photographiques, sculpturales, numériques et sonores.

Formé aux nouvelles technologies, il cherche à les réinvestir au travers de ses différentes pratiques, notamment en associant - à la manière d'un hacker - une phase de déconstruction avec une reconstruction détournée et sensible.

Sa pratique pourrait se résumer à la volonté d'entretenir un rapport de communication matériel et immatériel entre le public et les objets auxquels nous ne portons plus d'intérêt.



Le geste artistique a consisté en une collecte d'antennes de télévision en vue de les faire fondre pour récupérer leur matière. En prenant soin au préalable de sauvegarder leurs formes, moulées dans le sable afin d'y couler précieusement ce métal en fusion. La force de l'oeuvre réside dans la répétition de la reproduction d'un même objet sans qu'il y ait pour autant multiplication formelle. Le concept se définit alors au travers de l'ensemble et non de l'unicité de la figure. L'installation nous présente une étude d'objet -ici une antenne TV "YAGI-UDA" et de sa matière en aluminium ntre artefact archéologique et classification botanique. Le spectateur sera donc face à une oeuvre que l'on peut dire « statique » et méditative. Il y verra des fragments d'une archéologie aux plusieurs niveaux de lecture. J'espère produire un ralentissement du temps et de l'information afin de permettre la compréhension de la source des couleurs produites et de « visualiser » leurs transmissions.

Sur la table, des moulages érodés, sorte d'artéfacts modernes, issus de morceaux d'antennes YAGI/UDO, sont fabriqués avec comme seul matériau l'aluminium. Pour cela une fonderie a été créée afin de fondre directement les antennes après avoir pris leurs empreintes dans un moule de sable. Le travail consiste à passer d'un objet à une matière et enfin à lui redonner la forme d'un nouvel objet proche du premier, mais avec les déformations du processus. Ce système de recyclage et de réutilisation d'un même objet est une sorte de "désobéissance technologique" terme emprunté à l'ouvrage d'Ernesto Oroza, qui écrit l'obsolescence des objets et prône la pluridisciplinarité des outils.

Le spectre électromagnétique, même s'il semble évident pour tout le monde, voir ne plus faire partie des « nouvelles technologies » est une simple variation d'une onde qui passe au travers d'un spectre vaste et varié allant des rayons gammas, rayons-X, ultraviolet, lumière, infrarouge, micro-onde, FM, TELEVISION... faisant fonctionner presque la totalité de nos outils: télécommande, téléphone, wifi, radio, Bluetooth, induction... Ces fréquences restent un des moyens de communication le plus utilisés depuis son invention. Aujourd'hui une partie de l'espace hertzien, entre FM, UHF, VHF va disparaître progressivement de l'usage du public, une grande partie de nos outils technologique vont devenir obsolètes. Cependant, cette onde hertzienne reste encore un outil prisé de la Sciencefiction, pour son aura scientifique. Dans les films présents, cette technologie nourrit toujours l'imaginaire, restant au centre d'une communication impossible. L'espoir que l'on porte envers cet outil est très grand depuis son invention où l'on pensait que nous arriverions à établir une communication avec les morts ; puis aujourd'hui avec les extraterrestres.
Vincent Pouydesseau

Œuvre-blason

L'aube malade
Claude Génisson
Début XXe siècle, huile sur toile, 41 x 75 cm
Musée de la Chartreuse de Douai

THOMAS DEPAS



Princess of parallelograms

Acier, marbre noir, écrans, webcam, réseau neuronal artificiel, vidéo-projection.

L'intelligence artificielle se construit une vérité du monde au-delà des perceptions sensorielles. Les réseaux neuronaux permettent par des algorithmes –comparables aux structures de Lesage- de générer des images d'une inquiétante étrangeté.



L'homme se réinvente sans cesse par la technologie. Celle-ci redéfinit notre rapport aux autres, au monde et à nous-mêmes. Nous perdons toujours certaines capacités quand nous externalisons des fonctions de nos activités. Depuis l'invention de l'écriture jusqu'aux moteurs de recherche contemporains, nous avons délégué à la machine notre capacité à mémoriser. Avec la multiplication des capteurs et les mesures de nos flux physiologiques, c'est notre rapport au corps qui est modifié, avec le GPS, c'est notre faculté à nous guider, à habiter le monde. Qu'advient-il lorsque notre imagination elle-même s'externalisera dans la machine ?

L'intelligence artificielle se construit une vérité du monde au-delà de nos perceptions sensorielles. Les réseaux neuronaux convolutifs (GAN) permettent, par des algorithmes, de synthétiser et de générer entre autres des images d'une façon inédite. Ces images ont des caractéristiques esthétiques d'une inquiétante étrangeté, elles semblent émerger d'un océan de données, d'une soupe de pixels. Un peu comme si l'on était témoin du processus de l'émergence d'une « pensée » artificielle.

La machine apprend à comprendre « l'essence » d'une chose, qu'il s'agisse d'un animal, du visage d'une célébrité ou d'un corpus de texte. Elle est ensuite capable de générer des images nouvelles de cette chose, des visages de célébrités qui n'existent pas, des animaux mutants, des textes inédits. À terme, l'IA sera capable de potentiellement émuler toutes représentations, instantanément et dynamiquement.

L'ère de la machine optique et de la capture du réel sera alors définitivement révolue, supplantée par l'ère de la machine générative de réel.

Thomas Depas

« Je produirais une poésie mathématique, plus philosophique et de nature plus élevée que celle que nous connaissons. y a-t-il des vérités qui ne peuvent être obtenue que par des vérités mathématiques, et pas autrement ? Est-ce que toutes les expressions analytiques abstraites représentent le réel ? Mon travail mathématique implique une imagination si considérable, que je suis sûr, que si je le poursuis, je deviendrais à coup sûr poète. »
Ada Lovelace

Princess of parallelograms est le surnom donné par Lord Byron à sa fille Ada Lovelace. Elle est considérée comme une pionnière de la science informatique pour avoir réalisé le premier programme informatique, lors de son travail sur un ancêtre de l'ordinateur : la machine analytique de Charles Babbage.

Pour la majorité du grand public mais aussi une partie de la communauté scientifique, l'intelligence artificielle est de l'ordre de l'occulte. Elle a une portée quasiment mystique car elle est invisible, spectrale, bien qu'elle opère depuis des années dans beaucoup de domaines de notre vie. Du publique à l'intime, nos habitudes et comportements sont automatiquement captés et comprimés en un flux de données, enregistrés et monétisés. La genèse d'une réalité nouvelle dans laquelle, littéralement, nous sommes transparents aux yeux des machines. Elles analysent actuellement la vie humaine, sondant l'homme dans le macro laboratoire de la société contemporaine à destination de chaînes de montage qui produisent de la certitude et du contrôle. Les enjeux esthétiques et sociétaux posés par la révolution numérique sont pour moi les grands enjeux contemporains de l'image.

Avec le passage de l'image argentique à l'image numérique puis à l'image synthétique, c'est bien notre rapport au monde et à nous-même qui a définitivement été modifié. Un passage du temps de latence à celui de l'immédiateté et de l'ubiquité ; de la pellicule définitivement impressionnée à l'abondance ou à l'effacement immédiat de l'image.

Walter Benjamin considérait le film comme une force libératrice et comme le seul média véritablement contemporain, utilisant littéralement les mêmes procédés techniques que le monde industrialisé qu'il enregistrerait. Notre contemporain est post-industriel, c'est celui des sciences des données, de l'algorithmique et l'intelligence artificielle. C'est pour cela que l'exploration de l'intelligence artificielle en tant que médium m'est apparue séduisante. En tant qu'artiste, je manipule les images par des opérations mécaniques, chimiques et de transcodages, cherchant la matière dont elles se structurent, afin de les déconstruire et d'en révéler une physicalité.

J'ai d'abord été interpellé par les qualités esthétiques de ces nouvelles images générées, d'une inquiétante étrangeté, elles semblent émerger d'un océan de données, d'une soupe de pixels ; un peu comme si l'on était témoin du processus de l'émergence d'une « pensée » de la machine, qui va de l'informe à la forme, faisant émerger d'un tourbillon primordial des animaux impossibles, des visages hybridés, des classifications nouvelles issus de l'atlas d'une « terra incognita ».

Ensuite j'ai voulu dépasser son utilisation pour « la fabrication d'images » dans une mise en dispositif, un monde d'échos, un univers carcéral. Là-bas notre humanité, la beauté et les sentiments sont rationalisés et deviennent les objets conceptuels industrialisés de la machine générative du réel.

Thomas Depas

Œuvre-blason

Composition

Augustin Lesage

1930, huile sur toile, 83,7 x 62,5 cm

LaM Villeneuve d'Ascq



Biographie Thomas Depas

À travers sa pratique, il manipule l'image par des opérations mécaniques, chimiques et de transcodages, cherchant la manière dont elle se structure afin d'en révéler la physicalité. Formé à l'image pixel, modulable et reconfigurable à l'infini puis à l'image argentique dans une pratique de laboratoire. Il développe un langage par médiation, entre autre de l'outil, de la machine et de l'information. Il entretient une approche sensorielle aux textures de l'image mouvement – Films et Art Digital, investiguant les relations entre la technique et le vivant.

fleuryfontaine



Ange

Vidéo-projection sur écran et au sol. Canapé, oreillers.

Les « hikikomori » sont des jeunes qui s'isolent dans leurs chambres pendant plusieurs mois ou années tels des ermites. Leur dénomination vient d'un phénomène identifié en premier au Japon. Le duo d'artistes est entré en contact en France avec l'un d'eux: Ael, coupé du monde depuis 13 ans. Ils ont utilisé le médium du jeu vidéo pour reconstituer son environnement. Le sol est jonché des bouteilles d'eau nécessaires à sa survie.



Le terme « hikikomori » est un terme japonais désignant le comportement de certaines jeunes personnes, encore adolescentes ou tout juste entrées à l'âge adulte, et vivant en retrait de la société, cloîtrées dans leur chambre dont elles ne sortent que très peu, voire pratiquement jamais.

En dehors de celles entretenues sur internet, les interactions sociales sont réduites au minimum, voire à aucune. Cet isolement peut durer de quelques mois à plusieurs années.

Ce phénomène, observé depuis la fin du 20^e siècle, y compris en occident, questionne les sociologues, les anthropologues, les psychologues et les psychiatres qui oscillent entre pathologie ou fait social et culturel, tant les cas de hikikomori sont nombreux et différent selon les pays.

Nous souhaitons produire une vidéo se situant entre le documentaire, le compte-rendu de dialogues, le jeu vidéo et la simulation. Celle-ci intégrera des entretiens filmés ou écrits avec des chercheurs travaillant sur le sujet, des hikikomori et des extraits d'un jeu vidéo que nous aurons produit nous-mêmes et qui prendra place dans des chambres à coucher reconstituées en 3D.

Phénomène aussi inexplicable qu'indiscernable par les personnes et les institutions tâchant de construire des discours rationnels en occident, cette vidéo sera un témoin du retrait social dans notre société.

fleuryfontaine

Au travers de romans tels que *Voyage autour de ma chambre*, de Xavier de Maistre, *Oblomov*, d'Ivan Gontcharov, ou plus récemment *Chez soi* de Mona Cholet, nombre d'auteur.es ont vanté les bienfaits de la chambre, du domicile, où ils prennent plaisir à rester, se prélasser, rêver, s'ennuyer, en dépit de la consternation du reste du monde face à leur attitude. Aujourd'hui, les ordinateurs, internet, les réseaux sociaux, facilitent encore plus ce retrait, devenu plus physique que mental, puisqu'il est toujours possible de garder une fenêtre ouverte sur le monde.

Si chacun peut faire l'expérience d'avoir envie à un moment donné de s'exclure du monde, les hikikomori sont celles et ceux qui poussent aujourd'hui le plus loin le retrait social dans la chambre, jusqu'à la souffrance, incitant "l'extérieur", à se remettre en question, douter de son fonctionnement propre.

Nous aimerions entrer en contact avec certains d'entre eux, même si la tâche paraît ardue, tant les hikikomori échappent à tout modèle social, toute attente. Leur liquidité fait partie intégrante de leur façon d'être, ce en quoi nous ne souhaitons pas entrer en opposition, encore moins les forcer. Nous souhaitons toucher du doigt cet état comme suspendu dans lequel ils se trouvent, même si cela signifie qu'ils éclatent comme une bille de mercure à peine ce contact établi.

Dans le meilleur des cas, nous souhaiterions qu'ils nous décrivent leur monde : leur chambre et les objets qui la peuplent. De cette description, nous produirons une réplique dans un logiciel de modélisation 3D à partir des éléments qu'il ou elle aura bien voulu nous transmettre : témoignages écrits, oraux, schémas ou encore images de webcam.

Ces chambres potentielles seraient ajoutées à d'autres chambres que nous aurons reconstituées, nos anciennes chambres d'adolescents, des chambres de célibataires, la chambre que nous occuperons lors de notre résidence au Japon, prévue pour le mois de février 2019. Toutes ces chambres seront empilées dans un seul et même environnement numérique dans lequel le spectateur pourra se déplacer en vue subjective, à la manière d'un jeu vidéo, sans réel objectif si ce n'est l'errance et la découverte d'un monde à la fois vaste et à la fois réduit.

À la manière d'Harun Farocki, faisant rejouer dans des jeux vidéo des scènes de guerre ayant causées des traumatismes à des soldats américains, nous aimerions également proposer aux hikikomori intéressés d'expérimenter le jeu que nous aurons produit et de nous donner leurs impressions, leurs sentiments, par écrit, ou enregistrement vocal ou vidéo.

Nous voulons explorer à travers ce projet une nouvelle manière d'aborder le jeu vidéo, non pas uniquement comme un médium narratif et interactif, mais comme un outil favorisant l'empathie, permettant à distance de favoriser une collaboration et de transformer la posture de l'artiste partageant son statut d'auteur avec le sujet qu'il représente.

fleuryfontaine

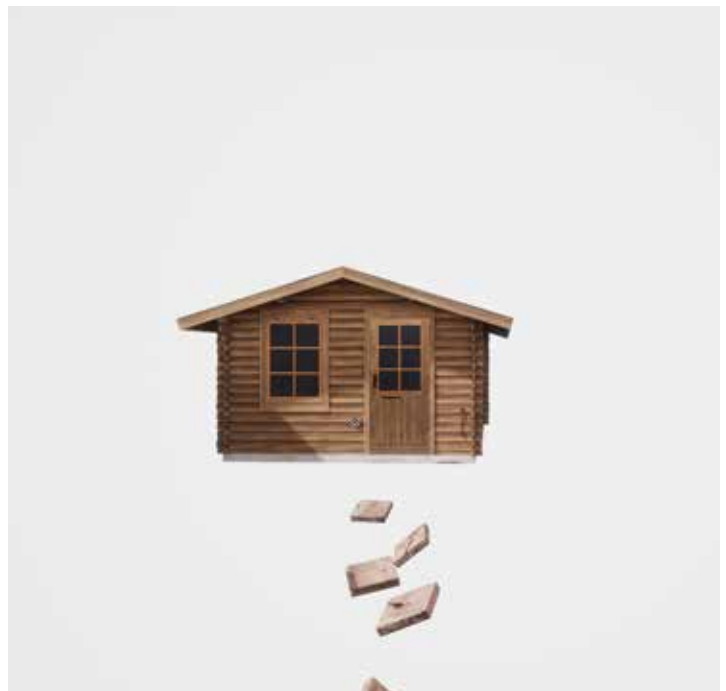
Œuvre-blason

Réveil, Jean-Émile Laboureur

1907, gravure sur bois, papier simili Japon

41,5 x 29,8 cm

Musée du dessin et de l'estampe originale de Gravelines



Biographie fleuryfontaine

Diplômés de l'École d'Architecture de Paris Malaquais en 2008, Galdric Fleury et Antoine Fontaine entament un cursus à l'École d'Arts de Paris-Cergy en 2010 où leur pratique en duo devient exclusive, sous le pseudonyme fleuryfontaine.

Sélectionnés lors du Salon de Montrouge en 2015, puis à Jeune Création à la Galerie Thaddaeus Ropac la même année, ils alternent les résidences entre Bruges, Séoul, Londres, Lisbonne, Tokyo, et les expositions dans des lieux aussi variés que les Grands Voisins, isthisit? ou la Maison Populaire de Montrouil.

FÉLIX LUQUE et IÑIGO BILBAO



Junkyard

Voitures, néons, vidéos

Junkyard explore les épaves accumulées comme de véritables vestiges archéologiques pour l'avenir – un avenir sous-tendu par les cultures consommatrices de pétrole, de minéraux et de métaux rares dont la voiture est emblématique.



Junkyard explore les épaves accumulées comme de véritables vestiges archéologiques pour l'avenir – un avenir sous-tendu par les cultures consommatrices de pétrole, de minéraux et de métaux rares dont la voiture est emblématique.

L'argument de Paul Virilio sur la relation entre la technologie et les accidents est éclairant en ce sens : « chaque fois qu'une nouvelle technologie a été inventée ! », écrit-il, « une nouvelle énergie exploitée, un nouveau produit fabriqué, on invente aussi une nouvelle négativité, un nouvel accident ».

En ce sens, la conclusion facile serait que les gens qui ont inventé la voiture ont aussi inventé l'accident de voiture. Mais que se passe-t-il lorsque l'on pense non pas aux accidents individuels, mais à l'ensemble de l'industrie donnant une plus vaste dimension à cet accident systématique qui laisse alors des traces d'épaves en souvenir des périodes archéologiques passées, qu'il s'agisse de produits chimiques, de métaux ou de traces résiduelles du secteur automobile ? En d'autres termes, que se passe-t-il si nous pensons que toute l'industrie, sa production, sa distribution, l'extraction des ressources et son usage, ce qu'elle a engendré au niveau des ressources naturelles, de l'organisation du travail et des rôles de genre, est un accident historique qui compromet la viabilité de l'existence humaine organisée - l'industrie automobile comme l'accident de l'utilisation sans limite des énergies fossiles?
Jussi Parikka et Yigit Soncul

I. Critical Mass, "World Art, no. 1 (1995), p. 81.

Junkyard convoque le mariage entre technologies de pointe et culture de masse à l'ère du Capitalocène. Junk pour déchets, de ceux qui se multiplient de manière endémique et qui s'accumulent à la surface de la Terre et des océans, sans qu'on ne trouve de solution d'éradication satisfaisante d'un point de vue écologique. En anglais, le mot junkyard désigne un dépôt, lieu où l'on stocke, recycle et transforme les voitures abîmées à des fins commerciales. L'œuvre de Félix Luque Sánchez est une tentative d'incursion dans cet univers viril et matérialiste qui invite le regardeur à une analyse distanciée, mais non exempte d'une certaine fascination pour son sujet.

Dans la première vidéo, réalisée en collaboration avec le réalisateur Iñigo Bilbao, le regard posé sur une casse automobile témoigne d'une volonté d'explorer cet espace comme vestige d'une civilisation pétrolière en voie de perte. Capturées grâce à un scanner tridimensionnel permettant de saisir les objets sous toutes leurs facettes et d'en reproduire la volumétrie à l'identique avec une très grande définition, ces images fantomatiques en noir et blanc provoquent toutefois une étrange sensation de déréalisation. Celles-ci défilent à un rythme lent, soutenu par un décor sonore de type drone composé d'une seule et unique note de basse, par moments accompagné d'une voix grave, ayant pour effet de plonger le spectateur dans un état proche de la transe. La progression narrative est elle-même dictée par le circuit qu'empruntent les voitures, de leur arrivée sur les lieux jusqu'à leur compression finale, en passant par les étapes de vidanges, dépouillement et conditionnement des pièces de valeur. Les mouvements d'animation, fluides et réalistes, donnent l'impression de pouvoir, tels des rayons X, pénétrer l'intérieur de l'habitacle des voitures jusqu'au squelette. D'une beauté envoûtante, ces images virtuelles résistent à un examen attentif: on ne sait plus bien ce que l'on regarde ni ce qui nous regarde parmi ces amas de matières entremêlées, à mi-chemin entre l'organique et le mécanique. La deuxième salle confronte le spectateur à une réalité plus tangible: des carcasses de véhicules superposées reproduisent à échelle 1/1 le ci-metière visité virtuellement quelques minutes auparavant. Prêtes à être écrasées, celles-ci conservent néanmoins quelques stigmates de leur vie antérieure: plaque d'immatriculation, cannette de boisson énergétique, médaille porte-bonheur... le propos de cette installation immersive tient dans cette reproduction mimétique du réel, qui lorgne néanmoins du côté de la mise en scène. Une CNC customisée, machine permettant de graver des données à partir d'un fichier numérique, est installée sur le capot d'une des voitures. Plus loin, on remarque, inscrit à même une portière, un dessin technique d'assemblage de pièces automobiles. L'analogie organique se poursuit avec ces dessins originellement tracés à la main qui, tels des tatouages, recouvrent la peau des véhicules tout en en révélant la fonction première. L'artiste imagine ainsi, via cette forme d'écriture imagée, un rituel qui consisterait à transmettre la mémoire de ces objets utilitaires voués à une disparition à brève échéance. L'ultime réification de cet objet de projection fantasmagique qu'est la voiture, à la fois symbole d'innovation technologique, de réussite sociale et de performance sexuelle, opère à travers le deuxième film qui vient clôturer l'installation. On y voit un groupe de jeunes gens luttant pour leur survie dans un décor post-apocalyptique. Le recours à la fiction, ainsi qu'aux codes du vidéo clip (dont la réalisation a été confiée à Nicolas Torres Correia), renvoie à une culture adolescente et rebelle souvent exploitée dans l'art contemporain et la mode. Ce choix esthétique tranche avec le point de vue quasi scientifique affirmé jusqu'ici et colore par son imagerie populaire standardisée l'ensemble de l'œuvre, qui aurait mérité de demeurer plus ouverte. Avec Junk yard, Félix Luque Sánchez signe un triptyque où la nostalgie côtoie la brutalité, à l'aube d'une société en pleine mutation technologique, encore aux prises avec les démons du passé.

Septembre Tiberghien

Œuvre-blason

Ruines de l'abbaye de
St Bertin à Saint-Omer
Louis Julien Jacottet (1806-1880,
d'après), imprimeur-lithographe :
Jean Georges Frey,
graveur : Robert Benard
Lithographie.
Musée des Beaux-Arts
de Calais. Photo : © DR



Biographie Félix Luque et Iñigo Bilbao

Le travail de Félix Luque et Iñigo Bilbao, interroge la manière de concevoir notre rapport à la technologie ainsi que les enjeux contemporains du développement de l'intelligence artificielle et de l'automatisation. à partir de l'utilisation combinée de systèmes de représentations électroniques et digitales, de sculptures mécatroniques, de compositions sonores génératives, de flux de données en temps réel et de processus algorithmiques, les procédés narratifs sur lesquels reposent ses installations entremêlent fiction et réalité et préfigurent les scénarios possibles d'un futur proche.

THIAGO ANTONIO



Amphitheatrum Sapientiae Hermeticum

Verre soufflé, pyrite, améthyste et cristal.

L'installation est le fruit d'une recherche sur les récits cosmologiques et d'une étude de phénomènes scientifiques de l'univers, qui racontent l'origine de notre création d'un point de vue mystique et fictif.



