GUIDE DU RANDONNEUR D'EXPOSITION

Par les lueurs
Cent ans de guerres

EXPOSITION DU 29 SEPTEMBRE AU 17 DÉCEMBRE 2016

ARTISTES
AVEC LES ŒUVRES DE HAIG AIVAZIAN, GIULIA ANDREANI, FAYÇAL BAGHRICHE, CHRISTIAN BOLTANSKI, DAVID BROGNON & STÉPHANIE ROLLIN, CLAIRE FONTAINE, LYNNE COHEN, MORGANE DENZLER, KAISER KRAFT, BOUCHRA KHALILI, LÉA LE BRICOMTE, NICOLAS MILHÉ, GIANNI MOTTI, RABIH MROUÉ, LUCIEN MURAT, RÉGIS PERRAY, AMALIA PICA, AUGUST SANDER, ERWAN VENN, AKRAM ZAATARI, BRIGITTE ZIEGER

COLLECTIONS DES ARTISTES, DU FRAC AQUITAINE, DU FRAC CORSE, DU FRAC-ARTOTHÈQUE DU LIMOUSIN ET DU FRAC POITOU-CHARENTES

COMMISSAIRE INVITÉE
JULIE CRENN

VERNISSAGE
JEUDI 29 SEPTEMBRE À 18H30

INFORMATIONS PRATIQUES
Frac Aquitaine
Hangar G2, Bassin à flot n°1
Quai Armand Lalande
33 000 Bordeaux
05 56 24 71 36
du lundi au vendredi de 10h à 18h
et le samedi de 14h30 à 18h30
Entrée libre
www.frac-aquitaine.net
Le Frac Aquitaine est membre de Platform et du réseau Fusée

G.R.E.
Dossier rédigé par Chloé Rodrigo (enseignante agrégée en arts plastiques) en collaboration avec le Pôle des attentions du Frac Aquitaine.

CONTACTS PÔLE DES ATTENTIONS
Responsable : Frédérique Goussard
fg@frac-aquitaine.net
Assistante : Élise Girardot
eg@frac-aquitaine.net
(informations et inscriptions)

LE GUIDE DU RANDONNEUR D'EXPOSITION : G.R.E. À L'ATTENTION DES ENSEIGNANTS

À partir de sa collection, le Frac Aquitaine conçoit des dispositifs d'exposition et de médiation innovants pour faciliter la découverte des œuvres d'art contemporain par un public le plus large possible.
Conçu pour les enseignants, le G.R.E. vous propose des éléments pour préparer en amont avec vos élèves votre visite et vous permet de prolonger en classe l'expérience de la rencontre avec les œuvres (entrées dans l'exposition par les programmes collège et lycée, pistes en histoire des arts).

RESSOURCE EN LIGNE : L'*ARCHIPEL*

Un outil numérique à expérimenter avec vos élèves
http://eac.frac-aquitaine.net

L'*Archipel* est un outil de sensibilisation à l'art contemporain et à la collection du Frac Aquitaine à exploiter en ligne avant, pendant et après la visite pour une approche active de l'art de notre temps, en fonction de l'actualité des expositions. Au service de l'éducation artistique et culturelle, c'est à la fois un espace d'information et de contribution à destination des enseignants et des élèves. Réalisation : Camille Lavaud et Les Morphogénistes

RENCONTRE ENSEIGNANTS

Pour les enseignants du 1er et 2nd degré, avec l'artiste Émilie Fenouillat
Mercredi 5 octobre à 14h30, venez vivre une expérience de visite interactive. Découvrez en amont l'exposition *Par les lueurs*, choisissez et préparez votre visite avec l'équipe du Pôle des attentions.
Enfin, tentez ***La Visite Carte Blanche*** pour construire avec vos élèves une cartographie au sol.
Informations et inscriptions : eg@frac-aquitaine.net, 05.56.13.25.62

David Brognon & Stéphanie Rollin
Nous allons observer une minute de silence, 2016
Courtesy des artistes

Frac Aquitaine

Table des matières

INTRODUCTION par Julie Crenn 3

I. CE QU'IL RESTE... 4

1. Territoires et dérives 4
Bouchra Khalili / Akram Zaatari / Régis Perray / Morgane Denzler

2. Se souvenir des hommes 8
Gianni Motti / Lucien Murat / Rabih Mroué

II. DISPARITION ET APPARITION 11

1. Figures de l'absence 11
Faycal Baghriche / Léa Le Bricomte / Lynne Cohen / Erwan Venn

2. Identité et Portraits 14
Giulia Andreani / August Sander / Christian Boltanski

III. OMBRES ET LUMIÈRE 19

1. Éclairer l'obscurité 19
Claire Fontaine / Kaiser Kraft / Haig Aivazian

2. Lutter contre l'oubli et l'ignorance 21
Amalia Pica / David Brognon & Stéphanie Rollin / Nicolas Milhé / Brigitte Zieger

CONCLUSION 25

POUR ALLER PLUS LOIN 26

REPÈRES ET RÉFLEXIONS 27

INFORMATIONS PRATIQUES 31

Frac Aquitaine

CONÇUE EN PLUSIEURS CHAPITRES, L'EXPOSITION SE DÉCLINE DANS DIFFÉRENTS LIEUX, DIFFÉRENTES VILLES, ENTRE 2014 ET 2018
. SEPTEMBRE-NOVEMBRE 2014 : LA GRAINETERIE, HOUILLES
. JUIN-SEPTEMBRE 2015 : ESPACES D'ART CONTEMPORAIN, L'ARTOTHÈQUE DE CAEN
. SEPTEMBRE-DÉCEMBRE 2016 : FRAC AQUITAINE, BORDEAUX
. 2017 : LIEU À DÉTERMINER (FRANCE OU BELGIQUE)
. 2018 : FRANCE – ALLEMAGNE / METZ (FAUX MOUVEMENT) + SARREBRUCK

INTRODUCTION

Par Julie Crenn, commissaire de l'exposition

***Par les lueurs – Cent ans de Guerres* est le troisième chapitre du projet *Sans Tambour ni trompette – Cent ans de guerres*. Débuté en 2014, il s'égrène entre Houilles, Caen et Bordeaux et constitue une réponse ouverte à la question de la commémoration du centenaire de la Grande Guerre.** L'exposition est attentive au centenaire, aux cent années qui ont suivi celle que l'on a voulu croire être la *Der des Der*. Pourtant, le monde est en guerre perpétuelle. Aux quatre coins du globe, des conflits naissent, s'essoufflent, perdurent et ressurgissent. Des deux premières guerres mondiales à Daesh, les œuvres engendrent des télescopages géographiques et temporels pour questionner la persistance guerrière et y déceler la part humaine.

À Bordeaux, l'exposition est traversée par une métaphore, celle de la lumière comprise comme un outil de relecture des récits. Son titre, *Par les lueurs*, fait aussi bien écho aux poèmes des tranchées écrits par Apollinaire, qu'à la chanson de Dominique A. Il nous renvoie aussi à l'histoire de la ville. Le Siècle des Lumières, celui de Diderot, de Rousseau, de Voltaire ou de Montesquieu, est le siècle du progrès, de la lutte contre l'obscurantisme et notamment contre l'esclavage. La lumière éclaire les complexités de l'Histoire, les images et les récits de conflits proches ou lointains, ainsi que la part sombre de l'histoire humaine. Une part obscure qui hante plus spécifiquement l'imaginaire contemporain mondial depuis le 11 septembre 2001. Les guerres (leurs origines, leurs contextes, leurs conséquences) sont alors envisagées à travers des images, des mots, des noms, des visages. Il est alors question d'Histoire, de mémoires alternatives, de détournements et de contournements. En creux, la notion de lumière apparaît comme un fil rouge qu'il nous faut suivre pour apprivoiser un sujet vaste, complexe et imposant. La lumière, qu'elle soit réelle ou symbolique, traverse le parcours de l'exposition : du néon *STRIKE* de Claire Fontaine au papier peint animé de Brigitte Zieger, en passant par le cadre lumineux de Kaiser Kraft, les dessins d'Haig Aivazian ou encore la transcription lumineuse d'une phrase symptomatique : « Nous allons observer une minute de silence » (David Brognon & Stéphanie Rollin).

La métaphore nourrit les récits. Ces derniers trouvent différentes traductions plastiques et conceptuelles en s'immisçant dans **une réactivation des archives** (**Erwan Venn**, **Giulia Andreani**), dans **la fabrication de monuments** (**Gianni Motti**, **Amalia Pica**) et dans **une approche de type cartographique** (**Bouchra Khalili**, **Régis Perray**, **Faycal Baghriche**). Les artistes tutoient aussi le terrain de la guerre par **la question du portrait** (**Christian Boltanski**, **August Sander**, **Lucien Murat**, **Rabih Mroué**), par ses objets et ses décors (**Lynne Cohen**, **Léa Le Bricomte**, **Nicolas Milhé**) ou encore par la restitution d'expériences (**Morgane Denzler**, **Akram Zaatari**). Les œuvres instaurent des passages entre le passé et le présent, elles attestent d'une persistance et soulignent que les guerres ne s'essoufflent pas, l'Homme ne semble pas lassé de la lutte. Les artistes puisent dans l'histoire et l'actualité des différents conflits, mais aussi dans un imaginaire symbolique lié à la guerre, proche ou lointaine. Sans visée documentaire, les œuvres favorisent la mise en lumière de la prolifération des champs de bataille. Parce qu'ils luttent contre l'indifférence, l'ignorance et l'oubli, les artistes portent un soin à la partialité, à la réparation, à la restitution et à la conservation d'une mémoire collective complète. L'expression *Sans tambour, ni trompette* est extraite de *La Marche des Tirailleurs*, un chant militaire fièrement déclamé par les Tirailleurs algériens pendant la guerre franco-prussienne de 1870. La mémoire des Tirailleurs, venus du continent africain pour se battre aux côtés des soldats français, est aujourd'hui blessée par un manque de reconnaissance. Parce que l'Histoire doit être transmise dans sa totalité, la commémoration implique aussi une résistance et un engagement contre les récits mutilés.

Frac Aquitaine

I. CE QU'IL RESTE...

Le thème commun aux artistes abordés ici est la mémoire. La question de la mémoire est développée dans des œuvres qui traitent des notions de territoire, de nation et d'identité, de commémoration et de l'homme, bien sûr. Ces artistes nous parlent de terres perdues ou de terres d'accueil hostiles, de territoires meurtris par la guerre, de paysages modifiés mais aussi des hommes qui habitent ces lieux et les parcourent tels des ombres. La mémoire se trouve morcelée et endommagée par les conflits et déracinements. Le travail de ces artistes prend souvent la forme d'enquêtes et recherches d'archives et de témoignages, de reconstitutions de mémoires perdues et d'histoires singulières. Ils portent un regard critique sur les guerres contemporaines et leurs conséquences – les déplacements de population, l'émigration, la question du territoire, la propagande – et mettent en lumière la portée sociale, politique et humaine des conflits de notre époque. Quel que soit le médium choisi (photographie, vidéo, installation, peinture...), leurs œuvres ont une portée et une efficacité indéniables. Elles nous parlent de l'homme et témoignent, à travers images et récits, de ce qu'il reste malgré les guerres, l'horreur, l'oppression, la peur et l'oubli ; ce sont des œuvres engagées.

Bouchra Khalili
Straight Stories Part II : Anya, 2008
Collection Frac Corse

1. TERRITOIRES ET DÉRIVES

Bouchra Khalili / Akram Zaatari / Régis Perray / Morgane Denzler

Ici, deux vidéos et deux installations photographiques abordent la notion de territoire et de déracinement. La question du territoire, si prégnante dans notre Histoire, est abordée de différentes manières et selon différents points de vue mais toujours en partant du réel, de témoignages et d'images d'archives. Le territoire se définit comme l'espace d'ancrage de la culture, celle collective qui fait le ciment d'une nation et celle personnelle qui nourrit l'histoire familiale et intime. C'est la rupture de cet équilibre, lorsque le territoire est l'objet de convoitise et lieu de conflits, qui engendre migration et déracinement, perte de repères et disparition potentielle d'une mémoire collective. Ces artistes s'intéressent à l'espace politique qu'est le territoire mais aussi aux espaces traversés de récits personnels, lieux de souvenirs et de dérives, lieux où histoire personnelle et histoire collective se rencontrent.

Bouchra Khalili
Artiste franco-marocaine née à Casablanca en 1975, elle vit et travaille entre Berlin, Oslo et Paris. Élevée entre la France et le Maroc, elle est titulaire d'un DEA de cinéma et audiovisuel (Paris III, Sorbonne Nouvelle) et diplômée de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.
Bouchra Khalili travaille entre cinéma et arts plastiques, réalisant films, vidéos, installations, photographies et sérigraphies.

Bouchra Khalili s'intéresse aux déplacements géographiques de populations, à l'exil, aux zones de transit et de dérives des villes qu'elle parcourt. Elle parle dans ses œuvres des **zones frontalières** et des **trajets migratoires** du monde contemporain. Elle travaille plus spécifiquement sur l'**espace méditerranéen** devenu territoire d'errance et de souffrance. *Straight Stories Part II : Anya* (2008) fait partie d'une série de **films** présentés en projection vidéo qui abordent ces thèmes. Ici, le récit est celui d'une femme invisible, Anya, migrante irakienne en Turquie vivant dans la **clandestinité** et l'**attente**. Les images de la ville d'Istanbul défilent au son des confidences d'Anya. Au fil de ce récit, la ville n'est pas la terre d'accueil et d'exil transitoire espérée, elle s'est transformée en territoire de l'errance et de la peur. Les **lents travellings** dans l'environnement, fait de zones indéterminées, s'accompagne du récit singulier et des expériences affectives d'Anya, migrante anonyme et fantomatique que seule sa voix incarne. La présence humaine est ici réduite au récit de son expérience de la ville et de son périple. L'espace urbain devient étrange et oppressant, zone de dérives et véritable prison où se délitent les espoirs.

Frac Aquitaine

Entre 2008 et 2011, Bouchra Khalili s'est consacrée à la réalisation de *The Mapping Journey Project*, qui se compose de huit vidéos, les *Mapping Journey*, et de huit sérigraphies, *The Constellations*. Ce travail s'est déroulé sur trois années, cinq pays, six villes et en huit récits. Il donne à voir une **cartographie des voyages clandestins**, pour l'un sous la forme d'un **récit filmé entre parole et dessin**, pour l'autre sous la forme de dessins reconstituant ces parcours de migrants qui créent des constellations d'étoiles. Deux façons différentes de traiter l'image pour cartographier les trajets migratoires. Dans chacun des **huit films**, un clandestin raconte son errance d'un pays à un autre, la caméra filmant sa main qui trace sur une carte le chemin qu'il a suivi. S'emparant de cette carte devenue la page sur laquelle s'écrit un récit, Bouchra Khalili efface les territoires, gomme les frontières pour ne laisser subsister que le trajet lui-même. C'est alors une cartographie nouvelle et singulière qui naît sous nos yeux : celle de l'exil et de la clandestinité dans des territoires de transition où l'attente peut durer des années.

