

villa

**sans identité fixe
saison 201-18**

**En regard de l'exposition
« Ailleurs est ce rêve proche »**

Un texte de Marie-José Muller-Llorca

du

parc

**centre d'art contemporain
parc montessuit,
12 rue de genève 74100 annemasse, france**

Images de l'atlas mental des territoires de l'ailleurs

Ailleurs est ce rêve proche

Ailleurs, dont l'étymologie attribue le sens de « dans un autre lieu », ouvre l'atlas d'une géographie mentale bâtie sur « l'exclusion du lieu où l'on se trouve ». Ses cartes et ses images sont ceux de territoires, de « lieux quelconques et indéfinis » tel que le précise le dictionnaire. Tout ailleurs, quel qu'il soit, par définition, nous détache de l'ici en échange d'un endroit autre, offrant de nouveaux horizons. Les perspectives ainsi envisagées, pouvant s'apparenter à des aspirations, viennent s'imprimer au cœur de l'image en formation de chaque ailleurs. A la fois spécifiques à chaque situation, à chaque projet, à chaque subjectivité, elles dotent l'image d'une aura excluant que l'ailleurs soit assimilé à une simple destination. L'image ainsi nimbée demeure floue car, en elle, s'exerce la tension entre des images visuelles et vécues sur lesquelles se fonde l'abandon de l'ici et celles, aprioriques, correspondant à la recherche d'une alternative.

Ailleurs est le fruit de visualisations obéissant autant au désir qu'à la nécessité, en regard des contingences du présent.

L'idée de déplacement, physique et mental, innerve la mise en forme de ses représentations.

Le titre de l'exposition de Sonia Recasens *Ailleurs est ce rêve proche* se saisit, d'emblée, comme une donnée poétique dessinant un territoire en contre-point de l'ici, celui-ci étant la somme des ici vécus et des vécus imaginés ou rêvés, auxquelles les œuvres choisies font écho.

Le parcours de l'exposition suit les itinéraires des réfugiés de Syrie vers l'Europe, le cours du fleuve Oronte et passe par Vintimille, la bande de Gaza ou encore Luanda, au gré des nationalités ou des pays d'origine des artistes - Tunisie, Israël, Angola, Liban...- mais, loin d'un souci d'exactitude ou de véracité, bien que narratives, les œuvres ne se réclament d'aucune visée documentaire. En effet, chacune d'elles s'avère être un dispositif plastique agencé de manière à focaliser le regard sur un ou des indices - frontière, horizon, itinéraire, par exemple - faisant allusion aux phénomènes de migration de

populations engendrés par les conflits géopolitiques, ethniques, religieux, actuels.

Qu'ils soient empruntés aux modèles de la représentation cartographique ou à ceux du jeu, ces indices constituent la variable d'ajustement à la notion rétive qu'est ailleurs, notion induite par toutes celles qui irriguent la thématique de la mobilité, qu'elle soit imposée, consentie ou souhaitée.

Tout au long de l'exposition, le visiteur peut découvrir ces indices à travers les procédures même du travail plastique, dans les mises en œuvre telles que la découpe, le creusement, l'effacement, le renversement, etc. Tous ces gestes qui modifient le matériau, l'espace, ou conditionnent le mode de présentation, produisent des formes qui vont pouvoir trouver une signification imagée grâce au sens figuré qui leur est ordinairement attribué ; ainsi, déchirer ouvre aux images diverses de la déchirure, de la séparation, de l'exil, effacer à celles de l'effacement, de la disparition, découper à celles du vide, de l'absence...

Ces choix ne sont pas neutres qui, par des effets de littéralité entre les modalités de fabrication et les sens d'interprétation livrent des indices de lecture.