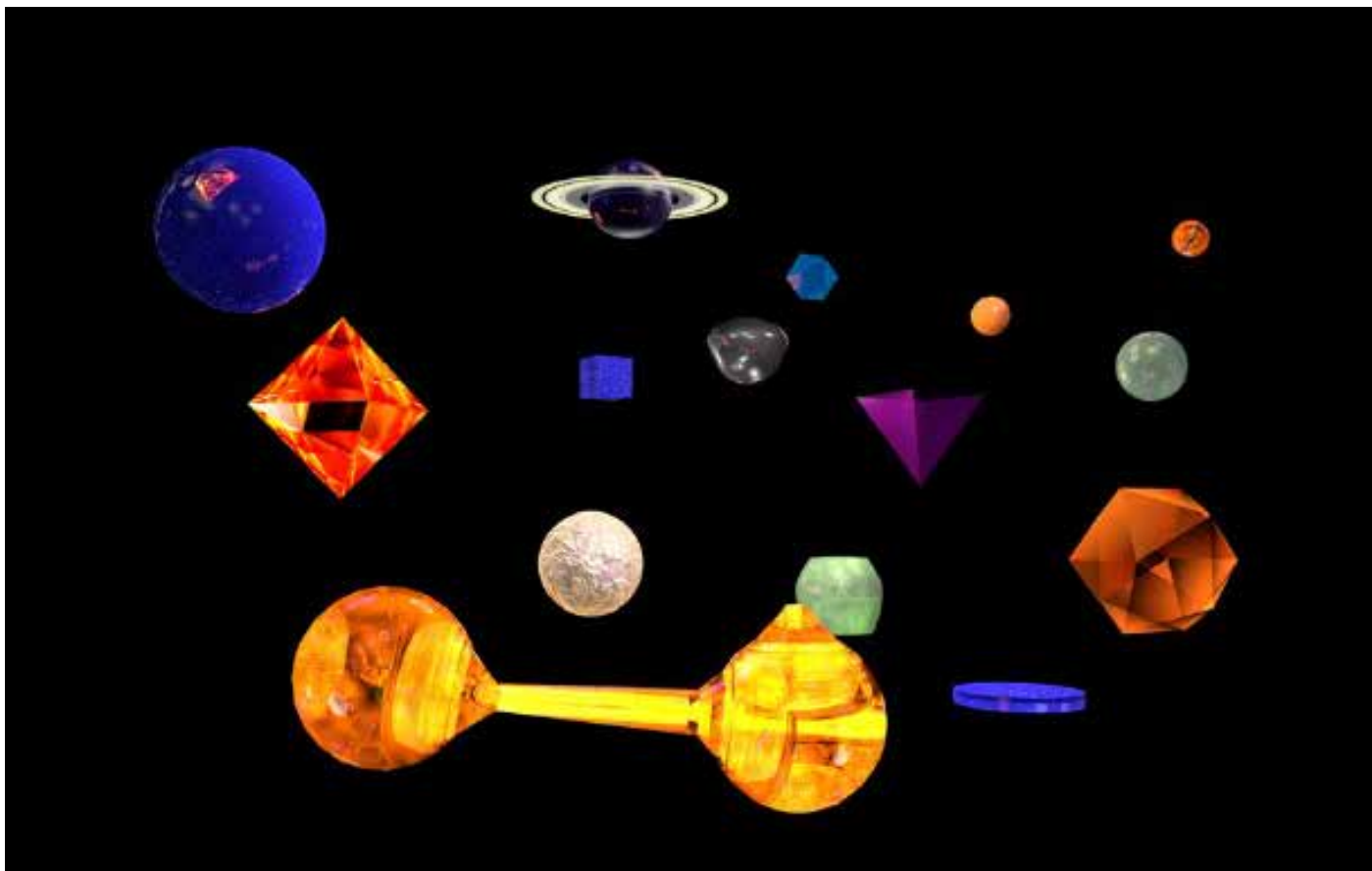
En mélangeant ces éléments avec des connaissances telles que l'alchimie, l'astronomie ancienne, la science fiction et les fables (im)possibles, je recrée ce microcosme en partant d'un personnage légendaire : Hermes Trimegiste. L'histoire sera racontée dans une sorte de théâtre mécanique, grâce à de différents dispositifs, comme des mobiles en verre qui orbitent dans l'espace d'exposition, pendules, lasers, diffraction prismatique de lumière, chimioluminescence.

Au fond de la maquette et des objets suspendus, on voit d'autres formes en verre de diverses tailles et couleurs, certaines en forme de planètes, d'autre plus organiques, simulant un firmament dans un système cosmique. Ces objets sont suspendus et sont activés temporairement au fil du récit, qui dure environ cinq minutes.

Dans ces activations j'utilise des mécanismes qui font référence au fonctionnement de l'univers, chacun à sa manière, mais fonctionnant ensemble, comme des atômes qui se réunissent et forment une molécule et des particules élémentaires. La partie technologique de l'installation a été pensée à partir de métaphores avec des événements du cosmos. Elle est fondamentale dans le récit, mais les dispositifs seront camouflés et caché afin de maintenir l'atmosphère surnaturelle et magique de l'histoire.

Toute cette structure sera suspendue par des câbles en acier et connectée à un réseau motorisé qui contrôlera les actions, les lumières et le mouvement des objets qui orbiteront à des moments précis en consonance avec le récit, qui est librement inspiré des 7 principes Hermétiques du Kybalion, dont la connaissance embrasse les rapports de l'Homme avec la Nature.

Thiago Antonio



Hermès Trismégiste, « sage, savant et sorcier », est l'un des personnages légendaires les plus fascinants de l'Égypte hellénistique et romaine. Il est décrit tantôt comme un « homme divin », tantôt comme un dieu (le Thot des Égyptiens) venu sur terre éclairer l'humanité. Sous son nom ont circulé de nombreux textes théologiques, philosophiques, astrologiques et alchimiques.

Thiago Antonio

Son

Pour la partie sonore, je prévois une composition qui accompagne le récit et la danse ; la composition sera basée sur les sons méditatifs des moines tibétains et des sons d'ondes radio que les planètes émettent. A un certain moment, nous entendrons des extraits du Kybalion chuchotés lentement et mélangés avec des bruits de vent.

Thiago Antonio

Biographie Thiago Antonio

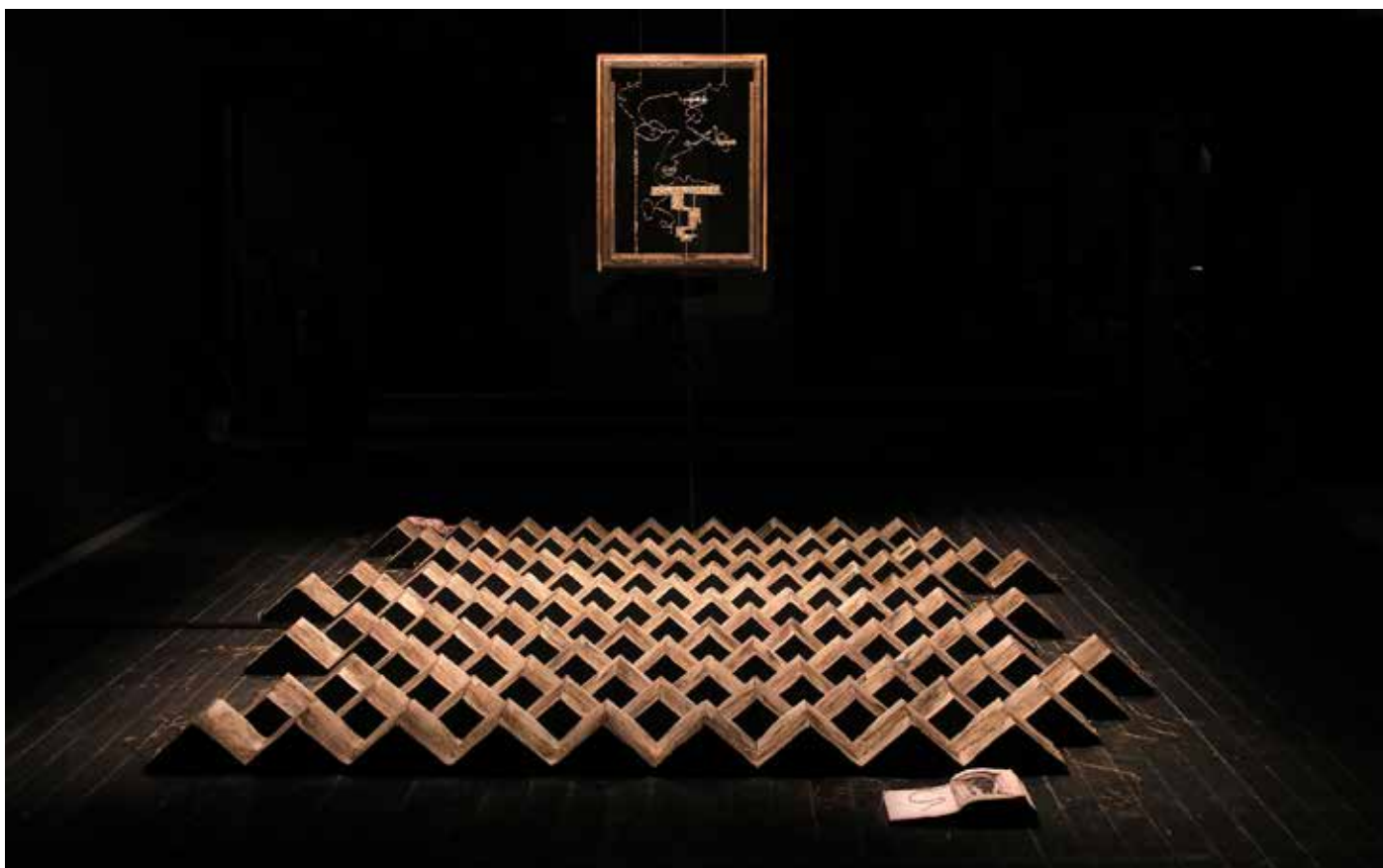
Thiago Antonio est né à Rio de Janeiro en 1988. Sa formation en cinéma et son intérêt pour la poésie et la littérature ont conduit son travail vers les arts visuels et numériques, en prenant la forme de poèmes visuels et de vidéos. Dans sa série Videolivros, l'auteur se place comme personnage à la première personne du singulier en insérant des textes et des images d'archives personnelles construites à partir de ses déplacements. L'écoute et l'empathie sont au cœur de son travail.

Œuvre-blason

The Emerald Table of Hermes.
Amphitheatrum Sapientiae Eternae, 1609
Heinrich Khunrath
Library, London.
Wellcome Images



CAMILA RODRÍGUEZ TRIANA



Resiliencia (Résilience)

Livres, terre, bois, fil d'or, fil de fer.

L'artiste propose ici une interprétation personnelle de l'héritage colonial sud-américain en élaborant un processus de cicatrisation de ce traumatisme intergénérationnel. Les noms de seize des parents de l'artiste sont ainsi brodés sur les livres, chacun s'illuminant au son des chansons leur correspondant.



Selon Karl Marx, les hommes font leur histoire à partir de l'héritage laissé par leurs ancêtres et qu'ils portent en eux comme un cauchemar. En 1492, l'Amérique fut colonisée. Au cours de cette colonisation, les Amérindiens ont vécu une castration violente de leur identité. On leur a inculqué que leur langue, leur croyance et leur culture étaient sauvages, tandis que parallèlement on leur en enseignait leur nouvelle culture : celle des hommes civilisés. À partir de ce moment, les Amérindiens ont intégré qu'ils étaient inférieurs et ce sentiment d'infériorité s'est transmis de génération en génération.

Dans l'installation *Resiliencia (Résilience)*, l'artiste Camila Rodríguez Triana crée un rituel de guérison de cet héritage, rituel dans lequel elle tente de retrouver cette sagesse ancestrale perdue qui, pour elle, habite chaque homme et chaque femme latino-américain d'une manière inconsciente.

Tout d'abord, l'artiste a transformé des pages de livres sur la colonisation de l'Amérique écrites du point de vue des colons : elle les a peintes avec de la terre et de la boue puis a brodé les noms de ses ancêtres avec du fil d'or. Ces noms se décomposent en leurs phonèmes pour passer d'un langage humain à un langage de symboles divins. Une chanson composée par l'artiste accompagne chacun de ces noms : ainsi lorsqu'une chanson résonne, le nom correspondant s'illumine. Sur toutes ces pages, il y a un « Tunjo », une figure tissée faite par l'artiste en guise d'offrande aux dieux afin de demander la guérison de cet héritage.

Extrait du catalogue *Panorama 21 - Les revenants*



Le projet intitulé *Résilience* est une installation qui aborde la construction de notre identité en relation avec l'héritage que nous avons reçu du processus de colonisation de l'Amérique par les Espagnols. Un héritage qui s'est transmis de génération en génération et qui se manifeste par un sentiment constant d'infériorité et d'insécurité. Un sentiment qui part de la castration de notre identité sociale, culturelle et religieuse. Nous avons dû apprendre la religion, la langue, la culture et le comportement de « l'homme blanc » de manière violente. L'homme blanc nous a dit qu'il était civilisé avec une âme, contrairement à nous qui n'en avons pas ou seulement la moitié. Après six siècles, nous continuons à avoir honte de notre identité autochtone, de notre identité noire, de notre identité métisse, et des cultures ancestrales qui nous ont précédés. Des mots comme Indiens, Noir et métis sont toujours associés à quelque chose de négatif. Nous continuons d'essayer de copier l'art, la religion, la culture, les modèles de beauté venant des pays d'Europe, des pays « civilisés ».

L'installation *Résilience* est un rituel de guérison de cet héritage, construit par l'artiste et inspiré de trois rituels issus des trois cultures « originales » : autochtone, africaine et espagnole. Le premier est un rituel réalisé par les indiens Kogui (Colombie), appelé « pagamentos » et qui fait référence aux offrandes faites à la nature pour remercier ou demander quelque chose. Le deuxième est un rituel de la tribu africaine Himba dans lequel chaque femme qui décide d'avoir un enfant doit composer une chanson pour lui. La chanson accompagnera cet enfant tout au long de sa vie en tant que symbole de son identité. Le troisième est un rituel occidental dans lequel, à travers la décomposition du nom en phonème, on cherche à guérir le nom du fardeau ancestral et social (une théorie d'Alejandro Jodorowsky).

Le sol de l'installation est composé d'un tapis avec des pages de livres sur la colonisation de l'Amérique, desquels ont été effacés une partie de ses lettres, grattées. Pour l'artiste, dans ces pages, se trouve la version de l'histoire racontée du point de vue du pouvoir des colons. Une version qui n'est pas tout à fait vraie et qui en cache une partie. Elle efface cette histoire avec violence, de la même manière que sa culture ancestrale a été effacée. L'artiste peint ces feuilles avec de la terre et de l'argile. Sur ces feuilles, l'artiste a tissé d'un fil d'or les noms de ses ancêtres. Noms représentant les héritiers de toute une tradition ancestrale et d'une identité castrée. Ces noms sont décomposés en phonèmes jusqu'à ce qu'ils passent du langage humain au langage divin. Au milieu de l'installation, sur ce tapis se trouve une image accrochée, laquelle a été tissée avec le même fil d'or. Cette image est la figure d'un Tunjo. Un tunjo est une figure que les indigènes Muisca (Colombie) font en offrande à leurs dieux. Les chansons sont composées à partir de chaque nom et de sons et rythmes traditionnels du pays de l'artiste (Colombie). Chaque nom a sa propre chanson. Tous les noms et les Tunjos sont unis par le même fil qui les tisse. Ce fil se termine par deux livres, chacun situé dans un coin opposé de l'installation. Des livres où nous commençons à écrire une nouvelle histoire.

Camila Rodríguez Triana

Biographie Camila Rodríguez Triana

Camila Rodríguez Triana est née à Cali en Colombie, elle est diplômée de la Faculté des Arts de l'Universidad del Valle (2008). Depuis, elle se consacre à la production cinématographique et artistique. Son travail se concentre sur la notion de réélaboration : il y a toujours une brèche insurmontable entre l'histoire d'origine et le récit retravaillé.

Son premier long métrage, *Atentamente* (2016), a remporté le prix Renaud Victor au FIDMarseille. Son deuxième long métrage, *Interior* (2017), a été présenté en avant-première à Doclisboa et a été nommé pour le Doc Alliance Award. Son troisième film intitulé *En Cendres* (2018) a été présenté au Curaçao International Film Festival Rotterdam, où il a reçu la Mention Spéciale du Jury.



Œuvre-blason

Objet naga, Assam, Nord-Est de l'Inde
Milieu XXe siècle, bois
Collection privée (Monsieur et Madame Colpaert)

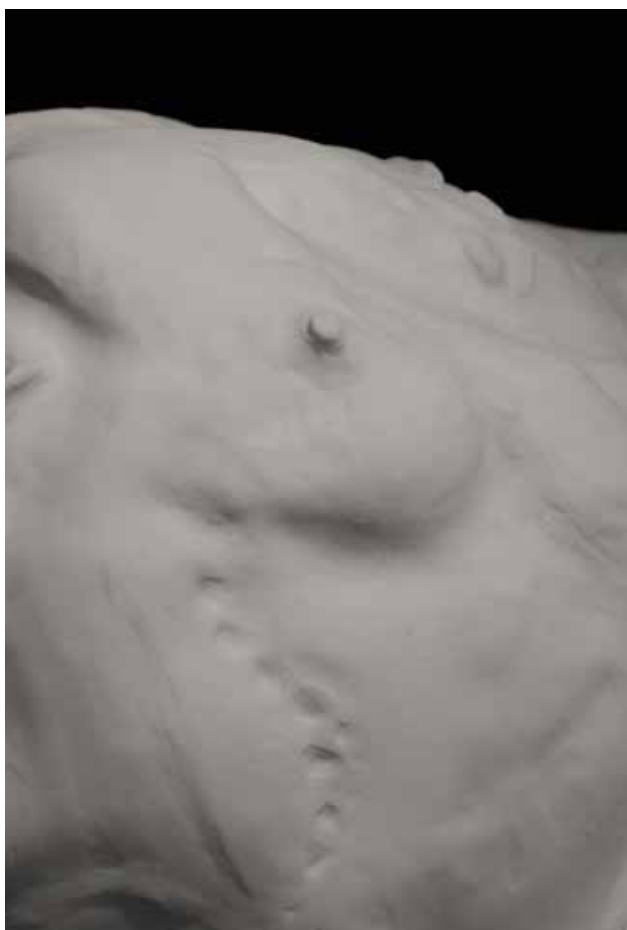
YOSRA MOJTAHEDI



Vitamorphose

Plâtre, silicone, papier, feutre.

L'artiste soumet à notre présence un élément à la frontière entre l'inerte et le vivant. Elle postule l'existence de la vie bien au-delà du règne animal en lui conférant une extension jusque dans la matière.



Vitamorphose est une installation sculpturale et sonore qui instaure une relation corporelle avec le spectateur. Elle réunit des formes organiques et minérales, créant un objet à la fois vivant et inerte, abstraction de corps humains et d'animaux, dans un univers autant poétique qu'ironique.

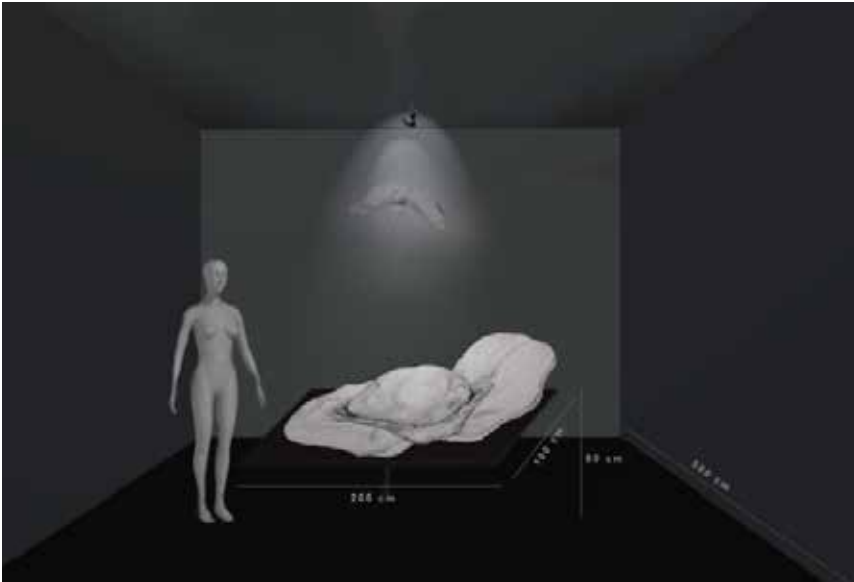
Ses formes sont également une allusion à Vénus, la déesse de l'amour, de la séduction, de la beauté féminine et de la civilisation. Elle unit le feu mâle à l'eau femelle, pour donner la vie. Vitamorphose parle aussi de censure en montrant des pierres et des rochers détournés en organes sexuels féminins et masculins.

Vitamorphose est une sculpture robotisée, constituée de matières souples, qui réagit aux autres êtres vivants : leur simple présence va en modifier la structure. Ainsi cet objet qui semble immobile et éteint donnera parfois des « signes de vie ».

La vue de cette sculpture amènera à se questionner : est-elle vivante ? Mais qu'est-ce que la vie ? Jusqu'au XIXe siècle on distinguait matière « vivante » et matière « inerte ». Où placer la frontière ? Mes ongles, l'émail de mes dents sont-ils vivants ?

Aujourd'hui, à la lumière de nos connaissances scientifiques, on est tenté de redéfinir la vie comme cette tendance mystérieuse et universelle de la matière à associer, à s'organiser, à se complexifier.

Les vies animales et végétales en sont, à notre connaissance, les phases les plus évoluées. Quelle est l'existence des objets qui nous entourent ? Sont-ils inertes et morts ou ont-ils une autre vie, différente de la nôtre ? « Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? » écrivait Alphonse de Lamartine (Harmonies poétiques et religieuses, 1830). Yosra Mojtahedi



Biographie Yosra Mojtahedi

Née à Téhéran en 1986, Yosra Mojtahedi obtient un master en Art plastiques puis un diplôme de Beaux-arts lorsqu'elle s'établit en France. Elle a participé à plus de trente expositions collectives et trois expositions personnelles en Iran, en France, en Turquie, à Dubaï, en Italie, etc. Dans ses œuvres baigne une atmosphère surréaliste, un espace affranchi des lieux et du temps, où les objets et les éléments y sont symboliques.



Suite à mes recherches sur les matières de la nature, je propose une installation issue de mon univers pictural, réunissant des formes organiques flottantes dans l'espace pour créer un objet vivant. Mes travaux parlent souvent de féminité et de nature : feurs, pierres, cordons ombilicaux, organes, tapis dans une pénombre crépusculaire.

Une atmosphère féminine, sombre dans la lumière, silencieuse avec des cris, autant de contradictions et de paradoxes pour montrer la croissance ou la fin du monde, la destruction ou la naissance de l'espace et du corps humain.... Réflexion sur l'existence... La mort, la naissance.... La conscience, l'inconscience... Le rêve ou la réalité... !

Une abstraction des corps humains et d'animaux avec un message politique indirect sur la censure : j'ai détourné et déformé des pierres et des rochers en organes sexuels féminins et masculins, des corps vivants ou inertes pour montrer un univers à la fois poétique et ironique. Ces formes sont également une allusion à Vénus, la déesse de l'amour, de la séduction, de la beauté féminine et de la civilisation dans la mythologie romaine. Son étymologie classique est le verbe latin vincire (lier, enchaîner). Elle unit le feu mâle à l'eau femelle, pour donner la vie. Traditionnellement, de ses mains elle ne cache pas, mais montre ses seins et son sexe, « elle nourrit et engendre ».

Dans certains pays dont le mien, le corps est un sujet tabou. Il est l'objet de tous les dangers et de tous les délires. Partout, on essaie de le supprimer. Les femmes sont refoulées hors de l'espace public et de parquées dans l'espace domestique. La religion a également un impact sur la place du corps dans la société. C'est pourquoi mon projet veut exposer une forme interdite et établir une relation directe, inévitable, avec le spectateur.

Dans cette installation, je souhaite reproduire un organisme. Le son sera fait par un violoncelle qui est l'instrument le plus proche de la voix humaine : les bruits de respiration d'un corps, les vibrations des mouvements des matière comme la peau des animaux et les cheveux.

Yosra Mojtahedi



Œuvre-blason

Ossement de mammoth fossilisé
et Lepidodendron, plante fossilisée
-400 à -290 millions d'années
Musée d'Histoire Naturelle de Lille

PIERRE PAUZE



Please Love Party

Vidéo-projection (12 min). Néons, lés.

Ce projet a nécessité la synthèse d'une drogue de l'amour par la technique de la « mémoire de l'eau » puis s'est accompagné du test de celle-ci par un groupe de sujets volontaires. Les sens des danseurs sont fortement stimulés par la musique et les effets visuels.



