

DOSSIER PEDAGOGIQUE

INDICES D'ORIENT

LA MEMOIRE, LE TEMOIN ET LE SCRUTATEUR

NEIL BELOUFA | YASMINA BENARI | HICHAM BERRADA | HANNAH COLLINS | AMEL EL KAMEL | LOUIS HENDERSON | SAODAT ISMAILOVA | RANDA MAROUFI | SAMER NAJARI | ARASH NASSIRI | ABTIN SARABI | ANRI SALA | SARKIS

08.10.16 > 08.01.17



Arash Nassiri, Tehran-Geles, 2014, film, production du Fresnoy – Studio des arts contemporains, Tourcoing
© Arash Nassiri, 2016

COMMISSARIAT

EVELYNE-DOROTHEE ALLEMAND | PASCALE PRONNIER | YANNICK COURBES

UNE COPRODUCTION

MUBA EUGENE LEROY | TOURCOING

LE FRESNOY – STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS TOURCOING

DANS LE CADRE DE PANORAMA 18

EN PARTENARIAT AVEC

IMA PARIS

IMA-TOURCOING DANS LE CADRE DE SON OUVERTURE

DES AFFINITÉS ÉLECTIVES

COLLECTIONS PERMANENT/PROVISOIRE

08.10.16 > 08.01.17



C
Anonyme, Carré avec Apollon et Daphné (détail), Tissue copte, coll. IMA – Photo DR

COMMISSARIAT

EVELYNE-DOROTHEE ALLEMAND | YANNICK COURBES

EN PARTENARIAT AVEC

IMA PARIS

IMA-TOURCOING DANS LE CADRE DE SON OUVERTURE

LABORATOIRE EUGENE LEROY

Nouvelle présentation du laboratoire Eugène Leroy, en écho à INDICES D'ORIENT et DES AFFINITES ELECTIVES.

Sommaire

- p.3 - INDICES D'ORIENT
- L'ART VIDEO
- P.4 - ŒUVRES PRESENTEES
- Neil Beloufa
- p.5 -Yasmina Benari
- p.6 - Hicham Berrada
- p.7 - Hannah Collins
- p.8 - Amel El Kamel
- p.9 - Louis Henderson
- p.10 - Saodat Islamova
- p.11 - Randa Maroufi
- p.12 - Samer Najari
- p.13 - Arash Nasiri
- p.14 - Anri Sala
- p.15 - Abtin Sarabi
- p.16 - Sarkis
- p.18 - ANALYSE D'ŒUVRE/ Saodat Islamova
- p.20 - INDICES D'ORIENT /
Développements pédagogiques
ENTREES PAR COMPETENCES Cycle 4
- p.23 - Propositions didactiques
ENTREES CYCLES 4
- PARCOURS 1/ Mémoires d'Orient
- p.24 - PARCOURS 2 / L'image principe
d'expérimentation
- p.25 - PARCOURS 3 / corps
virtuel/situer le corps dans ou hors le
monde
- p.26 - PARCOURS 4 / Le temps la
narration le déroulement
- p.27 -ANNEXE/ LEXIQUE
- p.30 - DES AFFINITES ELECTIVES
- fusion art occidental/ art
Oriental, vers un art moderne arabe
- p.31 - L'interdit coranique
- L'orientalisme et la modernité
- Développements
pédagogiques/entrées cycle 3 :
- PARCOURS 1/ Modernité /
tradition
- p.32 - PARCOURS 2 / Abstraction
/figuration
- P.33 - PARCOURS 3/ signes,
graphismes, motifs.
- p.35 - PARCOURS 4 / Couleur/ Matière
- p.36 -ANALYSE D'ŒUVRE : Ahmed
Cherkaoui
- p.38 - BIBLIOGRAPHIE

INDICES D'ORIENT

LA MEMOIRE, LE TEMOIN ET LE SCRUTATEUR

NEIL BELOUFA | YASMINA BENARI | HICHAM BERRADA | HANNAH COLLINS | AMEL EL KAMEL | LOUIS HENDERSON | SAODAT ISMAILOVA | RANDA MAROUFI | SAMER NAJARI | ARASH NASSIRI | ABTIN SARABI | ANRI SALA | SARKIS

Entre songes et conscience, entre mythes fondateurs et résistances politiques, entre fictions et fables naturalistes, l'exposition **Indices d'Orient, la mémoire, le témoin et le scrutateur**, est plus qu'une simple invitation au voyage ou à la flânerie. Son parcours qui, du littoral de la Manche bifurque par une usine textile désaffectée de la métropole Lilloise, fait ensuite un détour par les parcs urbains de Casablanca ou du Caire puis survole un Téhéran fictionnel et se termine dans la chambre d'une jeune mariée ouzbek, nous enjoint à explorer plus significativement cet Orient par trop fantasmé. L'exposition est d'abord une exploration de *récits* d'expériences, de sensations ou d'intuitions.

Les récits historiques sont nombreux et montrent que le témoignage peut aussi, quand il se détache du documentaire, se manifester poétiquement : témoins ayant vécu près d'une maison habitée, tenue et entretenue par des terroristes en Algérie chez **Neil Beloufa**, ou observateur/spectateur/acteur habitant au-dessus de la Place Tahrir pendant la Révolution chez **Yasmina Benari**. Le paysage fantasmé ou bien réel ouvre aussi la possibilité d'interroger l'Histoire et l'identité notamment chez **Louis Henderson, Randa Maroufi** ou **Arash Nassiri**. **Samer Najari** et **Hannah Collins** quant à eux, au travers de zone perdue/oubliée/ou « zone tampon », traitent de la mémoire des personnes qui y ont séjourné, une histoire qui s'ancre et habite à jamais dans les architectures. Les petites et grandes mythologies, les personnelles et les universelles, sont aussi prégnantes et découvrent des univers dans lesquels le spectateur peut singulièrement se projeter, notamment chez **Anri Sala, Sarkis, Amel El Kamel, Abtin Sarabi** ou **Saodat Ismailova** ; quand une simple plante chez **Hicham Berrada** peut à elle seule résumer et amplifier notre mémoire et nos souvenirs.

L'exposition est enrichie d'œuvres de la collection du **MUba** et d'œuvres en dépôt de la collection de **l'IMA Paris** — sélectionnées pour ce qu'elles contiennent en contre-points anciens et contemporains, ou au contraire en points d'attache et en nœuds mais sans jamais se laisser surprendre par l'illustration.

Le MUba Eugène Leroy s'associe au Fresnoy : Studio national des arts contemporains pour l'ouverture de l'IMA de Tourcoing. Toutes les œuvres des artistes, étudiants, anciens étudiants, ou artistes invités sont des productions du Fresnoy.

L'ART VIDEO

L'œuvre de Marcel Duchamp, Rotatives plaque de verre, réalisée en 1929, marque son intérêt pour la représentation simulée ou réelle du mouvement, de sa décomposition. Elle préfigure d'autres œuvres: 1925, Rotative demi-sphère ; 1926 Anemic cinéma ; 1935, roto relief, intégrant dans l'œuvre le temps et son déploiement.

Préalablement, le mouvement Dada a cherché une nouvelle manière d'exprimer le monde en contestant les processus de production artistique. Bricolage, collage, montage, ils employaient des images issues de la presse ou de la réclame dont ils détournaient la forme et le sens.

Les artistes surréalistes mettront en cohérence ces deux principes, en utilisant les moyens de production du cinéma. Un chien andalou, 1928, fruit de la collaboration entre Salvador Dali et Luis Buñuel est une œuvre déstabilisante, associant captation sur le vif, mise en scène et trucage. Le regardeur est pris dans un paradoxe, une vraisemblance sans cohérence.

Dans les années 50, aux Etats Unis, la société Ampex s'inspire des techniques de prise de son pour créer une « video tape recorder », machine qui enregistre et retransmet le réel en instantané. L'image animée devient accessible et se dégage, pour un temps, des contraintes de production liée au cinéma. A la Factory, le premier artiste à l'expérimenter sera Andy Warhol. Merce Cunningham (*Untitled Event*) 1952, Nam June Paik, George Brecht, Wolf Vostell (*tv decollage events and actions for the millions*) 1959, Allan Kapprow (*18 happenings in six parts*) 1959, la création de Fluxus par

George Maciunas en juin 1961 introduiront de façon pérenne la vidéo dans le champ des arts plastiques.

L'ouvrage *Le photographique, pour une théorie des écarts*, 1990, de Rosalind Krauss, apporte un éclairage et des outils pour aborder le statut des arts photographiques et vidéo. Selon elle, l'évolution moderne du statut de l'image est son passage de l'état d'icône à l'état d'index : l'émergence d'une nouvelle esthétique, celle de la trace, dans laquelle la caméra vidéo aura toute sa place.

L'art vidéo (de son étymologie, Vidéo vient de *videre* : je vois.), serait-il une mise en forme de l'acte de voir ou de son interrogation ?

Son développement hybride est fait de croisements entre le film/télévision, l'art/communication et réel/fiction. Sous l'apparence d'un art discursif, cet art est non narratif, non documentaire, mais expérimental et innovant. Le spectateur apprivoisé par le flux des images vidéo s'attend à y retrouver le confort de ses habits. Les artistes vidéastes, en inventant de nouveaux déploiements temporels, une nouvelle réappropriation du réel, cherchent à remettre en cause les régimes de croyance en « un récit ». Tout n'est pas dans l'image, et la remise en cause des schémas narratifs rendent la question du hors champs caduque.

Comme le souligne Françoise Parfait, « *l'art vidéo redonne une légitimité à l'image, en la montrant multiple, fragmentaire, fragile, indissociable du montage, du contraste, de la simultanéité, du cadre, ne pouvant acquérir sa validité qu'au contact d'autres images.* »

L'image projetée serait-elle devenue un outil pour mieux voir ? Pour discriminer des images, formes éphémères qui nous dominent, redoublent le réel, et exacerbent les détails.

ŒUVRES PRESENTÉES

NEIL BELOUFA
Paris, France, 1985

Vit et travaille à New York
Promotion Pina Bausch (2009-2011)



Sans titre, 2010

Film, 15 min.

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing © Neil Beloufa, 2016

« Les rideaux en soie ont été brûlés par la pleine lune à travers les vitres. Vous savez que les rayons lunaires abrutissent plus que ceux du soleil ? » Un décor en carton et photographies reconstitue une

villa luxueuse type californienne en Algérie. Ses habitants, des voisins et d'autres protagonistes s'y projettent pour expliquer pourquoi et comment celle-ci a été occupée par des terroristes pour se cacher alors que, paradoxalement, elle est entièrement vitrée. Ils l'auraient même entretenue jusqu'à ne pas y laisser de traces. Cette anecdote improbable et insolvable pousse les personnages à inventer les images d'une période médiatisée sans image ni histoire en manquant l'objet principal. Neïl Beloufa

Fasciné par la jungle des signes, Neïl Beloufa élabore des mises en situation qui explorent les ruses de la mise en abyme pour concevoir de véritables « théâtres dans le théâtre ». Situations enchâssées, impressions palpables de déjà-vu ou de déjà-vécu, effets de miroir, jeux de rôle : tels sont les signes qui caractérisent les vidéos comme l'ensemble de l'œuvre de Neïl Beloufa qui place le spectateur au cœur de son dispositif. Ainsi, sa démarche semble relever d'une nécessité première, celle d'offrir une image regardée du monde en déconstruisant ses codes, symboles, mythes et systèmes économiques.

YASMINA BENARI
Paris, France, 1979

Vit et travaille entre Paris et Le Caire
Promotion Paul Ruiz (2012-2014)



A Familiar Place/Le Caire 1945-2013 (Fragments), 2013

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing © Yasmina Benari, 2016

Espace 1

A Familiar Place-Titi (PAL, 37', couleur)

At the Balcony (HD, 17'47'', noir et blanc)

Espace 2

Al Bustan (PAL, 10'30'', couleur)

Al Bustan (Stéréo, 1 piste, 10'30'')

Partage d'imaginaire : le Caire comme métaphore, Albert Clermont

« Pendant deux années, j'y creuse la réalisation d'une installation documentaire, c'est-à-dire la question de la spatialisation d'un personnage, d'une vie, d'une histoire qu'elle soit individuelle et collective, dans un espace donné.»
Yasmina Benari

La trame de l'installation **A familiar Place** de Yasmina Benari est soutenue par le portrait du dernier homme de la communauté juive du Caire, emprisonné pendant onze ans durant sa jeunesse pour ses opinions politiques.