Les œuvres de Bouchra Khalili témoignent de la réalité contemporaine de l'émigration. Elle s'intéresse à ces nouveaux territoires, ceux de l'errance et de l'isolement, ceux aussi de l'anonymat et de la peur qui s'esquissent au fil des récits de ces voyageurs permanents et fragiles que sont les migrants.

Son travail, essentiellement en vidéo (monobande et installation aux limites du cinéma, du documentaire et des arts plastiques), explore principalement l'espace méditerranéen envisagé comme un territoire dédié au nomadisme et à la dérive. Elle révèle ces territoires – en combinant images et paroles, représentations mentales et expériences singulières – comme des lieux labyrinthiques où la déambulation est permanente et inextricable.

Akram Zaatari
Video in five movements, 2006
Collection Frac Poitou-Charentes

Akram Zaatari
Né en 1966 à Saïda, au Liban, il vit et travaille à Beyrouth. Il a étudié l'architecture à Beyrouth et obtenu un master en Media Studies à New York. En 1997, il participe à la création de la Fondation arabe pour l'image (FAI), une association pour la conservation et la diffusion du patrimoine photographique du Moyen-Orient. Akram Zaatari est cinéaste et artiste vidéaste, photographe et curateur.

Dans *Video in five movements* (2006), **Akram Zaatari** témoigne, en cinq temps successifs, de la vie et de la culture libanaise. Il a puisé ces images dans les archives constituées par le photographe Hashem El Madani, propriétaire du Studio Shehrazade à Saïda. Ainsi, nous voyons des films de la famille El Madani tournés en caméra super 8 entre 1963 et 1970 en Égypte et au Liban. Nous sommes spectateurs de scènes anodines montrant des promenades familiales sur des sites touristiques. Au regard de l'actualité de ce territoire marqué par des conflits identitaires, la **vidéo** nous invite à prendre conscience de l'importance et de la rapidité des changements culturels du monde arabe. L'apparente **banalité** de ces images, montrant famille et amis discutant et marchant dans des paysages, prend alors une toute autre dimension. Elles posent la question de la possible **représentation d'un territoire** confisqué et d'une histoire commune lacunaire, évoquent la nécessaire réévaluation et reconstruction d'une mémoire collective au moyen d'images différentes de celles attendues et connues. À travers la **nostalgie** qui les teinte, nous percevons également une évocation de la dérive des personnages au sein d'un territoire familier mais néanmoins incertain et fragile. Leurs corps semblent flotter entre absence, effacement et exil. L'image privée montre des moments intimes, parle d'une expérience singulière mais elle sert aussi un propos plus général, l'évocation d'une **histoire commune** et du passé au regard du présent. Par le biais de sujets souvent liés aux interdits religieux et aux codes moraux, l'œuvre d'Akram Zaatari touche à l'actualité politique et culturelle du Liban. Celui-ci aborde en effet dans la majorité de ses œuvres les questions qui agitent le Liban d'après guerre, notamment le traitement des conflits territoriaux et des guerres par la télévision, la production et la circulation des images, la sexualité et les interdits religieux...

Dans son travail, une large place est donnée à la représentation des guerres et conflits du Proche-Orient qui ont meurtri la société libanaise.

Frac Aquitaine

Régis Perray
Le mur des sols de guerres, 1995-2015
Courtesy de l'artiste

Il poursuit une recherche artistique inscrite dans le contexte de l'histoire récente et conflictuelle de son pays, telle que l'invasion du Liban par Israël en 1982, l'opération « Raisins de la Colère » en 1996 ou encore la guerre de Juillet en 2006. Il fait en sorte de créer des rencontres entre histoire subjective, intime, et histoire commune, collective, en choisissant une approche singulière, émotionnelle et esthétique des thèmes abordés. Une part importante de son travail réside dans la **collecte** et l'**archivage** de lettres, photographies, films et récits personnels de Libanais (notamment de Libanais qui ont été emprisonnés en Israël). La réflexion autour de la notion d'archive est constitutive de la démarche d'Akram Zaatari. Celui-ci puise abondamment dans ces **archives photographiques** pour la réalisation de ses films. Il a également initié, en 1997, la création de la Fondation Arabe pour l'Image à Beyrouth qui se donne pour mission de rechercher, collecter, conserver et valoriser à travers des expositions le patrimoine photographique du monde arabe. D'autres artistes, notamment Walid Raad, Fouad ElKoury, Samer Mohdad, sont à ses côtés dans cette entreprise de conservation d'un **patrimoine en péril**. Akram Zaatari s'est toujours trouvé au carrefour de plusieurs disciplines. Il voulait étudier le cinéma mais il a finalement fait une école d'architecture puis un master en sciences de la communication et des médias. Il commence à apprendre la photographie dans les années 1970 avec l'appareil de son père et pratique alors également l'**enregistrement de sons** ; images et sons avaient alors une grande place dans sa vie. Il cultive également très tôt un grand intérêt pour le cinéma. Parti un temps à New York, il revient à Beyrouth en 1995 pour travailler en tant que producteur d'émissions télévisuelles (émission Aalam al Sabah, Télématin) sur la chaîne Futur TV. Il réalise à cette occasion de nombreux courts métrages vidéo. Ses vidéos, son travail de montage à partir d'images d'archives et de sons font alors largement référence à l'œuvre de Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, dont il est un grand admirateur.

Régis Perray
Régis Perray est né en 1970 à Nantes, où il vit et travaille. Sa formation se déroule à l'École des beaux-arts de Nantes de 1992 à 1997.

Le Mur des Sols de Guerres (1995-2015) de Régis Perray est un ensemble composé d'une constellation de photographies de champs de guerres. L'œuvre se présente comme une cartographie insolite et évolutive qui, déployée sur le mur, mesure déjà plus de quatorze mètres. Les différentes images choisies par l'artiste montrent des sols marqués par des impacts d'obus et parsemés de ruines, des sols porteurs de deuils et de drames humains. Depuis 1995, Régis Perray récolte des images de sols meurtris, de lieux de batailles et de guerres. Selon ses propres dires, son « rapport au sol est aussi lié à [son] rapport à la mort. »
Le Mur des Sols de Guerres appartient à un ensemble plus vaste *Le Mur des Sols*, œuvre qui repose sur des années de recherches iconographiques pendant lesquelles l'artiste a rassemblé des **cartes postales**, des **images de presse**, des **posters**, des **plans** et des **cartes topographiques**, autant de documents en lien avec les sols du monde. Ce **vaste ensemble iconographique** est classé en vingt-et-une catégories différentes : les sols archéologiques, les sols de paysages, les sols de planètes, les sols pollués, les sols religieux et sacrés, les sols de catastrophes, les sols de cimetières, les sols de routes et voies, les sols de sports, les sols de travail, les sols de loisirs... L'ensemble de ces groupes, accrochés et disposés au mur les uns à côté des autres, mesure aujourd'hui plus de quarante mètres. Le mode d'accrochage choisi par l'artiste permet une vision d'ensemble autant qu'une appréhension individuelle de chaque document iconographique. L'œuvre peut être présentée en totalité ou par catégories. Elle est aussi appelée à croître et à s'augmenter de nouvelles images. **Les sols et la mémoire des lieux** sont au cœur du projet artistique de Régis Perray. Dès le milieu des années 1990, alors qu'il est étudiant à l'École des beaux-arts de Nantes, il s'intéresse aux sols et planchers de bois sales des ateliers des étudiants. Il décide alors de consacrer une année à poncer la parcelle de plancher de l'espace qui lui est dévolu dans l'école, sa seule

Morgane Denzler
Fin du Jeu, 2011
Collection Frac Poitou-Charentes

production étant d'investir ce lieu par le nettoyage et le ponçage.
Le respect des matériaux, la simplicité des outils utilisés (l'éponge, le papier de verre, le balai, la serpillière...) et des gestes effectués (poncer, gratter, laver, déblayer, astiquer, patiner...) ainsi que le temps passé à faire les choses sont, dès le début, des données essentielles de son travail. L'entretien des sols et des lieux devient le moteur de ses recherches. « Ensuite mon atelier est devenu, la pièce, le champ, le musée, le désert, le lieu où je suis », dit-il.
Son travail consistant à dépoussiérer, entretenir et mettre en lumière la terre, sa surface et ses couches, ainsi que l'histoire des territoires choisis, il construit alors une forme d'archéologie singulière et personnelle. Cette volonté d'entretenir le monde, peut paraître illusoire et absurde (par son aspect répétitif et vain notamment) mais elle correspond à un élan utopique et optimiste d'embellissement du monde.
Dans le travail de Régis Perray ce qui importe, c'est **la réitération**, le temps passé à faire les choses et l'instauration d'un véritable rituel qui vient rythmer et structurer la création, mais aussi la vie. Si ce souci de nettoyer et entretenir les sols est si prégnant, c'est parce que le sol est cette surface du monde avec laquelle notre corps est en contact quasi permanent, c'est par lui que nous ressentons l'espace, c'est aussi le sol qui fait frontière entre notre monde et un monde caché et souterrain. C'est enfin sur le sol que se dépose en strates notre histoire et dans la terre que reposent les morts. La mort n'est jamais montrée dans les œuvres de Régis Perray mais elle est fortement présente. Ainsi, plusieurs des actions et recherches de ce dernier concernent les **cimetières** et les **lieux de guerre**. Ses actions de nettoyage entreprises dans les cimetières catholique, orthodoxe, juif et protestant de la ville polonaise de Lublin, par exemple, sont significatives de son attachement à ces lieux si particuliers et aux morts qu'ils abritent. Le sol est aussi le lieu de la marche et du déplacement, le nomadisme et le pèlerinage étant des éléments très importants dans le travail de Régis Perray. Il arpente les territoires et dérive à la recherche de rencontres artistiques ou d'expériences religieuses, son œuvre quasi entièrement vouée à l'entretien du monde est existentielle et mystique.

Morgane Denzler
Née en 1986 à Maisons-Laffitte. Elle vit et travaille à Bruxelles. Elle étudie dans les ateliers de Jean-Marc Bustamante, Christian Boltanski puis Patrick Tosani à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

Fin du jeu (2011) de Morgane Denzler est une **installation** composée d'une photographie présentée au mur et d'un drap blanc posé au sol, les deux éléments se répondent. La **photographie** montre la trace d'un trou d'obus tombé au beau milieu d'une terrasse de la ville de Beyrouth. Le **point de vue en plongée** choisi par l'artiste accentue la **frontalité** de cette image ainsi que son impact visuel. Le tissu blanc posé au sol porte un **texte brodé**. La masse du **tissu** crée un relief de plis qui s'oppose à la **planéité de l'image**. Le texte ici ne fait pas légende mais vient enrichir la « lecture » de l'œuvre et en faire comprendre les enjeux. Brodé sur le tissu, il porte le titre *Fin du Jeu* et explique : « Tu vois le trou qu'il y a dans la terrasse en bas, pour nous ce qui a marqué la fin des parties de foot. Un obus est tombé là, on a rebouché le trou mais on n'est plus retourné jouer en bas. »
Le dispositif très simple de l'œuvre nous impose d'abord de choisir là où porter en premier l'attention, entre l'image et le tissu au sol. Mais, c'est bien en passant de l'un à l'autre que nous pouvons faire pleinement l'expérience de ce que cette **installation** raconte, ce que l'artiste résume ainsi : « L'histoire d'un petit garçon qui prend conscience de quelque chose de terrible : « la fin du jeu », mais aussi l'histoire du quotidien d'un peuple à travers une anecdote banale comme il y en a des milliers sur chaque terrasse. » Ainsi, la vue que Morgane Denzler avait de sa fenêtre, devient le terrain meurtri où la guerre met un terme aux jeux de l'enfance, où l'innocence prend fin.
En 2010, Morgane Denzler a passé une année à Beyrouth, année durant laquelle elle observe la ville et ses habitants, appréhende le fonctionnement des différentes communautés religieuses et le rapport des beyrouthins à leur

histoire et à la mémoire. Elle tente des rencontres, cherchant à comprendre ce pays. La complexité et la richesse de ce territoire et de son histoire l'amèneront à réaliser plusieurs projets artistiques durant ce séjour. Elle décide alors de travailler sur les séquelles laissées par trente-cinq années de guerre civile, sur les traumas visibles dans le bâti, ou enfouis chez les hommes.
Ainsi, *Ceux qui restent* (2012) est une œuvre qui parle de la mémoire altérée et de la difficulté de parler de la guerre. À partir de photographies en noir et blanc de la vie quotidienne des années 1960-1970 trouvées sur un marché palestinien, Morgane Denzler travaille sur cette question de la **mémoire** en s'adressant à des personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer et tente de reconstruire avec eux des histoires en fonction de ce que les images font naître comme récit. Ainsi, une nouvelle histoire se tisse autour de ces photographies trouvées, nourrie à la fois d'une part de vérité propre au narrateur et d'une autre part fictionnelle. L'artiste transpose ensuite les photographies en puzzles partiellement agencés et disposés individuellement dans un cadre vitré. Ce dispositif met en évidence la dimension morcelée et brisée de l'image comme de la mémoire. Ces **« images-puzzles »** s'accompagnent de phrases, inscrites à même le mur, fragments de conversations et d'histoires re-fabriquées, reconstruites.
La ville de Beyrouth au **Liban** est fortement marquée par l'Histoire et la guerre. En perpétuelle reconstruction afin de faire disparaître les stigmates des différents conflits, elle reste une ville marquée par les tensions entre les communautés qui y vivent. Morgane Denzler tente de comprendre le **contexte sociopolitique** de ce territoire complexe aux nombreuses frontières, check-points et espaces où les rues ne portent pas de nom. Sans carte ni repère, elle parcourt la ville et tente de rendre compte des expériences qui sont les siennes dans des œuvres à la frontière **entre fiction et documentaire** avec pour principal médium la photographie. Cette ville, où la prise d'image est malvenue voire interdite, lui inspire également un travail sur la difficulté qu'il y a à utiliser un appareil photographique et à faire des images dans un tel contexte. Le rapport à l'histoire et à la mémoire à travers **l'architecture**, **la ruine** et **le chantier** a toujours été au cœur de ses réflexions. Spectaculaire par ses séquelles et ses ruines, le territoire de Beyrouth révélé par l'artiste l'est aussi par ses silences et ses absences.

Gianni Moti
The Victims of Guantanamo Bay (Memorial), 2006
Collection Frac Aquitaine

2. SE SOUVENIR DES HOMMES

D'autres œuvres parlent également d'absence et de mémoire mais elles abordent plus particulièrement la question du mémorial, de la commémoration et de l'engagement politique. Ces créations sont militantes : elles dénoncent différentes manipulations politiques et abus de pouvoir ; elles pointent du doigt les atteintes faites aux droits de l'homme et la violence (humaine et d'État) ; elles déjouent les mécanismes politiques et les stratégies de communication institutionnelle. Les trois artistes présentés ici utilisent des moyens et médiums très différents (gravure sur métal, peinture, performance et vidéo) mais font tous trois œuvre engagée.

