



Stanze

GALERIE PRAZ-DELAVALLADE, PARIS
YVAN SALOMONE
SÉQUENCE





PETER FRIEDL : TRAVAIL 1964-2006

entretien avec Gean Moreno

À l'entrée de la rétrospective itinérante *Peter Friedl: Work 1964-2006*, au Miami Art Central, une enseigne lumineuse s'offre au regard, où l'on peut lire « *badly organized* ». Imitant un gribouillage rudimentaire, *Untitled (badly organized)* (2003) semble d'abord tenir de l'auto-dérision. Car, en un sens, contrairement à la parfaite fonte bureaucratique de nombreux travaux au néon qui saturent aujourd'hui les ouvrages d'histoire de l'art, cette œuvre peut être qualifiée de « mal organisée ». Elle fait bande à part, et attire l'attention parce qu'elle méprise l'anonymat d'une formule moins singulière, prenant ce faisant le risque de renvoyer trop à son auteur. D'un autre côté, elle nous dit peut-être aussi que toute œuvre avec du texte lumineux est fatalement mal organisée. Au fond, il y a matière à discuter de l'intrication entre de telles œuvres et ce que Friedl appelle « l'esthétique-de-bureau-du-premier-monde », considérant que les artistes ont injecté le néon dans leur production justement parce qu'il leur permettait d'échapper aux choix esthétiques.

Untitled (badly organized) questionne également l'institution dont elle fait partie, voire l'idée même de la rétrospective. En premier lieu, elle mesure (ou nous fait mesurer) la qualité de l'organisation de cette exposition en particulier. Et de pousser la réflexion : pourrait-on vraiment envisager d'organiser autrement une rétrospective du travail de Friedl ? Après tout, la plupart des œuvres, telles que *Bremer Freiheit* (1998-2003), sont présentées ici sous forme de posters collés au mur, comme les pages d'un catalogue éclaté. Ce

serait d'ailleurs insensé de remonter des projets de ce type dans un autre contexte que celui de leur production originelle et spécifique. L'œuvre de Friedl adopte une approche rigoureuse de la spécificité contextuelle, qui dépasse peut-être la logique du spectacle et ce, même pour des expositions moins fréquentées.

On reconnaît ici les ingérences délibérées de Friedl et la façon dont celles-ci remettent en question les principes de la rétrospective. Le titre de l'exposition nous met la puce à l'oreille : « l'œuvre de 1964 à 2006 » – sérieusement ? En 1964, Friedl avait quatre ans. La présence de dessins d'enfant bouscule les approches normatives de son intérêt pour les représentations de l'enfance, qui transparaissent dans son projet *Playgrounds* et dans ses recueils de monologues. En outre, les dessins brouillent incontestablement le cloisonnement chronologique et spatial de la naissance d'une carrière. Partout, des éléments font barrage à la parfaite organisation de la rétrospective traditionnelle.

Par ailleurs, d'importants aspects référentiels de *Untitled (badly organized)* restent inaccessibles à l'observateur lambda. Un éditeur américain a par exemple utilisé l'expression *badly organized* pour dénigrer la traduction anglaise, par son propre auteur Theodor W. Adorno, de *Philosophie der neuen Musik*, dont il avait tant admiré la version originale en allemand. De plus, le néon parodie l'écriture d'Herbert Marcuse, collègue d'Adorno au Frankfurt Institute⁻¹. Voilà qui peut faire dévier l'œuvre, et la placer dans une histoire de l'exil, du déplacement, et en particulier de la mutation de la culture européenne en Amérique. Ainsi l'œuvre peut fonctionner, ne serait-ce que par association, dans le contexte de la théorie sociale. Ce qui est encore plus intéressant, c'est que les indications ne sont pas données d'emblée : on les « découvre ultérieurement ». Il faut creuser un peu. Il y a comme une lente soupape de sûreté, de sorte que plus on se plonge dans l'œuvre et plus on accède aux informations. Aussi modeste que la pièce puisse paraître, comparée aux projets à long terme de Friedl (tels que *Theory of Justice*, depuis 1992), elle nous fait voyager par-delà les limites géographiques et disciplinaires. Si je m'y attarde autant, et presque exclusivement, c'est parce qu'elle concentre les modes de fonctionnement communs à maints projets de Friedl, comme un point d'intersection entre d'innombrables lignes de pensée et de référence, créant un vaste réseau