La réalisation des rushs du film se situe au Caire de 2011 à 2013. Durant cette période, dans l'appartement de Titi et sur son balcon, Yasmina échange et définira la matérialité de l'écriture du film. A quelques centaines de mètres, la place Tahrir, les événements de la révolution arabe se déroulent suivant les rites habituels. Le rassemblement, la prise de parole, la manifestation...

L'installation est sur deux niveaux. Au premier étage, le visiteur rencontre le portrait vidéo et les photographies parcourant la vie de Titi dans une cellule cylindrique de tissus noir épais mettant ainsi le spectateur face à lui-même dans une intériorité de questionnement. Dans notre dos, en dehors de la cellule, du balcon du premier étage dans le vide des images des événements de la place Tahrir au Caire sont projetées sur un écran suspendu. Le temps de la réalisation du film inscrit le portrait de Titi, avec l'histoire de sa vie et les événements de la place Tahrir, dans une temporalité contemporaine. Le regard de l'artiste révèle son image dans la perception des choses. Les entretiens, les photos noir et blanc, les événements se situent dans une lecture temporelle identique. Le corps de l'artiste est omniprésent par l'effet miroir et du hors-champ de l'image : la prise de vue, le montage... La puissance du questionnement se situe dans ce qui est à côté et dans l'absence.

Le contenu se révèle par un dispositif polymorphe proposant une diversité de point de vue spatial et des médiums (vidéo, volume, diaporama). L'installation se déploie de l'espace supérieur de la galerie, du balcon, vers le vide et le rez-de-chaussée. La volumétrie architecturale devient physiquement actrice de la création, où les visiteurs de la galerie en le chorégraphiant créent une continuité topologique et historique. De ce fait, l'installation invite l'espace avec ses occupants et à en être les constituants. Conceptuellement, la ville est invitée dans l'œuvre par la continuité des choses. L'objet se poursuit bien au-delà des limites de la galerie. L'hétérogénéité de cette création offre une liberté d'appropriation à chacun.

Présentation Orienta, Oujda, 2016

Yasmina Benari pratique le violon classique dès l'âge de 7 ans. Elle entre au conservatoire du centre de Paris, puis au Collège des Enfants du Spectacle où elle poursuit son travail musical (orchestre). A 18 ans, elle quitte la France pour étudier puis travailler à l'étranger (Espagne, Cuba, Danemark, Egypte). Elle y apprend quatre langues, obtient deux maîtrises en sciences politiques et se spécialise sur le Monde Arabe contemporain. En 2005, elle entreprend une formation de cinéma documentaire à Copenhague et réalise son premier film documentaire « With open eyes » au Caire où elle s'installe jusqu'à son entrée au Fresnoy en octobre 2012.

Son travail s'inspire de réflexions sur les notions d'identité, de migration, de mémoire individuelle et collective ainsi que l'idée d'engagement politique. Ses médiums récurrents sont la vidéo et la composition sonore. Les formes filmiques et installations communiquent et souvent une installation donne lieu à un film et vice versa.

HICHAM BERRADA

Casablanca, Maroc, 1986

Vit et travaille à Paris

Promotion Chris Marker (2011-2013)



Natural process Activation #3 Bloom

Film, 3 min. 30 sec.

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing © Hicham Berrada, 2016

« Cette plante - un pissenlit - dont l'existence ne tient qu'à un souffle et se dissémine comme hors de toute mémoire, est peut-être celle qui recueille avec la plus éperdue des intimités la fragilité et l'inconstance du souffle des hommes. Nous nous approchons d'elle avec une secrète violence

(pressés et haletants), nous la blessons avec la plus enfantine des cruautés. Nous ne lui accordons pas ce temps d'éclosion et d'étonnement que le film d'Hicham Berrada lui restitue, non pas naturellement mais éthiquement. Temps étrange de ce film, si court. Il va vite pour qu'une pureté de temps s'éploie, même en accéléré. Révélant qu'il y avait là, toute proche, une multitude de souffles premiers que notre œil avait négligée. Le pissenlit est un lit de pensées qu'il nous fallait filmer un jour, une nuit, à deux, comme des voleurs soucieux de ne rien meurtrir. Juste un temps pour d'autres temps qui réimprimeront leur cours et continueront d'arracher prématurément ce qui ne pouvait pas l'être. »

Daniel Dobbels

Diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA) en 2011, Hicham Berrada poursuit sa recherche en 2011-2013, au Fresnoy - Studio national des arts contemporains. Il est lauréat du prix des amis des Beaux-arts de la Fondation Bernar Venet en 2009. Les œuvres de Hicham Berrada sont une quête du sublime. Elles naissent d'une filiation à l'histoire de l'art, associée aux dernières avancées scientifiques, et notamment à celles des nanosciences en collaboration avec différents laboratoires. (ESPCI, Collège de France) Il agit, au même titre que n'importe quel agent (chaud, froid, magnétisme, électricité etc.), par une mise en mouvement de processus physico-chimiques naturellement actifs bien qu'invisibles dans notre monde concret. Sa pratique est liée à l'activation de processus naturels par le biais de la sculpture, de l'installation, de la vidéo et de la photographie.

HANNAH COLLINS

Londres, Royaume-Uni, 1956

Vit et travaille à Barcelone et à Londres

Artiste invitée en 2007-2008



Solitude and compagny, 2008

Film, 60 min.

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing © Hannah Collins, 2016

Contre l'arrière-plan constamment transformé d'un film de 24 heures tourné en accéléré à l'intérieur de l'usine désaffectée de La Tossée, pendant deux jours et deux nuits, les résidents de Roubaix font revivre leurs rêves. Tous les rêveurs ont un lien avec l'Algérie. Souvent leurs rêves les emmènent loin de leur quotidien ; tandis qu'un des hommes volent au-dessus de sa maison en Algérie, un autre devient président de la République française et gouverne le pays à sa guise. Tandis que l'usine abandonnée et délabrée devient de plus en plus visible, les rêves d'autres personnes surgissent de leur intimité nocturne. Le jour se lève lentement, guidés par le bruit, nous réagissons à une temporalité qui se transforme progressivement et dans laquelle le son est la seule action.

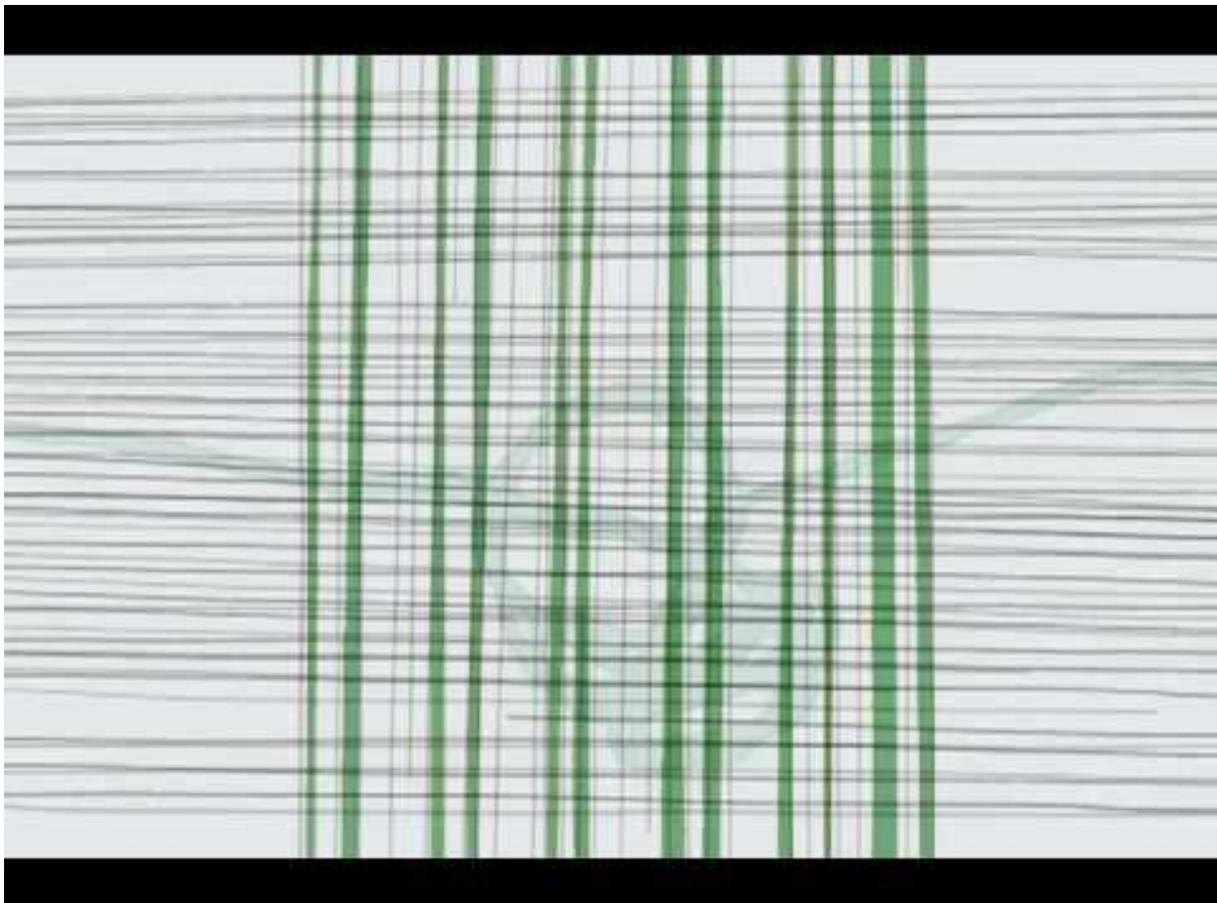
Hannah Collins, artiste, photographe et réalisatrice, travaille sur les expériences collectives de la mémoire, de l'histoire et de la vie quotidienne dans le monde moderne. Connue surtout pour ses installations photographiques, et également des films avec des tziganes en Espagne ainsi que dans un village en Russie. Elle a participé à de nombreuses expositions internationales et ses œuvres se trouvent dans des collections publiques et privées, dont la Tate Modern, le Centre Pompidou, le MACBA de Barcelone, le musée Reina Sofia à Madrid, le Dallas Museum of Art, et le Musée de Luxembourg.

AMEL EL KAMEL

Chalon-sur-Saône, France, 1981

Vit et travaille en France

Promotion Nam June Paik (2006-2008)



Abena, 2008

Film, 6 min. 30 sec.

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing © Amel El Kamel, 2016

« *Abena* (« couverture » en tunisien) est une vidéo qui allie interviews sonores et animations graphiques pour raconter l'histoire de ma couverture ? Une couverture de laine, tissée par ma grand-mère tunisienne, la mère de mon père, et offerte à ma mère lors de leur mariage. J'ai recueilli les témoignages de membres de ma famille autour de cet objet. Je n'en ai gardé que le son, pour retisser avec des morceaux de l'histoire de chacun, celle de cette couverture. Ce sont différents témoignages qui racontent et tournent autour d'un même objet sans réellement le nommer. Ce qui

m'intéresse, c'est ce qui gravite autour de cette couverture, en parler sans la dire, la dessiner sans la monter. »

Amel El Kamel

Amel El Kamel est née en 1981 à Châlon-Sur-Saône, de nationalité franco-tunisienne. Réalisatrice, scénariste, elle vit et travaille à Paris.

LOUIS HENDERSON

Norwich, Royaume-Uni, 1983

Vit et travaille à Paris

Promotion Chris Marker (2011-2013)



Logical Revolts, 2012

Film, 44 min. 50 sec.

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing © Louis Henderson, 2016

Un film sur les traces de résistance civile égyptienne contre l'oppression coloniale et militaire. *Logical Revolts* trouve son origine dans la découverte d'un script dans les archives d'un musée pour un film controversé de l'ONU sur la crise de Suez de 1956 ; document cinématographique qui sera interdit et que le public ne verra jamais. Intrigué par une connexion possible avec la situation actuelle, le cinéaste se rend en Egypte, sur les emplacements du film d'origine pour découvrir quelques vérités au sujet de ce document, et s'interroger sur la révolution de 2011 et les événements historiques qui mènent à elle.