Gianni Motti
Né en 1958 à Sondrio en Italie. Il vit et travaille à Genève, où il mène une vie exemplaire selon sa propre formule.

L'œuvre de Gianni Motti, *The Victims of Guantanamo Bay (Memorial)* (2006) est constituée d'une série de plaques commémoratives dédiées aux 759 prisonniers passés ou retenus au camp de Guantanamo à Cuba, à la date de la réalisation de l'œuvre. La liste par ordre alphabétique de noms gravés dans l'aluminium, reprend la forme de celle des monuments aux victimes américaines de l'attentat du 11 septembre 2001. Un monument similaire avait déjà été réalisé par Gianni Motti en Allemagne (en juin 2006) mais avec une liste de seulement 558 noms. Cette précédente version du monument a été détruite

par l'artiste et remplacée par la liste complète délivrée par le département de la Défense américain ; cette nouvelle œuvre a été précédemment présentée à la Biennale de Moscou. Ce singulier mémorial réalisé par Gianni Motti est caractéristique de sa démarche artistique. Ses œuvres s'inscrivent dans la **vie publique et la politique** en retournant les **stratégies du pouvoir** contre elles-mêmes. Elles sont **militantes et engagées**, elles montrent du doigt ce que généralement l'on préfère taire et cacher. Elles sont **provocatrices** et suscitent bien souvent l'indignation. Tout comme des artistes comme l'Allemand Hans Haacke et l'Italien Maurizio Cattelan, Gianni Motti s'attache à dénoncer et déranger en portant un regard caustique sur notre monde.
Guantanamo avait déjà été le sujet d'un travail de Gianni Motti en 2004, lors d'une collaboration avec l'artiste suisse Christoph Büchel. Le projet *Guantanamo Initiative* avait alors pour fin de louer la baie de Guantanamo à Cuba pour en faire une base culturelle et de révéler ainsi une situation de domination quasi coloniale de la part des États-Unis. Les deux artistes souhaitaient dénoncer le statut hors norme de ce territoire d'un peu plus de 117 km, véritable zone de non-droit qui selon une convention de « concession permanente » établie en 1903, octroie aux États-Unis l'usufruit de la baie pour un loyer annuel scandaleusement dérisoire qui s'élève aujourd'hui à 4 085 $. Depuis la révolution castriste en 1959, le gouvernement cubain rejette cet usufruit et proteste en conservant les loyers non encaissés. Par leur action les deux artistes firent plus largement connaître cette situation et tentèrent rien de moins que de déloger le pouvoir américain.
Les œuvres de Gianni Motti sont radicales et **décalées** comme le fut la mise en scène de sa propre mort en juillet 1989 ; ou la revendication de l'explosion de la navette Challenger en 1986 et du tremblement de terre de Los Angeles en 1992 ; ou la fabrication de savon à partir des déchets graisseux des opérations de chirurgie esthétique de Berlusconi ; ou encore le discours tenu au nom du peuple indonésien lors d'une convention des droits de l'homme de l'ONU à Genève en novembre 1997. Gianni Motti **détourne** et s'approprie des événements du quotidien au moyen de propositions qui relèvent souvent d'actes simples mais militants venant questionner et « gripper » les fonctionnements établis. Ses actions infiltrant et parasitant l'actualité des médias (journaux, émissions télévisuelles...), le monde de l'art et les milieux politiques suscitent souvent le scandale.

Lucien Murat
Evil Boss, 2016
Courtesy de l'artiste

Lucien Murat
Né en 1986 en France. Vit et travaille à Paris et Londres. Formé aux Ateliers de Sèvres à Paris puis à la Saint Martins School, BA Fine Art de Londres (de 2007 à 2010).

Evil Boss (2016) de **Lucien Murat** est réalisée à partir de **canevas chinés** puis assemblés en **patchwork**. Cousus ensemble, ils deviennent alors support d'une **peinture**. Ces réalisations vieillottes de laine ou de coton, représentant des paysages, des scènes religieuses ou bucoliques, un portrait du Christ et une tête de chien, côtoient ainsi des crânes peints, des monstres, des scènes de torture... Occupant chaque côté de la peinture, en symétrie, deux colonnes de pneus surmontées d'un buste monstrueux et grimaçant portent chacune un corps nu attaché, figures de la torture qui se répondent. Le motif central de l'œuvre est un prisonnier assis, sanglé et attaché, dont les pieds se perdent dans un amoncellement de crânes. De son corps, parcouru d'électricité, partent de longs éclairs qui zèbrent la tenture. La tenue de l'homme fait référence aux prisonniers de centre pénitentiaire de Guantanamo ce qui fait du tableau une évocation des tortures qui y ont été pratiquées. L'œuvre est donc **politique**, dérangeante ; elle dénonce la violence en usant de la **caricature** et de l'ultra violence « trash » que les broderies sur canevas aux thèmes kitsch et surannés viennent légèrement tempérer. Dans ses œuvres, Lucien Murat met en images le **chaos**, un **monde cruel et post-apocalyptique** habité d'êtres grotesques et monstrueux où la mort règne en maître. S'inspirant de l'univers carnavalesque, de la **bande dessinée**, de la **propagande** et des **caricaturistes** du XIXe siècle, il met en images nos angoisses contemporaines en puisant largement dans

l'histoire et l'actualité et en donnant à ses œuvres une dimension politique. La folie, l'absurde, l'ironie et l'humour s'y mêlent pour dévoiler la démence de notre monde. Laissons à l'artiste le soin d'en dire plus sur son travail : « Je suis fasciné par l'idée de la fin du monde, par ses représentations et son impact sur l'inconscient collectif. Par exemple, l'imagerie romane, ou l'étude de Mikhaïl Bakhtine du processus de carnavalisation ont eu un impact majeur sur mon travail ; celui-ci peut être défini aujourd'hui comme un questionnement de l'immensité fantasmée du chaos, dans un dialogue continu avec l'absurde et le grotesque. Je dédie mon travail à la construction d'un univers nourri par des références historiques (l'Inquisition, la mort de Jeanne d'Arc, la Bataille d'Iwo Jima, etc.) et contemporaines (la guerre d'Iraq, 11 septembre) qui se mêlent pour créer un syncrétisme de peurs cachées et d'appréhensions. Dans ce mélange fou, les héros de l'âge d'or ou de la mythologie se retrouvent incapables de sauver l'humanité et ses symboles car tout semble déterminé par un destin chaotique. La fragilité et l'impossibilité de s'échapper de la condition humaine, la mort et la fin du monde semblent alors toujours inéluctables. »

Rabih Mroué
Three Posters, 2008
Collection Frac Poitou-Charentes

Rabih Mroué
Né en 1967 à Beyrouth au Liban où il vit et travaille. Ses œuvres se situent à la croisée du théâtre, de la performance et des arts visuels.

Rabih Mroué, artiste plasticien et metteur en scène libanais, travaille à la croisée du théâtre, de la performance et des arts visuels. Ses œuvres parlent des réalités sociales et politiques du **Liban**, en mettant en lumière et en questionnant les contradictions qui agitent la société.
Three Posters présentée ici devait être, à l'origine, une pièce de théâtre mais cette dernière ayant été interdite, l'artiste a réalisé une vidéo mêlant théâtre et documentaire. L'œuvre est un subtil et complexe **montage de trois conférences différentes** : l'une faite d'images d'archives d'un kamikaze du parti communiste libanais, Jamal Salti, répétant avec difficulté son discours de martyr avant son attentat suicide en 1985 ; l'autre est la représentation télévisuelle et publique d'une scène semblable jouée par Rabih Mroué lui-même ; enfin, la dernière, l'interview d'un dirigeant politique. L'artiste y mêle également des images filmées lors de la diffusion télévisée de la vidéo dans une rue devant un public attroupé et fasciné par ce qui se déroule sur l'écran puis devant le dispositif dévoilé : l'acteur Mroué jouant la scène filmée. Cette **performance** joue ainsi sur la mise en abyme de l'image et sur les codes de la représentation théâtrale et télévisuelle. La complexité de cette œuvre réside dans la juxtaposition de ces images de plusieurs origines, portant plusieurs discours et points de vue sur un même sujet. Le montage crée une confusion progressive, le spectateur ne sachant plus démêler le vrai du faux, le réel de la fiction. L'artiste nous installe dans cet **inconfort** pour mieux nous faire réfléchir à l'ambiguïté propre à bien des récits contemporains ainsi qu'au pouvoir des images, dont nous sommes quotidiennement abreuvés et qui constituent un véritable outil politique. Cette vraie-fausse **vidéo** interroge aussi la représentation héroïque du martyr, la fascination pour le suicide militant et la place des symboles dans une région du monde où l'image des morts l'emporte souvent sur celle des vivants. L'artiste sonde l'histoire récente et douloureuse du Moyen-Orient mêlant document, biographie et fiction afin de témoigner mais aussi de questionner et de dénoncer. À l'heure où images et vidéos de guerre et d'horreur saturent l'espace médiatique et notre quotidien, Rabih Mroué impose une distance nécessaire avec ces images et nous mène, avec efficacité et distance ironique, à une nécessaire réflexion et remise en question. Son travail engagé, politisé et critique va bien au-delà d'un simple point de vue sur les enjeux contemporains du Proche-Orient, il interroge notre **culture visuelle**, en déconstruit les mécanismes et élargit son propos à notre devoir de responsabilité face aux images et à ce qui agite le monde actuel. Dans ses vidéos comme dans ses pièces de théâtre, Rabih Mroué parle de son pays, le Liban, interroge l'Histoire, ses mythes et ses illusions, révèle des récits intimes au cœur de la grande Histoire pour mieux nous interroger sur ce qu'il reste (et restera) des hommes…

Frac Aquitaine

II. DISPARITION ET APPARITION

Les œuvres rassemblées ici ont en commun le poids de l'Histoire et des histoires personnelles, elles abordent la question de l'identité et de l'héritage, mais aussi celle de la disparition et de l'absence. Partant du familier, objet, portrait ou lieu familier, elles en détournent les codes ou usages quotidiens pour nous inciter, délicatement, à nous interroger. Ces œuvres « agissent » en plusieurs temps pour mieux faire émerger et apparaître leur véritable sujet. En effet, elles ont, chacune à sa manière, un sens caché qui donne à voir autre chose que ce qui apparaît au premier abord, en dévoilant ainsi les failles et les manques.

Fayçal Baghriche
Épuration élective, 2004-2009
Collection Frac Poitou-Charentes

1. FIGURES DE L'ABSENCE

Quatre œuvres qui fonctionnent comme des sortes de « ready-made ». Décontextualisant des drapeaux ou rubans de médaille, trouvant et retravaillant une photographie de famille ou « enregistrant » de façon neutre et distanciée une image, les artistes que nous allons voir œuvrent chacun en partant d'éléments prélevés dans le quotidien puis détournés pour nous les présenter autrement. Ce qui rassemble également ces quatre œuvres c'est une approche commune, bien que variée, des thèmes de l'anonymat et de l'absence. En quelque sorte, ici, la présence est en creux, à chercher dans les vides...

Fayçal Baghriche
Né en 1972 à Skikda, en Algérie. Il vit et travaille à Paris. Il a étudié à la Villa Arson à Nice avant de s'installer à Paris. Artiste plasticien aux pratiques multiples, il privilégie la performance, la photographie et la sculpture.

Épuration élective (2004-2009) de **Fayçal Baghriche** apparaît au premier abord comme un monochrome bleu semé d'étoiles de tailles et de couleurs différentes, disposées de façon apparemment aléatoire. Il s'agit en fait d'une réplique agrandie et retouchée de la double page de garde du dictionnaire français consacrée aux drapeaux des différents pays du monde. L'intervention de Fayçal Baghriche a consisté à annuler chaque drapeau au moyen de la couleur bleue en ne conservant que les étoiles. Ce symbole fort d'identité nationale qu'est le drapeau est ainsi effacé, fondu dans un aplat coloré que les étoiles parsèment tel le bleu du ciel ou le cosmos. Nationalités, ethnies, frontières n'existent plus. Le sens de l'œuvre reste ouvert à l'investissement de chacun, énigmatique et poétique ; le nationalisme laisse le champ libre à la rêverie, « la tête dans les étoiles ».
L'œuvre est présentée ici sous la forme de **posters**, disposés en pile sur un socle, que le visiteur pourra prendre et emporter avec lui. Elle est donc de nature dynamique, **participative**, **offerte** et **évolutive** ; elle se modifie et s'amenuise au gré des spectateurs qui en prélèvent une partie. Ce poster évoque ces cartes du monde ou du ciel et ces représentations de groupes de drapeaux ou de figures héraldiques qui ornent certaines chambres d'enfants.
Une autre œuvre de Fayçal Baghriche, *Les Enveloppements* (2008) est assez proche dans son propos et sa méthode d'*Épuration élective*. Elle est composée de vingt-huit drapeaux de différents pays enroulés sur eux-mêmes de manière à ne laisser visible que la dernière de leur couleur (le rouge), les condamnant ainsi à l'anonymat (rien ne permet de les distinguer entre eux) et au mutisme patriotique (ils ne désignent plus aucun territoire).
La démarche de Fayçal Baghriche repose sur un **détournement poétique** des objets usuels, des symboles collectifs et des pratiques quotidiennes. Il procède avec humour et une apparente désinvolture à la remise en question et la déconstruction des systèmes politiques et des questions morales. Avec une grande simplicité, il propose des **performances** et œuvres qui créent

du trouble et questionnent aussi bien les symboles collectifs que la place de l'artiste dans l'espace social. Il pratique l'art de l'ellipse, du leurre et de l'énigme, faisant du détournement de sens un outil critique d'une grande efficacité.

Léa Le Bricomte
Née en 1987 à Montbard. Elle vit et travaille à Paris. Sa pratique se situe entre performance et installation.