didactique qui dialogue simultanément avec la logique critique et le potentiel narratif. Comme avec la plupart des projets de Friedl, *Untitled (badly organized)* véhicule plus d'informations qu'il n'y paraît de prime abord. Elles se déploient à divers niveaux, souvent faussement indépendants. Une alternance de divulgation et de rétention se joue ici. C'est une manière d'amener l'ingérence dans nos pratiques de plus en plus homogènes et dans nos façons de faire établies. En même temps, cela étend l'œuvre aux plus larges problématiques géopolitiques auxquelles nous sommes confrontés en cette ère où, comme le suggère Friedl dans la conversation qui suit, le consensus a cédé le pas au conflit comme principal étalon politique.

Gean Moreno Votre actuelle rétrospective *Peter Friedl: Work 1964-2006* porte un intitulé adéquat, étant donné que votre pratique est toujours très attentive à la notion même de travail. Il s'agit toujours de comprendre comment les paramètres d'action d'une œuvre d'art contribuent à éclaircir sa signification. Ça va au-delà de la relation entre l'œuvre et son contexte de production. Il est aussi question des rapports, consécutifs et variables, avec les conditions dans lesquelles elle est présentée.

Peter Friedl C'est une manière d'aborder les écarts, interruptions, ruptures et autres difficultés. En insérant mes dessins d'enfant dans la trame d'une rétrospective, je montre une prise de position sur la notion de continuité.

Gean Moreno Quel est l'aspect fondamental dans cette idée de continuité ?

Peter Friedl La réconciliation sans l'apaisement. Cela permet au moins d'englober l'histoire. C'est la mise entre crochets, ou entre parenthèses, de la rétrospective, ou la rétrospective à la fois comme médium et expérience esthétique. Bien sûr, on peut dire que les conditions transforment le sens. J'imagine que tout le monde sait ça. La question est de savoir quel genre de qualité on peut en tirer, et comment peut-on la bouleverser et la pousser plus loin, également dans une perspective historique. Finalement, ça parle plus d'autonomie que de contexte.

Gean Moreno Comment fonctionne l'introduction de ces dessins dans l'exposition par rapport aux représentations d'enfance si souvent au cœur de vos projets ? Le cas de *Map* (1969-2005) est intéressant.

Dans le même espace, on a le dessin initial et sa représentation. Chacun exige une lecture spécifique, et chaque lecture diffère.

Peter Friedl L'enfance est généralement représentée de façon faussée pour qu'on puisse y retravailler. C'est une méthode du type « *Can the subaltern speak?* » [Les subalternes peuvent-elles parler ?]⁻². Les gens ont aussi tendance à se méprendre positivement sur l'enfance, ce qui présente un autre avantage. Quand on s'attaque à des questions relativement complexes, on prend toujours le risque de voir les choses s'alambiquer. Mieux vaut les traiter sur un autre niveau, moins « pertinent », par exemple au niveau de l'enfant par opposition à celui de l'adulte. À un moment donné, en prison, Gramsci s'est mis à traduire certains des contes de Grimm. Ça me plaît, et pas seulement parce que j'ai vécu dix ans en Italie. Difficile de trouver ces textes dans une publication sérieuse des œuvres d'Antonio Gramsci. Et impossible de les trouver dans des éditions non italiennes. C'est pour moi une image intéressante. J'ai fait deux projets sur les monologues d'enfants afin d'éviter complètement les images. Pour *Four or Five Roses*, en 2004, j'ai travaillé avec des gosses en Afrique du Sud. J'ai décidé de commencer l'enregistrement d'entretiens avec des enfants sur des terrains de jeu, à Johannesburg et Soweto, et de poursuivre au Cap et dans les townships voisins. On a repris les bandes avec des assistants et des amis qui parlaient les langues que je ne connais pas. Ensuite, les monologues ont tous été retranscrits, certains traduits en anglais, et tous ont été agencés et publiés dans un livre.