Please Love Party interroge sur ce qu'est l'amour, d'un point de vue chimique. Après avoir synthétisé en laboratoire un philtre d'amour moléculaire – en réalité une puissante drogue psychotrope, fabriquée à partir de composants chimiques trouvés sur le Darknet –, j'en ai transféré les informations essentielles dans de l'eau. Selon la théorie scientifique controversée de « la mémoire de l'eau », il serait possible d'imprégner l'eau d'ondes pour altérer sa composition moléculaire, afin de transmettre des données ou de la transformer en n'importe quelle substance.

Ce procédé ne faisant pas consensus, la drogue initiale devient ainsi homéopathique. Le film montre le déroulement d'une pseudo-expérience scientifique dans un hangar : une soirée dont les participants sont invités à boire le précieux breuvage créé par l'artiste. Ils sont ensuite soumis à de la musique techno et au bombardement de différents dispositifs lumineux, afin d'activer la drogue administrée et d'en étudier les effets.

Deux tableaux-néons encadrent la projection et reproduisent les mouvements de cellules humaines soumises aux molécules de cette eau de l'amour, tels qu'observés au microscope, tandis qu'un troisième indique un URL vers le Darknet, pour qui veut se la procurer gratuitement. Entre docu-fiction, étude de cas réel et hommage à la culture club, *Please Love Party* nous projette à travers les danses et les attitudes de ses cobayes, eux-mêmes assujettis aux paroles d'une entêtante voix synthétique au cœur d'un trip musical, chimique et sexuel ; une plongée dans l'univers de la science clandestine et underground.

Pierre Pauze

Mémoire de l'eau est le nom donné, en 1988, au cours d'une controverse médiatique, à une hypothèse du chercheur, médecin immunologue, Jacques Benveniste selon laquelle l'eau qui a été en contact avec certaines substances conserverait une empreinte de certaines propriétés de celles-ci alors même qu'elles ne s'y trouvent statistiquement plus.

Homéopathie (du grec *hómoios*, « similaire » *páthos*, « souffrance » ou « maladie ») est une pratique pseudoscientifique de médecine alternative inventée par Samuel Hahnemann en 1796. La croyance sur laquelle se base l'homéopathie est celle d'une possibilité de soigner un patient en diluant très fortement des substances qui, si elles étaient concentrées, provoqueraient des symptômes similaires à ceux qu'il rencontre. Au-delà d'un certain nombre de dilutions, les remèdes homéopathiques sont dépourvus de principes actifs.

Ocytocine et Phénylétylamine : molécules à l'origine du sentiment amoureux.

NPS L'abréviation NPS est généralement utilisée en France en référence aux Nouveaux Produits de synthèse. Ils désignent un éventail très hétérogène de substances qui imitent les effets de différents produits illicites (ecstasy, amphétamines, cocaïne, cannabis, etc.). Leurs structures moléculaires s'en rapprochent, sans être tout à fait identiques. Cette spécificité leur permet, au moins à court terme, de contourner la législation sur les stupéfiants ; certains sont classés, d'autres n'ont pas de statut juridique clair. Généralement achetés sur Internet, les NPS sont connus soit par leurs noms chimiques, soit à travers des noms commerciaux.

Dark Web Le dark web, Internet clandestin est le contenu du World Wide Web qui existe sur les darknets, des réseaux overlay qui utilisent l'internet public mais sont seulement accessibles via des logiciels, des configurations ou des autorisations spécifiques. Connus du grand public pour son accès à la pornographie underground ou au commerce de stupéfiants, il est également utilisé par de nombreux journalistes, organes de presse alternatifs, des enseignants ou des chercheurs qui ont gagné en influence de par leurs écrits ou discours sur les Darknets, rendant son usage plus clair au grand public. Son rôle a notamment été primordial dans le processus des révolutions du printemps arabe.

Cela fait plusieurs années que j'investis le champ de la science et des pseudo-science autour de la théorie très controversée de la mémoire de l'eau, qui défend que l'eau pourrait garder en mémoire des informations moléculaires via des ondes, fonctionnant comme un disque dur à vibrations. De ce principe, découle l'homéopathie, dont la science attribue les résultats d'expériences à l'effet placebo.

Au-delà de la controverse, cette théorie ouvre la possibilité d'une nouvelle expression du digital, qui se cristallise dans l'élément eau. L'eau fonctionnerait comme un disque dur à vibrations, faisant de nous, être humain composé à 75 pour cent d'eau, des « data center » vivants. Elle ouvre aussi à la possibilité d'une « biologie numérique », pouvant transformer des éléments biochimiques en données numériques. Les applications pourraient être multiples, mais en premier lieu paraissent pertinentes dans le champ de la médecine, qui pourrait devenir « vibratoire », dématérialisée et libre d'accès sur le web.

J'ai été étonnée de constater au contact de beaucoup de scientifiques que c'était un sujet très tabou dans les milieux scientifiques. Après m'être fait insulté plusieurs fois par des scientifiques en prononçant ce mot, j'ai compris que la controverse allait au-delà de la théorie de Benveniste. C'est comme une fatwa intellectuelle s'abattant sur toute personne tentant de défendre de près ou de loin cette théorie dans le champ de la science. Les financements sur sa recherche ont été boycottés et seuls des laboratoires privés travaillent actuellement dessus. Mon intérêt ne se porte pas en premier lieu sur la véracité de cette théorie, mais sur les circonstances étranges dans lesquelles cette théorie a été invalidée et considérée comme un dossier classé. Il est facile de penser au lobbying de l'industrie pharmaceutique, qui serait mis à mal si l'humanité pouvait se soigner avec de l'eau et des ondes. J'ai alors voulu reproduire cette expérience, sous l'excuse d'un projet artistique.

Il me semble que la démarche du scientifique et de l'artiste ont en commun le profil de chercheurs. L'avant-garde à toujours fait scandale en art comme en science, en passant de l'art dit « dégénéré » aux sorcières du moyen-âge qui s'avéraient être les précurseurs de la médecine à l'époque. C'est pourquoi j'ai voulu avec ce projet toucher du doigt l'aspect subversif de ces domaines, en détournant des composantes des deux paradigmes, science et art, pour les mettre en dialogues et résonance. « Please Love Party » est une double expérience interdite.

La première est d'avoir synthétisé en laboratoire une drogue de l'amour, sous la forme d'un psychotrope puissant, et d'en avoir fait des versions « homéopathiques », via des transferts d'information moléculaire dans de l'eau. Dans cette eau, aucune trace de cette drogue n'est plus observable par les moyens de la science actuelle.

La deuxième expérience, est une soirée reconstituée où une vingtaine de sujets ont accepté d'être observés par des caméras, en ne buvant que de l'eau « informée à cette drogue de l'amour ». Pierre Pauze

Biographie Pierre Pauze

Né en 1990 en France, Pierre Pauze est diplômé avec les félicitations du jury des Beaux-arts de Paris. Lauréat du prix Artagon et du Prix Agnes B en 2017, il a récemment exposé son travail au Carreau du Temple, à la Villette, ou à la fondation Brownstone à Paris, ainsi qu'au Musée Es Baluard à Majorque ou au K-Museum of Contemporary Art à Séoul. Depuis plusieurs années, il investit la thématique de l'eau et des ondes à travers des protocoles d'installation et de vidéo mobilisant plusieurs niveaux d'écriture : les sciences, la science-fiction, les mythologies et des problématiques iconoclastes liées à la culture post-internet.

Œuvre-blason

L'arrivée au Sabbat et l'hommage au diable
Antoine François Saint-Aubert
Vers 1765, huile sur toile, 62,5 x 48 cm
Musée des Beaux-Arts de Cambrai



HADRIEN TÉQUI



La Colonie P.

Culture de *Physarum Polycephalum* (souche américaine «Mazie»), ordinateur, système électronique, moteurs, capteurs, système hydraulique, caméra, site internet, éclairage led, aluminium, acier, bois, nylon, plexiglas

Une matière étrange se développe le temps de l'exposition. Ce blob est un curieux être rampant composé d'une unique cellule géante. Il est alimenté et soigné par un mécanisme autonome permettant son développement cyclique au sein d'un équilibre précaire : le blob peut soit disparaître, soit s'échapper.



Une matière visqueuse de couleur jaune se développe le temps de l'exposition. C'est un être vivant unicellulaire multi-nucléique surnommé le «blob». Pour permettre de continuer à vivre le temps de l'exposition, il faut le nourrir, l'hydrater et le soigner. Sa nourriture - des comprimés de flocons d'avoines - est distribuée par un bras nourricier. Pour empêcher de proliférer en dehors de l'installation, des comprimés de quinine sont disposés afin de dessiner les frontières du monde de cette forme vivante. A mesure que les heures passent, les flocons d'avoines deviennent le foyer de cultures de champignons qui menacent la santé du blob. Pour empêcher l'infection de toute la culture, il faut amputer le blob de la partie infectée. Se développant à cheval sur deux plateaux rotatifs, le plateau qui accueille le blob infecté se retourne et un mécanisme vient évacuer la matière infectée. La nourriture est alors distribuée sur le plateau devenu vierge et le blob commence alors à conquérir ce nouveau territoire. Ce cycle repose sur un équilibre précaire dans lequel le blob peut, à tout moment, soit disparaître, soit s'échapper du cadre qui lui est fourni. La machine missionnée pour maintenir cet équilibre ne doit pas faillir, au risque de mettre en péril l'intégrité de l'installation. Hadrien Tequi

La croissance du blob est assistée par ordinateur. Cet entretien est au coeur du projet. Cependant, je souhaiterais également approfondir cette relation entre la machine et le blob. Ce qui m'intéresse tout particulièrement est la confrontation entre un être vivant (le blob) et un être artificiel (l'ordinateur). L'idée est de mettre en miroir cognition animale et cognition machine.

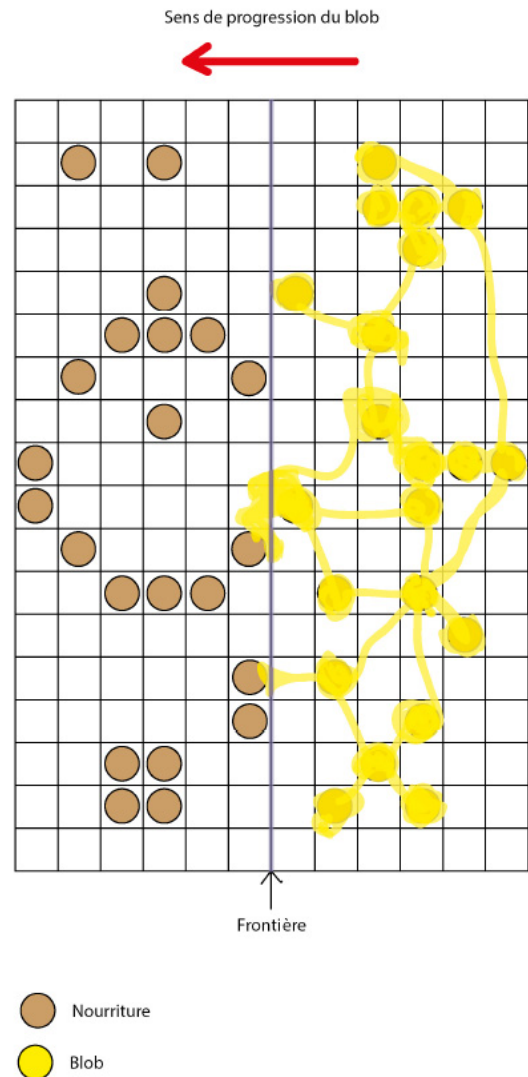
Un programme informatique analyse la croissance du blob en temps réel à l'aide d'une caméra placée au dessus de la zone de culture du blob. Toutes les 5 minutes, la caméra prend une photo. Les images alimentent un programme informatique qui génère une simulation virtuelle du comportement du blob. Cette simulation génère plusieurs scénarios possibles de croissance du blob pour les prochaines heures. La simulation est le fantôme virtuel, le reflet numérique du blob réel. En plus des images prises par la caméra, la simulation s'appuie également sur une base de données d'images du blob fournie par le CNRS de Toulouse.

Entre deux images, la machine s'occupe de nourrir et hydrater le blob. C'est dans cet intervalle entre deux images que la simulation est jouée.

La machine est ainsi entraînée pour simuler le comportement du blob. Cependant, ayant affaire à un être vivant, la machine peut se tromper et proposer une simulation erronée de la réalité. Cette prédiction n'a pas pour vocation d'optimiser l'entretien du blob par la machine, mais de proposer une confrontation entre spéculation et réalité.

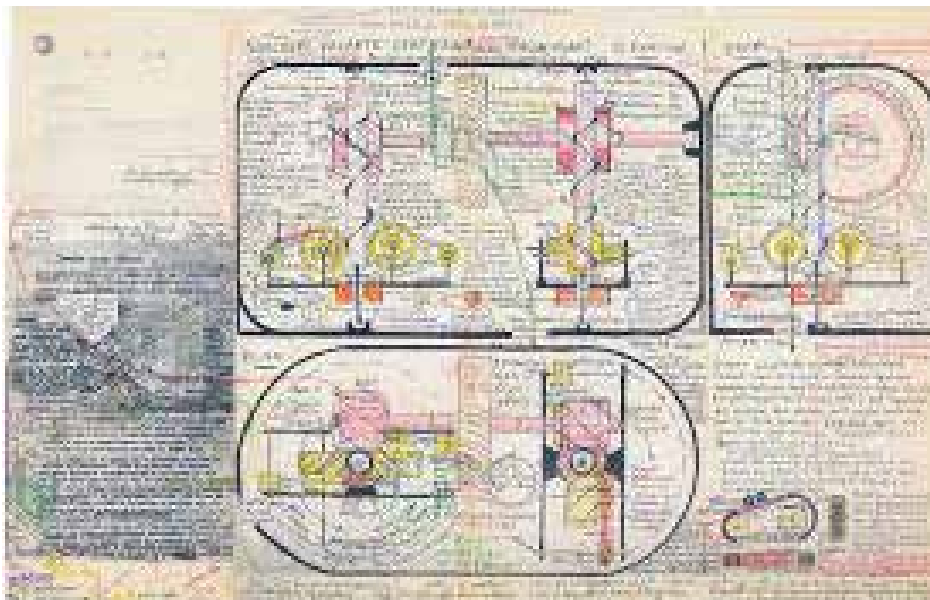
Ce qui m'intéresse ici est la représentation que la machine se fait du comportement blob dans sa tentative de le comprendre et de l'imiter (cf. jeu d'imitation d'Alan Turing). La faculté d'imitation est la base de l'émergence d'une intelligence (comme chez les enfants qui apprennent en imitant leurs parents par exemple). Le projet renvoie ainsi à ce processus d'imitation qui est au coeur du fonctionnement du vivant. L'imitation est par ailleurs ce qui permet l'anticipation. Il y a un apprentissage préalable (à travers la base de données du blob du CNRS), mais il n'est que l'amorce nécessaire pour que l'ordinateur «comprenne» le blob.

Hadrien Téqui



Biographie Hadrien Téqui

Né en 1993 à Nantes. Suite à l'obtention de mon baccalauréat, j'ai intégré une licence Arts Plastiques à Angers en 2011 puis un Master Arts Plastiques à Lille en 2014. J'obtiens mon Master en 2016. C'est au cours de ce master que je développe une pratique centrée sur l'installation, la vidéo et la sculpture. Je choisis alors de poursuivre mon cursus au sein du Fresnoy – Studio national des arts contemporains, que j'intègre en octobre 2017.



Œuvre-blason

Imagination du robot
Jean Perdrizet
1973, ronéotype, stylo-feutre et crayon
de couleur sur papier
49,8 x 65 cm
LaM Villeneuve d'Ascq

JONATHAN PAQUET



À l'heure de la sieste

Installation immersive.

La lumière du Midi a profondément marqué Matisse lors de son séjour à Collioure. L'expérience immersive de réalité virtuelle tente de restituer l'atmosphère de quiétude dans la pénombre de la chambre s'ouvrant par la fenêtre sur l'éblouissante lumière. Matisse l'a transcrite à son paroxysme d'intensité dans sa peinture.



La lumière ne se fabrique pas, elle est. Il faut apprendre à l'observer, à la respecter car à chaque instant elle conditionne nos humeurs, notre manière de percevoir ce qui nous entoure. Qu'elle soit diffuse ou au contraire directe, que son voyage soit lointain ou proche, ou bien qu'elle nous frappe de face, de dos ou de côté, la rencontre est inéluctable.

Les artistes se sont emparés d'elle afin de transmettre leurs ressentis. Poser une lumière, c'est poser une émotion. Mais dans ce qui fait œuvre, fait-on réellement attention à elle ? Elle est à part entière, sans compter son importance dans la fabrication de la vie, son absence éteindrait le monde, ses couleurs, ses formes. La majorité du temps nous en avons besoin, certains même en font des cures, et naturellement nous sortons de l'obscurité pour nous réfugier dans ses bras. Elle nous rassure, elle nous ressource.

Collioure, est certainement l'un de ces lieux pour se ressourcer. Bordée entre la mer et les collines habillées de vignes, la lumière en a fait son berceau.

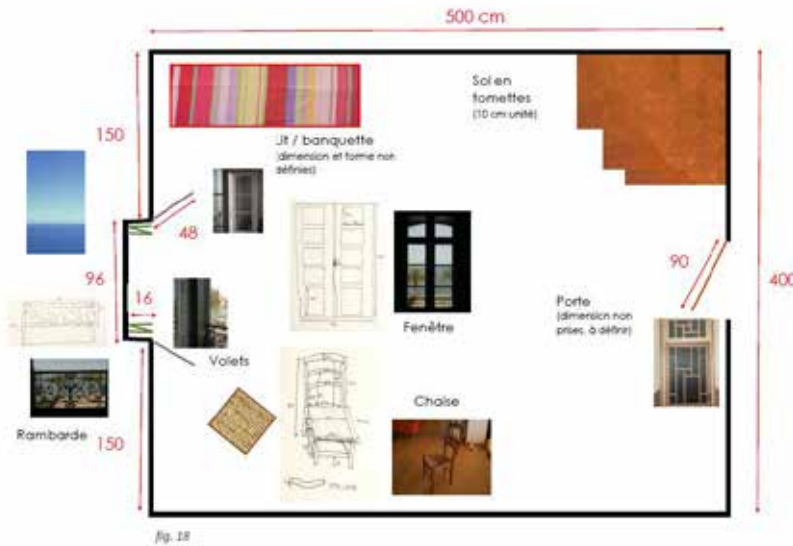
Des artistes, comme Matisse, Derain ou encore Braque, ont puisé dans ce lieu, cette lumière afin d'en faire ressortir le meilleur de ce que Collioure peut nous offrir. Le fauvisme y est né. Les toits d'un rouge pur, la couleur de la méditerranée se confondent avec le ciel, la végétation typique du sud, se mélangent donnant un tableau des plus beaux à chaque instant de la journée.

Ces paysages renferment les souvenirs de mon enfance, me conduisant chaque été le long de la côte Vermeille, dans un casot, en bord de mer. Ce cabanon dépourvu d'électricité, m'a amené à vivre au rythme de la lumière, du soleil. La notion de rythme convoque celle du temps. Le ralentissement de ce dernier s'opère à certaines heures de la journée notamment après le déjeuner. Un temps individuel, perceptible dans les activités alentours, elles-mêmes ralenties. Lecture, repos, contemplation, chacun choisi sa manière d'être à soi. L'installation A l'heure de la sieste nous raconte ce moment particulier.

Jonathan Paquet

Biographie Jonathan Paquet

Né en 1986, à Poitiers (86). Issue d'une formation technique (BTS Audiovisuel), puis artistique (Beaux-Arts de Tourcoing), Jonathan Paquet convoque dans son travail lumières et couleurs, indissociables l'une de l'autre, mais questionne aussi l'espace dans l'image et les notions réelles et virtuelles. Son parcours pluridisciplinaire le mène sur les chemins de l'expérimentation, lui permettant de repenser l'image moderne en puisant dans le passé. Ces expériences l'on conduit naturellement à créer des passerelles entre peinture, photographie et cinéma par le biais du numérique et des nouvelles technologies.



Au sein de l'environnement 3D est présent l'ombre d'une silhouette se déplaçant dans l'espace. Qui dit ombre, dit lumière. C'est par cette dernière que la vie est amenée. Artistiquement je me suis inspiré des différentes postures que l'on peut retrouver dans les tableaux et les dessins peints par Matisse à Collioure, convoquant le lâcher prise. Pour la position assise, je suis parti du portrait de Madame Matisse en Japonaise, 1905. Sur ce dessin nous voyons le relâchement d'Amélie. L'autre inspiration fut celle de la peinture Intérieur à Collioure, La sieste, été 1905. Sur la droite nous voyons une femme allongée sur le lit, totalement relâchée. Sur la gauche une femme accoudée au garde-corps. Ces positions ont servi de repère pour la gestuelle opérée par l'actrice lors de la Motion Capture.

Bien que non présente, la silhouette apparaît furtivement sous sa forme humaine avec une transparence (opacité), amenée par le regard du spectateur au casque VR. Plastiquement je suis parti du bleu que l'on retrouve dans le travail des gouaches découpées réalisé par Matisse à la fin de sa vie. Ce bleu vient se confondre avec celui du ciel et de la mer ou bien contraster avec le rouge du sol et du lit.

Lors de mon voyage à Collioure, j'ai déambulé dans les rues de la ville à la recherche de ce qui constitue son âme et son identité. La mer fut bien entendu au coeur de la prise de son. Mais aussi je suis parti à la rencontre de l'autre emblème de la ville : le clocher. Au sein de l'installation nous pouvons entendre ces deux sons originaux mais aussi des mouettes et bateaux récupérés à partir d'une banque audio. Artistiquement, il est important que l'extérieur s'empare de l'intérieur. La fenêtre est un tableau visuel et sonore qui fait partie de l'intérieur, appelant le spectateur à s'en échapper.

Quant au son de l'intérieur, il fut primordial, durant ce temps qu'est la sieste, de faire vivre la maison dans le respect de celui ou celle qui se repose. L'activité choisie pour cette période de la journée fut celle du rangement. Pour cela, j'ai enregistré dans la cuisine, un homme et une femme, tous deux Colliourencq, rangeant leur déjeuner. Un montage sonore a été effectué dans lequel, en parallèle des bruits d'assiettes et de placards, on entend certaines phrases à peine audible échangées dans la cuisine. Ce montage sonore disparaît dès lors que l'ombre de la silhouette arrive dans la chambre. Un fond d'air avec quelques bruits de pas reste audibles pour apporter un peu de vie dans la maison.

Jonathan Paquet



Œuvre-blason

Matisse dans son atelier, en famille, à Collioure
Tirage argentique d'après photographie originale
Archives Matisse

OLIVIER SOLA



Sunset Pictures

Photographies numériques sur papier dos-bleu et papier photo

L'origine de cette installation est un ensemble d'images prélevées aux alentours de minuit dans le cercle polaire. L'artiste a utilisé ces images pour en faire des captures d'écran ou pour les imprimer. L'impact de l'écran ou du papier influe sur la fabrication de l'image et de ce fait sur l'évolution de notre perception du réel.



L'installation Sunset Pictures se déploie autour de trois ensembles d'images traitant du sujet emblématique, universel et transversal du coucher de soleil. Sujet photographique par excellence, il évoque à la fois le beau et une certaine idée du kitsch et du vulgaire. Le coucher de soleil a également traversé tous les domaines de la science à la philosophie, ainsi que la quasi-totalité de l'histoire de l'art.

Dans le prolongement de sa démarche artistique, Olivier Sola va chercher à produire, avec Sunset Pictures, un questionnement sur la nature indicielle de la photographie et notamment sur la façon de transformer la perception d'un objet ou d'un sujet sans autre geste que celui de le photographier. Il va également chercher, par la mise en évidence de la planéité de l'image photographique, à interroger la porosité des frontières que ce médium partage, entre autres, avec la peinture.

Trois séries d'images vont être mises en relation dans cette installation. Midnight Sunset qui est un ensemble d'images de ciels prélevées aux alentours de minuit dans le cercle polaire au moment où le soleil ne descend plus au-dessous de l'horizon. Screenshots (Midnight Sunset) et Paper Prints (Midnight Sunset) utilisent les images de cette série et viennent interroger la place des outils de production et de diffusion de l'image que sont l'écran et le papier dans la construction de notre perception du réel. La planéité de la surface de l'écran – faisant écho à celle de l'image photographique – et les plis et froissements du papier interviennent ici comme une résistance ou une tentative de résistance à cette condition arbitraire.