Léa Le Bricomte
Flag, 2013
Courtesy de l'artiste

Flag (2013) est constituée d'un **patchwork de rubans de médailles militaires** assemblés pour former un drapeau, le tout porté par un mât. Ces petits tissus colorés, accolés les uns aux autres, créent un drapeau transhistorique et transculturel. Les décorations militaires perdent ici leur fonction honorifique couronnant le courage patriotique. Elles basculent dans l'univers pictural, devenant simples lignes et surfaces colorées en un certain ordre assemblées, formant une composition minimaliste de parcelles abstraites. Cette œuvre rappelle une autre installation de l'artiste *Dripping Medals* (2012) dans laquelle des médailles militaires sont disposées à même le mur, les unes à côté des autres ; leurs rubans multicolores semblant couler le long de la surface qui les accueille. Ce travail évoque les œuvres abstraites d'artistes américains : les *Drippings* de Jackson Pollock et les Zip Paintings de Barnett Newman. Comme les rubans colorés dans *Flag*, les médailles, provenant de nationalités diverses et couronnant différentes actions exemplaires, sont ici mises sur le même plan et affichent un internationalisme imaginaire et multiculturel.
Dans ses œuvres, Léa Le Bricomte utilise de façon récurrente des objets en lien avec **l'univers de la guerre** (médailles, obus, balles, armes, cibles, menottes...). Jouant du mixage de nos références visuelles et symboliques, elle les détourne et trouble leur sens et leur portée en nous en donnant **une nouvelle lecture anachronique et déconcertante**. Elle crée des **glissements**, des **déplacement**s et des **détournements** aussi bien formels que conceptuels ou symboliques afin de nous inciter à remettre en question notre perception. Dans *Sounds of War* (2014), par exemple, elle forme un mandala, symbole pacifique dans la culture asiatique, avec une centaine de douilles d'obus. L'œuvre a également été l'objet d'une performance où des musiciens utilisaient le tintement des obus pour obtenir un son proche de celui des bols chantants tibétains, transformant l'œuvre en sculpture sonore à activer.
Léa Le Bricomte opère aussi régulièrement le déplacement des objets qu'elle utilise dans le champ de l'histoire de l'art et de la peinture. La série *Affiches dévorées anonymes* (2009-2012), en cela exemplaire, repose sur l'utilisation d'escargots qui grignotent et ingèrent des affiches colorées que l'artiste dispose sur leur chemin. L'œuvre fait, avec humour, référence aux artistes affichistes des années 1960-1970, dont les tableaux étaient constitués d'affiches arrachées, prélevées dans les rues. L'artiste fait également référence à la peinture monochrome en collectant soigneusement les excréments produits par les escargots, « micros pépites colorées » selon elle, qui sont ensuite exposées dans de petits contenants transparents (*Fin de Parcours*) tels des reliques, sortes de miniatures de monochromes d'Yves Klein. Mais c'est aussi du statut et du rôle de l'artiste dont il est ici question car ce sont les escargots qui réalisaent l'œuvre et non l'artiste, créant alors une nouvelle forme picturale, une peinture « post-humaine » selon ses dires.
Léa Le Bricomte s'approprie aussi bien une **iconographie militaire et guerrière** que des références artistiques, elle manipule et transforme des objets et des symboles, véritables trésors de guerre au service d'un discours critique efficace et explosif.

Lynne Cohen
Née en 1943 à Racine (États-Unis), elle est décédée en 2014 à Montréal (Canada). Après des études d'art à la fin des années 1960, Lynne Cohen abandonne la sculpture et commence à utiliser la photographie en 1971, dans le sillage de l'art conceptuel, du minimalisme et du pop art. En 1973, elle quitte les Etats-Unis pour s'installer à Ottawa au Canada, puis à Montréal en 2005.

Lynne Cohen
Military Installation
Collection Frac Limousin

Military Installation, photographie en noir et blanc de **Lynne Cohen,** montre un espace de rangement de matériel d'entraînement pour le tir. Des rangées de cibles portant des silhouettes dessinées de soldats, montées sur pieux de bois sont alignées, les unes sur les autres, bien rangées et ordonnées sur le mur. Ces cibles nous font face telles des silhouettes humaines, d'autres sont entassées en pile sur le sol, d'autres encore sont emballées. L'ordre et la discipline règnent dans ce lieu. Seuls les objets occupent l'espace vide de toute vie et les dessins stylisés des cibles évoquent des silhouettes fantomatiques. Dans cette image, **la présence humaine se manifeste par son absence** et c'est là l'une des caractéristiques du travail photographique de Lynne Cohen. Celle-ci considérait la photographie comme un « art de l'enregistrement » et a créé des images montrant des espaces intérieurs désertés – zones étranges se situant à la lisière du domaine public et du domaine privé qui apparaissent comme des décors factices. Elle s'est intéressée dans un premier temps à la sphère privée en photographiant entre autres des salons. Puis, progressivement, son regard s'est tourné vers des lieux plus spécifiques et moins accessibles, comme les espaces d'entraînement militaire, de formation ou encore des laboratoires, des stations thermales, des salles d'attente ou des bureaux, intérieurs fonctionnels dont la décoration, souvent kitsch, contribue à renforcer l'aspect inquiétant et artificiel.

Ces photographies montrent des environnements singulièrement arrangés que Lynne Cohen appelle des « installations trouvées », sortes de ready-mades, et qui au-delà de leurs qualités esthétiques et scénographiques sont subtilement sociologiques. Dans ses images, la photographe joue délibérément de la **confusion entre peinture et photographie**, agrandissant ses tirages aux dimensions d'un tableau. Lynne Cohen choisit un **point de vue frontal** qui accentue la mise en scène et l'aspect factice des lieux. Elle porte une attention particulière au cadre de ses images, généralement en Formica, de manière à leur donner un statut d'objet, voire même un aspect sculptural. L'accrochage est ensuite effectué légèrement plus bas que l'usage habituel, ce qui a pour effet d'impliquer physiquement le spectateur. Enfin, elle ne date pas ses photographies et ne donne dans ses titres aucune indication de lieu, limitant ainsi les informations anecdotiques sur ses prises de vue et nous laissant à notre incertitude. Sa **formation initiale de sculpteur** (elle abandonne la sculpture en 1971) apparaît de façon évidente dans la qualité monumentale des objets et des lieux qu'elle choisit de photographier ainsi que dans le rendu précis des textures et matières qu'elle saisit.

Avec ces **images minimalistes**, Lynne Cohen invente un langage photographique rigoureux proche de la photographie documentaire. Mais elle ne cherche pas à constituer des ensembles ou des séries, ni à élaborer des typologies (comme l'ont fait Bernd et Hilla Becher). Tantôt kitsch, tantôt d'une froideur clinique, souvent d'une grande banalité, les espaces photographiés par Lynne Cohen échappent à toute catégorisation systématique. Son œuvre met en lumière des **lieux insolites**, des **intérieurs habituellement peu visibles**, des **espaces de vie ou de travail**, des **zones de passage**. Révélant l'aspect factice et ordonné – jusqu'à l'extrême parfois – de ces lieux, la photographe suggère un **contrôle social** qui s'exerce de manière diffuse dans un monde austère, organisé, maîtrisé où chaque objet de mobilier a sa place. Elle met en évidence l'obsession contemporaine de l'ordre et de l'aménagement ou la **volonté dérisoire de créer une ambiance** ; elle choisit délibérément des espaces qui évoquent l'installation, l'aménagement allant parfois jusqu'au grotesque. Les lieux qu'elle photographie ont un caractère à la fois artificiel et dépouillé qui nous semble construit de toutes pièces. Mais ce qui frappe plus que tout, c'est **l'absence** qui hante ces lieux, désertés comme en attente que quelque chose advienne. Derrière ce que l'on voit, l'invisible nous est suggéré, l'action est en suspens. Le familier glisse vers l'étrange. Par son travail, la photographe nous offre une vision d'**un monde vide, déshumanisé**, dont émane une impression d'absurdité qui suscite aussi bien l'angoisse que l'amusement.

Frac Aquitaine

Erwan Venn
Né à Rennes en 1967. Il vit et travaille à Châtellerault. Il est diplômé de l'École des beaux-arts de Rennes, en 1992 et de l'École des beaux-arts de Rouen en 1994.

Je ne trouve plus rien à vous dire, 1918 (2016) est une œuvre d'**Erwan Venn** faisant partie de la série *Headless*. C'est une photographie de groupe en noir et blanc montrant vraisemblablement de jeunes séminaristes qui posent stoïquement assis, bras croisés, ou debout, bras derrière le dos. Évoquant les photographies scolaires, cette image familière au premier regard saisit ensuite lorsque nous réalisons que ces corps sont sans tête. L'**annulation des corps et visages** de ces hommes fait de leurs vêtements et signes religieux les seuls repères que nous ayons pour les identifier. Ces **portraits fantomatiques**, ces vêtements gonflés de vide et d'absence créent un malaise que vient accentuer la discipline de ces corps sagement ordonnés devant l'appareil photographique.
La série *Headless* a pour origine une histoire familiale. Au décès d'une tante, Erwan Venn découvre dans la maison de la défunte une boîte remplie de négatifs de photographies de famille des années 1920-1960 ainsi que des papiers et documents. Il trouve parmi ces documents un papier daté de 1940 attestant de la collaboration de son grand-père avec les Allemands. Ce sera pour Erwan Venn, le point de départ d'un travail à partir des négatifs photographiques, il entreprend alors une véritable enquête, une sorte d'archéologie familiale, recherchant au cœur de ces images ce que fut le vie de ce grand-père. Il fait ainsi retour sur ses racines et cherche à comprendre l'incidence de ce passé et de cette histoire familiale sur sa propre vie.

Erwan Venn
Je ne trouve plus rien à vous dire, 1918
2016
Courtesy de l'artiste

À partir des **négatifs photographiques**, il effectue des tirages qu'il analyse avec attention afin de retrouver les moments importants de la vie de son grand père, comme notamment sa vie de jeune séminariste. Erwan Venn intervient sur ces images par des modifications numériques simples, il en retire les endroits où la chair est visible, toute partie du corps non recouverte d'un vêtement. Ainsi, **il prélève** tête, bras, main, mollet ou jambe entière de ces photographies. Ne gardant que les coquilles vides que forment les vêtements qui recouvrent ces corps, Erwan Venn transforme ces personnes photographiées en **figures fantomatiques, flottantes dont les corps se sont absentés**, ont déserté leurs vêtements et constituent des sortes de vanités contemporaines. Ces corps sans visage perdent toute individualité et toute identité. Reste l'absence et le silence, le vide et la fragilité de l'être. Erwan Venn rend anonymes les corps et, par ce geste iconoclaste entame une possible reconstruction. Ce travail de **décapitation**, de décollation symbolique est aussi violent que dérisoire mais il est nécessaire à l'artiste qui fait ainsi **travail de mémoire** et un retour sur les **secrets de famille** qui fondent son histoire. Il peut alors créer à partir des souvenirs, mensonges, secrets et non-dits autour desquels l'histoire de sa famille s'est tissée et ainsi mieux comprendre ce qui s'est transmis au fil des générations et ce qui constitue **son héritage**. Dans l'ensemble de son œuvre, Erwan Venn explore la **mémoire à la fois personnelle et collective** d'une manière contestataire, subversive et avec autodérision.

2. IDENTITÉ ET PORTRAITS

Deux photographes et une artiste peintre qui travaillent d'après des photographies et images d'archives. Trois œuvres qui concernent l'Allemagne, trois portraits et trois regards différents sur des visages allemands. Chacune de ces œuvres évoque en filigrane l'horreur de la guerre. Deux d'entre elles sont une représentation très « humaine » d'artisans de la guerre et l'autre un portrait d'enfants allemands d'une grande banalité mais que l'artiste vit comme une séance violente et traumatisante. Ainsi, ces œuvres d'apparence anodine portent en elles une certaine horreur sourde.

Giulia Andreani
Daddy #4, 2013
Courtesy de l'artiste et galerie Maïa Muller

Giulia Andreani
Née à Venise en 1985. Elle vit et travaille à Paris depuis 2008. Diplômée de l'Académie des beaux-arts de Venise (Italie), en 2008. Elle obtient un Master II en histoire de l'art contemporain, Paris IV-Sorbonne, en 2011 avec un mémoire sur la peinture de l'École de Leipzig.

Daddy #4 de **Giulia Andreani** est un **portrait de famille** montrant un homme en compagnie de sa femme et de sa fille. La composition en buste met en évidence le visage de la fillette, en premier plan et cadrage serré, dont le regard frontal nous interpelle. On remarque ensuite le regard baissé, comme attendri, que l'homme porte sur son enfant, enfin, la silhouette de la femme qui encadre l'enfant mais reste en retrait. Cette représentation paisible et familiale suscite néanmoins malaise et interrogation lorsque l'on reconnaît sous les traits de ce père aimant le visage du maréchal **Herman Goering**. Ce trouble naît de l'inquiétante étrangeté et de l'ambiguïté que font naître ces représentations de ce que Hannah Arendt nomme « la banalité du mal ». En outre, le visage de l'épouse de Goering, effacé, comme délavé et traversé de coulures, prend une dimension fantomatique voire macabre. Cette disparition du visage féminin signifie l'effacement de cette femme devant le pouvoir masculin et cette image dégradée vient troubler l'apparente tranquillité de ce cercle familial. Cette peinture parle de pouvoir tant dans la sphère publique que dans celle privée, Giulia Andreani présente « l'horreur dans sa dimension affective», comme elle le dit elle-même. On pense ici aux peintures de Gerhard Richter réalisées à partir de photographies comme celle de son oncle portant l'uniforme nazi, *Uncle Rudi* (1965).

Dans une autre série de tableaux *Forever Young* (2012), Giulia Andreani traite encore le thème des « grands » dictateurs (de Staline à Mao, en passant par Franco et Salazar) mais ici à partir de photographies prises dans leur enfance. Leurs visages juvéniles ne laissent rien présager des dictateurs qu'ils deviendront et ces portraits nous interrogent donc sur leurs vies respectives et plus généralement sur ce qui fait qu'un homme devient un dictateur, un être cruel ou un meurtrier ? La peinture de Giulia Andreani agit comme un révélateur, interroge et sème le trouble. L'artiste se sert des **images d'archives** pour mieux en questionner **les pouvoirs** et use des méthodes de **l'iconographie de propagande** pour en déconstruire les automatismes. Elle dit travailler « sur les visages de la mémoire » ; fouillant les zones d'ombre de ces visages, elle les fait apparaître autrement.

Techniquement, son travail se caractérise par l'utilisation de **peinture acrylique diluée à l'extrême** comme de l'aquarelle et appliquée sur **toile de coton**, ce qui confère aux personnages peints des **allures spectrales**. Elle laisse à ses peintures un aspect inachevé, alternant coulures et zones ménagées en réserve. Le **gris de Payne** est très vite devenu un marqueur chromatique et une constante d'une toile à une autre ; il évoque la couleur passée des anciennes photographies argentiques et la nostalgie des souvenirs. Cette couleur grise teintée de bleu et de rouge sombre, d'une grande qualité vibratoire, a été inventée par William Payne, peintre paysagiste britannique du 18e siècle. Le gris de Payne est une couleur douce mais aussi puissante, il permet une subtile polychromie et un travail profond des ombres et des lumières. « Il est ma façon de rester ancrée dans les images que j'utilise comme source, toutes en noir et blanc. Dans mon travail, la couleur serait trop bavarde » précise l'artiste.

Peintre et chercheuse à la fois, profondément engagée dans un travail de mémoire, Giulia Andreani fouille parmi les **archives privées et publiques** à la recherche d'images. Puisant principalement dans des photographies des années 1930 à 1960, elle revisite ainsi l'histoire européenne récente, étudie l'iconographie du pouvoir et les représentations militaires, s'intéresse à la **place des femmes dans l'Histoire** et recherche des individus aux destinées atypiques.