Gean Moreno D'une part, on peut trouver votre pratique discursive dans la mesure où elle examine les modalités de fonctionnement des œuvres d'art. Mais simultanément, vous remettez en question la nouvelle doxa qui alimente une grande partie des pratiques actuelles, par exemple la « portabilité » de l'esthétique situationnelle, ou la prédilection pour une position analytique au détriment de travaux axés sur la narration.

Peter Friedl Je ne vois pas vraiment de contradiction entre les partis pris analytique et narratif. Ce genre de distinction est quelque peu inopérant et maladroit. Je m'intéresse évidemment à la narration, bien plus qu'à ce que vous appelez l'esthétique situationnelle. Il suffit de penser au roman dix-neuviémiste pour comprendre qu'elle peut constituer une position éthique. Je ne parle pas de la « narration » au sens qu'on lui attache aujourd'hui, maintenant que narratologie

et récit s'appliquent aux programmes politico-économiques parmi les plus bizarres. Après avoir perdu les élections de 2004 aux États-Unis, les stratèges démocrates se sont plaints de n'avoir jamais eu de bonne histoire à raconter ou à vendre. L'un d'entre eux a déclaré qu'« un récit est la clé de tout ». C'est *the epic that never was* [le péplum qui n'a jamais vu le jour]. Je m'efforce de sauver la narration pour un programme esthétique qui ne soit pas que primitif. Je crois que certains de mes projets, comme *Playgrounds*, peuvent être vus comme des études de narration. Quant aux pratiques discursives que vous évoquez, il est essentiel d'être concret et vrai. De nos jours, et surtout dans une institution américaine telle que le Miami Art Central, ça fait sans doute assez exotique et pathétique, ou bien carrément académique. À mon sens, le concept de genre a plus d'importance et de succès que d'autres. Le genre signifie exposer quelque chose, et pas nécessairement croire en quelque chose.

Gean Moreno Pourriez-vous en dire plus sur la façon dont vous appréhendez et utilisez le genre ?

Peter Friedl J'aspire à quelque chose qui ressemble aux solutions classiques. À ce titre, j'ai décidé d'étendre le concept de genre au-delà de ses limites historiques habituelles, afin de lancer une manœuvre de sauvetage plus ambitieuse. Ironiquement, l'âge d'or de la théorie du genre coïncide avec le moment où l'art conceptuel a instauré l'esthétique-de-bureau-du-premier-monde comme nouveau symbolisme. Par exemple, le rôle de la narration non contestée : grâce à la théorie du genre, le cinéma classique n'a pas nié les signes et les conditions de la production, il les a contenus. En y regardant de près, on pourrait facilement les décoder. C'est tout à fait captivant quand on s'inquiète de voir la critique finir comme les critiqués. Le concept de genre fournit l'occasion de regarder les choses différemment. Le genre maintient la différence en vie.

Gean Moreno Si je vous comprends bien, vous n'étudiez pas un genre spécifique en soi, comme le western, la science-fiction, etc. Vous vous concentrez davantage sur la structure du genre, qui vous permet de présenter un récit tout en révélant les signes et conditions de sa production sous une forme légèrement codifiée. La composante critique, dans la mesure où elle est reflétée dans ce dévoilement des conditions de production, s'insinue derrière une narration prétendument transparente. Est-ce ainsi que fonctionne *Playgrounds* ?

ABRAHAM POINCHEVAL ET LAURENT TIXADOR, HORIZON MOINS VINGT

conversation entre Laurence Gateau, Abraham Poincheval et
Laurent Tixador, café brasserie rue du Départ, Paris

Laurence Gateau Vous pouvez me dire quelques mots de ce que vous présentez à Noisy-le-Sec à La Galerie ?

Abraham Poincheval On présente trois vidéos, *Total symbiose 3*, *Killingusaap avataani* et *Plus loin derrière l'horizon*, en Zodiac, et des douilles d'obus gravées, des os de seiches et une bouteille.