Images de l'atlas mental des territoires de l'ailleurs



Golnaz Payani, « Oasis », livre d'artiste, 2015, 40 x 30 cm, Courtesy de l'artiste

Un exemple en est l'œuvre *Oasis* installée à l'entrée de la Villa du Parc. Golnaz Payani a constitué un recueil de cartes de tous les pays de la planète, attribuant à chacun le même protocole de représentation soit, dit autrement, une égalité de traitement. Chaque territoire est isolé, centré dans la feuille, reproduit à la même échelle avec une qualité de découpe rigoureusement homogène, puis évidé. La béance des pages fragilise le livre devenu tridimensionnel et rend sa consultation délicate. Le visiteur est invité à modifier ses habitudes et, littéralement, à lire en creux. Entre ce qui est donné à voir et ce qui est soustrait à la vue - le territoire lui-même - il s'initie à une inversion du mode d'appréciation. Cet exercice touche à la fois au déchiffrement, ce qui est vu, et à l'identification, ce qui est lu et fait appel au savoir.

Feilletant *Oasis*, combien de pays sommes-nous capables de reconnaître et de nommer à partir de leur contour géographique ? L'expérience est instructive et *Oasis* n'est pas si éloignée des intentions d'œuvres d'Edouard Levé¹ lorsqu'il écrit au titre des œuvres dont il a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées :

2 - « Le monde est dessiné de mémoire. Des pays manquent, des frontières changent. », 525 - « Sur un planisphère subjectif n'apparaissent que les pays dans lesquels l'auteur s'est rendu. » En tenant compte de cette expérience et en sachant qu'il est un réflexe reconnu d'ancrer la lecture du planisphère et de l'orienter à partir du pays d'appartenance, *Oasis* se découvre alors comme une succession de regards autocentrés. Se dessine la représentation d'un monde multipolaire et cloisonné que seule la connaissance de l'autre pourrait transformer.

Ainsi, la subjectivité organise-t-elle les représentations de l'ici autant que celles de l'ailleurs. L'inexactitude de l'atlas mental tient à une impossibilité constitutive de la mémoire de fidèlement tout restituer, car en elle se télescopent des données du tangible, du vécu et de l'imaginaire, du savoir et de l'irrationnel.

Au sein de cette exposition, l'œuvre *Azkelon* de Sigalit Landau introduit à l'univers parallèle qu'instaure le jeu. La capacité de tout joueur à s'extraire de l'endroit où il se trouve, prend une dimension particulière dans ce lieu de tournage, la plage de Gaza, où trois

Images de l'atlas mental des territoires de l'ailleurs

jeunes garçons redessinent sans cesse les limites de leur territoire respectif, définies, au sens premier de l'expression, à couteaux tirés.

Le choix du dispositif de présentation avec la projection de la vidéo au sol, de plain-pied, impliquant physiquement le visiteur, ainsi que celui de la prise de vue sont déterminants. Filmés en plan serré et en plongée, les jeunes évoluent dans un espace apparaissant comme limité, sans profondeur et sans horizon, ce qui, métaphoriquement, transcrit leur contexte de vie.

De même, lorsqu'ils jettent leurs couteaux pour tenter d'agrandir leur territoire puis scarifient le sol, à maintes reprises, pour autant pallier les difficultés de marquage dues au sable que concrétiser leurs conquêtes fragiles, le spectateur perçoit assez clairement à travers ces données narratives, les enjeux auxquels elles peuvent faire référence et leur prégnance. L'activité ludique se teinte d'images de violence et à travers elles se manifeste, comme rarement avec autant d'évidence dans une œuvre, la fonction symbolique et cathartique du jeu.

La séquence débute avec le partage équitable de l'espace en trois tiers à partir du centre. De l'adresse des joueurs, à tour de rôle, dépend le planter du couteau qui va décider de chaque nouvelle configuration territoriale. Dans mon enfance, dans les années 50, avec des bâtons pour graver la terre et le

gravier du jardin, nous pratiquions un jeu similaire qui s'appelait « je déclare la guerre ! ».