Ce **travail de fouille** donne lieu à une récolte d'images soigneusement sélectionnées qui viennent ensuite alimenter sa peinture en fonction des sujets qu'elle souhaite traiter. Mais son travail ne s'arrête pas là puisqu'elle réalise ensuite un **montage d'images remaniées** pour composer ses tableaux. La

Frac Aquitaine

dimension documentaire de ces images est alors atténuée au profit d'une vision personnelle et critique. Depuis 2010, elle constitue ce qu'elle nomme **un atlas** (un clin d'œil à Gerhard Richter), une source visuelle qu'elle transpose ensuite sur la toile et le papier. Ses inspirations sont multiples : le cinéma italien, les séries Z, l'histoire de la peinture, l'imagerie politique et les archives familiales, Giulia Andreani alimente « le journal d'une iconophage », selon ses propres termes. Son travail interroge **la construction de la mémoire** et de **l'imaginaire collectif** à travers les images. Elle crée une mise en tension de la photographie et de la peinture, jouant sur les **effets d'apparition et de disparition**, elle révèle dans ses représentations ce qui était resté dans l'ombre ou ce que l'on avait oublié de regarder et de voir. Elle peint, dit-elle, « le pouvoir, ses manifestations narcissiques et grotesques, images suspendues entre ironie et cynisme ».

August Sander
Né en 1876, à Herdorf an der Heller (Empire fédéral allemand), il est décédé en 1964 à Cologne (République fédérale d'Allemagne). Au début des années 1920, il commence à travailler au projet de sa vie : *Hommes du XXe siècle* (publié dans son intégralité en 1980).

August Sander
Soldat, vers 1940
Collection Frac Aquitaine

Soldat (vers 1940. Tirage de 1981) d'**August Sander** représente un jeune soldat allemand de la Wehrmacht. Cette **photographie** en noir et blanc, d'une composition rigoureuse, frappe par sa frontalité et son cadrage serré sur le modèle en buste. La lumière y est douce et étale. Le fond de cour et le bâtiment qui apparaissent constituent une sorte de décor à l'arrière du personnage ; sans profondeur de champ, ce paysage évoque la toile de fond d'un studio photo et clôt l'espace. Ainsi, notre attention est concentrée exclusivement sur le sujet, sur l'humain. Cette photographie nous impose un véritable **face à face** avec le visage du soldat. Son regard impassible, le mélange de froideur, de dureté et de douceur qui en émane créent un effet de fascination et de séduction.

August Sander réalise des photographies d'aspect documentaire et proches du style de la Nouvelle Objectivité, dont l'un des artistes les plus connus est le peintre Otto Dix, qui fut lui-même modèle du photographe. August Sander aborde ses sujets dans la frontalité, avec une rigueur distanciée, mais avec aussi toute sa connaissance du travail de studio, travaillant **la pose**, **l'éclairage** et **la composition** avec une grande maîtrise. Une grande **sobriété** caractérise ses photographies leur conférant force et efficacité ainsi que l'objectivité d'une **étude sociologique**.

Ce **portrait de soldat** fait partie d'un ensemble auquel le photographe a consacré quasiment toute sa vie, *Hommes du XXe siècle*. De ce projet, August Sander dira : « On me demande souvent comment l'idée m'est venue de créer cet ouvrage : voir, observer et penser, voilà la réponse. Rien ne m'a semblé plus indiqué que d'offrir, par le moyen de la photographie, une image absolument fidèle de notre époque ».

Fils de mineur, il se passionne très jeune pour la photographie et achète son premier appareil photo à 16 ans. D'abord employé d'un studio, il s'installe très vite comme photographe professionnel à Cologne et gagne sa vie comme portraitiste.

Au début des années 1920, il commence à travailler au projet *Hommes du XXe siècle*. Ce travail ambitieux a pour objectif de réaliser une longue **série de portraits, d'individus seuls ou en groupes**, photographiés de face, éclairés de manière égale et pris dans leur environnement domestique ou professionnel. August Sander crée ainsi une sorte d'inventaire sociologique des types humains, classes sociales et métiers, constituant **une cartographie de la société allemande** de son temps. Dans ce projet, chacun a sa place, du paysan au magistrat, du clochard au militaire, de l'handicapé à l'homme politique, du saltimbanque au groom. August Sander donne dans son travail une grande importance à la rencontre avec ses modèles et ses photographies témoignent d'un grand respect pour ceux qui posent devant son objectif. Il donne également une visibilité aux marginaux et « invisibles », aux êtres qui

Frac Aquitaine

sont en marge de la société qu'il intègre largement à son projet. On trouve en effet dans ses photographies une forte empathie pour les catégories sociales hors norme, a priori très éloignées d'un ordre social idéalisé (aveugles, saltimbanques, clochards…). Cette largesse d'esprit dans la reconstruction de la société par l'image sera assez mal perçue par ses contemporains, notamment par les nazis qui en 1936 saisiront et détruiront son premier ouvrage publié *Visages d'une époque*.

Partant d'images qu'il a produites en tant que photographe de commande, August Sander va élargir sa « collection » de portraits en allant chercher ses sujets et les catégories sociales qui manquent à son corpus, constitué de 7 grands groupes. Cette magistrale esquisse de son époque, lui permettant de faire émerger le collectif à partir de corps et visages singuliers. Son souhait était de réaliser un inventaire quasi exhaustif faisant cohabiter non seulement ces portraits individuels ou de groupe mais aussi des paysages et études botaniques.
Il ne terminera jamais son œuvre mais l'ampleur de sa recherche, son travail en série, son goût la restitution objective et fidèle de son époque ont éveillé chez de nombreux photographes contemporains une autre façon de voir et de photographier. L'œuvre d'August Sander annonce en effet le travail de photographes allemands comme Bernd et Hilla Becher ou encore de Thomas Ruff.

Christian Boltanski
Né en 1944 à Paris. Il vit et travaille à Malakoff. Né d'un père juif d'origine russe, Christian Boltanski est resté marqué par le souvenir de l'Holocauste. Artiste plasticien, photographe, sculpteur et cinéaste, connu avant tout pour ses installations, il se définit comme peintre bien qu'il ait depuis longtemps abandonné ce médium.

Christian Boltanski
Les Enfants de Berlin, 1975
Collection Frac Aquitaine

Les Enfants de Berlin est constitué de **trente-quatre portraits couleur** d'enfants réalisés en 1975 dans une école de Berlin par **Christian Boltanski**. Cet ensemble de portraits évoque immédiatement le rituel scolaire et annuel de la photographie de classe qui s'accompagne du portrait individuel de chaque enfant.

Pris en plan rapproché et avec le même cadrage, chaque portrait présente l'enfant de face, en buste, sur fond neutre ; chacun – ou presque – regardant l'objectif. A priori d'une grande banalité, cette séance photographique avec ces trente-quatre enfants s'apparente pour l'artiste à une mise à mort, à une exécution des modèles. Cette expérience imaginaire de « massacre des innocents » est décrite par l'artiste : « […] J'ai demandé à photographier les enfants dans une école. Et en le faisant, j'ai eu le sentiment, sans doute parce que j'étais à Berlin, de tuer les enfants. Ils étaient en ligne, ils attendaient, je les prenais en photo les uns après les autres… J'avais l'impression qu'ils étaient prêts à être fusillés. Le fait qu'ils attendent comme ça en ligne, que je ne leur parle pas car je ne parlais pas leur langue, renforçait cette idée que photographier quelqu'un, c'est le tuer ».

Ainsi, le déroulement particulier de cette séance – l'attente des enfants, le silence et la distance qu'implique la barrière de la langue, la répétition du geste photographique, l'utilisation systématique du flash – confère au geste de la prise de vue un caractère mortifère. À travers cette œuvre, Christian Boltanski parle de disparition et de mort. La **photographie**, selon l'artiste, « capture un moment de vie et devient sa mort » et c'est aussi, selon Roland Barthes, le « ça a été » : la saisie d'un visage immortalisé par la photographie et dont elle témoigne mais qui n'existera plus. De même, les origines juives de l'artiste donnent à ce travail une dimension particulière, une résonance émotionnellement chargée au regard de son histoire et de l'Histoire, et plus particulièrement celle de la Shoah. L'œuvre est ambivalente et son appréhension peut, selon celui qui la regarde, être anodine et liée à des

souvenirs d'enfance et d'école ou, au contraire, être reliée à des sentiments plus macabres et sombres. Ce trouble et cette liberté interprétative est ce qui fonde l'ensemble de l'œuvre de Christian Boltanski où Histoire commune et évènements historiques se mêlent à la « petite histoire » privée et à la fiction.

Les œuvres de Christian Boltanski, depuis les années 1970, questionnent la frontière entre absence et présence, entre oubli et souvenir, parlent de la **mémoire**, de l'**enfance**, du **temps** et du **deuil** en mêlant **le réel et l'imaginaire**. Quel que soit son mode d'expression – installation, photographie, peinture ou film – l'artiste ne cesse de faire le récit, sur un **mode autobiographique** et **fictionnel**, de sa mythologie personnelle et de bribes d'existences anonymes qui peu à peu se confondent et deviennent universelles. Ses œuvres sont chargées d'un **fort pouvoir émotionnel** car elles évoquent la disparition, réactivent les ressorts de la mémoire et font ressurgir le passé. Emblématiques de sa démarche, les *Reliquaires*, *Monuments* ou *Inventaires* (à la fin des années 1980) sont des œuvres conçues comme des mémoriaux dédiés à des disparus anonymes. Ces installations monumentales constituées de boîtes à biscuits éclairées par de petites ampoules, ou d'espaces saturés de vêtements entassés et suspendus imposent le recueillement et dressent un rempart contre l'oubli et la mort, faisant glisser le **récit individuel** vers le **destin collectif**.

III. OMBRES ET LUMIÈRE

La lumière est désignée par Julie Crenn, commissaire de l'exposition, comme un « fil rouge » allant d'œuvre en œuvre. Elle est ici ce qui éclaire d'une lueur, plus ou moins forte, l'obscurité des ténèbres de l'Histoire et de notre actualité luttant contre l'ignorance et l'obscurité de l'oubli.
Plusieurs œuvres exposées, auxquelles nous allons maintenant nous intéresser, ont une relation évidente avec la lumière, que celle-ci soit le matériau même de l'œuvre (sous forme de tubes de néon), projection ou lumière représentée, ou qu'elle soit abordée de façon métaphorique et symbolique, proposant un éclairage nouveau et particulier, et un point de vue singulier qui nous incitent à une pause réflexive bénéfique.

Claire Fontaine
STRIKE, K.FONT, V.1, 2005
Collection Frac Aquitaine

1. ÉCLAIRER L'OBSCURITÉ

Les œuvres suivantes nous proposent une approche de la lumière apparemment très simple : la lumière sert à éclairer. Projection lumineuse, elle perce l'obscurité et attire le regard, elle réchauffe et rassure, elle éclaire et « met en lumière », en évidence. Mais la lumière parfois échoue à percer l'épaisseur de l'obscurité, n'éclaire rien de plus. Elle peut aussi s'absenter, s'éteindre et nous laisser plongés dans l'ombre, l'attente et le doute.
L'évidence de la lumière est remise en question par ces œuvres qui nous suggèrent que la clarté peine quelquefois à porter certaines valeurs habituellement véhiculées (vérité, vertu, courage...). Face à l'obscurité, au néant, nous sommes alors maintenus dans une situation inconfortable.

Claire Fontaine
Collectif fondé par Fulvia Carnevale et James Thornill, en 2004, à Paris.

STRIKE, K. FONT, V.1 (2005) fait partie d'une **série d'enseignes lumineuses monumentales** composées de tubes de néon réalisée par **Claire Fontaine**, collectif fondé en 2004 par les artistes Fulvia Carnevale et James Thornill.
« Strike » signifie « grève» et « K. font » fait référence à la police de caractère utilisée et créée par Claire Fontaine en hommage à Franz Kafka. Exposé au mur, le mot « strike » s'impose par sa monumentalité, la taille de l'installation rendant le message diffusé écrasant. Le choix de ce mot est fort en significations, il est porteur de menaces et revendications sociales. Le thème de la résistance et de la grève, voire de la révolte, plane ainsi dans l'espace d'exposition. L'œuvre évoque les enseignes lumineuses présentes dans les lieux publics mais aussi, par son envergure, les banderoles brandies dans les manifestations. La luminosité des lettres de néon attire le regard mais la particularité de cette œuvre réside dans la déception et la frustration qu'elle suscite puisque lorsque l'on s'en approche, elle s'éteint et disparaît. En effet, les tubes fluorescents, à l'arrivée des visiteurs, se mettent « en grève », l'œuvre devient alors passive et ne se rallume qu'en l'absence de mouvement. Ainsi, cet arrêt impose au public de s'immobiliser à son tour, de se regrouper et d'attendre pour pouvoir revoir la lumière. L'œuvre fonctionne donc comme une métaphore de la grève.
Le collectif Claire Fontaine se définit comme un **« artiste ready-made »**, créant des **sculptures**, des **peintures**, des **textes**, des **vidéos**, des **installations**, et représentant un courant de l'art contemporain socioculturellement engagé. Claire Fontaine est tout à la fois le nom d'une célèbre marque de cahiers d'écolier et un hommage à *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp, célèbre urinoir et ready-made. Évacuant la question du style et de l'auteur, Claire Fontaine « pousse au milieu des ruines de la fonction auteur, en expérimentant avec des protocoles de production collectifs, des détournements, et la mise en place de divers dispositifs pour le partage de la propriété intellectuelle et de la propriété privée » selon leur propre (auto)définition. **Provocateur, engagé, ironique mais aussi poétique**, le travail de Claire Fontaine questionne et dénonce

Frac Aquitaine

le monde et son fonctionnement, les liens entre culture et consommation, les usages du langage à des fins idéologiques. Ainsi, ce **collectif politique** fait œuvre de résistance et dénonce un monde dominé par le capitalisme, la marchandisation de l'art, la société de consommation et ses effets, mais aussi l'impuissance politique et les injustices sociales. Ses œuvres tentent de modifier notre perception de ce qui nous entoure en nous imposant une pause réflexive bénéfique et en appelant à notre responsabilité. *Burning of the P.I.G.S.* en 2011, contient l'acronyme de « Portugal, Italy, Greece, Spain », est une œuvre significative de cet engagement artistique et politique. Cette performance mettait en scène d'immenses représentations cartographiques de ces quatre nations réalisées à partir de centaines d'allumettes sur les murs du Pavillon 6 à Thessalonique. Elle consistait à enflammer ces cartes hautement combustibles afin de dénoncer la crise financière, la dette et la corruption qui ont mis à feu et à sang ces pays du sud de l'Europe. Mise à feu radicale de l'œuvre et d'une partie du lieu d'exposition, cet acte incendiaire transforme l'œuvre en une traînée de suie sombre et envahit l'espace de l'odeur du brûlé et du soufre. Cet embrasement bouscule ainsi le monde de l'art et de la politique et laisse le spectateur dans l'« intranquillité ».

Kaiser Kraft
Artiste - Collectif fondé par Stéphane Barbier-Bouvet et Benjamin Valenza.