Laurent Tixador Les os de seiches, c'est toute une série d'objets que nous avons faits pendant *Plus loin derrière l'horizon*, qui ne sont pas forcément en rapport avec le film et que nous fabriquons comme les marins le font en mettant des bateaux en bouteille. Ils sont destinés à se projeter chez soi. À préparer son retour. Nous les avons posés sur une petite tablette qui reprend la forme d'un dessus de cheminée. Comme pour beaucoup d'objets de cette veine, c'est leur destination finale. L'emplacement sacré de la maison.

Laurence Gateau Ça rappelle les objets que fabriquaient les pêcheurs au long cours.

Laurent Tixador Oui, les dents de cachalot gravées, les bateaux dans des bouteilles sont une production qui est intéressante parce qu'on sait bien que ce n'est pas le rôle premier d'un marin sur un bateau. Il est surtout là pour le faire naviguer. Quand il fait ces petits bricolages annexes, il y met toute son âme. C'est un temps qui lui appartient et le résultat est toujours très personnel.

Laurence Gateau Vous connaissez le Musée Khombôl? C'est un artiste qui a développé un concept de musée imaginaire qui s'appelle le Musée Khombôl; il fabriquait tout un ensemble de petits objets. Il y avait l'idée d'une aventure, mais différente de la vôtre, plus virtuelle. Il réunissait des objets et les réalisait au fil du temps.

Laurent Tixador Justement, nous en parlions tout à l'heure avec quelqu'un qui nous parlait d'art brut. Ce sont aussi des objets dont la réalisation est peu maîtrisée, faits avec les moyens du bord. La comparaison est évidente visuellement avec des objets de voyage, mais les origines sont très différentes. Un fou, qu'il soit dans un établissement ou ailleurs, va conserver la même production quoi qu'il arrive, les objets viennent de son imaginaire, hyper-riche ou traumatisé. Par contre, le voyageur, ou quelqu'un qui se trouve dans une situation inconnue, va fabriquer des objets exceptionnellement et, quand il rentre chez lui, il oublie cette pratique, c'est un objet souvenir.

Laurence Gateau Vous jalonnez un parcours à travers le glanage de tous ces petits objets. Ce ne sont pas des objets qui viennent de n'importe où. Vous les avez prélevés pendant vos voyages.

Laurent Tixador Quand tu rentres chez toi avec ces objets, tu ramènes la matière même de ton voyage. C'est la matière première qui est en amont de l'acte artistique. Tu adaptes tes pulsions créatives à ce que tu as sous la main. C'est économique. On peut dire plus ou moins que c'est une forme d'art opportuniste.

Abraham Poincheval C'est dû aussi à l'économie du voyage. Qu'est-ce qu'on peut faire avec la moindre petite chose?

Laurent Tixador Par économie, j'entendais la gratuité. À Paris, si tu veux un os de seiche, tu dois le payer. Au bord de la mer, c'est gratuit. À Paris, ce serait les tickets de métro qui seraient bons à récupérer.

Laurence Gateau Qu'avez-vous rapporté de votre défaite à Verdun?

Laurent Tixador Des douilles d'obus.

Laurence Gateau Vous avez fait la bouteille?

Laurent Tixador Non, pas encore.

Laurence Gateau Comment est née cette idée de travailler ensemble, d'abord, et de réaliser ces aventures? Je me souviens que tu étais déjà, Abraham, dans le désir de travailler avec d'autres personnes et je me demandais comment tu avais commencé avec Laurent.

Abraham Poincheval On s'est rencontré sur une erreur d'interprétation que j'avais faite concernant une pièce de Laurent. Il avait présenté une

maquette de Canadair sur laquelle était écrit Pastis 51. Je pensais qu'il voulait aller taguer un Canadair sur la base de Marignane à Marseille. J'ai pensé: « Quelle excitation! » C'est parti de là.

Laurent Tixador Puis ça s'est élaboré petit à petit.