En 2013, Louis Henderson a obtenu une bourse Entente Cordiale de l'ambassade française à Londres. Il termine actuellement un post-diplôme avec un groupe expérimental d'art et de recherche à l'Ecole européenne des arts visuels. Ses films peuvent être classés comme documentaires-fictions engagés sur des sujets tels que le post-colonialisme, l'histoire, la politique et l'anthropologie. Son cinéma reflète les vestiges culturels et matériels de la société, et par conséquent ses films sont essentiellement archéologiques, se concentrant sur les signatures de l'archaïque dans le contemporain.

SAODAT ISMAILOVA

Tachkent, Ouzbékistan soviétique, 1981

Vit et travaille à Tachkent et à Paris

Promotion Manoel de Oliveira (2016-2018)



Zukhra, 2013

Film, 32 min.

En ouzbek, Zukhra est la planète Vénus ou « l'étoile du matin » qui apparaît fugitivement dans le crépuscule ; mais est aussi synonyme de lumineux, beau, brillant.

Pour les femmes en Ouzbékistan, Zukhra représente l'amour et le désir. La légende veut qu'une jeune fille, Zukhra, a mystérieusement disparu et réapparue dans le ciel comme une étoile. Depuis lors, quand une femme ouzbèke désire qu'un vœu soit exhaussé, elle affronte l'étoile du matin, Zukhra, seule à l'aube.

En Zukhra, nous voyons une jeune femme endormie ; une scène de lit de mort dans une maison d'Asie centrale avec des murs de boue et un lit de 40 Korpas*, éclairées par la lumière chatoyante. La femme est entrée dans une profonde léthargie, son âme volée par des esprits. La seule façon de la rappeler est à travers un jahr - un rituel d'exorcisme d'Asie centrale qui dicte le destin de l'âme -, les souvenirs du passé habitent l'esprit dormant de Zukhra, comme une «Sleeping Beauty», une «Ophelie de l'Asie centrale» qui se réveille à sa propre mort, à l'hiver de son âme.

On entend son cœur battre, ses rêves, et ses souvenirs. Les sons changent comme le chuchotement de l'ange assis sur l'épaule droite** et les bruits tremblants de l'ange sur la gauche. Nous apprenons à mieux la connaître par ces bruits et ces sons. La salle en est remplie, des sons qui apparaissent comme des souvenirs de l'histoire des femmes ouzbèkes, des femmes d'Asie centrale, d'une femme qui a vécu à la fin du soviétisme comme un esprit indépendant.

* Dans la tradition ouzbèke une femme récemment mariée dort au sommet de 40 Korpas (les matelas traditionnels) et tous les jours de son chilla ou vœux, un Korpa est retiré.

** Kiraman Katebinin : la tradition islamique des honorables scribes sont les anges assis sur nos épaules, l'ange de droite est celui qui enregistre nos bonnes actions et celui de gauche le mauvais.

Diplômée de l'Institut national des Arts de Tachkent (Ouzbékistan), son travail est consacré à ramener à la surface l'âme d'Asie centrale en créant des mythes modernes qu'elle catapulte avec le passé récent de la région. Inspirée par les mythes et croyances séculaires, elle construit des ponts entre le passé et le présent, retraçant un passé spirituel qui est en train de disparaître, tissant à nouveau des histoires oubliées et remémorées de visions parallèles entre des personnages imaginaires et mythiques et des figures historiques concrètes, tout en traduisant ces histoires dans des projets artistiques audiovisuels modernes, avec une accent sur le monde féminin.

Formée au documentaire et au cinéma narratif, Saodat Ismailova concentre à présent son travail sur l'art audiovisuel, faisant souvent référence aux archives et à l'anthropologie. Elle a notamment présenté son travail au Festival de Cannes, à la Berlinale, au Festival international du film de Berlin, à la Biennale de Venise, et aux festivals de films d'Edimbourg et de Seattle. Elle travaille à présent à Tachkent, Ouzbékistan, et en France, où elle est étudiante au Fresnoy - Studio national des arts contemporains.

RANDA MAROUFI

Casablanca, Maroc, 1987

Vit et travaille au Maroc et en France

Promotion Bill Viola (2013-2015)



***Le Park*, 2015**

Film, 14 min.

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing © Randa Maroufi, 2016

Un lieu aux frontières et aux lois nébuleuses. Des personnages saisis dans une existence dont les contours se déroberent au regard de la caméra. Tel est l'univers d'un ancien parc forain situé dans le jardin de la Ligue Arabe à Casablanca dans lequel nous entraîne Randa Maroufi.

Des actions figées dans des gestes d'échange, d'attente et d'agression sont jouées suivant une partition menée par l'artiste qui, à la manière d'Eric Baudelaire, explore la réalité par la composition. Mais cette réalité est également virtuelle, ces scènes provenant pour partie du répertoire d'autoreprésentations à caractère violent trouvées sur Internet et dont le vocabulaire est ici repris par l'artiste. La violence est un langage nous dit-elle, et ses interprétations sont fonction de son contexte. Une étrange vitalité émerge de la douce immobilité du travelling silencieux qui dérive au milieu des scènes interprétées par les occupants du lieu, qu'ils y soient simplement de passage ou ses résidents précaires. (...) *Le Park* de Randa Maroufi s'échappe à chaque sentier dérobé, et nous entraîne dans un doux songe dont l'issue ne nous est jamais révélée. Indifférent à notre présence, il murmure son rythme silencieux.

Ces scènes, ces vies, l'artiste les a approchées avec pudeur d'abord, confiance ensuite, respect toujours. Sans jamais vouloir faire sien l'indomptable parc ou les existences qui l'habitent, Randa

Maroufi nous mène à la rencontre d'un monde intime au seuil d'une fureur tant réelle que fantasmée. L'artiste dessine ainsi comme à la pointe de métal, incisive et délicate, un conte oublié au cœur de la ville et pourtant en marge du monde.

Inès Bouaillon

Diplômée des Beaux-Arts de Tétouan (Maroc) et d'Angers (France) et du Fresnoy – Studio national des arts contemporains (2015), Randa Maroufi est de cette génération advenue avec le règne des images. Elle les collectionne avec autant d'avidité que de méfiance, se pose sans cesse la question de leur véracité. Elle préfère mettre ses fictions ambiguës au service du réel, et le champ de ses expérimentations s'étend de l'occupation de l'espace public à la question du genre, dont elle relève les mécanismes de construction. Son travail qui se traduit essentiellement à travers la photographie, l'installation, la performance, le son et le film, a été présenté lors d'événements d'art contemporain et de cinéma majeurs tels que le Salon de Montrouge, la Biennale de Marrakech, le Centquatre, l'Institut du Monde Arabe, la Villa des Arts de Casablanca, les Rencontres de Bamako, l'Internationale Kurzfilmtage Winterthur, le Festival International de Dresden, etc.

SAMER NAJARI

Moscou, Russie, 1976

Vit et travaille au Canada

Promotion Moholy Nagy (2001-2003)



***Buffer Zone*, 2003**

Film, 12 min.

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing © Samer Najari, 2016

Buffer Zone – mémoire tampon – est une expression venant du langage informatique voulant désigner une mémoire volatile qui a pour but de permettre l'existence d'un flux continu de données lors d'une transmission d'informations entre deux systèmes. Une fois le transfert terminé, cette zone temporaire disparaît à jamais et tout ce qu'il en reste est réduit à de simples traces dans la mémoire cache du système récepteur.

Inspiré de cette notion informatique, Buffer Zone prend naissance au cœur de cette zone fantôme se situant entre deux lieux géographiquement établis (Calais-Douvre). Plusieurs personnes séjournent clandestinement dans cette zone en attendant de passer de l'autre côté de La Manche.

Des tranches de vies se déroulent dans cette zone, des histoires dont les traces ne restent que pour une brève période pour ensuite s'effacer à jamais, ne laissant rien d'autre que des échos lointains dans notre mémoire, ou plutôt dans la mémoire de ceux qui ont été témoins de ce flux humains.

Buffer Zone tente de rendre hommage à ces vies invisibles, de suivre leurs traces, de redonner l'éclat aux images et aux sons oubliés quelque part entre deux rives, et de traverser du côté humain de la clandestinité.

Samer Najari

Samer Najari a vécu à Damas en Syrie jusqu'à l'âge de 18 ans. Il quitte la Syrie en 1994 pour immigrer au Canada (Montréal). Depuis son arrivée au Québec, il a obtenu un B.F.A. en réalisation cinématographique de l'Université Concordia à Montréal. En 2001, il débute une résidence de deux ans au Fresnoy - Studio national des arts contemporains, en France où il réalise deux œuvres qui seront présentées dans diverses manifestations internationales. De retour au Québec, il réalise le court métrage *Le petit oiseau va sortir*

en 2006 et *La neige cache l'ombre des figuiers* en 2009. En 2014, il réalise *Arwad* son premier long métrage en tandem avec Dominique Chila diplômée du Fresnoy en 2003, qui illustre avec sensibilité et lyrisme le déchirement des apatrides et le désespoir de leur famille d'accueil.

ARASH NASSIRI
Téhéran, Iran, 1986

Vit et travaille à Paris
Promotion Raul Ruiz (2012-2014)



Tehran-Geles, 2014

Film, 18 min.

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing © Arash Nassiri, 2016

Les enseignes nocturnes de Téhéran sont incrustées sur des images aériennes de Los Angeles. Durant ce vol, des enregistrements téléphoniques nous racontent des souvenirs qui ont eu lieu à Téhéran. Ces histoires nous renvoient au passé de cette ville.

Dans les années 70 et 80, la réalité de la vie américaine était projetée sur le tissu social et urbain de la ville. La musique, les vêtements, les voitures, boulevards et autoroutes faisaient écho à ce mode de vie. Avec la révolution, cette période s'est terminée. A la manière du cinéma de science-fiction, où le présent d'une ville est projeté dans le futur, cette vidéo projette le passé de Téhéran dans le présent, en utilisant Los Angeles comme décor.

« Ma vidéo est un survol de nuit au-dessus d'une ville. On y voit ce qu'aurait pu devenir Téhéran, si l'américanisation des années 70 s'était poursuivie jusqu'à aujourd'hui. A cette époque la musique, les vêtements, les voitures, l'urbanisme étaient très influencés par le mode de vie américain.

Au fur et à mesure de ce vol, on entend des histoires racontées par d'anciens habitants de Téhéran. A travers ces souvenirs, d'autres images de Téhéran se transmettent, comme un hors-champ. Ces témoignages font resurgir le passé, un peu comme lorsque l'on raconte une anecdote à un ami. Ils ont été enregistrés par téléphone car je voulais utiliser cette sensation de distance comme lorsque l'on parle à quelqu'un qui est à nos côtés alors qu'il peut être à l'autre bout du monde. »

Entretien réalisé par Romain Semeteys pour lechassis.fr (extrait), juillet 2014

Arash Nassiri est diplômé de l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs de Paris en 2012, et du Fresnoy, Studio national des Arts Contemporains en 2014. Il a passé une partie de son cursus à l'Ecole Nationale

supérieur des Beaux-Arts de Paris en 2007 et 2008. Il a vécu à Berlin en 2010 lors de son cursus à l'Universitat der Kunst.