Le jeu dit des couteaux, auquel nous assistons dans cette vidéo, retient notre attention dans le désir de le comprendre et d'en connaître l'issue. Mais il est filmé sans fin, si ce n'est que cette dernière se laisse supposer avec l'entrée soudaine dans le champ de l'image du déferlement d'une vague. Facteur prévisible, si l'on s'en réfère à la bande sonore, mais demeuré jusque-là invisible en raison du plan fixe de la caméra, la mer Méditerranée en faisant irruption rompt le cours des choses. Le scénario prend alors une tournure inattendue, puisqu'en ces lieux disputés par les hommes, rien ne peut s'opposer au mouvement d'origine cosmique qui, de fait, signe le retour à un ici d'une autre dimension, existant depuis les temps immémoriaux de la formation de la planète et des marées et rendant dérisoire l'échelle de l'action humaine. Le déplacement s'opère en deux temps, de l'ici local et géographique à l'ailleurs ludique, puis de ce dernier à l'ici universel se confondant avec l'ici-bas. La force poétique de l'œuvre tient à l'ambiguïté discursive qu'elle fait résonner entre fiction et réalité jusqu'à l'évocation historique qui, dans cet espace géographique, est fortement chargée de croyances, de mythes et de valeurs civilisationnelles.



Sigalit Landau, « Azkelon », vidéo, 2011, courtesy de l'artiste et Galerie Christophe Gaillard

Images de l'atlas mental des territoires de l'ailleurs



Fayçal Baghriche, « Souvenir », globe terrestre lumineux et moteur, 2012, Courtesy de l'artiste et Galerie Jérôme Poggi, Paris

L'œuvre *Souvenir* de Fayçal Baghriche est une mappemonde lumineuse, installée dans la pénombre, dont la vitesse de rotation engloutit les pays et les continents dans un mélange optique à dominante bleue, conséquence de la prépondérance du code coloré des océans. Seuls les parallèles et l'équateur demeurent visibles et l'objet de connaissances perd son statut, se transformant en une image mobile et luminescente. Cette dernière nous rappelle - souvenir - les photographies, prises par les astronautes au siècle dernier, qui par l'impression de décentrement, due au point de vue inédit depuis un satellite, et par l'attrait de la couleur bleutée, due aux fréquences des longueurs d'ondes du rayonnement de la planète, ont durablement frappé l'imaginaire collectif.

Comme toutes celles de l'astronomie, ces photographies pourraient inciter à l'humilité si ce n'est qu'elles sont le fruit de la recherche de superpuissances engagées dans la conquête spatiale depuis des décennies. Des milliers de satellites ont colonisé l'espace et les points stratégiques d'observation, en orbite stationnaire, font désormais l'objet

d'une gestion internationale semblable, toutes proportions gardées, au partage des territoires des pôles dont certains états ont revendiqué la propriété. Peter Sloterdijk, dans son livre *La mobilisation infinie*², dénonce « l'obsession du mouvement et de l'action des sociétés occidentales contemporaines prises dans une fuite en avant » et note qu'« aucune critique alternative de la bonne mobilité » n'est engagée. Ce constat animant un sentiment général de perte des valeurs et des repères ancestraux semble prendre forme avec le globe qui tourne en accéléré.