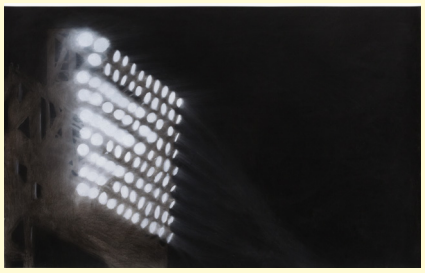
Kaiser Kraft
Coca Light, 2013
Collection Frac Aquitaine

L'**installation** *Coca Light* est le résultat d'un service fourni à l'origine au centre d'art contemporain de Genève dans le cadre de l'exposition *Hôtel Abisso*, en 2013. La proposition de **Kaiser Kraft** – collectif constitué de Stéphane Barbier-Bouvet et Benjamin Valenza – est d'éclairer l'œuvre d'un autre artiste, pour peu qu'elle soit bidimensionnelle et accrochée au mur. Le flux lumineux produit est diffusé à partir d'un projecteur vidéo et forme un cadre lumineux de 50 lux, définissant une sorte de marie-louise autour de l'œuvre choisie. De dimensions variables, le format est défini par la taille de l'œuvre et du mur. Le rectangle lumineux projeté est une image blanche aux contours flous. L'achat autorise la répétition du processus autant de fois que nécessaire dans le cadre d'une exposition mais l'installation ne peut être mise en place si aucune œuvre n'est éclairée. Ici, la **mise en lumière** est proposée autour de la photographie *Soldat* d'August Sander lui conférant une aura toute particulière. Kaiser Kraft (soit, en allemand, « Kaiser » = Empereur et « Kraft » = Force/Pouvoir) est un programme proposant différentes constructions pour l'art, le design et l'architecture. Sa démarche est fondée sur le souhait d'appliquer des **méthodologies propres au design** à d'autres domaines et de créer ainsi des rencontres et décloisonnements. Chaque projet est réalisé avec une **grande économie de gestes et de moyens**. Conceptuelles et basées sur la commande, ses réalisations éclairent ce qui préexiste d'une nouvelle manière, attirant ainsi le regard sur l'œuvre mais aussi sur le dispositif d'exposition.

Haig Aivazian
Né en 1980 à Beyrouth au Liban, il vit à Beyrouth. Haig Aivazian détient une maîtrise de l'Université Northwestern. Artiste, commissaire d'exposition et auteur, il réalise des installations, dessins, sculptures, vidéos ou performances qui lient une réflexion politique à des références biographiques.

At every sunset, I think of you. Not because of some sense of beauty, but simply because I become acutely aware of how much time has passed since I last saw you (2) (2013) est un titre poétique et mélancolique parlant d'amour et d'absence qui semble sans rapport direct avec l'œuvre. En effet, le fusain de **Haig Aivazian** présenté ici fait partie d'une série de dessins représentant différents dispositifs d'éclairage de stades. Cette série découle d'une recherche et réflexion de l'artiste sur les usages alternatifs des stades en dehors des compétitions sportives. Les stades peuvent en effet être utilisés sous certains régimes totalitaires dans un but carcéral, devenir un lieu concentrationnaire voire d'exécution ; ils peuvent aussi être réquisitionnés dans le cas de catastrophes naturelles (par exemple, lors de l'ouragan Katrina

à la Nouvelle-Orléans) et servir à des rassemblements autres que sportifs. Le point de départ de cette série est la découverte par l'artiste que certaines compagnies privées responsables de la sécurité des Jeux Olympiques en Grande-Bretagne fournissent également des équipements pour les prisons et pour les camps de détention de migrants. Cette collusion étrange a amené l'artiste à s'intéresser à l'ambivalence de ces lieux sportifs.
Le cadrage de ces dessins ne montre pas le stade mais des dispositifs d'éclairage puissants, créant des masses lumineuses qui viennent percer le noir intense déposé par le fusain. La représentation des lumières traitée en forts contrastes évoque l'aveuglement et la puissance, et fait naître un sentiment à la fois de fascination et de violence. Ici, la lumière est menaçante et l'obscurité bien qu'éclairée est épaissie dans son mystère. L'inquiétude ressentie face à ces œuvres découle également du fait que ce qui est sous le faisceau lumineux reste hors champ et n'est pas visible.

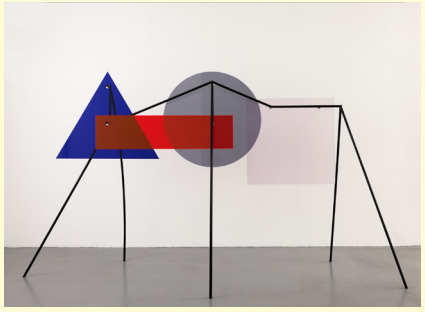


Le travail d'Haig Aivazian mêle **dessin, performances, sculptures, vidéos et installations** pour explorer des questions politiques telles que l'**oppression** ou les **migrations des peuples**, la **propagation des idéologies** ou encore la **société de consommation**. Ici, le pouvoir et l'oppression sont subtilement traités et symboliquement abordés par le biais du traitement en clair-obscur et forts contrastes d'ombres et de lumières. La lumière n'éclaire rien si ce n'est l'épaisseur de l'obscurité et c'est bien dans cette noirceur, ce « plein de rien » que l'artiste nous suggère qu'il nous faut porter notre regard pour voir ce qui y est caché.

Haig Aivazian
At every sunset, I think of you. Not because of some sense of beauty, but simply because I become acutely aware of how much time has passed since I last saw you (2), 2013
Collection Frac Aquitaine

2. LUTTER CONTRE L'OUBLI ET L'IGNORANCE

Sont rassemblés ici quatre artistes. S'emparant du réel, ceux-ci construisent des œuvres à la fois esthétiquement séduisantes et porteuses d'un message social ou politique fort. Deux de ces œuvres font directement référence à un langage codé, pour l'une le diagramme de Venn et pour l'autre la sténographie Pitman Shorthand. La composition de l'œuvre est alors imposée par la construction linguistique du mot ou de la phrase. Ces œuvres reposent toutes deux sur une approche poétique et critique de la question de la mémoire et du mémorial. Pour les deux autres, la tromperie des représentations et la manipulation des images sont au cœur des démarches des artistes.

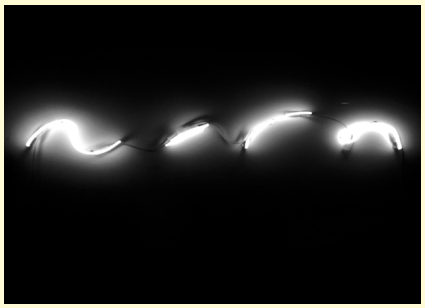


Amalia Pica
Artiste née en 1978 en Argentine. Elle vit et travaille à Londres. De 2001 à 2005, elle suit des études artistiques à Buenos Aires puis à Amsterdam.

Gracile sculpture, l'œuvre d'**Amalia Pica**, *Memorial for Intersections #5* (2013) est composée de quatre formes géométriques de différentes couleurs réalisées en Plexiglas et accrochées à une structure de fines tiges de métal. Le matériau choisi pour réaliser les figures géométriques permet de jouer sur les transparences, les superpositions et les effets de surfaces miroitantes. Ces éléments abstraits et colorés sur leur armature noire évoquent le mobilier De Stijl et la sculpture constructiviste ou minimaliste. L'œuvre fait aussi penser aux *Stabiles* de Calder, sortes de mobiles stationnaires. Ces formes escamotables ont été manipulées par des danseurs lors de performances. Le titre garde trace de l'activation et de la mise en mouvement de l'œuvre et indique que chaque sculpture conserve la mémoire des différentes compositions produites par les performeurs.
La **sculpture** fait partie d'un ensemble plus vaste de sculptures, projections et performances filmées, dans lequel l'artiste associe les formes à des consonnes et les couleurs à des voyelles pour faire naître un langage plastique et visuel reprenant le langage codé du diagramme de Venn, habituellement utilisé pour décrire la dynamique de groupe. Ce travail, l'artiste le mène depuis

Amalia Pica
Memorial for Intersections #5, 2013
Collection Frac Aquitaine

Frac Aquitaine



David Brognon & Stéphanie Rollin
Nous allons observer une minute de silence, 2016
Courtesy des artistes

2011 ; elle a choisi de partir de ces représentations codées et graphiques qui étaient interdites durant la dictature en Argentine de 1976 à 1983, car jugées subversives par l'État en raison de leur potentielle capacité à initier les dynamiques de groupes et les modes collaboratifs. L'artiste met ainsi en forme et en scène un alphabet alternatif qui bien qu'abstrait construit mots et récits. L'œuvre propose une **exploration à la fois formelle et politique** de la théorie mathématique des ensembles ainsi qu'une réflexion sur les systèmes d'échange, de diffusion et de réception d'informations. Partant donc du diagramme de Venn utilisé pour définir les relations logico-mathématiques d'inclusion et d'exclusion, **Amalia Pica travaille sur les modes de communication et les échanges entre les hommes**, au-delà des barrières du langage.
La **performance filmée**, réalisée en collaboration avec le cinéaste mexicain Rafael Ortega, montre les formes géométriques en attente d'entrer en scène puis prélevées de leur structure et activées par une étrange chorégraphie. Gantés de blanc, les danseurs saisissent avec lenteur les différents éléments colorés pour venir les présenter au public dans un certain ordre, puis ils réitèrent le mouvement en proposant de nouvelles combinaisons et compositions dont la logique cachée et codée apparaît peu à peu. La chorégraphie est muette mais la bande-son de la vidéo donne à entendre l'énoncé de la traduction phonétique des mots et phrases visuellement composés. Les sculptures exposées par Amalia Pica sont des « mémoriaux » des différentes compositions formées lors des performances. Langage visuel et formel, elles composent différents récits et s'imposent comme des œuvres politiques.

David Brognon & Stéphanie Rollin
David Brognon, né en 1978 à Messancy (Belgique), vit et travaille entre Paris et Luxembourg.
Stéphanie Rollin, née en 1980 à Luxembourg, vit et travaille entre Paris et Luxembourg.

Nous allons observer une minute de silence (2016), est la phrase à partir de laquelle **David Brognon & Stéphanie Rollin** ont choisi de travailler. « Cette phrase que nous voulons partager, nous l'avons vécu d'abord à Paris, David et moi, à la terrasse d'un café rue du Faubourg Saint-Denis à 12h00 le 16 novembre 2015. Pendant que la ville s'agitait autour de nous, la serveuse s'approche doucement et nous dit « Nous allons observer une minute de silence ». Une minute fugace et solennelle dont la permanence est aujourd'hui insoutenable », explique Stéphanie Rollin. La phrase est écrite en sténographie, réalisée en néon et, ici, traduite en langue arabe. La sténographie Pitman Shorthand utilisée a été créée par le britannique Isaac Pitman en 1837. C'est un système d'écriture rapide à la main basé sur la retranscription phonétique, resté très populaire en Angleterre et aux États-Unis jusqu'en 1996. Le choix de cette écriture sténo par les artistes est en partie dû à son élégance presque calligraphique.
L'œuvre est épurée, minimaliste. Cette écriture en néon s'inscrit dans la lignée du travail sur les mots et messages lumineux de Claude Lévêque. Elle est simple d'aspect et riche dans son message. Traduite en plusieurs langues (français, anglais, luxembourgeois, allemand, italien, espagnol, hébreu, russe…), elle est ici présentée en langue arabe ce qui ajoute encore à sa charge expressive et symbolique puisqu'elle fait référence aux attentats du 13 novembre à Paris. Coder cette phrase au moyen d'une sténo rapide pour transmettre ce message de recueillement peu paraître étonnant, voire anachronique. Les artistes soulignent leur intérêt pour les phrases simples qui cachent des idées fortes et pour l'idée de temps arrêté, de prière, que porte en elle cette demande de silence. « L'état d'urgence dans lequel nous vivons depuis quelques années a fait de cette phrase une sorte de nouvelle prière laïque que nous avons voulu coder et insérer dans le présent, comme un rappel presque chuchoté. »
Il est intéressant de remarquer que cette formule, inventée par les Anglais à l'occasion de l'armistice de la Grande Guerre, impose en Angleterre, à la différence de la France, une durée de deux minutes de silence : une minute

pour les morts et une minute pour les vivants. Porteuse de **poésie**, cette phrase est aussi lestée du poids du recueillement et du drame. Ce silence, cet arrêt dans le tumulte du quotidien pour **rendre hommage** et penser aux victimes, vivantes ou mortes, est un temps offert à l'Autre. L'œuvre constitue ainsi une sorte de mémorial, de **monument** éclairé dont la lumière évoque la prière, le souvenir, la commémoration.
Dans leurs œuvres, David Brognon & Stéphanie Rollin partent toujours d'un **élément prélevé dans le réel**, mot ou objet, sorte de ready-made qui ancre leur production dans le monde qui nous entoure. Leur démarche consiste à **mettre en lumière une idée**, à modifier légèrement un point de vue, à créer un décalage, à poétiser la banalité. Leurs œuvres fonctionnent souvent comme des murmures, entre douceur et mélancolie. Ils redoutent les œuvres « trop bavardes ».
Ainsi, une œuvre comme *I love you but I've chosen darkness* (2011) parle d'aliénation et des abîmes de l'addiction avec une grande délicatesse. Elle présente l'installation d'une table de consommation de drogues dures détournée et associée à une toile d'araignée réalisée en chaînettes dorées. Les deux éléments de l'œuvre constituent un même piège. La table apparaît comme un monument plein de noirceur, masse sombre et luisante que vient légèrement éclairer l'étincelle dorée du tissage arachnéen ; celui-ci est plus séduisant mais tout aussi dangereux. Cette installation nous parle de ces **moments de rupture**, de **chute**, de **souffrance**, des pièges de l'addiction et de la mort. Glissant subtilement de l'intime vers l'universel, elle nous oblige à **« ouvrir les yeux »** et à réfléchir sur ce que l'on préfère ignorer et maintenir à la marge et dans l'ombre.

Nicolas Milhé
La Vierge
de la série *Les Constellations*, 2006-2009
Collection Frac Aquitaine

Nicolas Milhé
Né en 1976. Vit et travaille à Paris. Diplômé de l'École des beaux-arts de Bordeaux en 2001.

La Vierge de la série *Les Constellations* (2006-2009) est constituée d'un imposant miroir parsemé d'œilletons de judas, les différents points formés par ces derniers dessinent la constellation céleste de la Vierge. Il est ici question de carte du ciel, de mesure de l'infiniment grand et d'astronomie, mais aussi de vision et de surveillance. L'œilleton, si l'on s'arrête au titre de l'œuvre, tient lieu d'étoile mais il suggère aussi le regard scrutateur. En effet, le miroir associé aux judas rappelle les dispositifs de surveillance et les miroirs sans tain derrière lesquels on peut observer. Spectateur de l'œuvre, nous sommes reflétés par elle (ainsi que l'espace environnant) mais les judas étant installés de façon inversée, ils suggèrent que c'est nous qui sommes épiés. Ainsi, le jeu des reflets est troublé et le statut du spectateur bascule du regardeur vers le regardé. Les différents jeux optiques de l'œuvre perturbent les notions d'image et de point de vue, jouent de la mise en abyme des perspectives et sèment le trouble. La présence des œilletons à la surface du miroir évoque également des impacts de balles. Par ce dispositif, l'image renvoyée par le miroir semble porteuse de menace et suscite l'inquiétude. L'œuvre de **Nicolas Milhé** nous amène à nous interroger sur notre vision, sur la tromperie des représentations et la manipulation des images. Le reflet donné pour vrai est ici présenté comme un jeu d'optique et une illusion.