Extrait du catalogue de l'exposition.



Biographie Olivier Sola

Olivier Sola a débuté son parcours artistique par une licence en Arts plastiques à l'université de Rennes 2, prenant en parallèle des cours de photographie à l'École régionale des Beaux-Arts de Rennes. Il a ensuite intégré l'École nationale supérieure de Photographie d'Arles et a pu bénéficier, lors de ce cursus, d'un programme d'échange à la School of Visual Arts de New York. Il entre au Fresnoy – Studio national des arts contemporains en octobre 2018. Son travail a été exposé dans différents lieux et événements lors d'expositions collectives et personnelles tels que, le festival des Rencontres de la photographie d'Arles, la Friche Belle de Mai à Marseille ou le festival des Nuits photographiques à Paris.

Le coucher du soleil, au-delà de sa dimension transversale, est également un sujet très photographique. Événement le plus photographié au monde, il y est essentiellement question de couleur et de lumière, deux notions au centre du médium photographique. Du fait de sa popularité et d'avoir été traité par tous les acteurs précédemment détaillés, ce sujet va également poser la question de la représentation par l'image, des mécanismes de sa construction mais aussi de ses modes de diffusion (internet, livres, revues, etc..).

Le parti pris de ce projet sera de mettre à l'oeuvre certains de ces mécanismes de construction non pas dans l'image elle-même mais dans les processus de sa fabrication. Ceci se fera en ayant à l'esprit d'obtenir une certaine unité formelle entre des images qui auront été produites de manière complètement différentes et avec des objectifs complètement différents.

Pour cela je vais, entre autre, m'appuyer sur trois processus issus de la recherche scientifique. En premier lieu, celui du prélèvement. J'irais effectivement chercher un type particulier de coucher de soleil que j'aurais sélectionné en fonction de certaines de ses particularités et j'en préleverais ensuite des échantillons photographiques en fonction des dites particularités.

Ce processus peut également être comparé à une certaine forme de photographie amateur consistant à aller chercher le plus beau coucher de soleil, le plus original. En second lieu, celui de la synthèse. Processus consistant à fabriquer certains éléments de toute pièces en laboratoire. Pour ce processus, j'utiliserais l'outil informatique. Ce mode de fabrication de l'image peut également être rapproché de la photographie industrielle ou de plus en plus d'images de produits non plus prises en studio mais entièrement conçues en images de synthèse (Apple, Ikea, etc...). En troisième lieu, celui de la compilation. Processus consistant, au préalable de toute recherche scientifique, à faire un inventaire, le plus exhaustif possible, de toute la littérature existante autour du sujet que l'on souhaite traiter.

Olivier Sola



Œuvre-blason

Soleil couchant en hiver - Effet de neige
Georges Philibert Charles Maroniez
Fin XIXe - Début XXe siècle, huile sur carton, 22 x 41 cm
Musée des Beaux-Arts de Cambrai

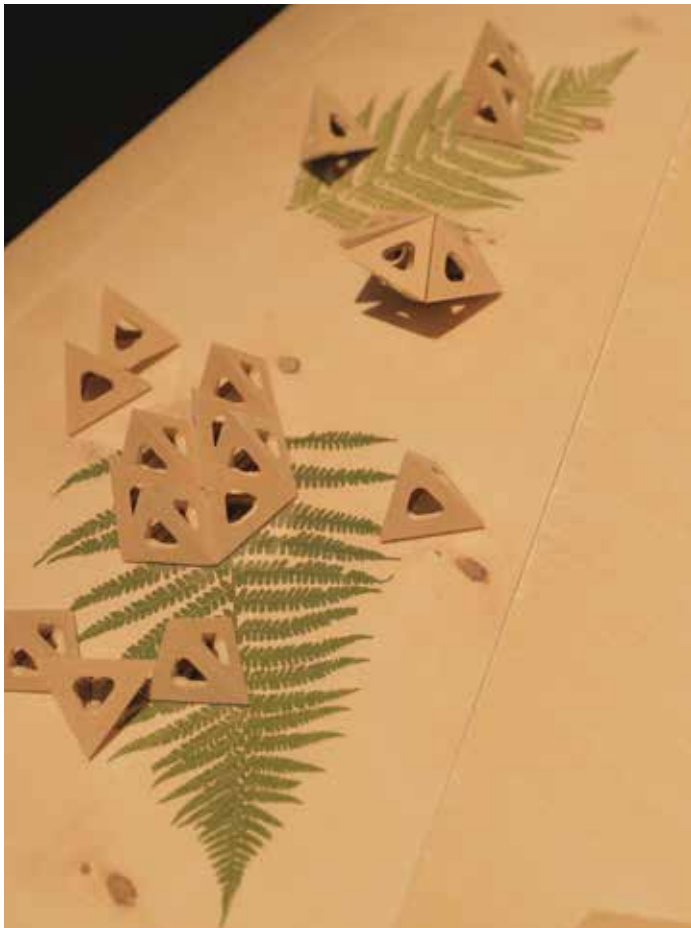
CLEMENT VIEILLE



Agencement K A N O

Agencement sur table déployable.

Ce bureau est un atelier aux combinaisons infinies, animé par le désir de construction et le mouvement de vie. Les formes tendres, inspirées des fougères ancestrales constituent des modules poétiques déployables.



L'agence K A N O construit son bureau. Dans un mouvement de rotation, le plan de la table K A N O se divise en trois zones indépendantes, déplaçant permettant d'augmenter la surface d'une part, et de distinguer trois versants du travail de l'archi-cinéaste.

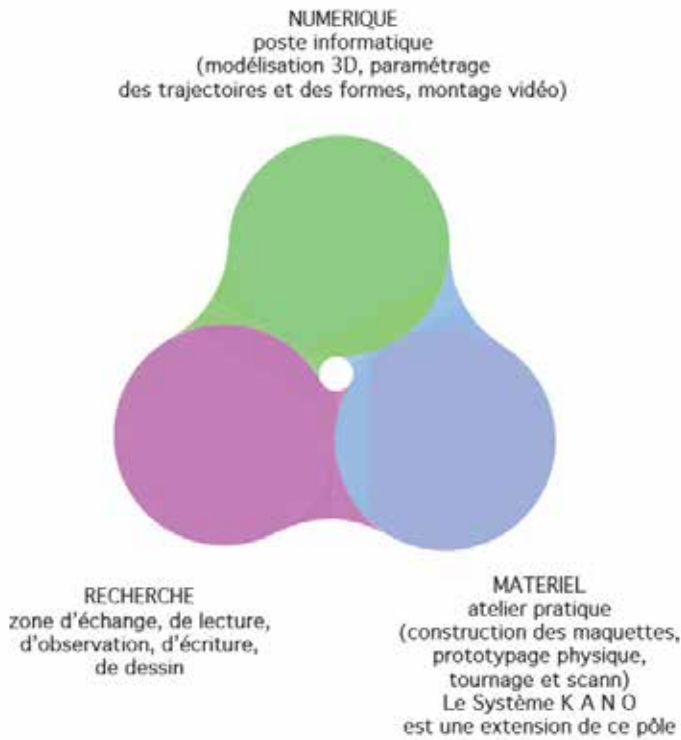
Atelier mobile et sans mur, objet hybride entre l'outil de travail, la zone de réflexion et l'espace de diffusion, il propose d'imaginer des formes, entre ingénierie et art, cinéma et architecture.

Aux côtés de différents prototypes conçus en impression 3D avec Filippo Broggin et d'images en mouvement générées par le système K A N O puis mises en espace dans un dispositif d'écran courbe, l'agence accueille sur l'un de ses plateaux des sphères de Cantor, objets curieux de mathématique et de mécanique développés par Nicolas Grollier de Servière au xviii^e siècle.

L'agencement des différentes formes sur les surfaces du meuble tripode nous renvoie à un même principe commun : le désir de construction. Le bureau expose ici un programme créatif, une combinaison possible, à la croisée des champs, des techniques et des époques.

Parallèlement, Ona Balló Pedragosa imagine un texte qui accompagne cette oeuvre par essence inaboutie. Un écrit sous forme d'édition, divisé en deux parties : un manuel de l'Agencement K A N O et une réflexion sur les enjeux de chacun de ces dispositifs constituant l'atelier, tout en mettant en avant leurs possibilités et leur dialogue avec d'autres formes d'expression artistiques.

Clément Vieille



Biographie Clément Vieille

Clément Vieille a traversé les écoles d'arts de Lyon et Annecy avant de sortir diplômé en 2015. En parallèle de ce cursus, il acquiert son Brevet d'État d'Accompagnateur en Montagne. Sa pratique oscille entre l'architecture (les formes tenségrés plus particulièrement), en collaboration avec l'architecte suisse Filippo Brogini, la construction de modules poétiques déployables avec le photographe Daniel Peneranda en Colombie, ou bien la simple marche orale dans les Alpes.



Œuvre-blason

Boule de Canton
Musée d'Histoire Naturelle de Lille

L'agence K A N O est un organisme conçu par Clément Vieille afin de développer pratiquement des liens entre architecture et cinéma, Entre espace et temps, au sein d'un lieu de travail hybride.

A G E N C E : Organisme chargé de coordonner des moyens

A G E N C E R : Disposer, arranger un ensemble de sorte que ses éléments soient exactement adaptés les uns aux autres et que le tout réponde au mieux à sa destination

La vocation de l'agence K A N O est de générer une approche transdisciplinaire pour penser le temps et l'espace, hors de ses habituels « secteurs ». Les formes qu'elle produit traversent le cinéma, l'ingénierie, le design, la poésie, la musique, la botanique, ... en évitant de s'y installer.

K A N A L (canal)

Agent ou moyen de transmission

Voie de communication entre l'unité centrale et un périphérique

K A N O

Décentralisation par multiplicité des organes
L'agence K A N O est donc le développement d'un réseau imaginaire (mais à l'existence concrète, plastique) entre différents organes, non limités en nombre et en taille.

L'agence et sa représentation

C'est sous la forme d'un jardin que je souhaite travailler cet agencement.

Composition en devenir, en changement permanent. Le tout n'est donc pas seulement d'agencer les choses les unes par rapport aux autres, mais également de les entretenir et de multiplier les liens qui participent de l'harmonie du jardin.

SYNERGIE K A N O

L'agence K A N O est sans murs.

Elle possède des organes, un système nerveux, mais nécessite une structure d'accueil, une enveloppe. Ainsi, un des facteurs majeurs influençant la mise en lien des formes, est l'hébergeur de l'agence, son environnement, voué à changer régulièrement.

Quel pays, quel ville, quel quartier, quel type d'édifice ? L'idée est de rester 6 mois à un an à chaque endroit. D'arriver, de déployer l'agence, de tisser une toile locale en développant le même type de projet mais en en changeant le lieu, les relations.

L'agence aura besoin d'outils de constructions efficaces à proximité,

Pour cela elle ne sera jamais loin d'un FabLab, Avec lequel elle pourra prototyper à l'aide de machines sophistiquées.

Le bureau K A N O est l'outil concret de travail, le mobilier modulable et ergonomique qui accueille les multiples projets, dans leurs diverses natures.

Clément Vieille

CHARLES GALLAY



Phénoménologie de la virtualité Rencontre entre un vidéaste et un chorégraphe

Installation visuelle et sonore.

Cette installation interactive est réalisée à partir d'un échange entre l'artiste et un chorégraphe. La vidéo fait émerger des sculptures virtuelles de corps déchiquetés et meurtris. Le jeu musculaire tout en déchirures et en saillies contredit l'harmonie du mouvement chorégraphique.



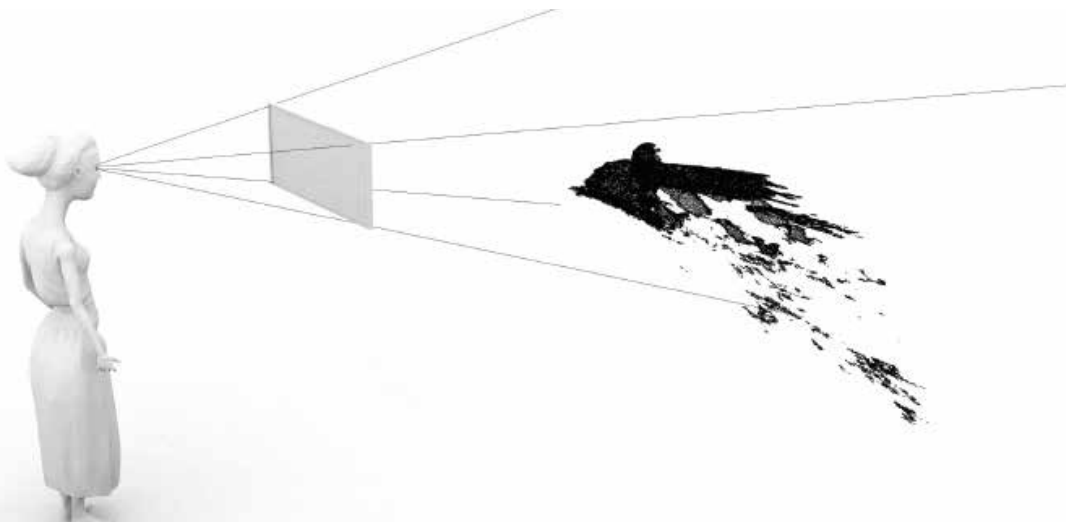
L'installation montrera dans l'espace d'exposition le processus de rencontre entre la danse et un outil de captation : le scanner 3D. Ce dernier dont la légitimité face au corps pose question, implique un changement de posture du chorégraphe. C'est la conversation entre ces deux pôles qui sera documenté par du son et des scans 3D, révélant la mise en place d'un vis-à-vis et, donc, d'un entre-deux : il ne s'agira plus de la danse, ni même de la vidéo, mais une forme tierce.

Cette méthode s'inspire largement de l'idée de traduction : dans son paradoxe, dans le deuil mais aussi dans la création. La traduction propose également une rupture dans la hiérarchie liant l'Original à ses copies. L'enjeu d'une traduction est de trouver une forme d'autonomie. Il en va de même pour le scanner 3D qui ne se contente pas d'emprunter des surfaces : il produit des objets tout à fait nouveaux à partir de ceux-ci.

Cette non-coïncidence entre la danse et le scanner 3D soulève des questions autour des médiums performatifs, du médium vidéo, de l'expérience de la virtualité ... Celles-ci seront abordées plastiquement par l'installation – en juxtaposant l'espace physique et l'espace virtuel, par exemple – mais aussi directement : en immergeant le spectateur dans les conversations de travail entre le chorégraphe et moi-même.

L'installation rendra compte de tous ces aspects, tachant de respecter la nature de chacun des éléments qui la composent : les objets virtuels, le processus, la voix, le corps disparu ... En ceci, cette installation évoquera le laboratoire : un lieu d'expérimentations et d'énigmes dans lequel le spectateur est invité. Les questionnements seront toujours ouverts et aux spectateurs de leur répondre.

Charles Gallay



L'œuvre doit être considérée comme une forme documentaire. Il s'agira de proposer un point de vue documenté sur la rencontre entre différents plasticiens. Deux espaces de possibles se côtoieront : le médium de la danse et l'outil de captation qu'est le scanner 3D. L'installation sera alors l'étude de la conversation entre deux ensembles ne possédant pas, a priori, les outils d'équivalence nécessaires à leur compréhension mutuelle. En résultera un espace tiers, un entredeux créatif.

La question de la traduction pourrait synthétiser cette démarche : comme le développe François Jullien – traducteur et philosophe français – il s'agit de faire révéler l'un et l'autre par contraste, non pas en trahissant ou en aliénant mais en hybridant et en créant. « Ne pas arracher le sens à la chair des mots » comme aurait pu le dire Antoine Berman, linguiste et théoricien de la traduction.

Le scanner 3D produit des objets virtuels qui n'imposent pas de point de vue optique : tant qu'un cadre ne sera venu révéler une image de l'objet, celui-ci existe encore sous toutes les coutures, latent. Il s'agit d'une définition personnelle de la virtualité me guidant dans cette démarche : l'objet virtuel se caractérise par son aspect latent, au sens photographique. Il nécessite d'être révélé pour se livrer aux sens.

Ensuite, il est dans l'essence du scanner 3D d'altérer, voir d'amputer, les objets qu'il tente de reproduire – ce qui en fait un archétype de l'outil de captation. Ainsi, les produits du scanner 3D, comme les emprunts de plâtre, nous semblent autant familiers qu'étrange. Par exemple, ces surfaces figées sont exemptes d'idée même de poids. Le médium de la danse ne coïncide pas avec ces qualités : que perdra la danse dans ce travail de traduction et que gagnera-t-elle ? Cette question devra chercher sa réponse dans ce travail conjointement avec le chorégraphe. L'installation étudiera les deux temps du processus : la réappropriation de l'outil amenant un changement de posture du chorégraphe puis l'exploration de propositions chorégraphiques.

Comment le chorégraphe se réinventera-t-il lorsqu'il devra composer avec la temporalité et la matérialité singulières au scanner 3D ? Ce sont les dialogues de travail entre le chorégraphe et moi-même qui feront documents et structureront ensuite l'œuvre. Ce processus apparaîtra comme une entente ou, plus certainement, comme un vis-à-vis : la traduction idéale étant impossible, un espace tiers n'appartenant au domaine ni de l'un ni de l'autre, s'ouvrira.

Charles Gallay

Biographie Charles Gallay

Après des études dans l'audiovisuel (BTS, obtenu en 2012), j'ai orienté ma pratique vers les arts plastiques en intégrant l'École Supérieure d'Art Nord-Pas de Calais / Dunkerque - Tourcoing (DNSEP, obtenu en 2018). Les deux approches se sont révélées complémentaires : elles impliquent une position de technophile plasticien, questionnant la position de la technologie dans le quotidien et les liens qu'entretiennent art et technologie. Dans cette recherche, Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains est devenu pour moi un lieu ressource puis une école (fin 2018).

Œuvre-blason

Petit torse de femme
Jean Roulland
1962, bronze
40,5 x 26 x 23 cm
LaM Villeneuve d'Ascq



CLAIRE WILLIAMS



Zoryas

Argon, néon, krypton, xénon et nitrogène à l'état plasma. Verre soufflé et haut-parleurs transducteurs.

Vous êtes invités à ressentir l'activité solaire en temps réel, traduite en son puis en vibration. Les gaz ionisés figurant devant vous réagissent au même son, créant une expérience complète de ce quatrième état de la matière qu'est le plasma, dont sont faits le soleil ou les aurores boréales.

Six formes reposent au centre d'un grand disque plat. L'une rappelle les morceaux de silice amorphe produits par l'impact de la foudre sur le sable, les autres semblent pareilles à des méduses, coraux ou algues qui peupleraient des fonds marins, dont on ne sait rien. Chacune d'elle est emplie d'une matière-énergie de teinte et de structure à nulle autre égale. Les six formes sont toutes différentes mais elles appartiennent sans aucun doute à la même classe d'objet, la même catégorie de choses.

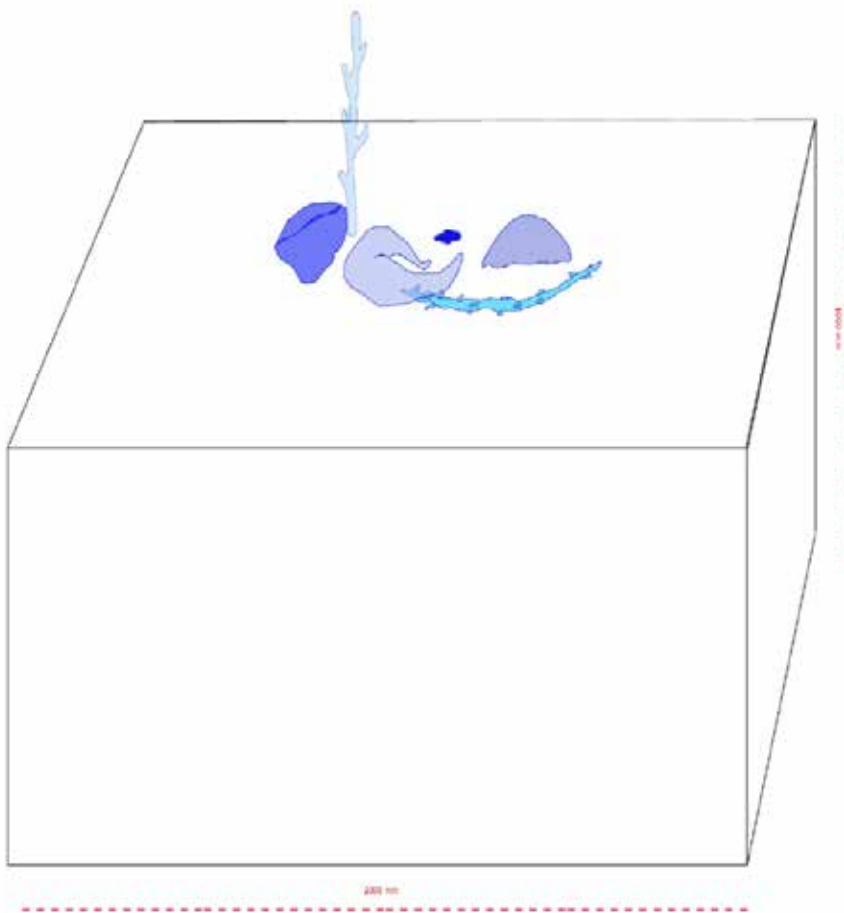
Aux physiciens, elles rappellent les tubes utilisés par Heinrich Geissler pour expérimenter sur le comportement de certains gaz lorsqu'ils sont traversés par des courants électriques. A ceux qui fréquentent les boutiques des musées de sciences, elles rappellent les globes luminescents qui réagissent au toucher. Aux explorateurs des hautes latitudes, elles rappellent les aurores boréales. Elles sont à la fois tout cela et rien de cela. Elles sont emplies des gaz qui composent le milieu interstellaire : argon, néon, krypton, xénon, nitrogène...

Elles sont tissées de la même étoffe que le soleil : le plasma. Quatrième état de la matière, le plasma compose 99 % de notre univers visible mais aucun des 100 % de celui dans lequel nous évoluons.

C'est ce qui rend étrange le fait d'entendre son activité comme venant de l'intérieur de notre corps lorsque nous posons nos coudes sur l'anneau qui ceint le grand disque plat. Toute l'installation pulse au rythme de l'activité électromagnétique du soleil.

Extrait du catalogue de l'exposition.





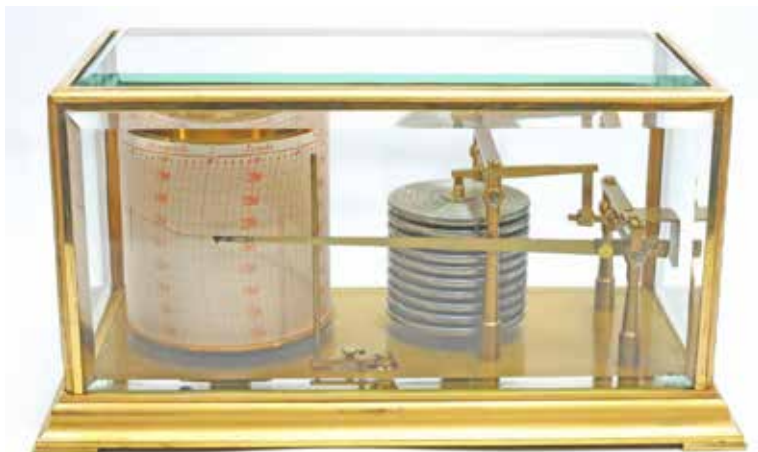
Biographie

Claire Williams est une artiste exerçant à Bruxelles. Ses médiums principaux sont le son, le textile et l'électronique. Elle grave autour des pratiques open source et cultures numériques avec des projets collaboratifs allant des machines à tricoter hackées aux ondes hertziennes et au textile électronique. Ses recherches tournent autour de la captation de données invisibles ou inaudibles de notre spectre électromagnétique et de leur matérialisation, des jeux entre langages numériques, sonores et textiles.