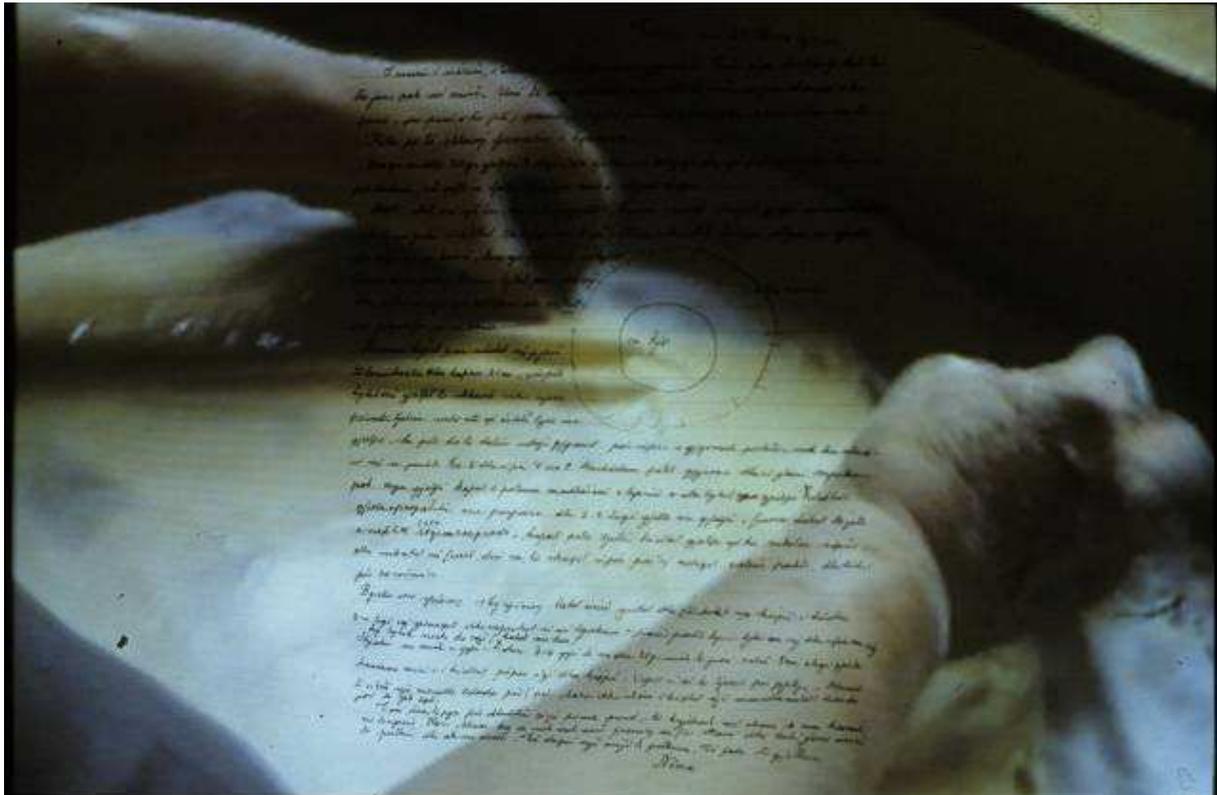
Il a présenté son travail en France et à l'étranger lors d'exposition à la galerie du Crous à Paris en 2011 et les expositions *Panorama* en 2013 et 2014, la biennale d'architecture de Venise en 2010 lors de l'exposition organisée par les Arts Décoratifs de Paris "De l'objet à la ville", la triennale de la jeune création en 2010 à Istanbul. Un premier article sur son travail est paru dans le magazine culturel *les Inrockuptibles* en Juillet 2014. Pour Sa vidéo *Tehran-Geles*, Arash Nassiri a notamment été lauréat du Grand Prix Art Vidéo au festival Côté Court Pantin, du Prix Studio Collector, du prix des Amis du Fresnoy et du prix du Court métrage au festival RISC.

ANRI SALA

Tirana, Albanie, 1974

Vit et travaille à Paris

Promotion John Cage (1998-2000)



Byrek, 2000

Film, 21 min. 43 sec.

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing © Anri Sala, 2016

Une vidéo en forme de recette et d'offrande qui parle d'exil et de tradition à travers des gestes immémoriaux. Des mains âgées roulent de la pâte à faire le byrek. La caméra se perd entre ce mouvement et la vue sur le ciel par une fenêtre d'où s'échappe un avion, image symbolique d'un exil à venir. « Ma grand-mère, un jour m'a envoyé une lettre ou elle s'inquiétait de savoir si je mangeais bien, loin de chez moi et elle me donnait la recette du byrek. C'est le point de départ. J'ai filmé dans le nord une vieille dame qui est un peu comme ma grand-mère et qui habite près d'un aéroport. »

Anri Sala

Vidéaste et artiste albanais né en 1974 à Tirana, ancien étudiant de l'ENSAD et du Fresnoy où il eut la chance de travailler avec Robert Kramer, Anri Sala est l'auteur de *Intervista* (1997), une vidéo qui lui apporte d'emblée une reconnaissance internationale. Choissant à travers le monde pour cadre de ses tournages des lieux divers, sans attache géographique bien identifiée à priori, il élabore à partir de la réalité des scénarios qui ont toujours en apparence un fil narratif simple. Mais chacun de ses films contient une charge émotionnelle complexe qui oscille entre l'émerveillement, le trouble ou l'angoisse, nés de l'indicible qu'il cherche à représenter au-delà du réel.

Anri Sala crée des œuvres mêlant image, son et architecture, présentées dans des expositions qu'il conçoit comme des œuvres à part entière. Dans ses projets, il cherche à créer une correspondance entre les objets exposés, d'indiquer un cheminement au spectateur et de créer un espace, tant physique que sonore en donnant forme à la musique. Son travail a été présenté dans le cadre de nombreuses expositions monographiques, notamment au Centre Pompidou en 2012, à la Serpentine Gallery (Londres) en 2011, au Musée d'art contemporain de Montréal la même année, au Museum of Contemporary Art North Miami en 2008, à l'Arc - Musée d'art moderne de la ville de Paris en 2004, ainsi que dans de nombreuses expositions collectives, parmi lesquelles trois biennales de Venise (2003, 2001, 1999) où il a obtenu le Prix du jeune artiste à l'édition de 2001. Il est représenté par la Galerie Chantal Crousel à Paris, la Marian Goodman Gallery à New York, Hauser & Wirth à Londres et Zurich, kurimanzutto à Mexico et la Galerie Johnen à Berlin.

ABTIN SARABI
Téhéran, Iran, 1984

Vit et travaille à Téhéran, Iran et en France
Promotion Alain Resnais (2014-2016)



***Les habitants du vent*, 2015**

Film, 58 min.

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing © Abtin Sarabi, 2016

Sur les côtes du Golf Persique, au sud de l'Iran, une tradition particulière consiste en un rituel musical qui perdure depuis des siècles. Ce rituel est connu sous le nom de Zâr et prend la forme d'une cérémonie à la fois mystérieuse et magique qui permet de guérir celui ou celle qui est victime du vent.

Âhlé Hava, « habitant du vent », dans la croyance populaire des autochtones, désigne les personnes atteintes de maladies étranges qui ont été guéries par la cérémonie du Zâr. Selon cette croyance, ancrée dans l'esprit de ces gens, il existe une force satanique constituée d'environ 366 vents, dont un circule et pénètre dans les corps prédisposés. Ces vents sont présents partout, ils sont capables de faire le mal plus encore que le bien.

Leur force incroyable peut toucher n'importe quel esprit humain s'ils ne rencontrent pas un pouvoir ou une puissance capable de leur résister. L'être humain demeure très vulnérable, impuissant, n'ayant d'autre solution que de se soumettre, véritable reddition, à cette volonté suprême.

L'unique issue pour le malade sera alors de participer à la cérémonie du Zâr, organisée par la Maman ou le Papa de Zâr (deux chamanes). Chaque vent correspond à une musique particulière, la cérémonie va, grâce à la musique et au chant, permettre de détecter le vent concerné. Il sera alors possible d'exécuter les volontés de ce dernier, allant parfois jusqu'au sacrifice d'animaux, et ainsi de libérer le malade de l'emprise maléfique. Guéri, il devient alors Âhlé Hava.

Abtin Sarabi

Après avoir étudié la philosophie orientale, la peinture et la photographie à l'Université d'art de Téhéran, il s'est orienté vers l'art vidéo et le cinéma. Il commence en 1998 un travail photographique personnel tendant autant vers documentaire et la sociologie que vers une photographie mise en scène. En 2010, il intègre l'école des beaux-arts de Toulouse (France) et y obtient les diplômes du DNAP et du DNSEP. Il y a réalisé sept courts métrages et s'est alors lancé dans plusieurs séries de photographies argentiques. Ses premiers films sont souvent apparentés à ce que l'on a pu appeler le "cinéma poétique" et restent surtout influencés par les cinéastes cinémas iraniens (Kiarostami) et russes (Tarkovski) particulièrement dans sa recherche constante des dimensions à la fois symbolique et mythologique du film. Actuellement, Abtin Sarabi est en post-diplôme au Fresnoy-Studio national des arts contemporains à Tourcoing où il a réalisé son premier film documentaire *Âhlé Hava* en 2015 et une installation vidéo en 2016.

SARKIS

Istambul, Turquie, 1938

Vit et travaille à Paris

Artiste invité en 1997-1998 et 1998-1999



Au commencement, l'entrée, 1997-1998

Film, 4 min. 27 sec.

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing © Sarkis, 2016

Courtesy de l'artiste et Galerie Nathalie Obadia, Paris-Bruxelles

En 1997, lors de sa résidence à l'atelier Calder de Saché, Sarkis s'est livré à la réalisation de vingt-cinq courts films en vidéo numérique. Ces films étaient conçus au départ comme un ensemble rétrospectif, une anamnèse, afin d'évoquer les principales étapes de l'œuvre de l'artiste. « Ces films sont nés d'une frustration. Je voulais me donner la parole à propos d'œuvres faites il y a dix, vingt, trente ou quarante ans. Je souhaitais prolonger des œuvres anciennes avec une nouvelle forme. C'était l'idée du film. Ces films pouvaient exister avec ou sans ces références au passé. Quand tu conçois un film, tu ne sais pas s'il va trouver suffisamment de liberté pour pouvoir se passer de ses références. Ces films sont comme une main qui ouvre des pages, feuillette, enseigne, montre.

J'ai d'abord écrit un scénario. Ce que je ne fais presque jamais lorsque je fais une sculpture ou une installation. Le scénario représente une première étape. Mais à chaque fois que tu te réfères à ce scénario au cours de la réalisation du film, c'est comme si tu devais faire un bond en arrière. Tu dois rebrousser le temps. C'est comme un pêcheur qui doit pêcher quelque chose en amont du temps. »

La réalisation du film devint alors périlleuse pour l'artiste en ce qu'elle conjuguait une double temporalité rétrospective : l'œuvre accomplie que les films étaient censés évoquer et l'écriture première du scénario. L'épreuve du film a-t-elle su déjouer cette entrave ? « Quand j'ai commencé à réaliser ces films, je me suis aperçu que toutes ces références personnelles disparaissaient totalement. Je ne pouvais pas parler de mon passé avec ces films. Le film est devenu tellement libre

et présent qu'il a englouti tout ça dans son eau. Tout s'est fondu dans l'eau. Peut-on extraire des éléments pour parler du passé ? Ce vœu est en fait impossible. Dans les films, tu vis cette dissolution du passé en permanence, en direct. J'ai l'impression que la pellicule s'enrichit de plus en plus au contact de ce qui disparaît et qui invente, en même temps, une nouvelle forme. »

L'eau du film évoquée par Sarkis est ici littérale. Ces vingt-cinq films ont en effet pour motif l'aquarelle, l'eau et leurs vertus photogéniques de dilution et de dissolution. On peut d'ailleurs observer, à la vue de ces films, que l'eau ne présente pas les caractères d'une matière plastique comme peut l'être la cire, par exemple. Elle est sans mémoire et ne conserve pas la trace. (...) Les actions filmées par l'artiste s'annulent-elles au fur et à mesure de leur accomplissement. *« L'aquarelle peinte sur l'eau se dilue totalement jusqu'à disparaître, les dessins sont masqués par les traces successives de la dilution. L'œuvre peinte ou dessinée n'a d'existence que pendant la durée du film. Il n'y a pas de création extérieure au film. La trace qui peut rester, éventuellement, est très éloignée de mon propos. Tous ces films sont nés avec le vécu des travaux qui les ont précédés. Et pourtant, tout d'un coup, le travail lui-même a changé de nature. Il est devenu un film. C'est comme un creuset où les choses arrivent et changent de nature. Le miracle du cinéma, c'est que tu assistes en direct à la dissolution. »*

Sarkis, de son vrai nom Zabunyan, né à Istanbul (Turquie) le 26 septembre 1938, vit et travaille à Paris depuis 1964.

ANALYSE D'ŒUVRE/



SAODAT ISMAILOVA
Zukhra
2013

Saodat Ismailova est une artiste d'origine ouzbèke, dont l'œuvre travaille les mythes et croyances séculaires d'Asie centrale. Son processus de création intègre à la création de fiction, une recherche documentaire (archives photographiques, interviews, anthropologie).