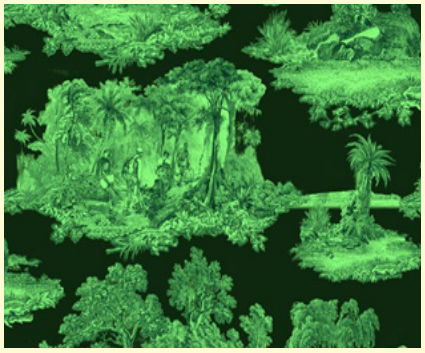
L'artiste aime à détourner, à **prendre le contre-pied**, à **remettre en question** et à **dénoncer**, à **révéler** les manipulations. Ses œuvres reposent sur un subtil dérèglement des représentations, des usages et des attentes, elles sont critiques et politiques. Ainsi, *Paradis* (2003) est l'image cartographique d'un archipel perdu au milieu d'une mer inconnue inventé de toute pièce. Ce territoire imaginaire est constitué du regroupement des soixante-quatorze paradis fiscaux jusqu'à présent reconnus par l'ONU. De même, son œuvre *Respublica* (2009) propose une mise en tension du politique et de l'esthétique, de la « chose publique » (res publica) et de l'œuvre d'art dans l'espace urbain. L'œuvre fait signe dans la ville, mimant les enseignes commerciales lumineuses, elle joue à entremêler séduction et perturbation, marchandisation

et message social et politique. *Respublica* renvoie la ville à son caractère public et les spectateurs à leur citoyenneté et donc à leur responsabilité. En revenant à la formule latine originelle, l'œuvre nous invite à réinterroger notre mémoire collective sur le sens de ce terme devenu socle de nos sociétés occidentales. Le mot écrit en tubes de néon diffuse une lumière intense qui attire le regard autant qu'elle éclaire symboliquement le sens de l'œuvre. En 2010, telle une œuvre sur un socle majestueux, les lettres installées au sommet des anciens silos à grain des Bassins à flot de Bordeaux s'imposaient dans l'espace urbain par leur force et leur monumentalité. Perchée à plus de trente mètres du sol, l'œuvre obligeait à lever les yeux, à porter le regard plus haut, posture dynamique et symboliquement positive qui implique le regardeur dans l'espace public et amorce une réflexion citoyenne.

Brigitte Zieger
Née en 1959 en Allemagne. Elle vit et travaille à Paris depuis 1979. Artiste plasticienne, elle pratique la vidéo, la sculpture, le dessin, l'installation, l'animation…

Brigitte Zieger
Eldorado Wallpaper, 2013
Courtesy de l'artiste.

Eldorado Wallpaper (2013) de **Brigitte Zieger** est une projection lumineuse occupant la totalité du mur, sorte de papier peint numérique donnant à voir la mise en scène animée d'une toile de Jouy.
La tapisserie, aux motifs immédiatement reconnaissables, se met en mouvement de façon inattendue, quelques personnages apparaissant au cœur des feuillages sortent alors des bosquets d'arbres et traversent lentement le dessin du motif puis disparaissent ensuite, animant ainsi les saynètes boisées. Il s'agit vraisemblablement d'explorateurs ou de soldats évoluant difficilement dans cette végétation, leur présence transformant alors l'agréable paysage bucolique, la pastorale naïve promue en motif décoratif en jungle hostile et en terrain possible de guerre. L'animation a lieu successivement dans différents endroits de la projection, nous tenant à l'affût du moindre mouvement et de sa réapparition. La qualité immersive de ces « murs-vidéos » nous plonge dans un monde virtuel, l'artiste jouant de cet effet enveloppant, hypnotique, fascinant pour mieux nous amener à réfléchir.
Eldorado Wallpaper fait partie d'une série de tapisseries animées : *Shooting Wallpaper* (2006), où un personnage féminin comme sorti d'un western se lève et s'avance hors du décor pour tirer droit devant elle (et donc potentiellement en notre direction) ; *Exploding Wallpaper* (2008), dans lequel les motifs pastoraux et enfants sont pulvérisés par des missiles sortis de nulle part jusqu'à leur totale disparition ; ou encore *Tank Wallpaper* (2009), paysage bucolique traversé par des tanks menaçants.



Eldorado Wallpaper, détail

Ces œuvres sont d'une grande efficacité, elles perturbent nos univers bourgeois et confortables en partant de motifs décoratifs plaisants dans lesquels sont subtilement introduits des intrus qui créent étrangeté, inattendu et menace. Pratiquant la vidéo depuis le milieu des années 1980, Brigitte Zieger propose des situations dans lesquelles réalité et fiction, actualité et métamorphose se mêlent pour créer un univers à la fois séduisant et inquiétant et lèvent le voile sur les réalités de notre monde. En effet, l'artiste opère des ruptures et des glissements qui bousculent nos représentations et nous interrogent. Elle mêle la douceur et la violence, le factice et le familier, la quiétude et le danger et tisse ainsi un piège visuel dans lequel nous sommes pris. Dans notre monde nous sommes abondamment et quotidiennement alimentés par la presse et Internet d'images tragiques et violentes auxquelles nous nous habituons peu à peu. Brigitte Zieger, par son travail, remet en question cette société où la mort est omniprésente et devenue spectacle, elle nous met face à nos responsabilités en tant que spectateur et par conséquent aussi en tant que citoyen. Son œuvre est politique, elle parvient avec une douceur feutrée et un humour grinçant à nous mener sur un autre terrain que celui de la passivité face aux images. Elle use d'ambivalences transformant les animations divertissantes d'innocentes saynètes d'une toile de Jouy en terrain de conflit et de violence dont le spectateur ne peut ressortir indemne et indifférent.

Frac Aquitaine

D'autres œuvres de Brigitte Zieger se jouent des stéréotypes et sont porteuses d'une violence latente venant troubler l'apparente sérénité des choses. Ainsi, *Serial Self* (2003), une vidéo montrant l'artiste faisant face à l'écran et pétrissant sa chevelure d'un mouvement de plus en plus appuyé jusqu'à ce qu'un pistolet en surgisse et qu'une détonation éclate, évocation sans concession du suicide. Ou, la série *Women are Different from Men* (2014) remettant en question les représentations du féminin et du masculin constituée de dessins monochromes réalisés au moyen de fard à paupières (médium féminin, s'il en est !) et représentant des femmes armées, parfois souriantes et séduisantes, toujours dangereuses. Ou encore, la série *Flower of Power* (2010) faite d'habiles découpages de motifs de fleurs graciles et décoratives dont des posters de guerre et propagande militaire sont le matériau et support.

Brigitte Zieger travaille à partir des **symboles du pouvoir, de l'autorité masculine et de la guerre** qu'elle mêle aux stéréotypes liés au genre féminin pour construire un discours profondément engagé et proposer une **relecture sociale, politique et historique des images**. Ses œuvres instaurent un sentiment insidieux de menace et de peur après nous avoir subtilement séduits et attirés avec de « belles images » parées de douceur et de tous les attraits de la séduction. Brigitte Zieger parle de destruction et d'oppression, de violence et de guerre ; elle use de séduction pour nous **dévoiler la brutalité de notre monde**, nous **troubler** et ainsi nous amener à **réfléchir...** L'art œuvre alors **contre l'oubli et l'ignorance**.

CONCLUSION

L'exposition *Par les lueurs – Cent ans de guerres* illustre la variété des approches contemporaines dans la représentation de la guerre et de la violence. **Approches formelle, technique et sensorielle** d'un sujet que l'on peut croire rebattu.

Le choix des œuvres opéré par la commissaire d'exposition Julie Crenn évite le recours à une illustration de la violence crue et sanglante, tel que l'histoire de l'art en a connu dans les mouvements picturaux d'après-guerre. Le sujet est abordé souvent de façon subtile avec le vocabulaire riche et la **multiplicité des médiums que permet l'art contemporain**. Ainsi, les œuvres évoquent plus les effets induits de la guerre, de l'oppression et de la violence que la guerre elle-même : **immigration, déracinement, perte de mémoire collective, propagande, nationalisme exacerbé, répression**...
Le contexte est aussi celui de notre actualité immédiate et contemporaine faite de conflits au Proche-Orient ou en Afrique, de terrorisme international et opérations criminelles répétées et diluées dans le temps, ayant de forts impacts sur les populations civiles.

L'intérêt de cette exposition est aussi dans la présence d'artistes, pour certains peu exposés en France, qui vivent ou ont vécu la guerre, les dictatures, l'émigration et qui en portent la marque dans leur histoire personnelle mais aussi dans leur pratique artistique.

Les œuvres exposées ici sont celles d'**indignés**, d'**artistes engagés** sur le long terme. Elles sont portées par un **salutaire élan de vie** et constituent le « bras armé » d'une **force révoltée**. Elles nous éclairent et nous ouvrent les yeux.

POUR ALLER PLUS LOIN

Bouchra Khalili : http://www.bouchrakhalili.com/biography/

Akram Zaatari : http://www.vdb.org/titles/video-five-movements

Régis Perray : http://www.regisperray.eu

Morgane Denzler : http://www.bendana-pinel.com/fr/artistes/morgane-denzler/works/#

Gianni Motti : https://www.perrotin.com/fr/artists/Gianni_Motti/146#news

Lucien Murat : http://lucienmurat.com/web/

Rabih Mroué : http://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection_artistes-mroue_FRAC.html

Fayçal Baghriche : http://faycalbaghriche.com/fr/

Léa Le Bricomte : http://lealebricomte.tumblr.com/news

Lynne Cohen : http://www.lynne-cohen.com

Erwan Venn : http://www.erwanvenn.net
http://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection_artistes-venn_FRAC.html

Giulia Andreani : http://giuliaandreani.blogspot.fr

August Sander : http://augustsander.com

Christian Boltanski : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm

Claire Fontaine :
https://www.crousel.com/static/uploads/artists/ClaireFontaine/press/CF_works.pdf

Kaiser Kraft : http://www.salleprincipale.com/galerie/expositions/fiche/53

Haig Aivazian : http://www.sfeir-semler.com/gallery-artists/aivazian-1/
http://www.marrakechbiennale.org/fr/2016-quoi-de-neuf-la/artistes/item/836-haig-aivazian-836

Amalia Pica : http://www.criee.org/Amalia-Pica
http://www.koeniggalerie.com/artists/7550/amalia-pica/works/

David Brognon & Stéphanie Rollin : http://www.brognon-rollin.com

Nicolas Milhé : http://nicolasmilhe.com
http://www.dda-aquitaine.org/fr/nicolas-milhe/

Brigitte Zieger : http://www.brigittezieger.com

Frac Aquitaine

REPÈRES ET RÉFLEXIONS

Par Jean-Rodolphe Loth, enseignant-relais
missionné par la DAAC auprès du Frac Aquitaine

En préambule à toute proposition, je souhaite témoigner de l'exceptionnelle qualité de cette exposition, selon la sélection initiale des œuvres, par la diversité des chemins sensibles et réflexifs que leur juxtaposition proposera au visiteur. Il nous apparaît comme crucial de vous le signaler : cette exposition est hautement qualitative. Comme on dit « À ne pas manquer »… Assurément, par le fil sémantique mis en jeu – l'art contemporain confronté au vécu de la guerre – fortement résonant grâce à la diversité et la nature des œuvres qui coexistent en correspondance et en tension, le visiteur peut envisager une variété de moments et de parcours, à la croisée des expériences et des signes, et d'un point de vue strictement didactique, des champs disciplinaires. Inaugurale, pour la saison 2016-2017 du Frac Aquitaine, cette exposition est un événement qui vient illustrer la nécessité d'une ambition salutaire : promouvoir la visibilité d'expositions d'art contemporain qui feront autorité, en région et par-delà… N'est-il pas grand temps de consolider un arc atlantique sans rupture pour la visibilité de l'art contemporain, depuis Nantes jusqu'à Biarritz, en passant immanquablement par Bordeaux ? C'est pourquoi, nous invitons les professeurs et leurs élèves à considérer de visu et in situ cette qualitative proposition, à la rencontre véritable des œuvres. Le socle commun, les nouveaux programmes et nouveaux dispositifs interdisciplinaires d'enseignement, de l'école élémentaire jusqu'au lycée, valorisent la place de l'expérience des œuvres et situations artistiques. Non pas pour réaffirmer, par culpabilité ou bonne conscience, la place du « supplément d'âme », mais parce que la profonde nécessité de l'expérience directe des œuvres d'art, est enfin admise sans détours ou réserves, qu'il s'agisse du legs du passé ou de la réalité apostrophante de l'art contemporain, au battement de l'état des choses et du temps présent ! Cela est ouvert, d'un champ disciplinaire à l'autre… L'histoire et l'histoire de l'art, les arts plastiques, les lettres, l'éducation citoyenne sont prioritairement convoqués. L'œuvre d'art contemporaine, avec la polyvalence et l'hybridation des médiums, est un objet transversal, qui opère des liens entre les champs distincts de la connaissance et de la transmission. Là, c'est la mémoire des temps de guerre, du personnel au collectif, qui est transmutée en œuvres signifiantes. Simultanément, une exposition à Cap Sciences, cette structure culturelle à deux pas du Frac, met en scène les causes, fonctions, états et enjeux de la mémoire, muni de plusieurs interfaces et mises en situation ludique : une journée passionnante peut être organisée, sans difficultés, autour de cette question centrale de la mémoire, en nouant la culture scientifique, la culture historique et l'artistique…

Alors, dans une période ou l'usage du mot « artiste » est outrancièrement employé et malmené, c'est bien de la reconnaissance de la figure de l'artiste engagé, entièrement à l'exigence de sa démarche et l'insistance de son œuvre qui advient, dont il est question. Particulièrement, avec cette exposition qui met au-devant du regard les œuvres dont les déterminants et conditions premiers sont ceux de la guerre et de l'exil, de la restriction de la parole libre, de la discrimination violente de toute subjectivité et de la singularité des personnes… Paradoxalement, notre « mondialisation » si ouverte et interconnectée n'est pas en reste quant à l'altération généralisée de la liberté d'expression, gravement entravée en de nombreux points du globe, de la censure discrète jusqu'à la menace mortelle. Aussi, par l'intermédiaire des œuvres articulées au destin de plusieurs artistes, c'est de la résistance aux inquiétants baillons de la liberté dont il est question. À ce sujet, l'exposition est éloquente ! Aujourd'hui, contrairement au chatoiement des apparences, que l'écrivain Guy Debord, en son temps, qualifiait comme signes de « la société du spectacle », les artistes et avec, leur possibilité de faire résolument et sans contraintes, œuvre, sont en tous points du globe, fragilisés, précarisés, mis en danger.