Comme point de départ j'ai essayé d'imaginer une matière étrange et mystérieuse qui pourrait renvoyer à un phénomène physique extra terrestre. Quelle genre de matière pourrions nous trouver sur d'autres planètes qui se structurerait et se formerait en obéissant à d'autres lois physiques que celles sur terre? En observant les éclairs, le soleil et les aurores boréales depuis la terre j'ai pu trouver un principe commun à ces éléments. En effet, ces phénomènes se forment tous à un état plasma, le 4ème état de la matière. Le plasma est l'état de la matière le plus répandu dans notre univers (95%) et peut être artificiellement crée sur terre dans un dispositif imitant différentes pressions atmosphériques et milieux gazeux. Pour recréer cette matière artificiellement, j e me suis inspiré d'appareils de démonstrations scientifiques du 19ème afin de reproduire les conditions physiques propices à ces phénomènes.

Mon installation serait un dispositif invitant le spectateur à interagir, s'interroger ou observer ces énergies renvoyant à notre soleil, les étoiles et planètes en constante activité. Plusieurs sculptures en verre contiendrait du plasma qui oscille, vibre, s'intensifie en fonction de données récupérés en temps réelle par une sonde qui monitor l'activité solaire et celle de notre atmosphère. Le spectateur est invité à interagir avec ce plasma et ressentir cette activité à travers son corps à l'aide de vibrations de lumière et de sons.

Claire Williams



Œuvre-blason

Jules RICHARD

Baromètre enregistreur

Fin du XIXe siècle

Bois, laiton, verre, métal

Prêt de l'Université de Lille, Direction Culture

JUAN PABLO VILLEGAS



D'après le jardin

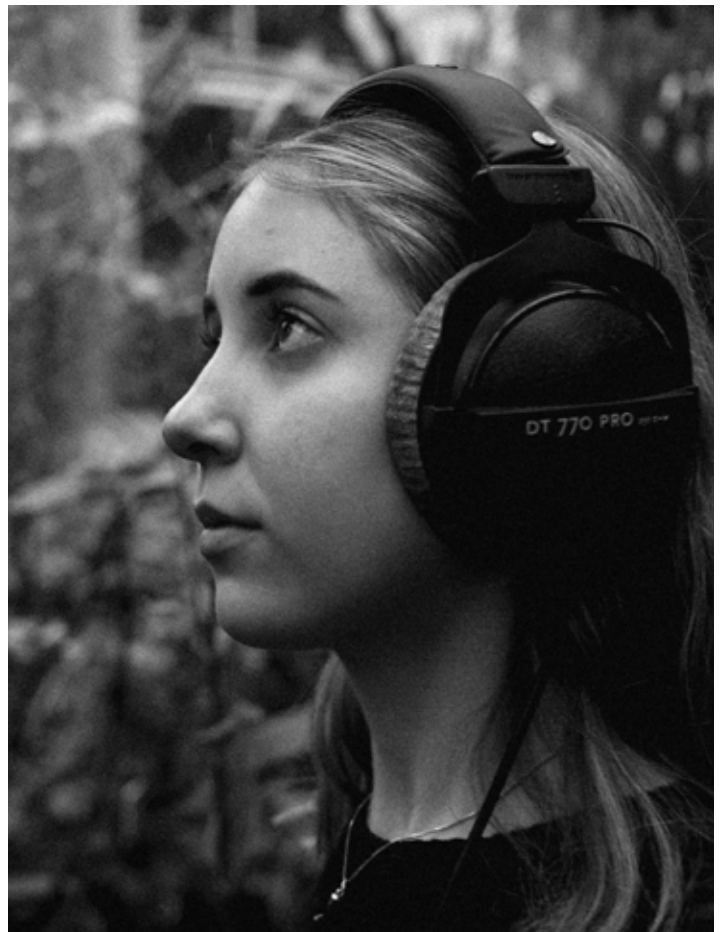
Argon, néon, krypton, xénon et nitrogène à l'état plasma. Verre soufflé et haut-parleurs transducteurs.

Les cinq pièces sonores ici à l'écoute mettent en valeur des objets hybrides, au croisement du naturel et du culturel, incitant à questionner la pertinence de cette dichotomie courante et exclusivement occidentale. Elles restituent leur valeur à l'animisme et aux relations avec les non-humains et alertent sur la disparition des espèces. Les pièces sont à écouter en intégralité dans un parcours aux serres du Jardin Botanique de Tourcoing.

Au cours de la dernière décennie, la crise du concept de nature et l'effondrement de la biodiversité ont changé la façon dont nous comprenons l'écologie, ce qui suppose de reconsidérer notre relation à l'environnement.

Durant ma deuxième année au Fresnoy, je souhaite réaliser une installation qui étudiera les relations entre les différentes espèces de la planète et leur environnement, explorant l'idée de nature comme un rapport de processus, d'interactions et d'adaptations entre les êtres vivants. Le projet est structuré à partir d'index critiques sur l'idée de la nature, en tant qu'idéal où l'homme contrôle la nature à travers la culture. L'intention est de disloquer l'anthropocentrisme dominant pour envisager une ontologie centrée sur les différentes composantes de l'environnement, montrant leurs échanges et leurs complexités.

L'objectif du projet est de réfléchir à la relation entre nature et culture, qui sont normalement vues comme des idées opposées : ce qui fait partie de la nature ne peut être le résultat d'une intervention humaine et, au contraire, le développement culturel s'obtient contre la nature. Nous devons rétablir notre relation avec la nature et comprendre que ce n'est pas quelque chose qui est composé d'objets extérieurs à l'homme, les plantes et les animaux sont des êtres sensibles et pensants dotés d'un monde mental ; les souris apprennent de leurs erreurs, les dauphins peuvent apprendre les uns des autres, les plantes peuvent communiquer entre elles, nous parlons à nos animaux domestiques, etc. Si nous commençons à comprendre que la nature n'est pas différente de nous, nous pourrions construire une approche plus relationnelle avec celle-ci.
Juan Pablo Villegas





Il semble y avoir un conflit entre les objets créés par l'homme et les objets créés par la nature, par exemple, un nid d'oiseau fabriqué par un humain serait considéré comme artificiel, tandis qu'un nid d'oiseau fabriqué par un animal serait considéré comme naturel. La dichotomie entre ce que nous comprenons comme artificiel et naturel réside dans le créateur ou le producteur de l'objet. Les jardins sont des espaces créés par l'homme, mais il est impossible de nier qu'ils sont en même temps des espaces naturels.

Les jardins changent et évoluent en fonction de leur environnement, ils acquièrent une autonomie et les êtres qui l'habitent ont une dynamique complexe indépendante pour nous. Un jardin est un espace architectural créé par l'homme mais dans lequel habiteront d'autres êtres, tels que des plantes, des animaux, des insectes, des champignons, des cailloux et des bactéries. C'est pourquoi je considère le jardin comme un espace proprement lié aux thèmes de mes recherches.

D'après le Jardin travaillera particulièrement à l'intérieur du Jardin Botanique de Tourcoing, car à l'intérieur il existe différents types de jardins, il comporte un espace dédié à l'exposition scientifique des plantes, une autre partie à usage public et social composée de un jardin anglais et un jardin française, ainsi qu'un potager destiné à la culture de légumes. La diversité des jardins au sein d'un même espace me permettra d'aborder différents sujets sur les relations entre nature et culture. Le jardin botanique de Tourcoing est situé à 3,5 km du Fresnoy, dans le centre de Tourcoing, tout au long de l'année, diverses activités sont menées pour sensibiliser les gens à l'écologie. L'autorisation du directeur Pierre-Damien Leduc a déjà été accordée pour travailler dans les délais impartis.

L'environnement est tout ce qui nous entoure, y compris les êtres vivants ou non vivants et les événements naturels et artificiels. L'environnement sonore est alors le résultat acoustique de ces interactions, les sons résultants produits par tous les animaux, plantes, insectes, sol, eau et autres événements créés par l'homme. Le compositeur Murray Schaefer appelle ce phénomène Soundscape, un mélange entre les concepts de son (sound) et de paysage (landscape). L'idée de paysage sonore fait référence à la fois à l'environnement acoustique naturel et à l'environnement artificiel. Les différentes approches du paysage sonore seront utilisées pour produire les pistes audio classées sous la structure suivante:

a) Géophonie: Composée du préfixe geo (gr. terre) et phon (gr. son), cette catégorie fait référence aux sources de paysage sonore générées par des sources naturelles non biologiques telles que le vent dans les arbres, l'eau dans un flux ou des vagues à l'océan, et le mouvement de la terre.

b) Biophonie: composé du préfixe bio (gr. vie) et du suffixe phon (gr. son), ce terme désigne l'ensemble des sources sonores biologiques non humaines et non domestiques, telles que la vocalisation des animaux

c) Antropophonie: composé du préfixe anthro (gr. humain), ce terme désigne toutes les signatures sonores générées par l'homme, telles que la composition musicale, le langage, le travail et les sons d'origine mécanique ou électrique résultant de l'utilisation de la technologie.

Juan Pablo Villegas

Biographie Juan-Pablo Villegas

Le cinéma est pour Juan-Pablo Villegas le moyen de combiner un double intérêt pour l'image et le son.

Il s'inspire de la perception corporelle des stimuli externes et de la manière dont elle influence notre expérience personnelle et collective. Les outils qu'il utilise dérivent de principes audiovisuels qui permettent la réflexion en modifiant leur utilisation conventionnelle. Ces dernières années, il a étudié des questions liées à la traduction et à l'élargissement du spectre sensoriel, à la dimension animiste des objets et aux origines du psychosomatique.

Œuvre-blason

Fruits en plâtre
XIXe siècle
Jardin botanique de Tourcoing



NICOLAS GOURAULT



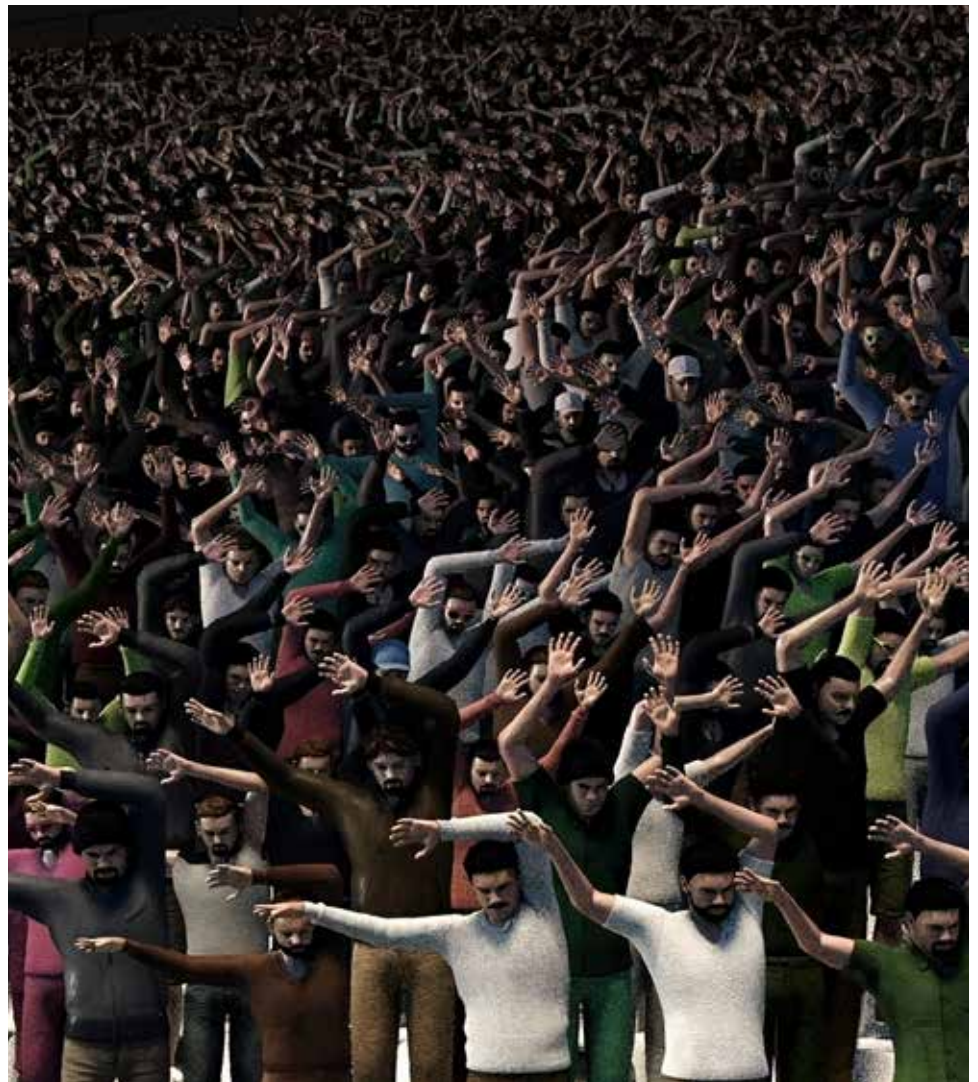
This means more
Double vidéo-projection.

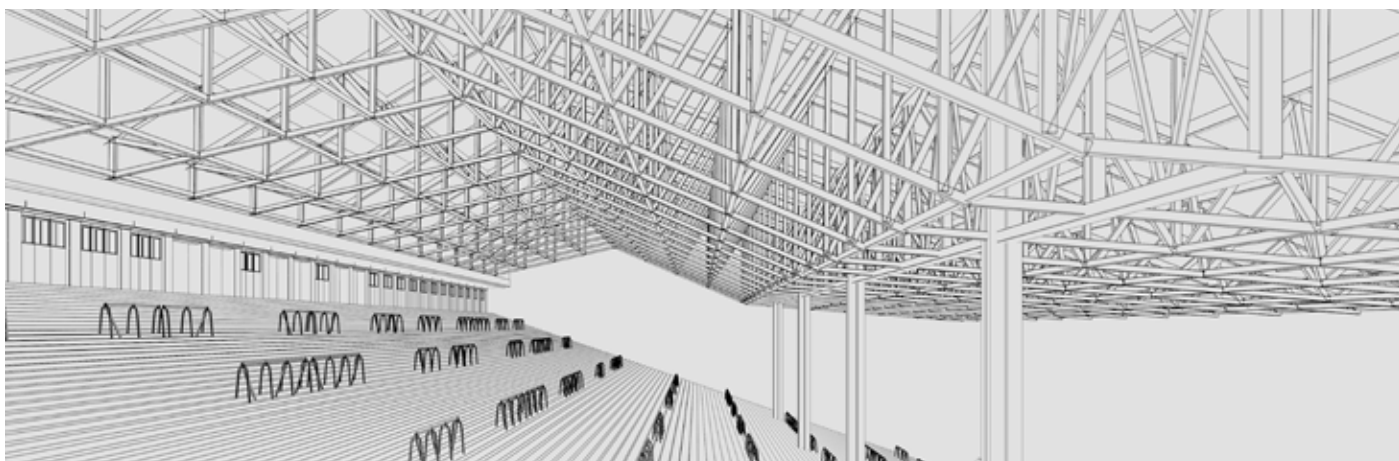
Témoignages personnels et modélisation informatique se confrontent ici afin de livrer une recherche sur la forme malléable de la culture de groupe dans les matchs de football. Leurs mouvements sont tributaires d'un contrôle physique, d'une géographie et d'un sentiment d'appartenance changeants.

This Means More confronte les témoignages de supporters de football aux outils industriels utilisés pour la représentation de foules virtuelles. Ces derniers servent habituellement à fabriquer l'image d'une foule idéale dans des publicités, ou bien à gérer les flux au sein d'un espace en anticipant le déplacement des corps. En contrepoint à ces images virtuelles, des supporters du Liverpool FC font le récit de leur expérience marquée par un événement tragique : la catastrophe de Hillsborough en 1989, où 96 personnes perdirent la vie dans un mouvement de foule. Le choc de l'évènement provoqua un changement profond dans l'infrastructure des stades. L'installation de places assises dans les tribunes populaires jusqu'alors composées de gradins où la foule se tenait debout annonçait une transformation du public et, plus loin, du rôle du football dans la société.

La technologie de simulation de foule est détournée en outil archéologique pour explorer la mémoire des supporters. La confrontation de deux formes de savoir sur la foule, l'une distante et analytique, l'autre vécue et incarnée, pose la question de ce qui constitue l'expression d'une communauté et questionne la manière dont cette forme, vivante et fluide, se heurte aux infrastructures qui cherchent à l'encadrer.

Extrait du catalogue de l'exposition.





Depuis le début de son histoire, le football a entretenu une relation ambiguë avec la foule. À la fois lieu de passion populaire et outil de contrôle des masses, le stade incarne les ambiguïtés de cette relation. Comme infrastructure privée il est objet de propriété, comme artefact public il est support de mémoire. En parallèle du duel entre deux équipes se joue une autre lutte profonde, entre ceux qui font vibrer les murs et ceux qui les possèdent.

Je voudrais donc poser la question : que reste-t-il des fantômes du stade lorsqu'il a été complètement privatisé ?

Dans les années 80, à la suite des catastrophes du Heysel en 1985 et de Hillsborough en 1989, et pour lutter contre la violence des supporters, les autorités anglaises ont eu recours à un arsenal d'outils préventifs. Parmi cet inventaire sécuritaire, une technique de contrôle douce a retenu mon attention. Il s'agit de l'installation de sièges dans les tribunes populaires pour en ordonner l'espace. Vu sous cet angle, les sièges sont autant des objets de confort que des remparts visant à endiguer les mouvements et les affects de la masse. La matrice des sièges anticipe le quadrillage des foules virtuelles. Les logiciels de simulation de foules permettent de créer de toutes pièces une masse docile et disciplinée. La simulation informatique, tout comme l'enceinte du stade moderne, cherche à anticiper et contrôler parfaitement les réactions du public. Ces deux rapports à la foule se retrouvent dans leur absence d'ouverture à une quelconque forme d'altérité. La prophylaxie est la règle.

Une telle attitude rappelle un imaginaire profond et lointain de la masse, que révèle le terme latin de turba, évoquant à la fois la foule et le trouble, le désordre, le chaos. La foule est assimilée à une masse informe, un flot débridé qu'il s'agit de canaliser pour maintenir l'ordre public.

À l'instar de cet imaginaire, les logiciels de simulation de foule simulent le comportement de masses dans des situations stéréotypées d'attente, de passage ou de panique, mais ils sont incapables de rendre compte de la dynamique interne aux groupements humains. Dans leur univers algorithmique, il n'y a aucune incertitude ni aucune ambivalence. Les comportements individuels et collectifs sont déterminés par des formules et des pourcentages. Contre cet imaginaire verrouillé de la foule, je veux interroger des supporters engagés dans la vie de leur tribune pour écouter leur expérience incarnée. Face à une foule de synthèse abstraite et générique, il me semble important de raconter l'histoire d'une communauté singulière, en l'occurrence celle du Liverpool FC.. La structure narrative du projet se construira à partir des témoignages de supporters. Tout l'enjeu sera de faire apparaître les connexions et les décalages entre les récits subjectifs et la simulation informatique.

Je réaliserai moi-même les simulations de foule. De cette manière, je mets en jeu ma position et j'interroge mon outil de travail. Les enjeux politiques se trouvent logés dans la logique même du logiciel à travers les choix qu'il impose. En manipulant moi-même le logiciel, je cherche à sonder ses possibilités et ses taches aveugles afin de révéler l'imaginaire latent entre les boutons de son interface.

Nicolas Gourault



Biographie Nicolas Gourault

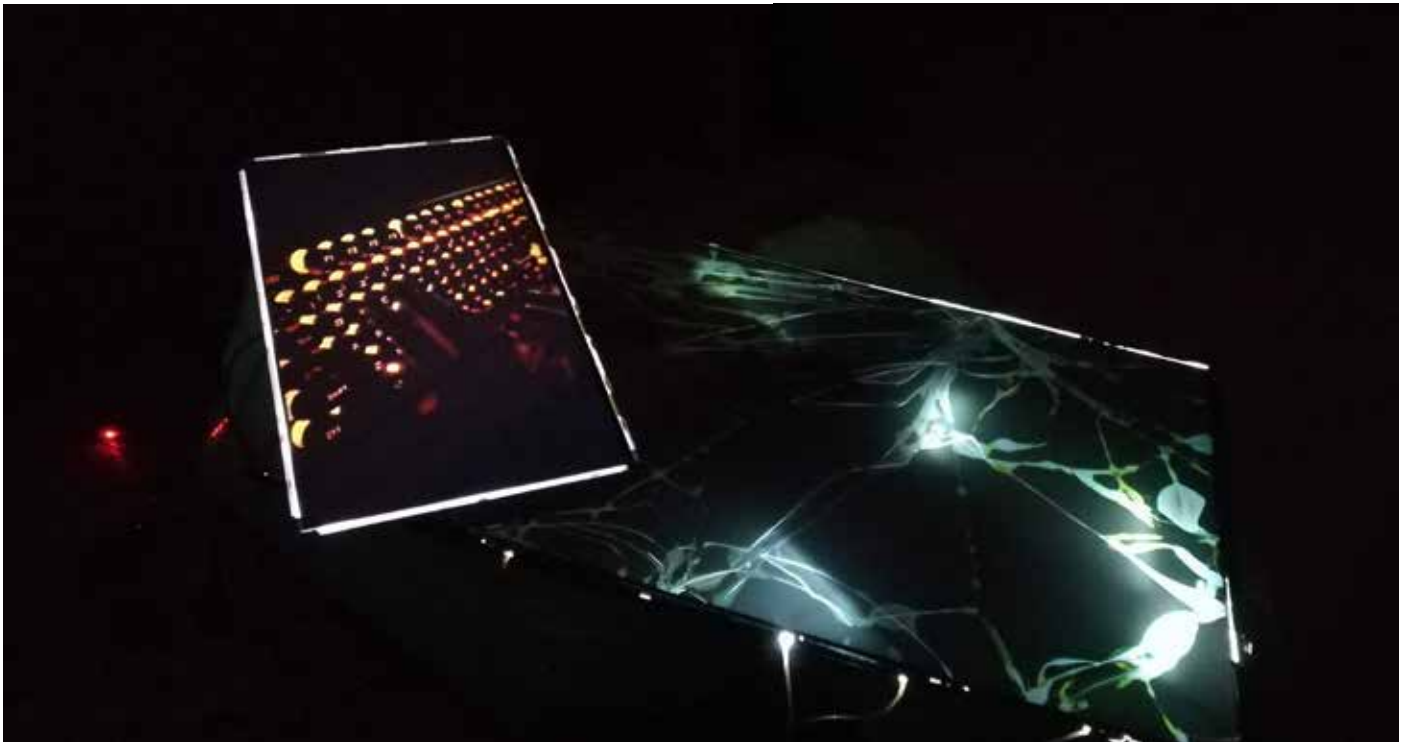
Nicolas Gourault, né en 1991, a étudié à L'École Nationale Supérieure d'Arts Paris-Cergy (ENSAPC) puis à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Il poursuit actuellement ses recherches au Fresnoy - Studio national des arts contemporains.

Par le détournement d'outils de création d'images, il explore les formes d'altérité qui résistent dans des espaces contrôlés où l'imprévu semble exclu. Son travail cherche à créer des ponts entre technique et politique à travers un usage documentaire et critique des nouveaux médias.

Œuvre-blason

Étude de 35 têtes d'expression
Louis-Léopold Boilly
Vers 1825, huile sur bois, 37 x 50 cm
MUba Eugène Leroy, Tourcoing

CINDY COUTANT



Hi-def !
Installation

Mon travail explore les relations que l'humain entretient avec le vivant et le non-vivant, les traces d'accouplement et d'échanges infectieux qu'il porte à mesure qu'il fréquente, domestique, mange les espèces avec lesquelles il cohabite ; à mesure qu'il élabore ses objets techniques qui, en retour, façonnent sa subjectivité et transforment sa nature. Au sein d'installations, de récits spéculatifs, de films, je reporte et expose les indices liés à la situation existentielle critique de notre époque : celle qui se situe dans un contexte de crise écologique majeure et de transition industrielle, qui se traduit par une perte de repères pour l'humanité, forcée de remettre en question sa condition, ses croyances, sa place dans le monde. L'écriture tient une place prépondérante dans ma pratique, qui s'élabore à partir de lectures théoriques, littéraires, poétiques ; de recherches scientifiques, d'enquêtes et observations de terrain, et les réinvestit sous la forme de récits spéculatifs. Cette année, j'ai amorcé une thèse de création avec Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains et l'université de Lille pour nourrir ce qui fonde ma recherche, et pour rassembler une communauté d'artistes, d'écrivains et de chercheurs qui tente de penser une nouvelle cosmo-technologie dont l'une des expressions, parmi d'autres, serait l'être humain. Cette première phase s'est articulée sur les deux fronts, théorique et plastique, et pour Panorama 21, j'expose un état de ma recherche.