Cette œuvre porte le nom d'un mythe, « Zukhra », équivalent de Venus en Ouzbékistan. Cette légende raconte l'histoire d'une jeune femme, envoutée, qui s'échappait de sa maison à la nuit tombée. Son frère, soucieux, décida un soir de la suivre. Il l'aperçut, pénétrant dans une grotte. L'attente nocturne est longue, dans le ciel apparaît une nouvelle étoile, le frère pressent que Zukhra ne reviendra pas, elle a changé d'état.

Lors de sa présentation en 2013 au pavillon d'Asie centrale de la biennale de Venise, cette œuvre était accompagnée d'images, d'objets et textes, qui attestaient du caractère vivace de cette légende. Actuellement encore, de nombreuses jeunes envoutées s'en libèrent grâce à un exorcisme, le Jarh.

Cette œuvre se compose d'un plan fixe d'une durée de 25 minutes, cadrant une jeune femme endormie, de profil, allongée sur un lit, dans un espace clos par un mur beige. La bande son au volume tenu fait entendre des bruits, des voix, des chants, un rythme cardiaque. Cette œuvre envoûtante travaille le mythe sous la forme d'événement, d'histoire et de fiction, en s'appuyant sur un travail précis de l'image : jeux avec le temps, la lumière, le cadrage, le son.

L'INDICE D'ORIENT/

« Lénine n'est jamais venu au Turkestan, il ne connaissait pas nos traditions, nos habitudes, nos règles. Il a proposé un plan de délimitation du Turkestan ».

Dans cette œuvre, la tradition se mêle subtilement à la contemporanéité.

Sur l'image principale : les traits orientaux de la beauté endormie, le mur de boue de la maison Ouzbèke et sa teinte beige, le lit de Korpas (dans la tradition ouzbèke une femme récemment mariée

dort au sommet de 40 korpas, matelas traditionnels) évoquent discrètement le lieu de tournage : une habitation d'Asie centrale.

La bande son (discussion, interjections, chants traditionnels), contextualise d'avantage l'œuvre.

L'apparent réalisme du dispositif principal s'enrichit de manipulations d'images. Un jeu de surimpression fait apparaître des images d'archives représentant des femmes et l'ange du scribe dans la tradition islamique, le Kraman Katebinni.

LA COMPOSITION/

« *Pendant 6 ans, j'étais emprisonnée dans mon corps par des esprits* »

L'œuvre n'est pas une captation du réel, mais l'enregistrement d'une mise en scène. Le plan fixe est construit selon le principe de mise en valeur de la figure et de son exclusion d'un contexte précis. L'aspect plastique domine l'aspect documentaire. Le cadrage serré sur une figure allongée évoque la tradition occidentale des représentations du gisant, et autres Ophélie et Olympias.

Le cadre serré, l'horizon bouché par la présence du mur, enferme la figure et redouble la sensation d'exclusion induit par son action, le sommeil. Il deviendra le support d'une autre réalité. La surimpression d'images change le sens de la composition : réalité pour le bas, songe pour le haut.

LA LUMIERE/

« *- Comment trouve-t-on la route dans le noir, dans les ombres ? - ils disent de suivre les étoiles* »

D'apparence vive et naturelle, elle révèle la carnation de la figure, les camaïeux de roses, de saumons des textiles et du décor. Sa chatoyance accentue la douceur de la scène : un songe en plein jour. Le jeu entre le monde nocturne dans une réalité diurne pose le premier paradoxe. L'utilisation de la surimpression de photographies introduit 4 sources de lumières et les met en abîme. L'œuvre est une projection de lumière. C'est elle qui contient, saisit et fixe les corps, fait briller la neige, et celle qui construit la manipulation numérique, la surimpression. Elle accompagne le temps qui passe. Tout comme dans le mythe, la lumière est travaillée comme support de la croyance. Zukhra est une étoile, visible dans le noir, projection lumineuse, sa nature est celle d'une apparition spectrale et désynchronisée. A la fin de la vidéo, à la limite du basculement dans le noir complet, le corps s'efface.

LE SON/

« *C'est toujours mon chemin, ne pas savoir ou la vie nous mène* »

Des aboiements nocturnes, un souffle, des grincements, des pas dans la neige, des paroles, des chants, des entrechoquements d'objets. La bande son est un assemblage complexe (sans repères chronologiques ni spatiaux) de sons d'origines très variées, exogènes au contenu de l'image. La relation entre l'image et les sons questionne : sont-ils ceux d'un possible hors champ ? Ceux de la mémoire traversée par le rêve ? Ceux du mythe ? Ceux de l'histoire ?

Ils oscillent dans leurs fonctions et ouvrent aux différentes interprétations.

LE TEMPS/

« *Here is the bed where she died* »

L'œuvre se présente comme un plan fixe de 25 minutes. La femme est endormie, aucun événement ne viendra la perturber. Notre attention est mise à l'épreuve de l'attente.

D'autres vidéos et photographies viennent se superposer en arrière-plan. A la limite du visible, leur apparition est lente et progressive. Leurs contenus se réfèrent au temps passé (photographies d'archives) ou à son écoulement (pluie de neige).

L'œuvre se clôture par le dédoublement de la femme endormie, l'apparition de son fantôme, l'effacement dans l'ombre de son propre corps et un plan fixe sur le ciel étoilé. Cette succession d'événements est narrative et se rapporte à la fois à la croyance et au contenu du mythe. En mêlant différents régimes temporels, réels, mémoriaux et imaginaires, Saodat Ismailova trouve dans la pratique des possibles de l'art vidéo la possibilité de transposer dans l'art le fonctionnement du mythe dans la culture ouzbèke.

DIFFERENTS DEGRES DE REALISME/

« *Je n'aurai jamais pensé que la vie humaine pouvait se tordre et se courber comme l'eau* »

Saodat Ismailova travaille différents régimes de fabrication de l'image. La mise en scène : le plan principal est une femme endormie, une actrice dans un décor. L'archive : l'enregistrement d'un temps passé : l'écoulement de la neige, les photographies de groupe de femmes. L'apparition : l'image qui se dévoile et accède à la visibilité.

Elle emploie la vidéo pour créer des plans fixes aux contenus arrêtés ou en mouvement et des images photographiques. Le réel est à la fois transfiguré par le travail de la lumière (accentuée dans le plan principal, assombrie pour créer l'effet de disparition), et de la couleur (jeu avec les tonalités ou recours au noir et blanc).

L'art vidéo permet de lier les différents types de réalisme pour bouleverser nos habitudes et nous emmener dans la fable. Comme dans le mythe d'origine, nous acceptons de briser l'intimité d'une femme endormie, pour guetter son échappée. L'œuvre vidéo transpose là encore l'expérience du mythe.

Indices d'Orient

Développements Pédagogiques/ ENTREES PAR COMPETENCES Compétences Cycle 4/

L'image vidéo est-elle évidence ou complexité ?

Langages pour penser et communiquer :

Comprendre, s'exprimer en utilisant les langages des arts et du corps/

Expliciter sa perception, ses sensations et sa compréhension des processus artistiques/ Participer au débat lié à la réception des œuvres/

S'interroger sur ce qui est donné à voir, les écarts entre le réel au moment de sa captation et ce qui fait image (complexité du processus d'enregistrement et ses conséquences sur l'image et son contenu) :

Que contiennent les images ? Comment identifier les éléments récurrents de l'œuvre ? (signes, principes de composition de l'image, éléments sonores.)

- Les échelles de plan : gros plan et plan large.

- L'angle de prise de vue (position de la caméra par rapport à l'objet filmé) : hauteur d'homme, plongée (vue du dessus), contre-plongée (vue en dessous).

- Distinguer les utilisations mobiles de la caméra :

le panoramique/ il permet de filmer un personnage, la caméra est fixée sur un pied et pivote de façon verticale ou horizontale. Le panoramique sert à suivre le mouvement d'un corps, à décrire un objet ou un espace. Il peut aussi permettre de recadrer un personnage laissé seul ou à dévoiler l'objet d'un suspens.

le travelling/ c'est le mouvement de la caméra par rapport au sujet filmé obtenu en se déplaçant avec la caméra. Celle-ci peut être placée sur roulettes ou sur un objet se déplaçant (un chariot, un vélo...) Ce mouvement peut s'effectuer vers l'« avant » pour approcher d'un objet ou l'« arrière » pour donner une sensation d'éloignement, révéler l'environnement... Le travelling peut aussi s'effectuer de haut en bas (travelling vertical) ou de gauche à droite (travelling latéral). L'effet de travelling peut parfois être obtenu par zoom.

- Discriminer les effets provoqués par des réglages techniques intentionnels :

la profondeur de champ/ elle détermine les éléments flous ou nets. Une grande profondeur de champ contribue à mettre en valeur plusieurs actions d'un même plan en parallèle, une profondeur de champ plus réduite focalise sur un personnage ou un objet.

la vitesse de défilement/ il s'agit de la vitesse à laquelle défilent les images. Elle permet l'expression d'une action. L'arrêt sur image ou le ralenti mettent en valeur une action. Au contraire une accélération montre le temps qui passe.

Comment l'image se complète-t-elle d'hypothèses ?

Une œuvre vidéo est le résultat d'une succession de choix et de codes. La succession des images, du son est aussi le résultat de décisions, le montage, pour provoquer du sens.

- Remarquer et identifier les principes tels que :

Raccord/ il permet la fluidité du passage entre les plans afin de ne pas perturber la vision. Le plus courant est nommé le cut. Le champ-contrechamp est un changement d'angle de vue sans changer de cadrage, il est utilisé le plus souvent lors de dialogue.

Entrée et sortie de champ/ une règle définit que les personnages doivent sortir du champ vers la droite dans le premier plan et entrer dans le plan suivant par la gauche afin de ne pas donner l'impression qu'ils font demi-tour.

- Faire la distinction entre ce qui est perçu et ce qui est postulé :

Le hors champs/déplacements des protagonistes, alternances de cadrages et fragmentation de l'espace

A-chronisme/ ellipses temporelles, montages inversés en flash back, montages alternés, parallèles/ montage cut,.. effets de ralenti, d'accélération, montages alternés, montages successifs, récits sommaires.

Origine du son/ bande son bruitages (bruits d'ambiance directs, ou bruitages, voix in, voix off, voix hors champs, musique leitmotiv, (thème musical qui se répète à des moments précis du film).

Images ou indices d'orient ?

Formation de la personne et du citoyen :

Respecter le goût des autres, à se situer au-delà des modes et des à priori/

Développer le vocabulaire des émotions et du jugement, la sensibilité et la pensée, concernant notamment les questions socialement vives et l'actualité/

Comment définir l'Orient ? Est-ce un territoire géographique ? Historique ? Ou une entité culturelle ?

Les « mystères » de l'Orient ont été une source d'inspiration pour de nombreux artistes et ce depuis la Renaissance (Venise était aux portes de l'Orient). Les turqueries du XVIIIème siècle, dans les arts nobles, tout comme dans les arts appliqués (tapisseries, décorums), ont été remplacées au XIXème siècle par l'orientalisme. Des artistes comme Ingres, Delacroix et Chassériau, enrichissent le vocabulaire iconographique d'éléments empruntés à cet ailleurs. Pour ces artistes, l'Orient, qui s'étendait sur les territoires de l'Empire Ottoman, était abordé à la fois historiquement (Eugène Delacroix, La mort de Sardanapale, représente un épisode tragique d'Assyrie en 663 av-JC) et contemporain d'(Eugène Delacroix, Les massacres de Scio 1822).

Les investigations de Delacroix dans ses carnets de voyage, les écrits de Chateaubriand, les traces photographiques qui accompagnaient les campagnes napoléoniennes, renouvelèrent l'approche d'un orient plus réel qu'exotique. Pour Henri Matisse et Paul Klee, l'Orient, source d'imaginaire, apportera de nouveaux questionnements sur l'espace, la lumière, la couleur et transformera le processus pictural. A l'aube du XXème siècle, André Gide, Albert Camus, porteront un autre regard sur l'orient, bien loin des fantasmes hollywoodiens de Peter O'Toole, Lawrence d'Arabie, Cecil B de mil, Les dix commandements.

Pourquoi des indices plutôt que des images ?