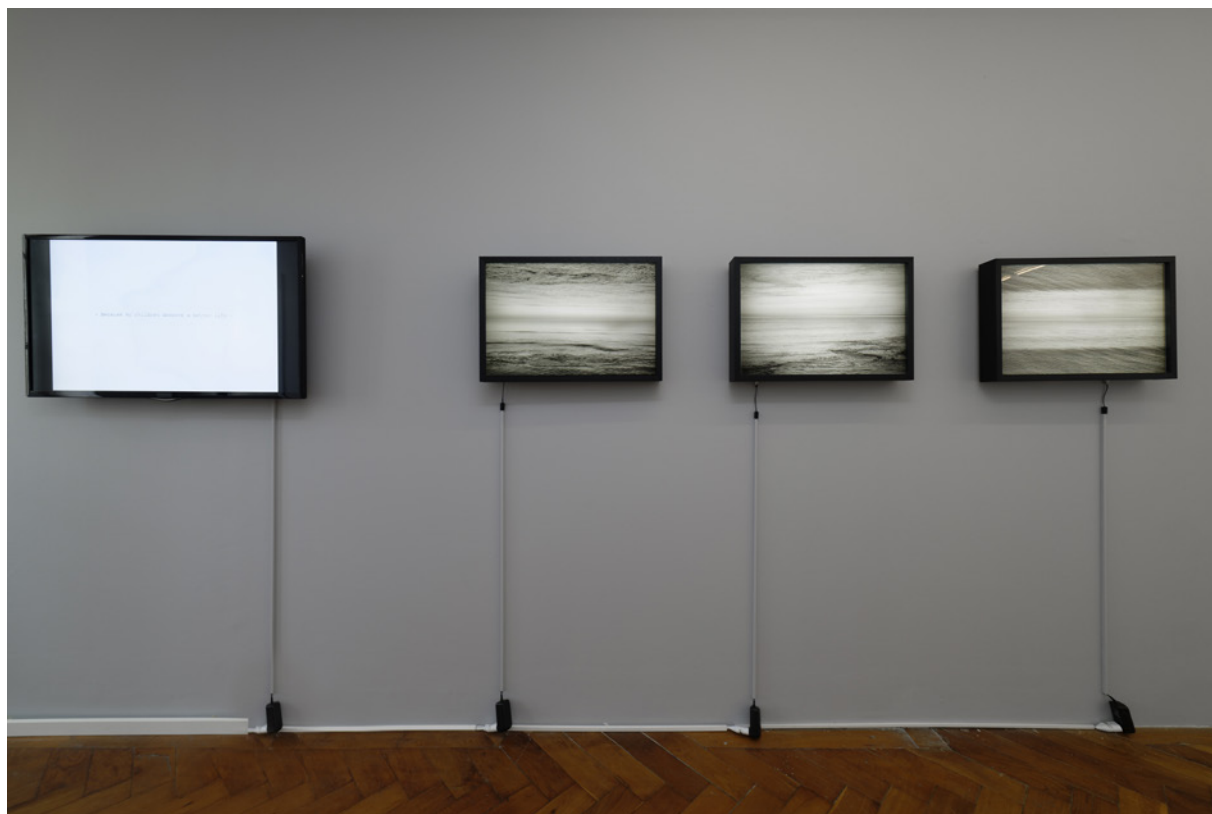
Dans sa simplicité même le dispositif plastique est très suggestif ; il nous fait oublier l'aspect de maquette et la magie qu'il revêt est assez similaire à celle des salles de planétarium, alors même que l'effet visuel produit est synonyme de bouleversement.

Il active notre propension à la fascination pour les images qui nous projettent dans l'ailleurs de l'infiniment grand, quels que soient les circonstances et les enjeux. Il convoque l'image de la planète bleue devenue archétypale en raison du besoin existentiel de représentation symbolique et poétique des hommes, face aux phénomènes qui les dépassent.

L'exploration de cette œuvre, confronte le regardeur à des effets de littéralité et d'ambiguïté jouant, à son échelle, sur l'écart entre ce qu'il voit et ce qu'il connaît, ce dont il se souvient, ou encore, ce qu'il accepte de voir et de faire l'effort de connaître. La notion de l'ailleurs se glisse au cœur du processus édifiant, individuellement ou collectivement, les images d'un réel idéalisé voire sublimé.

La série *Sea escape* interroge, elle aussi, les limites de la perception avec des photographies d'étendues marines à perte de vue, selon l'expression consacrée. La construction de ces images, de format Marine, tend à défier les règles de la composition picturale conseillant de ne pas placer la ligne d'horizon à mi-hauteur, afin de dynamiser l'espace de représentation. Ici, le choix formel délibéré est d'emblée perçu comme un jeu de symétrie entre la partie haute identifiée comme étant le ciel et celle du bas, la mer ou l'océan. Le traitement de la ligne d'horizon reste flou, se dédouble,

Images de l'atlas mental des territoires de l'ailleurs



Héla Ammar, « Unwritten Stories », installation composée de « Sea escape », photographies numériques, light box, 2016-2017, courtesy de l'artiste et « Why do you ask ? », vidéo, 2017, courtesy de l'artiste

se solidifie, s'interrompt et attire l'attention du regardeur qui, alors, aperçoit la structure d'inversion de l'image : aucun ciel ne figure ; il est remplacé, en effet miroir, par le double de la partie figurant l'eau.