Cindy Coutant



Nous, utilisateurs des technologies numériques (des ordinateurs personnels, smartphones, du réseau Internet (à savoir, pour Internet, 53,6% de la population mondiale selon l'Union Internationale des Télécommunications)), baignons dans les milieux médiatiques à différents degrés, dans le flot d'information indexé et le crépitement ininterrompu des notifications auxquels notre attention, notre corps et nos affects sont offerts avec plus ou moins de discernement. Nous déclarons notre existence sur Internet et les réseaux sociaux, adhérons ou popularisons les données du monde via l'injonction algorithmique d'une poignée d'entreprises qui dominent le marché du numérique auxquelles nous nous unissons par utilité, mais aussi par ennui ou faute de mieux — en somme, par passivité. Ainsi, à chacune des questions existentielles fondamentales (Qui suis-je ?, Où vais-je ?, Que m'est-il permis d'espérer ?) correspond une application téléchargeable (Facebook, GMaps, Tinder) dont la littéralité pourrait prêter à sourire, mais préoccupe aujourd'hui les humanités numériques.

En effet, l'exploitation économique de nos affects et comportements la gouvernance algorithmique à « l'ère de l'édition de soi », le « capitalisme linguistique », « affectif » et « attentionnel » à l'œuvre dans ces dispositifs provoquent un nivellement mutilant de nos désirs, de nos manières singulières de les formuler qui sont inexorablement amenées à être pré-dites, uniformisées et récoltées sous la forme de cookies invisibles mais monnayables sur le marché glouton et bien réel des données sensibles. Récemment, nous avons pu observer l'essor des fake news ou autre « réalités alternatives ». Le scandale Cambridge Analytica a révélé l'influence de Facebook en faveur de Donald Trump pendant sa campagne électorale de 2016. Nous informons nos appareils connectés ubiquitaires qui nous géolocalisent en permanence, comptent nos pas, forment et informent en retour notre « inconscient technologique » ; nous exhortent à prendre soin de notre santé ; à trier nos déchets ; à prendre soin de notre réseau professionnel, substituant à la responsabilité des États, celle des individus apparaissant comme des instruments politiques efficaces du biopouvoir (Michel Foucault, Histoire de la sexualité, tome I, chapitre 3 : « La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976).

Nous n'avons jamais été autant reliés, et paradoxalement, les « bulles de filtres » et replis identitaires actuels, sur fond de catastrophe climatique, sont les symptômes d'un détachement généralisé quant à nos capacités de « faire monde », et à en prendre soin. De fait, notre aptitude à créer du commun se traduit aujourd'hui en termes « d'interactions » et de « souscriptions » plus ou moins satisfaisantes, que nous sommes priés d'évaluer et commenter : l'expérience utilisateur (UX) semble massivement s'installer comme mesure de toute expérience de vie. Alors, comment les dispositifs numériques de l'économie libérale instruisent notre manière de voir le monde ? Quels contre-dispositifs l'art, la littérature et les humanités numériques peuvent-ils élaborer pour ouvrir une autre voie ? Il est nécessaire et urgent d'examiner ce que la technologie modifie en nous à mesure que nous la faisons évoluer.

Cette question, que N. Katherine Hayles nomme la technogenèse, a « des conséquences très profondes, au niveau neurologique, biologique et psychologique, comme au niveau social, économique, institutionnel et politique » Son analyse se fonde sur un dialogue avec Friedrich Kittler, l'organologie de Bernard Stiegler, l'analyse du mode d'existence des objets techniques de Gilbert Simondon, ou encore la cybernétique de Norbert Wiener et offre des éléments de compréhension fondamentaux pour penser l'élaboration de notre subjectivité incorporée dans ses outils médiatiques, dans « son rapport le plus étroit à la textualité » ; mais aussi à sa matérialité : l'incarnation [embodiment] est, selon Hayles, une donnée centrale de la vie humaine, « enchâssée dans un monde matériel d'une grande complexité, monde dont dépend notre survie. »

Ainsi, Hayles théorise et rêve une posthumanité qui ne s'abstrait pas du « monde matériel », tout comme l'information est inséparable de son support matériel, fut-elle dématérialisée. Le posthumain de Hayles se rapproche du cyborg de Donna Haraway, qui s'affranchit d'autant plus des dualités : « il représente précisément ce qui rendrait indiscernable le rapport "nature/technique" » ; « ces cyborgs ne dépendent pas, pour leur existence, de l'absolue imperméabilité des frontières entre l'organique, le technique et le textuel ».

Pour Haraway, l'évolution humaine est indissociable de celle des objets techniques, mais également de celle des animaux, plus particulièrement des espèces domestiquées, qui portent, dans leur histoire commune, des « traces d'accouplement et d'échanges infectieux » qui se sont inscrites dans leur matériel génétique. « Ainsi se forment les "naturescultures" (terme qu'Haraway reprend à Latour), autrement dit les relations sur fond desquelles pourra s'effectuer l'individuation des partenaires impliqués dans ces processus de co-constitution. »
Cindy Coutant

Biographie

Cindy Coutant est artiste et doctorante (Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains/Université de Lille). Son travail questionne principalement le désir du vivant de se relier aux êtres et aux choses, la coévolution entre espèces ou techno-espèces, et le besoin propre à l'humain de donner un sens aux informations du monde. Ses installations, films et lectures augmentées sont proches du genre de la science-fiction et se développent par l'écriture. Ils explorent différents problèmes comme l'amour en temps d'espionnage technologique, l'économie affective, la grammaire de l'anxiété ou les récits alternatifs de la création du monde.

Œuvre-blason

Onze aveugles palpent un éléphant, Pl. 28 et 27
Katsushika Hokusai
1818-19, gravure sur bois en couleur, papier Japon
Musée du dessin et de l'estampe originale de Gravelines



HAI-WEN HSU



La nuit déborde, 10 min

Double vidéo-projection, plexiglas, film sans tain.

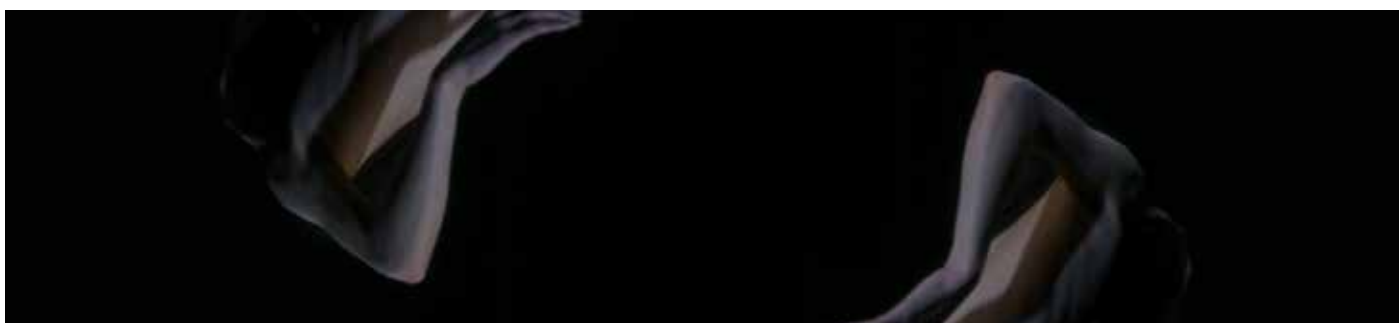
La nuit déborde est une installation vidéo qui invite les visiteurs à partager un moment avec eux-mêmes. Les corps réels et virtuels s'interpénètrent et tissent une chorégraphie fantomatique et introspective.

La Nuit Déborde est une installation immersive qui invite les visiteurs à se confronter à eux-même. Ils découvrent, en traversant l'espace constitué d'un miroir sans tain et de deux écrans, leurs corps s'éveillent à de nouvelles sensations comme celles que peuvent éprouver les blessés ou les mutilés. Ils entrevoient leur part d'ombre, d'autre corps dans l'obscurité du dispositif. Les corps physiques interagissent avec leurs reflets, se rejoignent et se frottent les uns aux autres, s'enflamment mutuellement et raniment même les cendres mortes.

Une expérience pour que chaque visiteur prenne conscience de lui-même, de son corps propre en passant par le dédoublement dans le dispositif.

« Ce que je vois, c'est une image flottante, le mouvement d'un corps dans l'océan, mais Je ne sais pas si c'est le tien ou le mien. Veux-tu savoir à quoi tu ressembles ? Est-ce que les vagues vont diminuer ? Quand viendra-t-il ? »

Hai-Wen Hsu



Je ne vois rien
j'entends
le bruit des flocons de neige
à distance
sur le toit
plus proche de moi
qui pénètrent
à travers la fenêtre.
Mon corps gelé
comme du verre soufflé
sous la flamme.
Je n'entends rien
je vois
les flocons se sont immobilisés
plus loin
derrière la fenêtre
ils ne m'atteignent pas
je n'ai pas froid.

Moi et le mur
le mur et toi
debout
corps dépliés
par tous les pores
étendus à l'infini
tranchants comme un couteau.
Sous la peau
les muscles tremblent
le sang écoulé
tu ressens les secousses
tout contre le mur
submergé d'émotion.

Développé avec Philippe Maurel, le texte évoque mes expériences vécues, en rêve, sur scène, au studio de danse... Ce sont des rencontres entre mon corps et moi, et la réflexion sur ce que je sens. Je m'efforce d'approfondir la poésie, la symétrie, la qualité sonore, du texte, et c'est moi qui l'ai enregistré, de ma propre voix.

Au cours de ma recherche, j'ai appris l'existence de ce qu'on appelle le « membre fantôme », un membre amputé dont on peut encore avoir la sensation et qui continue à interagir avec d'autres parties existantes du corps. Je voudrais lier le syndrome des membres fantômes (sensation de douleur localisée à l'endroit d'un membre manquant) avec les recherches expérimentées dans mon film, "Siamoise", qui traite du lien entre corps et conscience. Pour moi, cette expérience est due au fait que les membres sont intacts, mais le lien qui les rattache à la conscience a disparu. Pour les membres fantômes, ce sont des parties du corps qui ont disparu, tandis que la sensation de leur présence perdure.

Ces deux types de souffrance nous mettent face à la singularité de notre relation entre corps et esprit.

La thérapie miroir est une méthode expérimentée auprès de patients amputés souffrant de douleurs fantômes (douleurs persistantes alors même que le membre n'existe plus).

L'objectif est de donner au cerveau l'illusion que le membre est toujours présent en renvoyant une image du membre controlatéral par l'intermédiaire d'un miroir. De nombreuses études, ainsi que la pratique, ont démontré l'efficacité de ce type de procédé pour le traitement des douleurs neuropathiques. La Thérapie Miroir m'a donné l'idée de prendre comme matière principale des miroirs sans tain, surface à la fois transparente et réfléchissante. Nous nous confrontons à nos reflets, tandis que la lumière sera utilisée, faussant ce rapport qui nous semble à première vue direct. Les miroirs sans tain ont un fort potentiel métaphorique pour nous faire éprouver la distance séparant le corps de l'esprit, et rendre ainsi sensible la décomposition de ce lien: Les dualités évoquées dans le projet sont : le réel et son double, signifiée par le miroir (transparence, vide, trace, potentielle projection vers l'ailleurs ou étirement du réel).

La danse est un art sans médium, ou plutôt c'est un art où le médium est le corps du danseur lui-même.

La singularité du danseur est d'être la fois mouvement chorégraphique, forme, et lui-même, le sujet dansant. J'ai éprouvé ce dédoublement, considérant mon propre corps, y compris dans la vie quotidienne, comme une entité détachée de moi-même.

Le notion de dédoublement est essentielle dans ce projet. Je m'inspire d'un essai du philosophe Clément Rosset. Pour celui-ci, la structure oraculaire de tout événement entraîne une duplication du réel. Le réel est double par le réel, il est l'envers du monde réel, son ombre, son double. Questions de temporalités de durée.

Hai-Wen Hsu



Œuvre-blason

Miroir tournant
Rudolph Koëinig
2ème moitié du XXe siècle
Musée d'Histoire Naturelle de Lille

Biographie Hai-Wen Hsu

Diplômée de l'Université Nationale des Arts de Taiwan en Danse, à Taipei, j'ai suivi la formation EX.E.R.CE au CNN de Montpellier, sous la direction de Mathilde Monnier.

Depuis 2011 j'interviens comme danseuse sur des projets associant la danse au théâtre et aux arts plastiques et visuels, avec des partenaires de différentes cultures, interrogeant la rencontre et le mélange de ces dernières.

Mon travail consiste à explorer la notion de dédoublement, les relations entre corps et esprit, en évoquant la sensation et la mémoire du corps. À travers le grossissement visuel de détails du corps, la texture, le contraste des images corporelles, l'association et la fusion d'images et le langage d'expression corporelle, cette recherche fait apparaître des problèmes d'intérêt immédiat.

FANNY BÉGUÉLY



Arba, Dâk Arba

Photographie argentique sur papier baryté, composition sonore, 50 min

L'artiste entend utiliser la photographie comme médium, à la fois technique et psychique. Elle s'inspire des arts divinatoires. Par l'entremise d'un dispositif chimique et rituel, la couche photosensible réagit à la gestuelle de l'artiste sur des lés de papier. Du chaos surgissent des allusions d'images afin d'en entrevoir les présages.



Arba, dâk arba est une installation photographique et sonore qui met en jeu la dimension oraculaire de la photographie et sa faculté à révéler des mondes invisibles.

De longs rubans de papiers photographiques argentiques travaillés à l'huile, au révélateur et au fixateur, sans appareil ni aggrandisseur, jaillissent du sol et se déploient en hauteur.

Des textures énigmatiques ouvrent des zones incertaines dans lesquelles le spectateur sinue, se perd - ou se trouve. Ici et là, rien n'est fixé, parfois le passé déborde dans le présent et absorbe le futur.

Cachés sous ces monceaux de papiers, des haut-parleurs diffusent des bruissements, des fragments de voix, des sons inarticulés dont l'origine humaine est incertaine.

Arba, dâk arba s'inspire du mythe de l'oracle de Delphes, la Pythie ; l'installation fait écho à la tradition ancestrale des arts divinatoires et, à travers elle, à la propension

qu'ont les hommes, de tout temps, à s'interroger, à tenter de percer les mystères de leur passé, leur présent, leur futur. A déchiffrer obstinément les signes de la nature.

A envelopper le monde du tissu de nos propres songes.

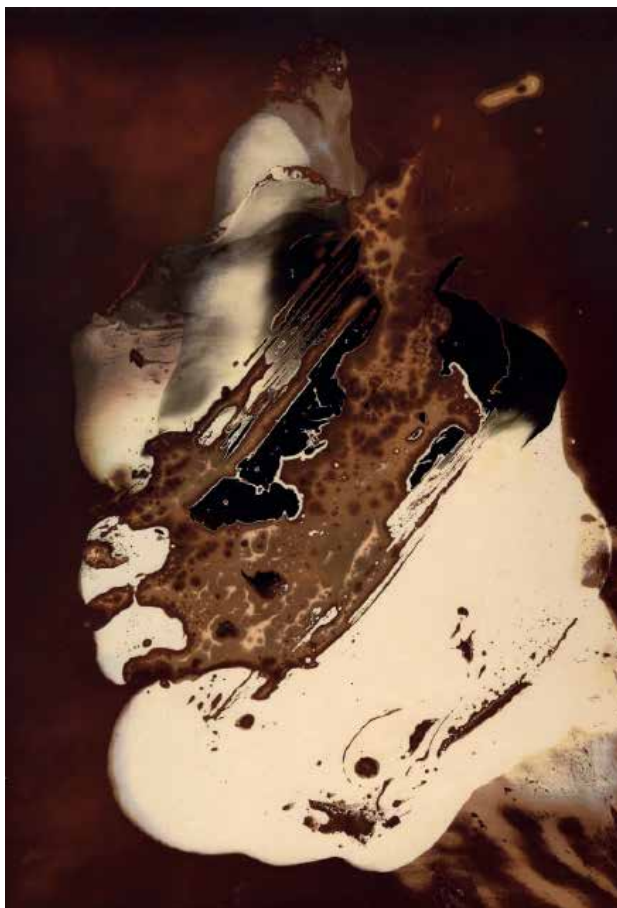
Sous quelle forme trouvons-nous réponses à nos questions ? Quelle est la plastique de la prédiction ? Dans quel fragment d'image reconnaît-on l'inscription d'un destin ?

Quelle est la forme en photographie de la ligne de vie ?

Courbes, fluides, hasards, intuitions. Pas de prêtre ni de temple ici, seul un espace physique et mental où chacun est invité à faire l'épreuve de l'inconnaissable, à se faire lui-même voyant.

Ce ne sont pas des figures pleines, mais du sens qui laisse flotter un vide, afin que de cette éventualité semée, se dessine la vérité d'un à venir. Ce sont des contours lapidaires aussi énigmatiques que le regard du Sphinx.

Extrait du catalogue de l'exposition.



Biographie Fanny Béguély

Fanny Béguély est née à Antibes en 1990. Sa pratique oscille entre le cinéma, la photographie et la performance. Elle a étudié la littérature en classe préparatoire à Nancy et le cinéma à l'université Paris 3 et à l'ENSAV de Toulouse. Elle s'intéresse dans son travail à l'invisible, au vivant, à l'abolition des frontières entre le charnel et le spirituel, à la recherche d'une perspective moins anthropocentrée. Ses œuvres ont été présentées entre autres à la galerie Jocelyn Wolff (Paris), aux Voies Off des Rencontres de la photographie (Arles), à GESTE : Matérialité photographique (Paris), à Côté Court (Pantin) et à Blow-up Arthouse International Film Festival (Chicago).



Œuvre-blason

Agate
Provenance inconnue.
Musée d'Histoire naturelle de Lille.
Photo : © Olivier Boilly

Cette première année au Fresnoy, je souhaite adapter sous une forme d'installation photographique sculpturale et sonore le mythe de la Pythie.

Dans son sanctuaire de Delphes, Apollon exprimait ses oracles par la bouche de sa prêtresse, la Pythie, dont il inspirait les transes. La Pythie devait vivre dans la chasteté et la solitude, on la cherchait de préférence dans une maison pauvre où elle vécut dans une ignorance de toutes choses. La légende raconte que ce sanctuaire était érigé au-dessus d'une faille géologique d'où montait une vapeur froide, le pneuma, gaz toxique contenant du méthane et de l'éthylène, connus pour leurs propriétés anesthésiques et euphorisantes, et dont l'inhalation provoquerait un état de transe. Pour consulter l'oracle, on offrait un sacrifice afin de s'assurer la faveur des dieux, puis la prêtresse procédait à des ablutions et à des purifications, buvait de l'eau de la fontaine Kassotis, jeûnait trois jours, mâchait des feuilles de laurier avant de s'asseoir sur le trépied sacrificiel au-dessus de la crevasse.

Cachée aux yeux des consultants, elle entrait alors dans une sorte de possession, de « délire divin », et les prêtres qui lui servaient d'assistants recueillaient et interprétaient les paroles qu'elle prononçait, incompréhensibles pour le commun des mortels.

Cette révélation liée aux émanations toxiques, cette transparence du corps qui garantirait l'objectivité du message, ce noir du gouffre déchiré par des spasmes de lumière, sont autant d'éléments dont la parenté avec le processus photographique me trouble - la révélation par les bains chimiques dans le noir du laboratoire, l'ambiguïté inhérente à son statut, et malgré tout l'objet de croyance qu'elle constitue en suscitant une adhésion irrésistible à ce qu'elle montre.

La Pythie, semble-t-il, est un rôle parfait pour elle. De longues bandes de papier photographique argentique d'environ un mètre de large s'étendront à la verticale sur environ quatre mètres de longs et sur une partie du sol. Quatre ou cinq haut-parleurs seront cachés sous le papier et diffuseront une composition sonore originale faite de bruissements, de fragments de voix inarticulée aux limites du langage, de cris dissonants ou non humains. Je travaillerai sur ce point à quatre mains avec le musicien multi-instrumentiste Frédéric D. Oberland.

Le papier photographique sera travaillé au pinceau, à l'éponge, à l'huile et à l'essence de laurier. J'ai choisi pour ce projet le papier argentique baryté Foma qui réagit de manière très intéressante à l'huile en générant des formes hybrides, qui seront autant de métaphomorphoses inquiétantes ouvrant sur une réalité autre, sans aucun repère pour l'esprit humain. Je travaillerai à créer une sorte de pure organicité, une matrice inquiétante de fluides comme les sécrétions d'un corps, comme les traces fragiles de notre préhistoire intime. Le spectateur pourra, s'il le souhaite, déceler dans les sursauts de la matérialité physique des sels d'argents, des présences éphémères, monstrueuses ou bestiales, autant de signes d'une logique autonome de la matière et d'un appel des formes vers l'imaginaire.

Mon processus de travail consistera à rechercher un état d'abandon, de vertige et d'oubli, et à mettre en place un dispositif rituel et chimique consistant à faire parler le papier, à le forcer à révéler ses secrets. Au contact du révélateur et du fixateur, et avec l'action de la lumière, la couche photosensible réagira comme par spasme, et délivrera son mystérieux présage.

Fanny Béguély

FÉLICIE D'ESTIENNE D'ORVES



Soleil martien

Installation, série

À l'instar des impressionnistes qui peignaient dans les champs afin de capturer la lumière naturelle, l'artiste embrasse le paysage au moyen d'un processus de « télé-vision » (vision à distance) : « Je travaille avec un paysage distant de milliers de kilomètres, ma profondeur de champ est augmentée par les capteurs des rovers martiens et les modèles des astrophysiciens. » Notre regard et notre esprit contemplant un horizon extra-terrestre : « Faire l'expérience d'un coucher de Soleil c'est aussi percevoir une ligne d'horizon. Plus on avance, plus il recule. »

Pourquoi Mars ? Parce que, malgré le fait qu'on n'y a pas encore découvert de vie, Mars ne cesse d'inspirer. C'est la métaphore de l'autre. Faisant écho à *Continuum*, un film de coucher de soleil martien réalisé en hommage à Éliane Radigue (née en 1932)

sur un morceau de cette pionnière de la musique électronique, inspiré du Bardo Thödol, le *Livre des morts tibétain*, son *Martian Sunset* comme nombre de ses oeuvres déclinent le motif de la ligne d'horizon, et interrogent l'idée d'horizon comme ligne de fuite vers l'infini : « Mars n'est peut-être pas une planète habitée, mais l'étude de son environnement et de son atmosphère est le point de départ de la recherche de signes de vie dans les systèmes extrasolaires.