Abraham Poincheval J'ai toujours eu ce plaisir de travailler à plusieurs. En soi, c'est déjà quelque chose d'important dans l'œuvre. Cela ouvre des horizons sur lesquels nous n'aurions jamais voyagé. Fonctionner à deux cerveaux crée un univers polymorphe qui peut donner des objets étranges comme ceux dont on parlait tout à l'heure. Des objets, pour revenir sur ce que l'on disait, qui ont à voir avec la schizophrénie. C'est à cette ambiguïté de la production que peut aboutir une production à deux alors que, tout seul, c'est plus structuré, tu arrives toujours à te retrouver. Dans ces aventures, il y a l'idée de perte, d'aller dans un univers dans lequel on ne se trouve pas toujours et où on ne trouve pas toujours tout.

Laurence Gateau Oui, d'être dans l'altérité.

Laurent Tixador Surtout d'avoir des réactions qui ne sont pas les réactions habituelles d'un artiste qui élabore des choses en les empilant. Si tu changes ton quotidien, tu as d'autres réflexes, d'autres pensées, tu changes tout et toi avec. En somme, tu t'adaptes et tu évolues.

Laurence Gateau Tu parles déjà de l'aventure, mais Abraham parlait de la création à deux dans le rapport à la conception. Comment naît chacune des aventures? Tu parles du Canadair, qui n'en a pas été une. Comment naissent-elles: est-ce que ces aventures ont une liaison avec ce qui se passe dans le monde ou est-ce que c'est déconnecté?

Laurent Tixador Non, c'est déconnecté de l'actualité du monde, cela nous appartient à nous seuls.

Laurence Gateau Mais ça se rencontre, parce que tu parles de Pastis 51, de la défaite à Verdun.

Laurent Tixador Pour l'histoire du Canadair Pastis 51, on avait commencé à monter un entraînement commando pour attaquer la base de Marignane à côté de Marseille. Dans cet entraînement, il y avait un petit stage de survie qu'on a voulu faire sur les îles du Frioul parce que c'est tout près. Et il n'en a subsisté que ce projet, qui était d'aller une semaine sur les îles du Frioul avec rien.

Laurence Gateau *Total symbiose 1.*

Laurent Tixador Oui. Très rapidement, c'est parti en projet complètement préhistorique. On n'avait rien maîtrisé, rien calculé. On ne savait

pas que l'on allait faire des fresques et on s'est laissé emporter par nos pulsions primitives.

Abraham Poincheval Les projets sont une sorte de laboratoire à chaque fois, où commencent à émerger les projets qui suivront. C'est dû, je pense, à la difficulté dans laquelle nous nous trouvons de la violence qui est face à nous, celle du paysage, de notre état d'esprit et du choix d'abandonner notre quotidien et de passer à un autre quotidien, qui est celui du projet. Cela crée une réaction qui agit sur les projets qui viendront par la suite. C'est peut-être une façon de s'échapper d'un moment difficile et de se projeter dans un ailleurs.

Laurent Tixador Tu es très inventif quand tu es perdu.

Laurence Gateau Comment avez-vous appréhendé *Journal d'une défaite*? Comment, à un moment donné, avez-vous préféré arrêter? C'était lié aussi à ce que ça produisait en termes de pensée, de disponibilité intellectuelle et mentale? Ça en laissait assez peu finalement, de par les difficultés du voyage, le danger des camions qui vous doublaient sans arrêt. Vous avez préféré arrêter à cause de cela?

Laurent Tixador On n'en pouvait plus. On s'est retrouvé pendant tout ce temps complètement confinés sur la route à exécuter des gestes uniquement techniques. C'était trop pénible, pas physiquement ni intellectuellement. On aurait pu continuer jusqu'à Dakar, mais il ne se serait rien passé de plus. Il n'y a vraiment rien eu qui procure une sensation nouvelle. Quand nous sommes arrivés à Verdun, on a laissé tomber. Curieusement, on n'avait pas de titre pour cette pièce. On l'a trouvé à ce moment-là: *Journal d'une défaite*. La seule grande découverte, c'était d'abandonner.