Le montage numérique, ne conservant de l'horizon que l'image et son emplacement, interrompt brutalement à sa hauteur l'idée de profondeur. Ces photographies, en noir et blanc sur écran lumineux, ne sont cependant pas parfaitement symétriques. Héla Ammar étudie, en chacune d'elles, la tension nécessaire et suffisante entre les deux parties pour que soit maintenu le leurre d'une prise de vue ordinaire.

Images confondant le regard, en annulant optiquement toute perspective de fuite tout en laissant perdurer l'illusion d'un espace praticable, elles sont parfaitement transcrites par le jeu de mots interne au titre, entre *scape* et *escape*³. En effet, il synthétise tous les récits de traversée, dont ceux effectués dans la clandestinité, à l'issue imprévisible.

Dépendant de l'installation *Unwritten stories*, cette série est complétée par *Why do you ask ?* une œuvre sonore, transcrite sur un écran de taille similaire aux photographies et respectant leur alignement.

L'horizontalité des sous-titres correspondant aux questions posées en boucle, poursuit les lignes d'horizon des vues marines, et inversement. Ce lien visuel, via le texte, accorde le son de la vidéo et les images photographiques.

Avec *Cambeck* de Binelde Hyrcan, le visiteur retrouve l'espace imaginaire du jeu mais, cette fois, il est en partance pour un ailleurs synonyme de « belle vie », conçu et mis en scène par l'artiste dans une saynète. Quatre enfants angolais, installés à bord d'un véhicule décapotable qu'ils ont grossièrement façonné dans le sable, nous entraînent dans des dialogues à l'énergie débridée, autant joués qu'improvisés. Les images de « belle vie », les transportant hors de leur quotidien, semblent provenir de films, de séries ou reportages, renseignant sur le mode de vie américain, et ils les incarnent avec leur phrasé, leur langue et leur gestuelle.

Dans le voyage auquel le visiteur est convié, s'entrechoquent les images idéalisées de l'ailleurs au travers des propos entendus et des données sensibles de l'ici caractéristiques du contexte, transparaissant dans les images filmées.

Images de l'atlas mental des territoires de l'ailleurs



Binelde Hyrcan, « Cambeck », vidéo, 2015, Courtesy de l'artiste

Ainsi, la lecture du titre de l'exposition déclenche dans la pensée du visiteur des images qui se détachent à la manière d'une préfiguration, servant ensuite de cadre de résonance aux expériences sensibles et intellectuelles jalonnant son cheminement.

La formulation poétique, *Ailleurs est ce rêve proche*, suspend l'attribution d'un sens précis et suggère un en-commun entre les œuvres, ayant trait à la notion d'ailleurs en insistant sur sa force d'évocation projective semblable à celle du rêve. *Ailleurs est ce rêve éveillé* qui incruste, au cœur du regard d'observation porté sur le réel, des vues autres, vedute⁴, d'ailleurs géographiques mais aussi temporels, idéologiques, religieux, poétiques etc.

Les citations inscrites en grand format sur les murs, tirées d'écrits de différents auteurs⁵, ponctuent le parcours de visite. Comme le titre qu'elles relaient, ce sont des extraits qui signent la rupture avec leur texte d'origine pour devenir assertion, interagissant alors avec les œuvres exposées. « Habiter la frontière », « Suspendu à l'horizon est la fuite du monde », par exemple, organisent la saisie des œuvres en regard du propos tenu par la commissaire.

En phase avec l'actualité artistique s'intéressant aux questions de migration,

de transit, d'exil, cette exposition se distingue en mettant en exergue la notion de l'ailleurs et en l'imposant comme une image qui habite toutes les œuvres. Ce parti-pris n'exclut pas une forme possible d'instrumentalisation des œuvres ; toutefois, il trouve sa juste visée en traitant la notion comme un arrière-plan discursif - du proche d'ici au loin d'ici - sur lequel se détache toute la diversité des intentions artistiques profilées dans les œuvres présentées.