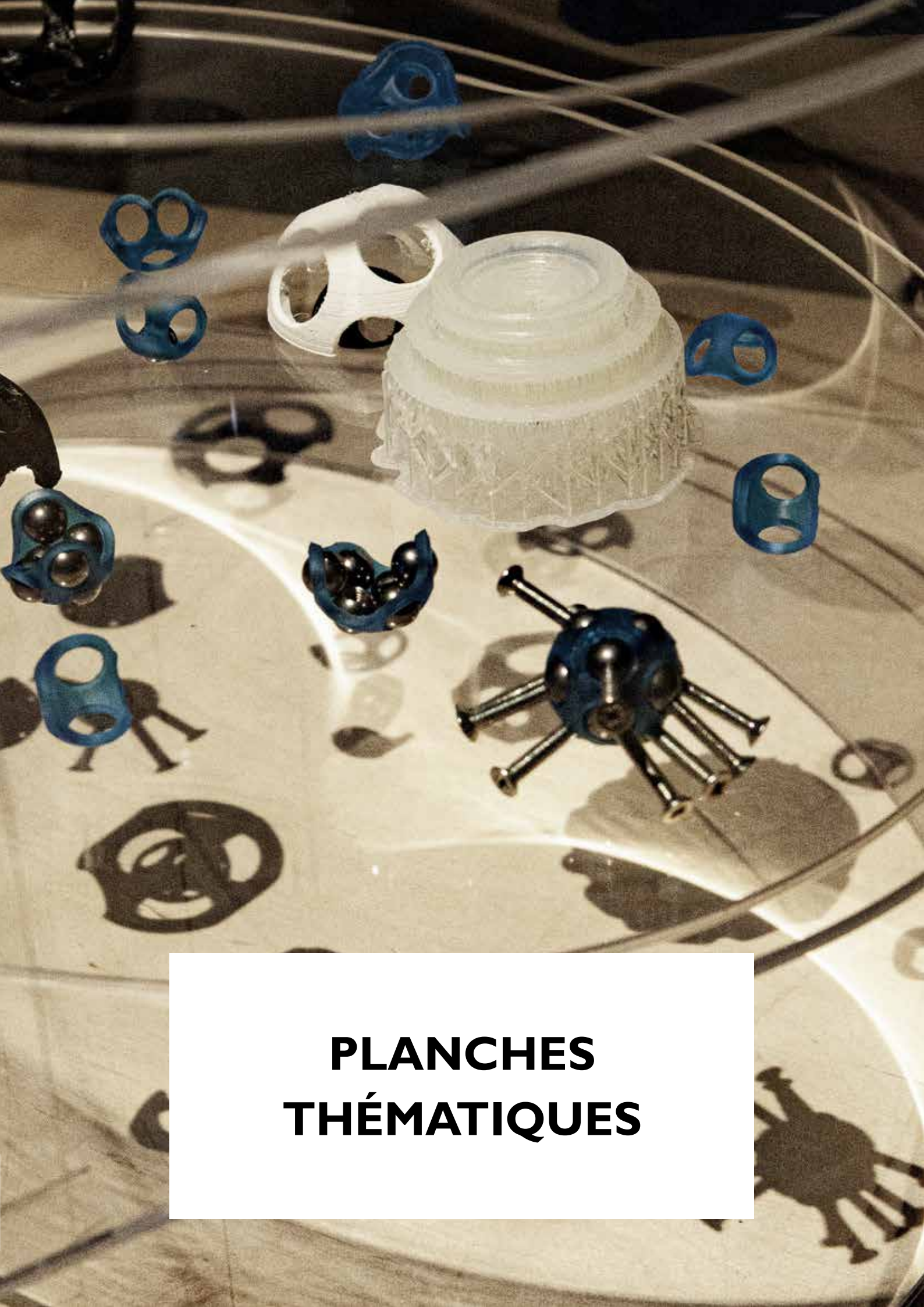
L'horizon cosmologique des premières lueurs du big bang ou encore l'horizon d'une infinité de mondes, celui de Giordano Bruno en 1584, s'étendent aujourd'hui à la recherche de bio signatures sur les exoplanètes. » (...)

Sean Rose



Œuvre-blason

Coucher de soleil
Jean-Baptiste Carpeaux
1872, Huile sur toile
24 x 32,5 cm



**PLANCHES
THÉMATIQUES**

LES GARDIENS DU TEMPLE



The Large Piece of Turf, Albrecht Dürer, 1503



Grass Grows, Hans Haacke, 1967-69



7000 Eichen, Joseph Beuys, 1982-1987



Wheatfield-a confrontation, Agnes Denes, 1982



The Future North Ecotarium project, Jane D. Marsching, 2008

LES GARDIENS DU TEMPLE

#écosystème #demeurecommune #vigie #écoart #biosphère #rituel #protection #sauvegarde #alerte #collaboratif #reconstruire #évolution #involution #mutations #humus #symbiose #artificiel #biocide #éthique

Face aux désordres environnementaux, certaines pratiques artistiques sont plus que jamais attachées à l'idée d'écosystème, de demeure commune habitée par un « vivant » protéiforme. Une demeure aux fissures de plus en plus visibles, en partie sanctuarisée en parcs protégés. L'œuvre en prise avec l'écologie, forgée en partie par un principe éthique alerte, réveille certaines consciences endormies.

« Les artistes ont une position unique pour ressentir les changements environnementaux, ils peuvent synthétiser de nouvelles idées et faire la connexion entre différentes disciplines. Ils sont les pionniers d'une approche holistique » (Barbara Maltisky, *Fragile Ecologies : Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, 1992)

Dans la perspective de modifier le comportement des spectateurs, de favoriser une prise de conscience quant aux changements dus à l'anthropocène, ces pratiques « éco-poétiques » visent à préserver, réhabiliter, l'idée même de nature. L'artiste peut ainsi devenir le maillon d'une chaîne collaborative (sociale, artistique, scientifique), engageant toute une communauté dans un environnement donné. Ces œuvres elles-mêmes, de par leur constitution, ou leur pouvoir d'évocation, visent à favoriser le dialogue et le sentiment d'interdépendance avec les espèces végétales ou animales. Il ne s'agit plus de transformer, mais de sauvegarder ce qui peut encore l'être. L'artiste, comme gardien du temple, devient témoin, révélateur d'une « nature » qui n'est plus appréhendée comme réalité externe, mais vue comme une expérience collective.

Avec *La grande touffe d'herbe* (1503), Albrecht Dürer rend visible ce que nous n'observons plus, ce qui est trop familier pour susciter l'intérêt. Artiste encore entre deux mondes (Moyen âge et Renaissance), du raffinement gothique au souci de réalisme déjà moderne, il fait état ici d'une connaissance intime de la nature, enrichie des avancées de la botanique de l'époque. Cette œuvre à l'aquarelle montre un monde en réduction, presque comme un îlot préservé. De nombreuses plantes sont présentes : achillée, pissenlit, pâturin naturel... un micro-écosystème en soi, rencontre du savoir scientifique et de l'acuité poétique du regard de l'artiste. A ces végétaux d'habitude ignorés, la composition toute en verticalité confère une dimension presque monumentale, comme une cathédrale végétale vue par un insecte.

L'idée de la catastrophe naturelle, comme « renversement » de l'ordre naturel des choses, est présente dans *Grass Grows* (1967-69), de Hans Haacke. Il opère ici une bascule, transpose un phénomène naturel (la germination) dans un espace artificiel, le musée. Il s'agit d'un monticule de terre de forme conique,ensemencé de pelouse et arrosé tout le temps de l'exposition. Ici, se rejoue un processus naturel essentiel, mis en scène par l'artiste. En perpétuelle évolution, l'œuvre est en interaction avec l'espace muséal, qui agit sur la pousse de la pelouse. Avec un écart presque contradictoire, un fragment de nature est enfermé et manipulé pour susciter une observation attentive. Puis se révèle à nouveau au spectateur, de manière contemplative, dans une possible prise de conscience de l'éphémère, de la fragilité du processus qui mène au vivant.

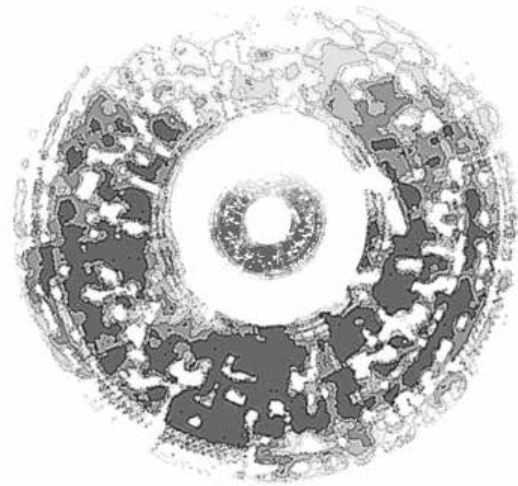
Plus encore que de réactiver un lien ténu avec la nature par l'expérience du regard, certaines démarches artistiques sont pensées comme des tentatives de restauration écologique, par le biais de la performance. Comme une « réimplantation éco-symbolique », avec *Wheatfield - a confrontation*, d'Agnès Denes (1982). Pionnière du rapprochement entre art et écologie, elle sème 0,8 hectares de blé dans un terrain vague du sud de New York, près de Wall Street. Dans cette zone, le mètre carré est hors de prix, l'artiste remet ainsi en cause les processus spéculatifs immobiliers en créant une brèche, un espace autre. La terre renoue ici avec sa fonction originelle, et devient le creuset d'une expérience collaborative (culture, semailles, récolte). Il s'agit d'éveiller les consciences, et plus encore, de modifier le milieu de vie même des habitants.

Ce geste qui répare, restaure, par le biais du rituel et de la performance artistique, est celui aussi de Joseph Beuys, dans une

HERMES ET LES PASSEURS



Figure d'Hermès, détail d'une Amphore attique à figures rouges, VI siècle avt J.C



Eliot, David Guez et Sylvie Tissot, 2018



The Planck Universe (Macro), Ryoji Ikeda, 2015



Nimbus, Berndnaut Smilde, 2014



Hermes' Mistress, Regina Frank, 1996

HERMES ET LES PASSEURS

#messager #furtif #passeur #entredoux #invisible #immatériel #entremetteur #ruse #miroir #fenêtre #partage #révélation
#hacker #pirate #fugace #éphémère #conducteur #datavisualisation #algorithme #intelligencecollective

Depuis le XV^{ème} siècle et l'héritage de l'académie platonicienne, l'idée de la mélancolie du créateur ne devait plus cesser d'intervenir dans la vie artistique. La figure de l'artiste sous influence de Saturne, tout en intériorité et solitude, est sans doute erronée. L'artiste contemporain, connecté à de nombreux champs de connaissance, serait plutôt disciple d'Hermès, messager des dieux, divinité des passages et de la « métis » (l'intelligence rusée des grecs). Un « entremetteur » donc, maître des échanges et des vols, créateur rusé qui transforme les regards et bouleverse les certitudes. Sur le seuil d'un entre-deux-monde, maître des miroirs, il laisse entrevoir l'invisible. Au service de nouveaux mythes communs, il peut fixer des apparitions et raviver ce qui a disparu.

Avec cette représentation antique d'Hermès, en détail d'une Amphore attique à figures rouges (VI^{ème} siècle avr J.C), nous avons tous les attributs du dieu archaïque des voleurs. La « chlamydes » (manteau court attaché par une fibule), le caducée (le bâton offert par Apollon, symbole de paix), et ses « talaria » (sandales ailées). Dieu messager donc, mais aussi dieu du commerce et du voyage, il est aussi celui qui conduit les âmes dans les enfers. Zeus, fier de son fils et de son caractère rusé, fit de lui son messager attribué. Il est celui qui permet le franchissement des frontières. Hermès serait à la fois hacker et artiste aujourd'hui, messager volatil et furtif, partageant les connaissances. Un nouveau type d'artiste dont les œuvres se mêlent à des enjeux à la fois technologiques et politiques. Renouant ainsi avec l'art conceptuel des origines, leurs œuvres sont immatérielles et numériques et résistent ainsi à une certaine logique marchande.

Fonder un art commun, franchir les clôtures numériques avec l'idée d'une liberté partagée dans l'esprit du code source ouvert, autant d'objectifs réunis dans le projet *Eliot*, un robot fédérant les intelligences humaines. *Eliot* ressemble à un chatbot (robot parlant), un passeur, entremetteur, selon David Guez, l'un de ses concepteurs et pionnier du net-art (avec Sylvie Tissot, entrepreneuse et chercheuse en informatique). Il peut hacker d'autres intelligences artificielles (Siri, Alexa...), pirater d'autres chatbots de plus en plus prégnants dans notre environnement. Quand nos échanges quotidiens sont influencés par des intelligences artificielles formatées, à visée commerciale, *Eliot* peut devenir le pivot d'une insurrection numérique. En contactant *Eliot*, sur une question précise, nous sommes mis en relation anonymement avec une multitude d'individus à même de nous répondre. Les masques et les conventions sociales tombent, un espace d'intimité et de confiance se crée. *Eliot*, anagramme de « toile », replace l'humain au cœur du programme et valorise une ressource primordiale : l'intelligence collective.

"*Hacker, c'est instaurer une différence*", écrit Kenneth McKenzie Wark dans son « manifeste hacker », publié en 2004. Comme Hermès porteur de la flamme de la connaissance, l'artiste-hacker fait preuve d'une grande capacité d'invention, dans un monde saturé. Avec *The Planck Universe (Macro)*, installation audiovisuelle monumentale, Ryoji Ikeda convertit des données numériques en signaux visuels et sonores. Il pénètre dans l'univers informatique comme un hacker et rend visible ses propriétés cachées – ses codes. Il en découle des flux de données et des processus de calculs abstraits qui enveloppent les spectateurs. Oeuvre algorithmique, *The Planck universe* est composée de deux projections se déployant sur des surfaces de plus de 375 m². L'installation explore la perception humaine à la plus grande échelle du microscopique et à la plus petite échelle de l'espace infini, au delà de l'univers observable. A l'aide des plus petites particules et des plus grandes dimensions, cette installation synesthésique immerge le spectateur. Illusionniste de la data-visualisation, messager, l'artiste rend visible l'invisible, révèle des structures cachées allant ici jusqu'à la physique quantique. L'univers du « data » devient un enjeu autant esthétique que politique.

Passeur entre deux mondes, l'artiste hollandais Berndnaut Smilde fait le lien entre nature et culture. Avec la série *Nimbus*, en constante expansion, l'artiste photographie des apparitions nuageuses dans des endroits aussi divers qu'une cathédrale ou une mine de charbon. Capturant et transformant le volatil et l'éphémère, il organise la rencontre entre de la vapeur et de la fumée, et matérialise un nuage flottant au dessus du sol. De l'immatériel est ainsi créé, avec les mêmes propriétés qu'un nuage,

SURNATURE



DR Mabuse, Fritz Lang, 1922



Comment expliquer la peinture à un lièvre mort ?, Joseph Beuys, 1965



Arlequin au bâton, Pablo Picasso, 1969



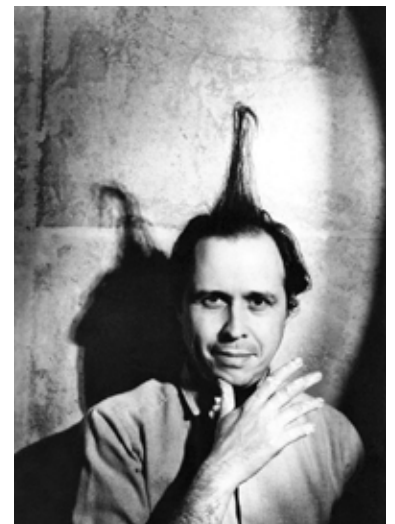
EXU, Jean-Michel Basquiat, 1988



Unicorn, Rebecca Horn, 1970



Indiens Hopi



Petit Maître à la fontaine de cheveux, Jacques Lizène, 1980

SURNATURE

#Réparation #invocation #conjuración #magie #chamanisme

« La surnature n'est « au-dessus » ou en amont de la nature qu'en ce qu'elle l'anime et détermine sa « vie » ; si elle est la composante symbolique de la nature, elle ne s'exprime qu'à travers elle : autrement dit, tout être surnaturel a une forme naturelle. »

Roberte Hamayon.

Cette définition fournie par une spécialiste du chamanisme pose d'emblée le débat : le surnaturel est intrinsèquement rivié au naturel et non opposé, comme on le laisse souvent entendre. Le terme de surnature est donc ici utilisé dans son sens primitif et fondamental. La convocation de cette surnature par les artistes permettrait-elle de « Guérir de l'hubris technologique ou de la rationalité insomniaque » ? (Philippe Godin)

Les oracles -Sybille de Cumes, Pythie de Delphes- n'avaient pas de dons surnaturels mais prêtaient leurs voix aux divinités : elles devenaient l'instrument de transmission d'une surnature.

En 1853, exilé à Jersey, Victor Hugo est initié au spiritisme. Sceptique dans un premier temps, la manifestation de l'esprit de sa fille décédée Léopoldine l'emporte. Il convoque les esprits, fait tourner la table. La période spirite à Jersey, en effet, évoque « l'époque des sommeils », l'écriture automatique des surréalistes. Le Docteur Mabuse, création littéraire de Norbert Jacques, sera adapté trois fois au cinéma par Fritz Lang. Il incarne l'esprit du mal, fantôme vampirisant les vivants. Il est appelé lors de séances spirites ou s'invite auprès des esprits faibles ou agités. Il annonce la démesure nazie, « hubris », pointée par les artistes expressionnistes. Le surnaturel est ici bien vivant.

Alors qu'il est pilote de bombardier sur le front russe, l'avion de Joseph Beuys est abattu au dessus de la Crimée. Il racontera qu'il a été recueilli, en état de catalepsie, par des paysans tatares qui l'ont recouvert de graisse et d'une couverture de feutre; ces deux matériaux associés ici à une notion de (sur)vie marqueront toute l'oeuvre de Beuys. Il est en quelque sorte « revenu d'entre les morts », condition unique pour devenir chamane. Dans l'action *Comment expliquer la peinture à un lièvre mort*, il se présente comme un être en contact avec une surnature, au delà de la mort. Son pouvoir de résurrection de l'animal fabuleux et joueur agit comme métaphore de la renaissance possible de tout individu « engourdi ». Cette action affirme, un concept élargi de la notion d'art ; l'homme en est le maillon principal et son lien aux tableaux comme à une source de l'inconscient se révèle alors aussi important que les tableaux en eux-mêmes. Le travail de Joseph Beuys est un questionnement permanent sur les thèmes de l'humanisme, de l'écologie, de la sociologie, et surtout de l'anthroposophie.

Dans la figure d'Arlequin – qui traverse épisodiquement toute son oeuvre, depuis 1901 jusqu'aux toutes dernières années –, Picasso a toujours versé un contenu autobiographique, plus ou moins dissimulé selon les époques. Il lui donne le plus souvent le statut d'un double mélancolique, incarnant la solitude et la fragilité de l'artiste mais aussi d'un farceur qui aime se jouer des règles et des autres. Dans l'arlequin au bâton, la figure frôle le grotesque et l'obscène. Picasso se frotte avec provocation aux codes de l'esthétique picturale.

Jean-Michel Basquiat d'origine haïtienne, est imprégné de culture vaudou. Dans son tableau, *Exu*, figure incontournable du vodun haïtien issue des traditions religieuses africaines. Il apparaît sous les traits d'un dieu cornu. Exu est capable de voir le monde invisible et il est souvent représenté avec une tête de chien, dieu qu'il a assassiné pour dérober ses pouvoirs. Il est souvent associé au diable ou à Hermès dont la tâche consiste à transmettre à l'oracle les questions des hommes. Mais il peut en modifier le contenu ou le destinataire. S'il n'en fait qu'à sa tête, c'est en réalité pour mettre à l'épreuve la sincérité des gens qui le sollicitent. Être malicieux, rusé et imprévisible, il est le régulateur du cosmos, l'ouvreur des barrières. La zizanie qu'il provoque permet ainsi de révéler leurs véritables intentions.

« Lorsque vous souffrez, vous faites l'expérience d'un jeu extrême. Cela peut vous libérer et ouvrir bien plus grand la vision que vous avez de vous-même et de votre propre corps ». Cette déclaration de l'artiste rappelle l'injonction des chamanes ou sorciers.

Dans *Unicorn*, Rebecca Horn se tient raide au milieu d'un champ de blé, le corps partiellement recouvert de larges bandes blanches, et le visage ceint d'un casque textile tenant droit, une longue corne. Pour maintenir son « hénin fabuleux » et son port altier, la femme doit ici supporter douloureusement l'harnachement : la licorne, singularité fabuleuse, est une fabrication douloureuse. Surnature et nature sont ici intimement liées entre désir de verticalité et réalité terrestre, entre magie et conscience de ses limites.

Les bouffons rituels d'Amérique du nord, qui ont leurs homologues en Afrique et parfois en Asie ont comme fonction de rendre manifeste le censuré, le refoulé, le réprimé. Ils ne respectent rien ni personne et leurs attaques frappent à l'occasion des cérémonies les plus solennelles. Dans la société Hopi, les clowns sacrés ont le droit de bousculer, molester, invectiver. Leurs masques effrayants sont surmontés de deux cornes leur assurant un contact avec les énergies surnaturelles. Ils sèment le désordre dans la communauté.

Jaillissement d'une pensée qui déborde, la fontaine de cheveux dressée sur la tête de Jacques Lizène, le « Petit Maître liégeois » comme il se nomme, rappelle ces protubérances des clowns sacrés mais aussi le dispositif de la houppette des clowns Auguste qui leur permet de faire jaillir un jet d'eau au sommet de leur crâne. La fontaine de cheveux est le signe d'un excès de sens, d'une outrance manifeste, le jaillissement incessant de la turbulence.



Zone Blanche, Mathieu Missoffe, 2017



Charles Freger, Cerbus, Wilder Mann



Charles Freger, Babugeri, Wilder Mann, 2011



Tony Erdmann, Maren Ade, 2016

Entrées vers les œuvres de Panorama 21 :

- Eliane Aisso, *Ati Okuku de imole*
- Vincent Pouydesseau, *Werviqaceae*
- Camila Rodriguez Triana, *Resilencia*
- Yosra Mojtahedi, *Vitamorphose*
- Fanny Béguély, *Arba, Dâk Arba*
- Juan Pablo Villegas, *D'après le jardin*
- Thiago Antonio, *Amphitheatrum Sapientiae Hermeticum*

Le 25 novembre 1965, l'exposition *N'importe quelle corde* à la Galerie Alfred Schmela de Düsseldorf a lieu. En guise de vernissage : « Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort ». Pour une fois, Beuys quitte son emblématique chapeau en feutre. L'action dure trois heures. Il s'enduit le visage de feuilles d'or et de miel : l'or, symbole de l'achèvement du grand œuvre alchimique ; le miel, transformation du règne végétal par le règne animal et réminiscence de sa renaissance tartare. La visite inaugurale est réservée au lièvre mort que Beuys porte dans ses bras comme on tient un enfant. La longue semelle en fer aimantée, fixée à son pied droit par des lacets de cuir, claque fortement le sol lorsqu'il déambule pour présenter l'exposition au lièvre mort. Lorsqu'il commente un « tableau », il rapproche une patte de l'objet considéré. Il s'inspire du médecin alchimiste Paracelse qui a développé l'idée de la correspondance entre le macrocosme et le microcosme. Il va s'asseoir sur un tabouret juché sur une armoire métallique comptant de nombreux tiroirs, dont l'un des pieds est entouré d'un rouleau de feutre. Sous l'armoire, un os percé dissimule un micro relié à un appareil acoustique. Un autre micro, visible celui-là, est placé perpendiculairement à l'os. C'est supposé être une « radio » qui retransmet les propos murmurés et incompréhensibles de Beuys au lièvre mort. Beuys s'élève ici contre la rationalisation de l'art. Il y substitue l'« image concrète » du lièvre mort. Raison contre intuition. L'animal est censé incarner les facultés intuitives de la pensée humaine : « Le lièvre s'incarne lui-même dans la terre, ce que nous, êtres humains, ne réalisons qu'en pensée. » Pourquoi le lièvre est-il mort ? Il représente ainsi une « entité intellectuelle globalisante » ou un « organe extérieur de l'homme ». La communication de Beuys avec le lièvre mort tient le spectateur à distance. Il s'agit de lui régénérer la pensée par « la traversée de la mort ». Le spectateur est comme le fer, métal tellurique et impur, outil de guerre qui symboliserait la Terre-Mère (le sol) souillée. Mieux vaut la nature imparfaite de la *materia prima* que Beuys transmute en or et l'intelligence des abeilles : « Le miel sur ma tête a, évidemment, un rapport avec la pensée. Alors que les humains ne sont pas en mesure de produire du miel, ils sont capables de penser, de produire des idées. Néanmoins, la nature pourrie et morbide est revivifiée. Le miel est sans aucun doute une substance vivante, les pensées humaines peuvent aussi devenir vivantes. »

Beuys et l'animal, Charles Dreyfus, *Animalité*, Numéro 113, hiver 2013

URL : <https://id.erudit.org/iderudit/68316ac>

Le tombeau ne ment pas. Le linceul est la première page blanche du livre de la vérité dont la tombe est la sombre reliure. Vous qui lisez dans ce livre, pourquoi doutez-vous, parce que vous êtes des vivants. Vous ne pouvez croire sans mourir. Dans votre pauvre monde, la foi c'est le suicide. Dans le mien, c'est la création.