Les œuvres vidéo de cette exposition évoquent toutes l'Orient mais de façon très divergente.

Il peut être décor, objet, croyance, personnage, son, aliment, fiction.

L'exposition traverse l'Ouzbékistan, l'Egypte, le Maroc, le Ghana, la France, les Etats-Unis, l'Iran, l'Algérie, proposant de l'Orient une vision géographiquement et historiquement étendue.

Ce territoire est à la fois exploré par ses autochtones ou par des artistes voyageurs, pour lesquels l'utilisation de la caméra n'est pas documentaire. Ils prennent appui sur le réel (décors, personnages, faits) pour élaborer de nouveaux scénarios, de nouvelles approches plastiques.

Comment un espace peut-il être perçu autrement que sous la forme du reportage ? Comment et en quoi le regard de ces jeunes artistes diffère ? L'histoire peut-elle se construire à partir de nouveaux schémas narratifs, tout aussi différents de la fable, ou du documentaire ?

Si leurs regards enregistrent une expérience personnelle, qu'elle soit intime, témoignage ou fantasmagorique, ils utilisent le montage et les processus d'installation au service d'une nouvelle signification.

Le témoin, le scrutateur.

Représentations du monde

En histoire des arts, il s'agit essentiellement d'interroger le rapport de l'œuvre à l'espace et au temps, comme processus de création relié à l'histoire des hommes et des femmes, des idées et des sociétés, ou l'on apprend à connaître par l'expérience sensible et l'étude objective.

Témoigner avec la caméra

Elle permet de capturer et de transformer une réalité. Elle s'appuie sur ce que constitue un territoire (espaces, personnes, sons), transpose certains faits en traces. Les évolutions techniques permettent aux artistes de travailler à n'importe quel endroit sous n'importe quelle condition. Rien ne semble pouvoir échapper à leurs investigations.

Elle permet aussi, par sa nature interrogative, de nous confronter à nos habitudes de regardeur et de les bousculer. Les partis-pris des artistes révèlent la nature hétérogène de l'image vidéo et sa résistance à la vérité.

Parce qu'elle est enregistrement, l'image vidéo postule un « ça a été ». L'artiste introduit le doute sur le « comme ça ». L'image vidéo contrarie sa nature historique, elle peut être datée, mais son temps n'est pas celui de la réalité. Les possibilités données au mixage font que son déroulement est fictif. Les artistes peuvent même aller jusqu'à mettre en abîme la question du temps : effacer tout signe du monde contemporain, observer le réel sous le filtre du mythe, proposer un plan fixe en évoquant le passé, concourent au processus artistique. L'œuvre vidéo ne peut être considérée comme une restitution ou une archive.

Regarder avec l'art vidéo

L'installation vidéo est une œuvre hybride, entre espace réel (réalité) et espace fictif (image).

L'œuvre vidéo est immatérielle, elle devient visible par le choix d'un dispositif de présentation. Elle s'adapte au lieu grâce à sa plasticité.

Les dispositifs d'installation ont connu des évolutions :

- En 1970, les premières installations vidéo de Bruce Nauman et Dan Graham dévient de l'installation minimale et conceptuelle.
- Pour Nam June Paik, Wolf Vostell, l'installation devient un lieu critique qui porte sur la relation à l'espace et au temps, mais aussi sur les modalités de réception par le spectateur.
- Pour Gary Hill, Thierry Kuntzel, Marcel Odenbach, Bill Viola, le montage spatial de l'œuvre vidéo a un enjeu stratégique et participe d'avantage de l'œuvre.
- Plus récemment, des artistes comme Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Isaac Julien, Steve Mac Queen, Aernout Mik, optent pour des projections, parfois multiples et simultanées, dans des espaces noirs (les « black-boxes »), pour mieux interroger les principes narratifs ou les rapports à la réalité.
- Actuellement, David Claerbout, Jordi Colomer, Loris Gréaud, Laurent Grasso, Fiona Tan, prennent de la distance avec les projections cinématographiques.

Comment faire pour capter l'attention du spectateur ?

Penser que regarder une œuvre vidéo induit une posture de regardeur différente peut être discutable. Le regardeur déambule, s'arrête pour observer, repart. La question de la perception complète de l'œuvre (induite par sa durée), et la critique qui voudrait que les œuvres vidéo, à la différence des œuvres figées, seraient toujours perçues de façon fragmentaire est à relativiser. Une œuvre peinte ou une photographie, même observée longuement conserve de l'inconnu, certaines parties nous échappent. Il en est de même pour l'œuvre vidéo. Par contre, si un regardeur passe rarement plus de 30 secondes à regarder une peinture, il est contraint par la vidéo à ralentir, à revenir à une forme plus ancienne de perception. Cette fois-ci, c'est le regardeur qui se fixe.

Les œuvres vidéo induisent de multiples postures pour le regardeur :

Regarder de loin, de près, nettement, approximativement, à travers, en coin, partiellement.

A la différence du cinéma, le corps conserve sa mobilité et n'est pas mis à distance. Les jeux d'échelle, les agrandissements dus à la projection, peuvent être expérimentés, perçus de façon plus intense. Ce qui accompagne l'effet de vraisemblance de l'image cinématographique peut ici être remis en question, voir de près permet de comprendre le grain de l'image, son intensité lumineuse, sa nature.

Le son est d'une importance capitale. Il n'est pas derrière l'image mais en dehors. A la différence de l'image, il occupe l'espace en trois dimensions. Les effets sonores induisent des distances, des

proximités, des hors champs. L'installation vidéo définit un espace réel non réaliste, que le spectateur retraduit en espace mental. Prendre en compte les effets induits de l'installation permet de questionner notre propre rapport aux images.

Propositions Didactiques

ENTREE CYCLE 4

PARCOURS 1

Mémoires d'Orient

La création, la matérialité, le statut, la signification des images : l'appréhension et la compréhension de la diversité des images; leurs propriétés plastiques, iconiques, sémantiques, symboliques ; les différences d'intention entre expression artistique et communication visuelle, entre œuvres et images d'œuvres.

La perception que nous avons du monde dans lequel nous vivons est-il façonné par la représentation qu'en donnent les médias ?

Comment l'Orient est-il donné à voir à travers les images ? L'idée d'Orient est-elle traitée comme une notion culturelle, géographique ou historique? Quelles en sont les conséquences sur comment et ce qui est donné à voir ?

L'art réinjecte-t-il, dans le flot des images et des informations diffusées tout-azimut, quelque chose d'un réel lui-même complètement redéfini par les images qui en font non seulement partie intégrante, mais qui feraient aussi le réel ?

Œuvres sélectionnées :

AMEL EL KAMEL, Abena : S'attache à évoquer une couverture, un objet traditionnel. Il n'est pas visible, mais reconstitué par des signes graphiques composés numériquement et par la narration (voix). L'objet culturel perd sa matérialité au profit de la mémoire.

ABTIN SARRABI, Les habitants du vent : Réalise son œuvre dans des décors naturels (déserts) ou civils (intérieurs, salons). Il s'attache à valoriser la spécificité et la beauté des espaces par des jeux de lumière et de couleur. Ses personnages portent costumes et objets traditionnels. Les images utilisent la réalité actuelle du pays, le montage et la narration concourent à le faire basculer dans l'étrangeté.

RANDA MAROUFI, Le park : L'œuvre débute par un travelling, la caméra pénètre dans une entrée exotique, ciel bleu et palmiers. Cette image fantasmée du Maroc est numérique. S'en suit un basculement dans un ancien parc de loisir abandonné de Casablanca. Dans ce réel *no man's land*, les repères sont effacés : aucun signe ne nous permet de nous situer, le décors, les costumes et postures ont perdu de leur spécificité.

ANRI SALA, Byrek : s'attache à développer la fabrication d'un plat. La culture culinaire est perçue comme le dernier refuge de l'exilé, le lien qui permet de conserver une attache avec ses origines.

LOUIS ENDERSON, The day before the fire : réalise une œuvre qui consiste en un enregistrement d'un déplacement en voiture dans la ville du Caire. Ce travelling enregistre l'image d'une ville et remonte son histoire à travers la monstration des architectures, places, constructions coloniales et statuaire. Cette œuvre a-t-elle vocation à être documentaire ou critique?

ARASH NASSIRI, Teheran-Geles : L'œuvre constituée d'images de synthèse recompose l'arrivée aérienne sur une ville. Si l'architecture correspond à la ville de Los Angeles, les enseignes publicitaires sont en arabe. Les deux cultures se télescopent pour postuler une nouvelle Persépolis.

PARCOURS 2

L'image/ principes d'expérimentation

La conception, la production et la diffusion de l'œuvre plastique à l'ère du numérique : les incidences du numérique sur la création des images fixes et animées, sur les pratiques plastiques en deux et trois dimensions ; les relations entre intentions artistiques, médiums de la pratique plastique, codes et outils numériques.

Les métissages entre arts plastiques et technologies numériques : les évolutions repérables sur la notion d'œuvre et d'artiste, de créateur, de récepteur, ou de public ; les croisements entre arts plastiques et les sciences, les technologies, les environnements numériques.

Comment les artistes réussissent-ils à s'écarter du simple principe d'enregistrement du réel ? Comment l'emploi de la caméra, les connaissances des différentes typologies de l'image vidéo, enrichissent-ils le rapport au réel ? Quelles sont les nouvelles possibilités technologiques offertes aux artistes et comment s'en saisissent-ils ?

Œuvres sélectionnées

YASMINA BENARI, A familiar place, 1945-2013 : l'artiste utilise et détourne des principes documentaires. L'œuvre se compose d'images de différents régimes (archives photographiques, vidéographiques, enregistrements vidéo). Les lumières, les décors, restent naturels. Le contenu de l'image, les cadrages ne sont pas spectaculaires. Le montage et le dispositif de présentation accompagnent la complexité du sujet : comment évoquer la révolution de la place Tahrir ?

ABTIN SARABI, Les habitants du vent : l'artiste utilise une stratégie narrative, les plans et le processus d'enregistrement correspondent au cinéma. L'aspect narratif est contrarié par la complexité des mouvements de caméra et le travail formel de composition de l'image : jeux de focale, emploi des contre champs, postures chorégraphiques.

SAMER NAJARI, Buffler zone : l'artiste joue avec l'aspect maladroit des vidéos amateurs. Les mouvements saccadés, l'imprécision des cadrages donne un caractère de témoignage. Le montage rapide, les effets lumineux (contre-jours), le jeu avec les incohérences temporelles accentuent l'aspect d'urgence.

ANRI SALA, BYREK et AMEL EL KAMEL, Abena travaillent le contenu de l'image grâce aux innovations numériques. Les images enregistrées sont accompagnées d'incrustations diverses : textes, sons, dessins numériques, surimpressions.

LOUIS HENDERSON, Lettres du voyant : l'artiste emploie les nouvelles possibilités qu'offre le numérique pour proposer des reconstitutions d'espace. La représentation de la mine est à la fois inquiétante par l'absence de lumière et du scintillement qui s'en dégage. Une construction d'usine, se projette dans l'espace, associée à des prises de vue furtives d'un café Internet. Il associe le réel et l'irréalité du principe magique, sujet de son œuvre.

HICHAM BERRADA, Natural-process activation : emploie une caméra fixe, des optiques et des focales employées par les scientifiques pour créer une image en gros plan d'un pissenlit. L'attention descriptive culmine avec sa transformation par le vent qui elle est anecdotique au regard de la science.

ARASH NASSIRI Teheran-Geles : l'artiste emploie le numérique pour créer une ville fictive. Le tour de force consiste à recréer un mouvement de caméra au-dessus de cette ville. Notre œil est doublement trompé par la vraisemblance de l'espace représenté et par le mouvement de caméra.

NEIL BELOUFA, Sans titre : utilise le principe de la caméra subjective pour nous mettre en relation avec des habitants reprenant possession de leur habitation. Par un jeu subtil dans le décor et/ou de manipulation d'image, il réussit à instaurer le doute sur la véracité de cet espace.

PARCOURS 3

Corps virtuel/situer le corps dans ou hors du monde

L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre : les rapports entre l'espace perçu, ressenti et l'espace représenté ou construit ; l'espace et le temps comme matériau de l'œuvre, la mobilisation des sens ; le point de vue de l'auteur et du spectateur dans ses relations à l'espace, au temps de l'œuvre à l'inscription de son corps dans la relation à l'œuvre ou dans l'œuvre achevée

Quelle est la place du corps dans l'œuvre vidéo ? L'homme filmé devient-il acteur ? Quelles sont les limites de la mise en scène ?