Laurence Gateau En fait, il y a une forme d'invention de territoire à chaque fois, une sorte de jeu de rôle?

Laurent Tixador C'est intéressant de se mettre en situation de laisser se faire les choses toutes seules. On maîtrise le moins possible son immersion et l'acte de création devient une chose complètement naturelle, irréfléchie.

Laurence Gateau Là, tu parles du temps présent, quand vous courez l'aventure, mais j'aimais bien ce que disait Abraham à propos d'un laboratoire. Je vous ai vus préparer *Journal d'une défaite* et je vous ai beaucoup entendus parler d'*Horizon lointain*. J'ai vu que c'était vraiment un laboratoire: vous faites des recherches par rapport à des gens qui ont été associés, vous préparez les menus, etc.

Laurent Tixador Pour *Horizon moins vingt*, nous sommes vraiment obligés de préparer. C'est une question de survie. Le laboratoire est aussi une zone où tu cherches l'accident. La plupart des découvertes sont des accidents. Tu provoques leur possibilité.

Laurence Gateau Oui, sinon tu ne cherches plus.

Laurent Tixador Oui, c'est ça chercher, c'est se mettre en danger et dérapier, se retrouver confronté à quelque chose que tu n'avais pas prévu. Subitement, une porte de sortie s'ouvre dans l'étroitesse de ton cerveau.

Laurence Gateau Vous pensez que, à chaque fois, il faut que vous inventiez une nouvelle situation jamais rencontrée sur votre parcours; pourtant, à un moment, vous aurez rencontré toutes les situations. L'acte de marcher, par exemple, c'est marcher et pourtant certaines acuités intellectuelles ne sont pas forcément les mêmes à un moment ou à un autre.

Laurent Tixador Oui, mais par exemple, quand on avait fait cette marche, on n'avait jamais marché avant. On avait toujours pris le métro, le bus, le RER. C'est là qu'on s'était immergé dans une situation qu'on ne connaissait pas, puisqu'on ne connaissait même pas la campagne. On était vraiment paumé. C'est passionnant de changer de véhicule, de situation pour se mettre dans un espace complètement vierge, dans une zone d'inexpérience.

Abraham Poincheval Il y a ce côté de s'abandonner au projet. C'est ce que nous cherchons à chaque fois: un espace d'abandon où on peut vraiment devenir étrangers à nous-mêmes.

Laurence Gateau ... devenir étrangers à vous-mêmes? Un peu comme *Monsieur Teste* de Paul Valéry: aller vers quelque chose qu'on n'aime pas forcément *a priori*?

Abraham Poincheval Oui.

Laurence Gateau Avec *Horizon moins vingt*, c'est une aventure incroyable qui se prépare, très angoissante.

Laurent Tixador Elle est très préparée mais, en même temps, c'est un mode de déplacement inédit. Personne ne s'est jamais déplacé dans un tunnel fermé donc, même avec la préparation, il y a forcément des choses auxquelles nous n'aurons pas pensé, des choses qui vont nous mettre dans des situations que nous n'avons pas prévues.

Laurence Gateau En fait, ce ne sera jamais un tunnel, puisqu'il n'y a pas deux ouvertures.