Dès lors, appréhender l'ailleurs comme un questionnement fédérateur portant sur des enjeux internes à chaque œuvre, traduit une tentative de placer le propos curatorial, non pas en surplomb des œuvres mais en filigrane. En parcourant ainsi leurs lignes de force, il retient celles éclairant ses intentions qu'il souligne à l'aide des citations.

Le dispositif de cette exposition met en scène un discours⁶ hybride, à la fois verbal au travers de l'écrit et non verbal, au travers des œuvres et de leurs conditions de présentation. De fait, le rôle du langage dans leur réception est assumé et il opère par le biais de la forme poétique, ouvrant le champ sémantique des mots à l'étendue des impressions, des intuitions, des sensations, de l'imagination.

4- vedute : Peintures ou gravures représentant une vue d'ensemble d'un paysage rural ou urbaine. Le genre s'est développé au XVIII^{ème} siècle, en Italie, à la demande des voyageurs qui désiraient souvent emporter des souvenirs de leur séjour⁷. In *Histoire de l'art*, E.H.Gombrich, Ed. Phaidon - 1950.

5- Edouard Glissant, *Tout-Monde*, 1995
et *Traité du Tout-Monde*, 1997 - Léonora Miano, *Habiter la frontière*, 2012. Amina Said, *Nul autre lieu*, 1992.

6- « Le dispositif muséographique est lui aussi un discours. » in *contribution de Roland Recht au colloque L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?* Ed. MAC/VAL - 2006

Images de l'atlas mental des territoires de l'ailleurs

Le mot ailleurs est symptomatique de ce choix qui appelle, dans la différenciation avec l'ici, à un saut mental et abstrait dans l'invisible, dont il revient ensuite à l'imaginaire de produire quelques représentations, pré-vision d'une nouvelle localisation - *elsewhere*⁷. Or, le déficit de représentation est notifié dans le dictionnaire par lieu indéfini et, peut-être en fait, traduit-il moins une impossibilité de visualisation de la part de celui qui le formule, qu'une impossibilité de traduction orale et spontanée de ce qui est perçu. Roland Recht écrit « l'émotion n'est pas inarticulée, mais simplement désarticulée. Il nous faut du temps, et un certain entraînement, pour en dire quelque chose qui nous paraisse rendre compte de cette expérience sensible ». Et il poursuit en développant une analogie avec l'expérience de la psychanalyse : « Le sens latent du rêve n'apparaît qu'à la suite d'un processus de verbalisation au cours duquel nous cherchons à mettre en récit moins ce que nous avons rêvé que ce que ce rêve évoque en nous. Il en est de même des œuvres d'art qui n'accèdent à la pleine conscience que par le procès du langage. »⁸

Ailleurs, ce rêve proche, cette forme de rêverie, ne serait-il pas le voyage immobile auquel nous convie toute œuvre d'art ?

Ne sommes-nous pas ailleurs, dès que nous entrons dans le territoire d'une œuvre, dès que nous sommes mobilisés par le surgissement de toutes ses images et de leurs significations ? Dès que nous sommes pris dans les tensions entre les opérations de logique déductive, analogique, comparative de notre pensée discursive et les émotions, les perceptions, les sensations de notre pensée imaginante qui toutes sont les modalités d'une rhétorique intime ? Rhétorique au sens de l'élaboration progressive d'un point de vue, au sens d'un sentiment esthétique qui peut aller jusqu'à la conviction d'aimer ou de ne pas aimer.

Dans l'ici de cette exposition, *ailleurs* est l'élément discret des deux versants, verbal et non verbal, du propos curatorial, soit un outil de problématisation des démarches à travers les renvois au réel dont elles sont empreintes, un outil d'analyse des dispositifs plastiques et un révélateur de leurs modèles signifiants en lien avec le langage, une métaphore de l'expérience esthétique.

Marie-José MULLER-LLORCA

Vues d'exposition Aurélien Mole pour la Villa du Parc centre d'art contemporain