Œuvres sélectionnées

YASMINA BENARI, A familiar place 1945-2013 : l'artiste a filmé titi, durant deux ans, ces rencontres deviennent rituelles. L'image retransmet une relation de proximité, le cadrage est serré sur le visage. Les scènes de révolution sont filmées du balcon, le cadrage est plus large, les corps sont anonymes, perçus en contre plongée. L'œuvre prend en compte le corps dans plusieurs dimensions :

- Le corps de l'auteur qui filme, son point de vue qui contraint la nature de l'image.
- Le corps du sujet, son évolution (photographies), sa contrainte (corps paralysé) qui ne peut plus avoir accès au réel que de son balcon.
- Le corps du regardeur, invité, par le dispositif de l'installation, à lui aussi faire cette transition, en se déplaçant, entre l'intérieur (salle : les écrans vidéos, les photographies) et l'extérieur (projection au sol, reprenant le point de vue en hauteur du balcon).

NEIL BELOUFA, Sans titre : les corps sont les seuls éléments réels de cette œuvre entièrement filmée dans un décor factice. Tout en nous tournant le dos, ils nous témoignent leur histoire.

Le travelling qui semble les suivre, prend l'œil du témoin.

RANDA MAROUFI, Le park : l'artiste nous engage déambuler dans ce park, en suivant le déplacement de la caméra, à hauteur de regard. Les hommes présents dans cet espace sont figés, ils reproduisent des scènes à la fois quotidiennes et violentes.

SAMER NAJARI, Buffer zone : l'artiste semble vouloir nous accompagner dans l'illégalité. Les cadrages sont bas, les mouvements imprécis. Qui regarde ? Quel point de vue suit-on ? Pourquoi ? Paysages nocturnes, cachettes, dissimulations d'objets. Le processus redouble la question du déplacement induit par le sujet : la clandestinité.

Les œuvres vidéo peuvent-elles affirmer de ne pas retranscrire un regard humain ? Les artistes vidéastes s'intéressent-ils aux principes des enregistrements vidéo, caméra de vidéosurveillance... ?

Œuvres sélectionnées

NAWEL EL KAMEL, Abena : l'œuvre s'organise autour d'un objet qui protège le corps, une couverture, sans jamais que celui-ci ne soit présent. Tous deux sont dématérialisés.

HICHAM BERRADA, Natural process activation : la caméra postule un regard immobile et omniscient. Le temps a été accéléré au montage. Le regard s'efface au profit de la lisibilité.

ARASH NASSIRI, Teheran-Geles : les corps peuvent-ils habiter cette ville immense ? Quel regard suivons-nous ? Où se situent les protagonistes que nous entendons ? Absence de corps, 2 espaces qui se télescopent, l'intime et la ville, le particulier et le général.

LOUIS HENDERSON, The day before the fire : la ville semble vidée de ses habitants. Les corps y sont pratiquement absents, seule une voiture nous invite à déambuler dans la ville.

PARCOURS 4

Le temps : la narration, le déroulement

Narration visuelle : mouvement et temporalité suggérée ou réelle, dispositif séquentiel et dimension temporelle, durée, vitesse, rythme, montage, découpage, ellipse....

Le temps mixte

Le temps est-il le même pour le documentaire, la restitution, la fable, la croyance ? L'œuvre vidéo peut-elle arrêter ralentir ou accélérer le temps ? Qu'elles en sont les conséquences pour notre perception de l'œuvre ?

Œuvres sélectionnées

YSAMINA BENARI, A familiar place 1945-2013 : L'œuvre exploite 4 temporalités différentes. Le temps du plan fixe, de l'échange et du dialogue, le temps reconstitué, présentation d'un montage vidéo présentant des photographies. Le temps fixé par les photographies posées au mur, et le temps du réel qui consiste en un montage rapide d'image saisie sur la place Tahrir, pendant la révolution.

ABTIN SARRABI, Les habitants du vent : les plans présentent des personnages dont les mouvements sont lents et chorégraphiés. Les actions sont arrêtées dans des lieux naturels immémoriaux ou des intérieurs traditionnels.

RANDA MAROUFI, Le park : le temps semble s'être arrêté dans ce parc abandonné. Les figurants sont figés dans des postures étranges. Le déroulement correspond au mouvement de la caméra qui semble enregistrer ce qui est perçu dans la traversée de cet espace.

SAMER NAJARI, Buffer zone : l'artiste utilise la notion de clandestinité et d'urgence pour produire son œuvre. Au montage, il insiste sur les anachronismes pour effacer tout repère.

La voie narrative/

Quel est le rôle et la nature de la voix ? Selon Roland Barthes, la voix est le souffle : « le souffle vient de l'intérieur du corps et exprime l'âme ». La voix, expression de l'intime, du corps, du désir, est-elle spontanée ou contrôlée? Comment est-elle donnée ? En quelles circonstances? Quelle est la bonne place pour l'écouter ? Les artistes cherchent-ils à sortir du discours au profit de la singularité des paroles ? Que signifient les silences, les respirations, et autres bruits de bouche ? La présence de ces maladresses assimile-t-elle le sens au principe de déception ou au contraire de vérité, de non réductibilité ?

AMEL EL KAMEL, Abena : l'œuvre allie des interviews et des animations graphiques. Les enregistrements des voix de membres de sa famille tissent l'histoire de cet objet, tout comme l'animation vidéo projette sa fabrication. Les croisements d'anecdotes sont la métaphore de la nature même de l'objet : une couverture, un objet tissé de plusieurs fils.

SAMER NAJARI, Buffer zone : l'œuvre compile des sons et des images enregistrés parmi les endroits fréquentés par les clandestins. Elle est parfois, hachée, parasitée, inaudible. Dans son projet, Samer Najari devait envoyer ses enregistrements à la ville de Folkestone, objectif des migrants. La voie est conçue comme une onde physique, trace de ce qui a été et ce qui devait être, de ce qui est éphémère et qui se déplace.

LOUIS HENDERSON, Logical Revolts : l'œuvre est faite d'un long travelling, enregistré lors d'un déplacement en voiture dans la ville de Caire. Le son et l'image ont été enregistrés en même temps

et correspondent à une discussion entre deux personnes. Ils sont un témoignage, apportent des informations, rappels historiques et émotions par rapport au lieu.

Construire le son/

Travailler sur le son permet de contrarier la nature indicielle de l'image. Le son peut la déplacer dans le temps, dans l'espace, en proposer une autre lecture, brouiller ou accentuer son sens postulé, son effet recherché. Qu'est ce qui est naturel ? Qu'est ce qui est travaillé ? Comment ? Quels sont les enjeux de la synchronisation ? Quel rôle un son artificiellement produit peut-il avoir ? Le silence existe-t-il ? Ou est-il juste la perception d'une absence ?

Œuvres sélectionnées

HANNAH COLLINS, Solitude and compagny : le son est ajouté à l'image en post production. Sa présence est progressive et gagne en intensité au fur et à mesure que l'image se précise. Composé et produit, il accentue l'effet d'irréalité de l'espace.

RANDA MAROUFI, Le park : pour Randa Maroufi, « La violence est un langage et ses interprétations sont fonction de son contexte ». Malgré la présence de corps, de téléphones portables, l'œuvre est étrangement silencieuse. Le son enregistré dans ce lieu abandonné, sa neutralité, renforce le décalage entre la représentation de la violence physique induite par les postures et la douceur de sa mise en scène (mouvements figés, humanité et lenteur des mouvements de caméra).

ANNEXE/

LEXIQUE/ [New mediat-art.org](http://Newmediat-art.org)

L'ANALOGIE/

C'est un procédé d'enregistrement d'une vibration qui, durant la transmission d'un signal, se transforme en impulsions électriques, pour être ensuite changée en énergie magnétique en vue d'un transfert sur bande ou sur disque, en conservant toutes ses propriétés originelles.

LE DISPOSITIF DE PROJECTION/

L'œuvre numérique est un fichier codé en langage binaire, qui nécessite un outillage numérique pour prendre forme. Celles-ci varient en fonction des choix émis par l'artiste qui doit à la fois concevoir son œuvre dans le réel tout en anticipant les conséquences plastiques de son mode de diffusion.

CAMERA SUBJECTIVE/

C'est un mode de prise de vues dans lequel l'objectif de la caméra se confond avec le point de vue d'un personnage.

FEED-BACK/

Le feed-back est un effet de retour. C'est une relation qui s'établit du récepteur du message vers l'émetteur.

INCRUSTATION/

L'incrustation est la superposition d'images animées par trucage électronique. C'est une technique de découpage complexe, où la ligne de séparation n'est pas nécessairement une forme définie, elle peut être un objet en déplacement. Le signal de découpage est pratiqué davantage en fonction de la couleur que de la lumière. On utilise une couleur saturée, bien souvent un fond bleu pour l'éloignement qu'il implique avec les tonalités de la chair des sujets placés au premier plan. L'incrustation vidéo en chrominance peut s'obtenir en direct : si un comédien est filmé sur un fond bleu, une seconde source d'images peut être envoyée à un mélangeur qui les transformera en décor d'arrière-plan.

INSTALLATION/DISPOSITIF, ENVIRONNEMENT, MULTIMEDIA, INTERACTIVITE/

L'installation permet à l'artiste de faire une mise en scène des éléments constituant de la représentation. Le terme indique un type de création qui refuse la concentration sur un objet pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments. L'installation établit un ensemble de liens spatiaux entre l'objet et l'espace architectural, qui poussent le spectateur à prendre conscience de son intégration dans la situation créée. L'expérience de l'œuvre par le spectateur constitue un enjeu déterminant. L'œuvre est un processus, sa perception s'effectue dans la durée d'un déplacement. Engagé dans un parcours, impliqué dans un dispositif, le spectateur participe à la mobilité de l'œuvre. Le dispositif désigne la façon dont la présentation matérielle d'une œuvre, les circonstances de sa diffusion s'inscrivent dans une visée systémique. Le dispositif crée l'illusion, il est lui-même sa propre réalité. Depuis la fin des années 50, le spectateur habite l'œuvre au même titre qu'il habite le monde. On élabore le concept d'œuvre d'art comme "environnement", une œuvre en trois dimensions, transposition scénique du tableau à la réalité. Les œuvres engageant bientôt la participation physique du spectateur qui devient un des éléments de l'œuvre. La participation du spectateur, par l'entremise des technologies récentes, prend davantage d'ampleur : l'artiste crée des situations "interactives", dans lesquelles l'œuvre d'art réagit à l'action de l'utilisateur/spectateur. Une relative réciprocité d'action peut naître entre l'utilisateur et un système "intelligent", démarche accentuée par les artistes qui créent des environnements multimédia associant l'image, le texte et le son par le biais de l'interactivité de l'ordinateur.

Bibliographie : Anne-Marie Duguet, "Dispositifs", *Communications*, numéro 48, Paris, Seuil, 1988. Robert Morris, "Notes on sculpture", *Regards sur l'art américain des années 60*, Paris, éd. du Territoire, 1979. Michael Fried, "Art and objecthood" (1967), *Minimal Art*, New York, éd. Gregory Battcock, 1968 ; trad. fr. in *Arstudio*, Paris, numéro 6, 1987. Thierry de Duve, "La performance ici et maintenant" (1974), *Essais datés I, 1974-1986*, Paris, éd. de La Différence, 1987. Jacques Aumont, *L'Oeil interminable*, Paris, éd. Séguier, 1995. Jean-Louis Baudry, "Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité", *Communications*, numéro 23, Paris, Seuil, 1975. *Art & Design*, numéro 5-6, Londres, 1993. Nicolas de Oliveira, Nicolas Oxley, Michael Petry, Michael Archer, *Installations : l'art en situation* (1994), Paris, éd. Thames and Hudson, 1997.

NUMERIQUE OU DIGITAL/

Le numérique est un système de codage d'un signal en éléments de langage binaire. Le *bit* est la plus petite unité d'information de ce langage, codé sous la forme de 0 et 1.