Quand Shakespeare vient et vous dit : c'est moi, vous êtes condamnés à chercher son identité et à en douter. Vous êtes les rois de la vie qui recevez les ambassadeurs de la mort, mais comme ils ont un masque d'ombre, vous ne pouvez pas voir leur visage, vous ne pouvez voir que leur couronne. Leur couronne, c'est leur âme.

Extrait du « *Livre des Tables* » de Victor Hugo

1853-1855

Certes, aucun des artistes présentés ici ne se pense sans doute en sangoma des tribus Zoulou ou en magicien Yaqui, mais chacun de leurs travaux peut exprimer ces deux caractéristiques : celle de passeur, d'intermédiaire privilégié vers un autre monde, et, en même temps, celle de quelqu'un qui, dans sa singularité même, dit quelque chose de notre société tout entière, de sa nature profonde comme de ses tensions. » Laurent Devèze, commissaire expo « *L'artiste est-il un chamane ?* Narbonne, 2016

Joseph Beuys : « Je ne cherche pas à analyser un passé encore obscur, ça, c'est le travail de la psychanalyse, qui s'occupe de l'inconscient et du subconscient. Le but c'est la conscience de soi qui débouche sur un acte capable de transformer le monde »

« Quand je suis considéré comme une sorte de figure chamanique ou que j'y fais moi-même allusion, c'est pour souligner ma croyance en d'autres priorités (que celles de notre société actuelle) ... Dans des lieux comme les universités, où chacun parle de manière si rationnelle, il est nécessaire qu'apparaisse une sorte d'enchantement. »

Une façon de gérer l'aléatoire

À travers la diversité de ses manifestations et les degrés de son acculturation, la fonction chamanique peut être caractérisée comme une gestion de l'aléatoire réalisée par le jeu de relations contractuelles avec des partenaires surnaturels. Le caractère aléatoire est en effet le point commun entre les phénomènes que l'action chamanique a pour but de faire apparaître, selon qu'elle assure la reproduction de la société ou l'administration de ses désordres : gibier, pluie, fécondation, santé mentale (par la présence de l'âme dans le corps), non-vulnérabilité aux armes ennemies, découverte d'objets perdus, chance en amour, au jeu, en affaires, aux examens (comme nos voyantes), succès aux élections (dans les réserves indiennes d'Amérique du Nord) ; l'aspect divinatoire de l'action chamanique ne consiste pas à savoir l'avenir, mais à rendre conforme à la norme ou passible de traitement. La nature contractuelle des relations mises en œuvre fonde l'incapacité attestée du chamanisme à se muer en religion organisée et à s'élever au niveau étatique ; lié à un état archaïque de société acéphale, il se marginalise face à tout pouvoir centralisateur, devenant une forme de contre-pouvoir ; l'art de négocier qu'il réclame fraye la voie de la subversion. Cependant, l'intention de séduire, qui explique la personnalisation de la pratique, mène le chamanisme à être un creuset de créativité et une voie d'expression personnelle. Ce pragmatisme, qui fait la faiblesse institutionnelle du chamanisme, fait aussi sa force d'adaptation ; toujours présent aux marges d'autres idéologies, il est même revivifié par la situation de crise, car, là où les religions proposent la soumission à des instances transcendantes, il offre le recours de la connivence personnelle avec des partenaires indéfiniment renouvelables : il ouvre la voie de la chance. Enfin, le rôle imparti aux morts, envisagés à la fois dans la perspective de la réincarnation perpétuelle des âmes au sein de la société et comme partenaires potentiels, explique que le chamanisme devienne, pour des minorités (Sibérie, Amérique du Nord), un support d'ethnicité.

— Roberte Nicole HAMAYON

Le sacré. Il faut séparer sacré et divin. Le sacré n'est pas lié à une religion, mais relève d'une anthropologie. C'est ce que l'on ressent en face de quelque chose qui nous submerge et nous dépasse. C'est une expérience qui rassemble, une mise en écho du présent dans le temps. Est sacré ce qui légitime le sacrifice et interdit le sacrilège.

Le profane. Si tout est sacré, la société se pétrifie. Si tout est profane, la dérision règne en maître et tout se décompose. D'un côté, asphyxie, de l'autre, Narcisse roi.

La sacralité. Nous produisons notre propre sacralité. C'est ce qui n'a pas de prix. Les artistes comme Picasso font du sacré avec du profane. Ils sont au-delà du bien et du mal. Ce sont des emblèmes qui cristallisent un sacré diffus. Sacralité et transgression vont ensemble.

La sacralité. Nous produisons notre propre sacralité. C'est ce qui n'a pas de prix. Les artistes comme Picasso font du sacré avec du profane. Ils sont au-delà du bien et du mal. Ce sont des emblèmes qui cristallisent un sacré diffus. Sacralité et transgression vont ensemble.

Régis Debray, *Jeunesse du sacré*, Gallimard

Roberte Hamayon, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*. Société d'ethnologie, 1990.

Jean de Loisy, *Les maîtres du désordre*, ed. Quai Branly, 2012.

Philippe Godin, *L'art trans chamanique*, Libération ; 22 novembre 2016

Bertrand Hell, *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre*, Flammarion essais, 1999.

MONTRE - EXPOSER



Thomas Allom, *La grande galerie du Louvre*, 1844



La galerie actuelle



Aby Warburg, *Mnemosyne 42*, 1924-1929



Jan Fabre, *Pièce de Viande*, Louvre, 2008



Vue de l'exposition *Les maîtres du désordre*, Musée du quai Branly, 2012



Lizène, *la fontaine*,

You can be a museum or can be modern, but you can't be both (Gertrude Stein)

MONTRE - EXPOSER

Au XIX^e siècle les musées s'adressaient à un public restreint d'amateurs, de connaisseurs et d'artistes. A partir du XX^e siècle, ils sont utilisés, non seulement pour servir au progrès des connaissances humaines, mais pour seconder l'enseignement et enfin concourir à l'éducation populaire. Cette exploitation intense a bouleversé toutes les données de la muséologie. Autrefois, un musée était constitué essentiellement de salles d'exposition, où l'on montrait les séries les plus complètes possible. Au XX^e siècle, on se préoccupa d'inventer les plans qui permettent à la fois la distribution en circuit de chefs-d'œuvre et en circuit d'étude ; cette idée, déjà préconisée par Goethe en 1821, fut souvent reprise depuis lors. Le principe d'une exposition stable tend aujourd'hui à se résorber au profit de la notion d'exposition temporaire, qui semble indispensable pour raviver l'intérêt du public des musées ; l'organisation d'expositions paraît donc être la mission primordiale des conservateurs d'aujourd'hui ; quant aux salles d'expositions fixes, elles sont elles-mêmes soumises, pour répondre à cet esprit, à des renouvellements incessants qui finissent par faire des musées de perpétuels chantiers. Au début du siècle, Maurice Barrès, Salomon Reich (lui-même conservateur de musée) traitaient les musées de « morgues », de « cimetières », d'« hypogées », les peintres fauves parlaient de les brûler. En mai 1968, des étudiants allèrent jusqu'à réclamer la suppression des musées et la dispersion des collections dans les milieux de la vie quotidienne (« La Joconde au métro »).

Aby Warburg constitue son Atlas Mnémosyne de 1924 jusqu'à sa mort. Il le conçoit comme un ensemble profus, élastique et mouvant : il remet en question la notion d'histoire de l'art limpide et organisée de Winckelmann. Les images trouvent des échos formels et dramatiques à travers le temps et les cultures. Les tableaux épinglés de Warburg tentent de créer des associations, de retrouver les rhizomes de l'image. Cette entreprise focalise la pensée sur les espaces entre les images par le biais de la recherche d'une liaison inédite. Nous nous retrouvons devant une recherche vitaliste. Le regard ne peut que circuler, évaluer, comparer... : la pensée se fait en images, le monde est « remonté ». Pas de souci de chronologie, de continuité historique mais une recherche d'une image-fossile hantant les sujets.

A l'occasion de l'exposition *Objets prétextes, objets manipulés*, en 1985, Jacques Haynard lança la fameuse formule : « *L'objet n'est la vérité de rien du tout. Polyfonctionnel d'abord, polysémique ensuite, il ne prend de sens que mis dans un contexte. [...] Au début, certes, il faut nommer l'objet pour qu'il existe ; mais l'objet existant, l'expert, le spécialiste, celui « qui sait », décrète que tel objet est bon ou mauvais, beau ou laid, que tel objet est faux ou vrai, qu'il vaut tant ou ne vaut rien* » (1985). Tout le monde manipule, et tout le monde est à même de produire des détournements de sens ! « *Dès lors, l'objet précieux ou banal peut être soumis à une lecture autre, à un questionnement qui lui redonne du sens en l'inscrivant dans un univers autre que celui qui oppose le beau à la laideur, l'art à ce qui ne l'est pas. [...] Une muséologie de la rupture offre à tous ceux qui regardent des objets la possibilité d'investir leur savoir et d'être incités par irradiation à la relativisation* » (Pour une muséologie de la rupture, Jacques Haynard 1986).

Le commissaire et historien de l'art belge Chris Dercon sera un des plus brillants représentants de cette muséologie croisant ancien et contemporain, notamment lors de sa période comme directeur du musée Boijmans Van Beuningen à Rotterdam. Sa scénographie des ruptures sera sa signature. Il n'y a pas d'art ancien, il y a des œuvres qui se regardent, échangent, vivent. Warburg et mai 68 sont présents. De manière ponctuelle, ces esprits sont convoqués.

Dans le cadre des « Contrepoints », le musée du Louvre invite des artistes à plastronner, blasonner. Alors que Vincent Delieuvin, conservateur, repense la grande galerie dans un esprit d'ordre mais aussi de complexité à l'aide de plusieurs corps de métiers, conservateurs, restaurateurs, dépoussiéreurs, manutentionnaires, régisseurs ... « *Nous conservons bien sûr le fil chronologique mais, à l'intérieur, nous voulons mieux caractériser les écoles, les villes, avec des moments très forts pour chacune de ces séquences* ». Espace totalement bouleversé, interrompu par Jan Fabre, lors de l'exposition *Ange de la métamorphose* dans le cadre des essais « Contrepoints » du Louvre, invitant un artiste à s'inscrire dans l'espace muséal ; « *Je considère ces deux musées comme une sorte d'espace scénique, mental. Avec mon œuvre, je prends position et crée une dramaturgie du regard, du sentiment et de la pensée, qui met en relation mes œuvres et les chefs-d'œuvre classiques. Ils se renforcent mutuellement et révèlent de nouvelles significations. Pour moi, l'exposition n'est pas un simple dialogue d'images ou de contenus symboliques, mais une sorte de genèse de la recherche par le regard.* »

Recherche, création et non dialogue, l'œuvre contemporaine se confronte à l'œuvre classique, produisant des associations mais

aussi des ruptures fécondes. Dans l'exposition *Les maîtres du désordre*, Jean de Loisy crée des relations turbulentes entre des œuvres rituelles primitives et des œuvres contemporaines – La fontaine de Jacques Lizène (planche Surnature) était intégrée

L'essor soudain que prirent les musées au siècle des Lumières, sous la forme de collections anciennes ouvertes au public ou d'établissements nouveaux, est un phénomène passablement complexe dans lequel coïncidèrent divers facteurs. Il est vraisemblable que l'ascension progressive de la bourgeoisie au pouvoir et l'expansion de la notion de bien public suscitérent l'exigence d'une certaine démocratisation du patrimoine culturel, confisqué depuis des siècles par l'aristocratie et par l'Église. L'époque se signale en outre par un effort original de rationalisation et de divulgation du savoir, dont les musées furent l'un des instruments et des terrains d'application privilégiés. (...) Mais le XIXe siècle eut aussi l'initiative d'une institution tout à fait originale dans sa spécificité, le musée d'art contemporain (musée du Luxembourg, 1815, origine du Musée national d'art moderne) : il fondait du même coup la notion ambiguë d'« art des musées », terme d'adulation ou de mépris selon les cas, désignant à la fois l'héritage du passé et ce qui, de la production moderne, était jugé digne de le rejoindre ou prétendait le continuer, tel l'art pompier à la fin de cette époque. Institutions publiques, les musées offraient dès lors aux artistes la consécration suprême : une place dans l'histoire de l'art. (...) il existe, aujourd'hui, toutes disciplines confondues, près de dix-huit mille musées répartis à travers le monde entier, avec néanmoins quelques zones à forte densité : l'Amérique du Nord, la France, l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne. Bien que les créations aient été très nombreuses à notre époque, aux États-Unis surtout, c'est au XIXe siècle que l'institution rencontra le plus de ferveur et d'adhésions, et que sa légitimité fut la moins contestée.

Robert FOHR, Historien de l'art, MUSEE,encyclopédie Universalis.

Pissarro : « Il faut brûler les nécropoles de l'art »

Paul Valéry : « C'est un paradoxe que ce rapprochement de merveilles indépendantes mais adverses, et même qui sont le plus ennemies l'une de l'autre, quand elles se ressemblent le plus. Une civilisation ni voluptueuse ni raisonnable peut seule avoir édifié cette maison de l'incohérence. Je ne sais quoi d'insensé résulte de ce voisinage de visions mortes. Elles se jaloussent et se disputent le regard qui leur apporte l'existence. Elles appellent de toutes parts mon indivisible attention ; elles affolent le point vivant qui entraîne toute la machine du corps vers ce qui l'attire... »

Il est possible d'intégrer dans l'exposition contemporaine toutes sortes de langages culturels élaborés pour en faire une sorte de cinéma tridimensionnel stimulant l'ensemble des cinq sens, où le spectateur ne serait pas assis passivement mais créerait son propre cadre temporel d'attention, où il pourrait pratiquement toucher des objets qu'il regarde et entretenir avec eux une relation certainement plus physico-visuelle.

Peter Greenaway cité par PUTNAM (James), *Le Musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris Thames & Hudson, p. 141-142. Traduction issue de l'ouvrage.

Vasarély : « Je veux en finir avec tout ce qui précisément fait le musée : l'œuvre unique et irremplaçable, le pèlerinage, la contemplation passive du public... »

Une exposition de tes œuvres, Jan Fabre, dans un musée des Beaux-Arts, rien n'est moins évident, ne serait-ce qu'en raison de certains matériaux que tu emploies et de la théâtralité que réclame leur mise en place. Par la force des choses, elle perturbe la tranquillité et le rythme de la disposition des peintures et des sculptures des siècles passés, rythme auquel on est habitué. HUVENNE (Paul), « Cher Fabre », *Jan Fabre au Louvre. L'ange de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2008

Daniel Buren qui, à propos de la Documenta organisée à Kassel par Harald Szeeman en 1972, écrivait : « De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art [...]. Et l'artiste se jette et jette son œuvre dans ce piège, car l'artiste et son œuvre, impuissants à force d'habitude de l'art, ne peuvent plus que laisser exposer un autre : l'organisateur. »

<https://danielburen.com/bibliographies/2/8>

Je considère ces deux musées comme une sorte d'espace scénique, mental. Avec mon œuvre, je prends position et crée une dramaturgie du regard, du sentiment et de la pensée, qui met en relation mes œuvres et les chefs-d'œuvre classiques. Ils se renforcent mutuellement et révèlent de nouvelles significations. Pour moi, l'exposition n'est pas un simple dialogue d'images ou de contenus symboliques, mais une sorte de genèse de la recherche par le regard.

« Un mystique contemporain. Entretien Marie-Laure Bernadac et Jan Fabre », dans le catalogue de l'exposition *Jan Fabre au Louvre*, Paris, Gallimard, 2008, p. 102.



LES FILMS

LES FILMS DU FRESNOY



De nombreux court-métrages sont produits au Fresnoy chaque année depuis son ouverture en 1997.

Nous vous proposons de découvrir en ligne une grande partie de ces archives, afin de les exploiter dans vos cours avec vos élèves. Vous retrouverez dans les albums les films produits pour Panorama 21 en 2019, mais aussi les films des années précédentes, classés par année.

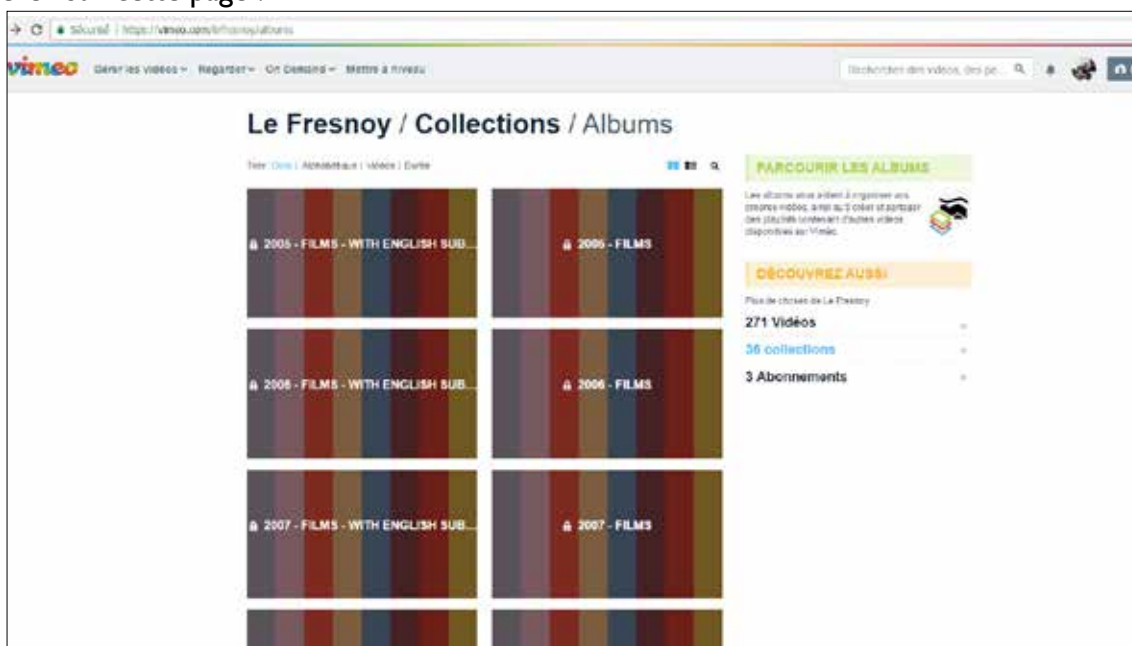
« Les films de jeunes cinéastes produits au Fresnoy naissent des noces, du croisement, du cinéma et des autres arts. On pourrait dire ainsi qu'ils ont un accent venu d'ailleurs. (...) Mais bien des œuvres créées au Fresnoy, destinées à la projection dans le dispositif traditionnel de la salle obscure, renouvellent le cinéma de l'intérieur, faisant de lui autant un art plastique qu'un art narratif, s'appropriant les nouvelles technologies de création et de diffusion des images et des sons, réinventant des genres historiques qu'on a pu appeler : le cinéma expérimental, le cinéma underground, les films d'artistes, les documentaires d'art et de création, etc. Une fausse perspective laisserait croire que nous sommes en train de « sortir du cinéma ». Au contraire, c'est le cinéma qui ne cesse de fasciner tous les autres arts et de les faire entrer dans son histoire. » Alain Fleischer, juin 2016

Comment visionner les films ?

Rendez-vous sur le lien suivant :

<https://vimeo.com/lefresnoy/albums>

Vous arriverez sur cette page :



Les films sont classés par année de réalisation. Cliquez sur l'année de votre choix.

Tous les films produits pour Panorama 20 sont en ligne dans l'album **2018 - FILMS**

Vous arriverez sur cette page indiquant que l'album est privé.

Le mot de passe pour les dossiers par année est : rosefluo

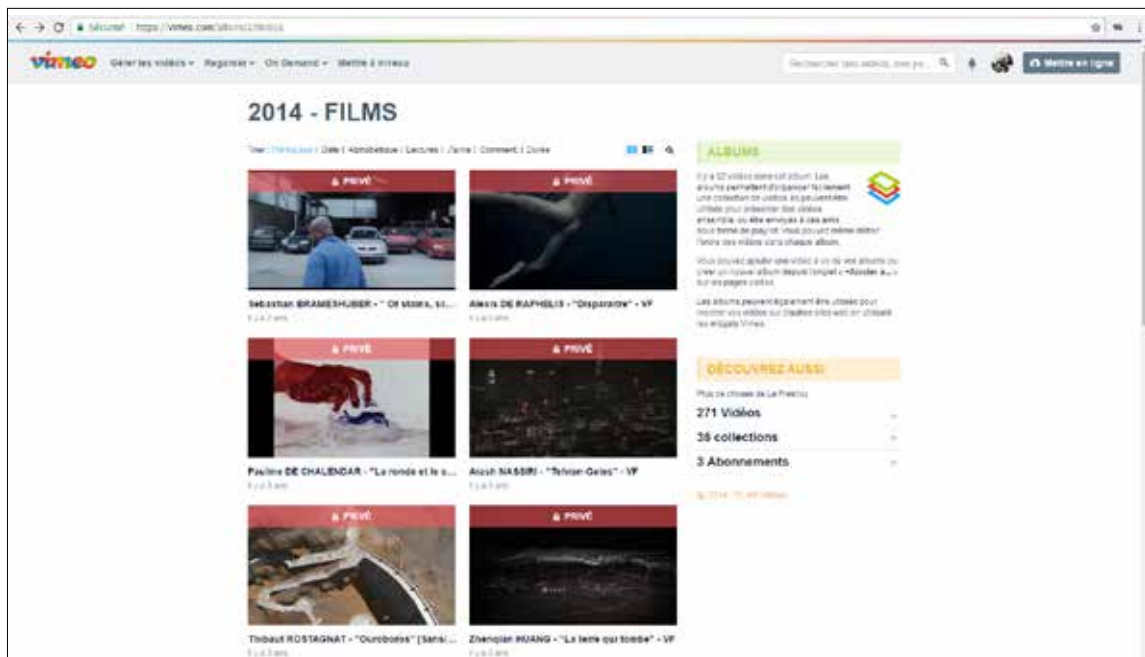
Pour les dossiers avec sous-titres en anglais, le mot de passe est : bleufluo

Tapez le mot de passe ci-dessus et cliquez sur le bouton **Envoyer**.



Vous arriverez sur une page proposant une liste de films.

Le nom de l'album que vous avez sélectionné est indiqué en haut à gauche.



Cliquez sur la vignette du film qui vous intéresse pour le visionner.

Vous arriverez sur la page ci-dessous, avec le nom de l'auteur, le titre du film, et un lecteur vidéo :



Cliquez sur le bouton **Play** pour lancer la vidéo. Ca y est !





LE FRESNOY

STUDIO DES ARTS Tourcoing
NATIONAL CONTEMPORAINS

Modalités de réservation

Pour toute réservation, merci d'envoyer un mail à service-educatif@lefresnoy.net en indiquant l'activité qui vous intéresse, la date ou la période souhaitée, votre nom, le nom et l'adresse de votre structure, numéro de téléphone, l'âge des participants, ainsi que le nombre de personnes.

Les visites guidées et ateliers de Panorama 21 sont proposés durant les horaires d'ouverture de l'exposition du mercredi au dimanche de 14h15 à 19h.

Il est également possible de programmer des visites en matinée le mercredi, jeudi ou vendredi entre 9h45 et 12h30, nous consulter.

Pour une visite libre aux heures d'ouverture de l'exposition, **merci de nous informer impérativement de la date et de l'heure de la venue de votre groupe** et de prévoir un nombre suffisant d'accompagnants.

Les groupes seront accueillis 10 minutes avant le début de la visite guidée, de l'atelier ou de la projection.

Toute réservation annulée moins de 48h à l'avance sera facturée.

Merci de respecter le nombre de participants maximum prévu lors de la réservation.

En cas de difficultés à joindre le service éducatif par téléphone, n'hésitez pas à privilégier l'envoi d'un email à service-educatif@lefresnoy.net

Contact :

Lucie Ménard

service-educatif@lefresnoy.net

Suivre les activités du Service éducatif :

<http://lefresnoy.net>

<http://educfresnoy.tumblr.com>