Jean-Rodolphe Loth, enseignant-relais auprès du Frac Aquitaine, est à votre disposition pour contribuer à l'expertise et l'éclaircissement des dispositifs, propositions et projets pédagogiques que vous souhaiteriez mettre en œuvre. Des moments personnalisés d'entretien et de travail sont envisageables, le mercredi après-midi ou le vendredi, au choix. Il vous suffira de lui adresser un courriel pour présenter votre demande :
eac@frac-aquitaine.net
0683183131

Frac Aquitaine

Qu'est-ce qu'être artiste, aujourd'hui, dans des conditions et situations-limites ? L'exposition nous ouvre à cette question radicale.
Pour conclure notre interprétation des enjeux de cette exposition, nous tenons à souligner combien il nous semble décisif de remettre l'élève au-devant de l'expérience des œuvres, pour permettre un déplacement, par différence avec la stimulation excessive de ce que Freud appelle « l'arc réflexe ». La liaison des plans symboliques, depuis l'impact sensible jusqu'à la reconnaissance et la promotion de ce qui fait sens, relève d'une aventure nettement différenciée de celle-là, quotidienne, qui livre sans répit la sensibilité au chaos des stimulations visuelles et sonores répétitives et démultipliées, simultanément apparaissantes et disparaissantes, contre toute transmission signifiante…
Aujourd'hui, nous pouvons nous appuyer sur l'expérience de l'œuvre d'art et des nouvelles visibilités qu'elle met en jeu, pour reprendre ce chemin entre l'intimité du sujet qui ressent et ce qui cherche, depuis son for intérieur, à être parlant, dans la relation.
L'exposition *Par les lueurs*, par la variété des œuvres et des démarches artistiques, convie le spectateur à éprouver l'efficacité de moyens et opérations artistiques pour émanciper le regard de la saturation sans chemin, en reliant l'expérience du voir à la subjectivité, toujours à comprendre comme ce qui relève du sujet et non pas ce qui s'opposerait à l'objectivité…
L'expérience artistique, aujourd'hui, est une épreuve de conscience et de déconditionnement.
C'est pourquoi il faut résolument approcher les œuvres.
L'incitation constante à la relation possible et directe aux œuvres d'art, dans tous les champs disciplinaires, fait apparaître la priorité de cette expérience, séparée du quotidien de la consommation sans discernement du flux des « images-écrans », pour éclairer radicalement et autrement la relation à soi-même et au non « moi ».
N'est-il pas urgent, aujourd'hui, de promouvoir les situations ouvrantes qui neutralisent le cercle enfermant de l'identique à soi-même ? L'œuvre d'art, opératrice d'altérité, peut rendre possible la reconnaissance d'un écart avec la répétition du même, en soi.
In fine, nous tenons à préciser que cette place appuyée de la référence artistique dans tous les champs disciplinaires n'infléchit en rien l'apport spécialisé des disciplines artistiques qui initient à la reconnaissance et l'expérimentation des processus de création variés, éclairés par le discernement et l'analyse de codes et références spécifiques.

RAPPEL DE POINTS DE REPÈRES

en vue d'un projet pédagogique articulé à la visite de l'exposition

Le parcours d'éducation artistique et culturel de l'élève

Conjointement, les professeurs sont conviés à mettre au point des dispositifs et des circonstances qui participeront à la construction progressive, cela de l'école élémentaire jusqu'au lycée, de ce parcours. Le « face à face » avec les œuvres, quand il est étayé par un accompagnement précisé et préparé avec les partenaires culturels peut être l'occasion d'une découverte impliquante.
Avec ce fil conducteur de la mémoire, de l'intime ou collectif, du singulier au commun, il sera favorable de concevoir une journée rythmée par la découverte de l'exposition *Par les lueurs - Cent ans de guerres*, au Frac, laquelle peut être reliée à l'exposition *Mémoire/s* proposée par Cap Sciences, entre le 6 septembre 2016 et le 7 février 2017 (Cap Sciences : Hangar 20, quai de Bacalan).

L'articulation entre plusieurs axes culturels et champs disciplinaires – sciences, arts, lettres, histoire, citoyenneté – est clairement repérable dans les expositions ci-désignées. Bien entendu, il est grandement recommandé de prendre le temps d'une préparation en amont, à l'appui des ressources repérables en ligne, avec le concours des médiatrices du Pôle des attentions et la contribution du professeur-relais qui vous accompagnera dans la conception d'un projet pédagogique associé à la visite de (des) exposition(s). Il est intéressant de prévoir, en relation avec ces professionnels de la médiation artistique et de la transposition didactique, en proximité avec le « terrain », l'exploitation en continuité de la « visite d'exposition » selon les spécificités des champs disciplinaires et les occurrences et situations repérables d'interdisciplinarité.

Interdisciplinarité et transversalité au cycle 4

Le bulletin officiel spécial n°11 du 26 novembre 2015 insiste sur l'appropriation croissante de la complexité du monde par des activités disciplinaires et interdisciplinaires. Dans cette perspective, l'intention majeure de la nouvelle organisation pédagogique incite à promouvoir la diversité des langages et l'expérimentation concrète du passage d'un langage à l'autre.

Quant à l'histoire des arts, son exercice relève catégoriquement d'un enseignement transversal de culture artistique, avec un champ d'exercice privilégié dans le cadre des EPI. Les thématiques interdisciplinaires « culture et création artistiques », « information, communication, citoyenneté » et « sciences technologie et société » peuvent être mises en relation avec un parcours qui comprendra la visite de l'exposition proposée au Frac, ou encore la visite cette exposition, suivie, précédée de celle organisée simultanément à Cap Sciences. Enfin, la notion de la créativité est fortement impliquée par les recommandations officielles en vue de la mise en œuvre des programmes du cycle 4. Alors, la reconnaissance et l'initiation à la diversité des supports et langages, mis au service de la créativité sont au cœur de l'opérativité des cinq domaines du socle commun, via une dynamique de projets :

- Les langages pour penser et communiquer
- Les méthodes et outils pour apprendre
- La formation de la personne et du citoyen
- Les systèmes naturels et les systèmes techniques
- Les représentations du monde et l'activité

Croiser les enseignements, au collège (cycle 4) et au lycée

L'incitation est récurrente au sein de tous les nouveaux programmes. Le champ disciplinaire spécifique ou spécialisé n'est plus clos sur lui-même, l'acquisition des compétences est en co-construction, particulièrement selon les recommandations officielles de la réforme appliquée au cycle 3 et 4, au collège. Au lycée, avec la seconde générale de détermination et les filières spécialisées ou spécifiques qui lui feront suite, il faut souligner l'attention marquée à la dimension exploratoire des enseignements, pour leur mise en correspondance, particulièrement grâce aux TPE.

Dans les champs référentiels instaurés par les programmes en vigueur, la connaissance géographique, géopolitique, des guerres et des conflits, avec leurs effets concrets sur les parcours de vie, est nettement repérable.

Aussi, la place de la singularité des formes, figures et discours, selon la diversité des langages iconiques (l'image) artistiques (l'œuvre) est portée comme intention pédagogique dans plusieurs disciplines.

Puis, les options artistiques facultatives et de spécialité et l'enseignement artistique au lycée professionnel, sont évidemment sources de propositions pour inscrire positivement la visite d'exposition dans un processus didactique.

L'exposition *Par les lueurs* nous semble en parfaite correspondance avec cette affirmation de l'interdisciplinarité fondée sur la reconnaissance de la polyvalence des langages. L'expérience de l'œuvre d'art, dans le contexte de l'exposition *Par les lueurs-Cent ans de guerres* est nécessairement reliée aux problématiques de l'exploitation des traces mémorielles, de la fonction cathartique de l'œuvre d'art, de la dimension éthique de la commémoration

et du témoignage. Aussi, l'approche des arts en face des temps, antériorité et contemporanéité, relève particulièrement de la situation effective de confrontation à la tangibilité matérielle des œuvres.

C'est pourquoi, la visite d'exposition n'est plus pensable comme une exception annexée à la vie de telle ou telle discipline, mais elle est à considérer à partir d'une conception ouvrante de l'œuvre d'art qui peut être expérimentée selon la polyvalence des langages.

Désormais, la visite d'exposition est un chemin entre les expressions, pour une pluralité de situations de réinvestissement, depuis les travaux secondaires d'attestation et de relecture jusqu'aux productions créatives, à l'appui de divers médiums, dont les outils numériques, mais sans exclusive.

Il est clair que les personnels directement en poste au Frac : les médiatrices du Pôle des attentions et le professeur-relais, détaché par l'Éducation nationale, peuvent vous épauler pour ce qui peut constituer une continuité, un réinvestissement. Nous rappelons le « mot-clé » de cette nouvelle conception de l'acquisition des savoirs, compétences, références : la co-construction, depuis la conception jusqu'aux réalisations de valorisation et de finalisation. Des « moments-conseils », préparatoires à la réalisation de chaque étape du projet sont envisageables avec le concours de ces personnels, via la rencontre directe, ou bien la communication par l'intermédiaire des courriels et de la conversation téléphonique.

L'histoire des arts, quant à elle, nous est proposée comme pouvant être révélée par l'ensemble des champs disciplinaires. Ceci dit, les enseignements artistiques, en relation avec les autres disciplines, peuvent notoirement contribuer à la clarification des repères, références et méthodes pour inscrire avec pertinence l'approche et le repérage des œuvres.

Ce qui est fortement repérable, c'est l'intention permanente à l'attention à ce qui peut faire référence, mais par distinction du flot des informations et du flux des images auxquels les élèves sont assujettis, souvent sans discernement, ni hiérarchisation. Rappelons que les voies de la création artistique, aujourd'hui, sont particulièrement inspirés par le déplacement, le détournement de ce qui fait image et image de l'actualité : travail de retournement, de détournement, de subversion, de révélation dont l'artiste a depuis longtemps déjà, la charge…

Cette initiation aux démarches artistiques qui réorientent et subvertissent la puissance des images, peut être reliée aux nouvelles orientations didactiques qui invitent, cela dans toutes les disciplines, à analyser et hiérarchiser ce qui fait image et comment l'information visible peut faire qualitativement sens.

Cette discrimination qualifiante dans la présence contemporaine intensive et quantitative des images est associée à la mise en œuvre de dynamiques de projet qui doivent permettre à l'élève d'introduire et de produire de l'image signifiante ou parlante, avec des réalisations effectives, à la croisée des disciplines (Enseignements Pratiques Interdisciplinaires).

À ces questions centrales : « qu'est-ce que voir ? » et « comment voir ? », c'est bien l'ensemble des disciplines et des pratiques pédagogiques différenciées qui sont désormais convoquées, pour mettre en œuvre des situations révélatrices et des dispositifs pratiques qui mettent en jeu l'image, laquelle ne relève pas seulement de cette déferlante par trop systématisée du numérique.

INFORMATIONS PRATIQUES

INFORMATIONS ET ACCÈS
Frac Aquitaine - Hangar G2
Bassin à flot n°1
Quai Armand Lalande
33 300 Bordeaux
Tél 05 56 24 71 36
Accès : Tram ligne B, arrêt La Cité du Vin
Parking gratuit
Accessibilité des personnes à mobilité réduite

SITE INTERNET
Rubrique « actions éducatives » :
www.frac-aquitaine.net
L' *Archipel* : www.eac.frac-aquitaine.net

ET AUSSI...
Le Frac Aquitaine en film d'animation !
Le Frac expliqué aux enfants :
www.frac-aquitaine.net/frac-enfants
Réalisation : Geörgette Power

G.R.E.
Dossier rédigé par Chloé Rodrigo (enseignante agrégée en arts plastiques) en collaboration avec le Pôle des attentions du Frac Aquitaine.

LE PÔLE DES ATTENTIONS

Le Frac Aquitaine continue d'inventer sa médiation : le service des publics devient le Pôle des attentions ! À la croisée des œuvres, des artistes, des commissaires, des professionnels partenaires et des publics, le Pôle des attentions initie des moments de partage qui cherchent à favoriser l'autonomie du regard et la pensée critique, tout en privilégiant l'expression de la sensibilité de chacun. Comment pouvons-nous y parvenir ? En étant tout à la fois attentionné et attentif, comme nous y invite Yves Citton dans son ouvrage intitulé *Pour une écologie de l'attention*. L'attention est notre bien le plus précieux : « Nous devons repenser le réaménagement de la distribution de l'attention pour construire un monde meilleur ».
Concrètement, cette ouverture à l'autre dans le champ de la médiation vaut pour tout un écosystème : les œuvres, les artistes et les commissaires, comme les visiteurs et les élèves, ainsi que les professionnels partenaires dans les domaines de l'éducation, du culturel et du social.

VISITE PARTAGÉE OU VISITE SCÉNARISÉE

Accès des classes gratuit sur rendez-vous le lundi de 13h à 17h30 (2nd degré et enseignement supérieur), du mardi au jeudi de 9h45 à 13h (1er degré) et de 13h30 à 17h30 (2nd degré et ens. supérieur).

Visite partagée (1h)
Pour les groupes scolaires de la maternelle à l'enseignement supérieur

Visite scénarisée (1h15)
La Visite Carte Blanche, du CE1 à la 3e, une visite scénarisée où les élèves sont actifs et s'approprient l'espace de l'exposition
Informations et inscriptions : eg@frac-aquitaine.net, 05.56.13.25.62

FRAC AQUITAINE DU TAC AU TAC !

Frac ? Fonds régional d'art contemporain. **Qui le finance ?** Le ministère de la Culture et de la Communication + le Conseil régional d'Aquitaine - Limousin - Poitou-Charentes. **Depuis quand ?** 1982. **Dans quel but ?** Soutenir la création contemporaine afin de la porter à la connaissance du plus grand nombre. **Comme un musée ?** Pas tout à fait ! **Quelle est sa spécificité ?** Le Frac constitue une collection en achetant tous les ans des œuvres pour les diffuser sur l'ensemble de la région en priorité, mais aussi à l'échelle nationale et internationale ; les expositions se déploient dans des structures culturelles ou tout autre lieu accueillant du public (médiathèque, établissement scolaire, université...). Le Frac initie, ou organise avec des partenaires, des actions culturelles et éducatives autour de la collection. **Aujourd'hui ?** Les Frac implantés dans chaque région ont rassemblé un patrimoine vivant et représentatif des formes contemporaines les plus variées. Enrichie tous les ans grâce au soutien de ses tutelles, la collection du Frac Aquitaine comprend aujourd'hui près de 1200 œuvres emblématiques des années 1960 à nos jours. Peinture, dessin, sculpture, mais aussi photographie, vidéo, installation... Le Frac se situe aujourd'hui près des bassins à flot. **Demain ?** Le Frac Aquitaine sera implanté en 2018 près de la gare Saint-Jean au cœur du futur quartier de Bordeaux Euratlantique. L'agence d'architecture danoise BIG - Bjarke Ingels Group-, associée à FREAKS-Paris, a été sélectionnée pour réaliser la Méca (Maison de l'économie créative et de la culture en Aquitaine). Lieu de créativité, de diffusion et d'échange, le site accueillera au sein du pôle culturel : le Frac Aquitaine, ainsi que les agences régionales OARA (Office Artistique de la Région Aquitaine) dédiée au spectacle vivant et ECLA (Écrit, Cinéma, Livre, Audiovisuel) dédié aux industries culturelles.

Frac Aquitaine