MATHILDE ROSIER,
RÉSERVE DE FORCES HOSTILES

galerie Zürcher, Paris, du 18 mars au 28 avril 2007

D'une part l'impression de ne pouvoir saisir le monde en son entier et ainsi d'être voué à en parcourir l'étendue, en accumuler les fragments. D'autre part, l'impression de ne pouvoir voir les choses sans regarder un peu le regard mis en œuvre, sans subir le filtre de ce que nous sommes, ce que les physiciens, par « toute altération produite artificiellement lors d'un examen par les moyens d'observation mis en œuvre », nomment artefact. Ainsi, par deux fois, la nature échappe. Au principe étale nous prélevons les fragments. À l'étendue, par le regard, nous apposons le paysage, espace investi. Les pièces de Mathilde Rosier s'inscrivent dans ces constats où l'appréhension d'un monde se révèle comme construction, montage, projection de soi. Il s'agit de quelque chose que ne recouvre pas le seul terme d'empathie. Une mécanique spéciale que seul sembla approcher le héros de la nouvelle de Cortázar, qui, le front contre la vitre, dans les deux têtes d'épingles jaunes que sont les yeux de l'axolotl – des détails –, observe et s'abîme dans un gouffre et une promiscuité énorme. *La Chambre*, installation présentée à la galerie Zürcher, aussi sommaire qu'efficace, apparaît comme la scénographie bricolée du rapport complexe que l'homme n'en finit pas d'entretenir avec ce qui l'entoure. À l'arrière du décor, son bien évident « envers » où un pauvre néon éclaire parmi cartons et tasseaux le portrait découpé d'un singe de cirque. L'impression de saisir alors quelque chose de muet. On connaît de Mathilde Rosier les peintures ovales, représentations de miroirs desquelles on ne peut attendre de reflets. Tout son travail semble insister sur ce point aveugle par lequel l'homme « se constitue comme sujet conscient [...] comme s'il cherchait désespérément à voir sa propre cécité⁻¹ ». *Jérémy Liron*

FABIEN VERSCHAERE,
APOCALYPSE PLEASE

galerie Michel Rein, Paris, du 10 mars au 12 mai 2007

Il est devenu impossible d'atteindre simplement la chose sans la dénaturer complètement par l'idée. Ce serait alors, l'art de Fabien Verschaere, cette capacité à se laisser épancher, entretenir ce flux d'où les figures les plus improbables, les chimères tragiques et bouffonnes se suivent et s'engendrent sans cesse et sans discontinuer comme on remplit ce terrain vague et éperdu que l'on peut bien dire la vie, ou l'art, puisqu'on s'en fout, c'était ça sinon quoi dira-t-il, il y a une certitude au départ de toute poésie. Laisser venir ces images inconscientes du corps. Et vivre à fond. *Apocalypse please*, troisième exposition personnelle de l'artiste à la galerie Michel Rein, continue d'engendrer avec une maîtrise croissante ce monde qu'en démiurge il crée à sa propre image, ressassant alors cette question de l'image de soi telle qu'elle s'est posée tôt par la fréquentation de l'hôpital où le monde s'imposait d'emblée à l'enfant comme mélange de souffrance et d'attention, de mort et de jeu. Et puisqu'au départ la vie postulait sa différence, comme le poète développe un monde, Fabien Verschaere s'attache à une fable offensive, mettant en scène en abyme les éléments du conte de fées, du rêve d'adulte/enfant avec ses charmes, ses fantasmes, ses complexes, ses pulsions et ses ombres. Le rire est sardonique, le décor hallucinatoire d'un Luna Park enveloppe la parade des exubérances chaotiques d'un nihilisme ondulant. L'histoire est entièrement vraie, puisque inventée du début à la fin, dira Boris Vian en exergue d'un de ses livres. « L'explication du réel face à l'utopie du monde qui nous entoure. Le microcosme de notre propre pensée peut, par l'anecdote, engendrer l'universel. » *Jérémy Liron*

JEF GEYS

Institut d'art contemporain,
Villeurbanne, du 6 avril au 3 juin 2007

L'Institut d'art contemporain présente la première exposition de type rétrospectif de Jef Geys en France. Véritable exposition-bilan, elle met résolument en exergue moins les finalités plastiques que les procédures de création elles-mêmes. Conçue par l'artiste, elle réunit la plupart des fondements de son travail : l'archivage et l'auto-biographie, l'architecture et les formes matricielles, la préoccupation du vivant, la dualité masculin/féminin, le corps, la pédagogie. La totalité des éditions du *Kempens Informatieblad* y est présentée pour la première fois et c'est autour de ce support nodal que se déploie un vaste « plan de travail » où s'articulent différentes approches et oeuvres du parcours de l'artiste – dont les photographies, le film de la Documenta ou *!Questions de femmes?*.



Vue de l'exposition : salle des *Kempens Informatieblad*