PIXEL/

Le pixel - le terme provient de *picture element* - est le plus petit élément de l'écran électronique. La luminosité, la couleur et le clignotement sont des attributs susceptibles d'agir sur lui. La résolution d'un écran est déterminée en fonction du nombre de pixels affichables par ligne et du nombre de lignes sur l'écran.

PORTAPACK/

Le portapack est la première unité de vidéo légère 1/2 pouce lancée par Sony sur le marché américain en 1965. C'est un ensemble composé d'une caméra et d'un magnétoscope portable qui enregistre en noir et blanc. Grâce à une Bourse de la Fondation Rockefeller, Nam June Paik est le premier artiste à acheter une unité de vidéo légère. Il inaugure son tout nouveau portapack en enregistrant le trajet en taxi de son atelier au café new-yorkais "Au Go Go", où le 4 octobre 1965 il diffuse la bande accompagnée d'un tract intitulé "Electronic Video Recorder".

SYNTHETISEURS / "TRUQUEUR UNIVERSEL" ; RE (RUTT-ETRA) ; SYNTHETISEUR ABE-PAIK ; PCS (PROCESSING CHROMINANCE SYNTHETIZER) ; EVS (ELECTRONIC VIDEO SYNTHETIZER) ; "DIRECT VIDEO SYNTESIZER" ; "SCAN PROCESSOR" ; IVS (INTELLIGENT VIDEO SYSTEM) ; "SPECTRON"/ ; "MOVICOLOR"/

Les synthétiseurs vidéo se caractérisent par leur capacité à générer des formes à partir de constituants électroniques sans la nécessité d'informations extérieures ordinairement fournies par une caméra. Dans les années 70, les synthétiseurs étaient intégrés aux studios munis de caméras qui favorisent le travail sur l'image, d'une régie et d'un magnétoscope. Parmi les synthétiseurs restés

célèbres, on trouve, aux Etats-Unis, le PCS (Processing Chrominance Synthetizer) d'Eric Siegel, conçu en 1968. C'est un "colorieur" qui fonctionne à partir d'un signal noir et blanc, les couleurs sont données en fonction des diverses densités de gris. En 1970, Eric Siegel met au point l'EVS (Electronic Video Synthetizer) qui, en plus de la couleur, génère des formes abstraites. Steina et Woody Vasulka compteront parmi les utilisateurs des synthétiseurs de Siegel. La même année, Stephen Beck met au point son "Direct Video Syntesizer", un instrument de composition d'images. Vers 1969-70, Nam June Paik, alors artiste résident au WGHB de Boston, met au point, en collaboration avec l'ingénieur Shuya Abe, un synthétiseur créant ses propres images. L'un des synthétiseurs les plus connus du début des années 70 est le "Scan processor" mis au point par Bill Etra, un appareil qui opère directement sur les lignes de balayage de l'écran, ainsi que le IVS (Intelligent Video System). Bill Etra et Steve Rutt conçoivent le RE (Rutt-Etra), synthétiseur qui opère sur des manipulations de l'image reçue et permet de travailler sur deux images simultanément. Le RE permet des effets proches de l'animation réalisée par ordinateur. En Europe on trouve le "Spectron" de l'Anglais R. Monkhouse et le "Movicolor", élaboré par le Français Marcel Dupouy de 1972 à 1974. Ces deux synthétiseurs ont la particularité de servir comme colorieurs d'images existantes, tout en ayant la possibilité d'élaborer eux-mêmes des images. En Europe les constructeurs ne sont pas des artistes techniciens comme on le voit aux Etats-Unis, mais des ingénieurs électroniciens. En France, on trouve également le "truqueur universel" de Coupigny, qui permet de manipuler les images et de les colorier.

VIDEO PORTABLE 1/2 POUCE/

Au début des années 70, le Japon commercialise des ensembles portables équipés d'un magnétoscope à bande 1/2 pouce et d'une caméra noir et blanc. Le matériel vidéo existant jusqu'alors était lourd, encombrant et cher, utilisant une bande de 2 pouces, en particulier dans les studios de télévision. A l'opposé, la vidéo légère offre la possibilité d'enregistrer facilement des images et de les diffuser immédiatement. Elle sembla offrir une alternative à l'hégémonie de la télévision : les cercles de militants s'en emparèrent et les animateurs socioculturels furent en France parmi les premiers à l'employer.

DES AFFINITÉS ÉLECTIVES

COLLECTIONS PERMANENT/PROVISOIRE

MUSTAFA ABDELMOATI | SAÏD AKL | SHAKIR HASSAN AL SAID | GEORG BASELITZ | BAYA | FARID BELKAHIA | MAHJOUR BEN BELLA | ABDALLAH BENANTEUR | MOHAMED BENNANI | MOHAMED BEN MEFTAH | LOUIS LEOPOLD BOILLY | AHMED CHERKAOUI | SALIBA DOUAIHY | MUSTAPHA FATHI | JEAN FAUTRIER | JELLEL GASTELI | PAUL GUIRAGOSSIAN | JAAFAR KAKI | EUGÈNE LEROY | MARWAN | MEDHI MOUTASHAR | REMBRANDT VAN RIJN | GOUIDER TRIKI | KEES VAN DONGEN...

L'IMA au MUba, un dialogue autour d'une sélection d'œuvres.

COLLECTIONS PERMANENT/PROVISOIRE est pensée comme une exposition temporaire, dont la présentation est renouvelée régulièrement. Le parcours de l'exposition **Des affinités électives** propose une déambulation autour d'œuvres des collections issues de l'IMA et du MUba.

Les relations s'établissent par rapport aux grands genres de l'histoire de l'art — portrait, paysage, nature morte... — et développent des thématiques plus précises comme la figure, le corps, le signe au travers notamment de la calligraphie, le textile — tissus coptes, tapis de prière et tapisseries —, ou encore la question du motif et de l'indice.

Ces nouvelles relations apportent un nouveau regard sur les œuvres en établissant entre elles des parallèles, multipliant ainsi les lectures possibles de l'œuvre. L'exposition permet de mettre au centre la question du rapport de l'œuvre au lieu et de son expérience. Ces lectures se prolongent avec les œuvres contemporaines du musée de l'IMA figurant dans l'exposition *Le monde arabe dans le miroir des arts. De Gudea à Delacroix, et au-delà*, mise en place pour l'inauguration de l'IMA-Tourcoing

FUSION ART-OCCIDENTAL/ART ORIENTAL, VERS UN ART MODERNE ARABE.

DES RELATIONS ANCRÉES DANS L'HISTOIRE :

L'art moderne arabe naît au début XX^{ème} siècle, il se caractérise par la rencontre entre les artistes du monde arabe et l'art européen. Ces artistes interrogent leurs traditions à l'aune de la peinture contemporaine occidentale. La génération d'artiste qui émerge au tournant des années 50 parvient à en réaliser une véritable synthèse et acquiert une reconnaissance sur la scène internationale.

C'est dans un contexte de colonisation que la peinture de chevalet émerge dans le monde arabe au début du XX^{ème} siècle. Ce sont les occidentaux qui mettent en place des structures dans les différents pays du monde arabe, comme des académies des Beaux-Arts qui proposent une formation classique et académique à une première génération d'artistes. Nombre d'entre eux vont en Europe pour achever leur formation, c'est à ce moment qu'ils découvrent la peinture moderne occidentale qui a une forte influence sur leur travail.

Les artistes arabes qui émergent sur la scène artistique internationale au milieu du XX^{ème} siècle vont pour certains faire de leur travail le moyen d'une affirmation nationale.

Cependant, les relations entre art arabe et art occidental existent depuis de nombreux siècles. Au Moyen Âge (La dame à la Licorne), à la Renaissance (les ambassadeurs Hans Holbein), nous

pouvons voir à travers la présence d'artefacts, de motifs, la nature de ces échanges. De plus, ces formes et motifs pénètrent les riches demeures, en particulier grâce à de nombreux objets, dont les tapis d'Orient.

Les artistes du monde arabe sont riches de leurs traditions artistiques propres. L'art figuratif est présent, en particulier dans les miniatures. Cependant, l'art se déploie le plus souvent en lien avec l'architecture, il est alors décoratif, et abstrait (il est souvent évoqué l'interdit coranique sur la représentation figurative pour justifier cela).

L'INTERDIT CORANIQUE SUR LA REPRESENTATION FIGURATIVE

Cet interdit n'est pas inscrit dans le Coran, mais dépend de ses interprétations. Il existe depuis le VII^{ème} siècle une méfiance de l'islam concernant la représentation figurative, car elle pouvait entraîner le paganisme ou l'idolâtrie. Toutefois, un art musulman figuratif existe, ce ne sont pas des représentations du réel, mais des images qui illustrent des concepts ou des idées.

L'art musulman va privilégier au cours des siècles le développement d'un art abstrait autour de la calligraphie, de la géométrie et de l'arabesque. Ainsi vont se créer des répertoires de formes très riches qui seront une source d'inspiration pour les artistes du XX^{ème} siècle.

L'ORIENTALISME ET LA MODERNITE.

L'Orient est une source d'inspiration en Europe au cours du XIX^{ème} siècle, pour un ensemble de peintres dit « orientalistes ». Ayant fait le voyage ou non en Orient, ils conçoivent des compositions aux sujets inspirés par un Orient fantasmé, en gardant souvent une facture classique, voir académique.

Seul Delacroix propose une approche plus documentée de l'Orient. Il recherche également une expression plastique de la touche et de la couleur qui est plus à même de reproduire les sensations colorées et lumineuses qu'il avait vécues lors de son voyage au Maroc.

Au XX^{ème} siècle, ce sont les avant-gardes occidentales qui vont se tourner vers l'Afrique et l'extrême Orient, à la recherche de nouvelles formes plastiques. Ils seront par exemple fascinés par les miniatures.

La rencontre avec l'art du monde arabe sera favorisée par les expositions universelles qui feront découvrir aux occidentaux arts et artisanat du monde arabe. Nous savons que les grands noms de la peinture moderne ont visité ces expositions.

Mais il y a aussi le voyage en Orient qui est effectué par un grand nombre d'artistes modernes : Monet, Kandinsky, Klee, Matisse...

Agencement des formes et des couleurs, distance avec le réel, absence de perspective révélant ainsi un autre espace, les aplats de couleurs... Tous ces éléments propres aux arts de l'islam apporteront beaucoup aux peintres modernes dans l'invention d'une nouvelle peinture, plus autonome, s'affranchissant des codes classiques de la représentation, des genres, du sujet.

Développements pédagogiques/ ENTREES CYCLE 3

PARCOURS 1

MODERNITE / TRADITION

Les questions de choix et de relation formelle entre constituants plastiques divers, la qualité des effets plastiques induits, le sens produit par des techniques mixtes dans les pratiques bidimensionnelles et dans les fabrications en trois dimensions
Les relations entre matière, outil, geste ; la réalité concrète d'une œuvre ou d'une production plastique ; le pouvoir de représentation ou de signification de la réalité physique globale de l'œuvre.

Que ce soit les artistes occidentaux qui regardent vers l'Orient, ou les artistes orientaux qui se tournent vers l'Occident, le dialogue entre Orient et Occident pose la question de la tension entre modernité et tradition.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'Ecole de Paris va rassembler des artistes d'horizons divers, dont un groupe de peintres arabes qui vont s'attacher chacun à leur manière à inventer une synthèse entre les recherches abstraites occidentales et leurs traditions propres. Comme Abdallah Benanteur, Ahmed Cherkaoui.

Les différentes voies prises par ces artistes, qu'elles soient vers la figuration ou l'abstraction, sont cependant toutes marquées par un positionnement particulier, les artistes souhaitent affirmer leur modernité, en réinterrogeant leur passé et leurs traditions.

Trois champs artistiques sont réinvestis :

L'art de la peinture : miniatures

L'art de l'arabesque et de la géométrie : motifs décoratifs dans l'architecture, les productions artisanales (tapis, poterie...)

L'art de l'écriture : la calligraphie

AHMED CHERKAOUI

Maroc, Boujad 1934-Casablanca 1967

Les œuvres peintes d'Ahmed Cherkaoui font se fusionner signes et couleurs. Attentif à la matière, aux rythmes des signes et à la poésie des couleurs, son œuvre peinte apparaît comme une synthèse entre les traditions artistiques populaires du Maroc et l'art moderne européen. Il développe un langage graphique qui peut évoquer les recherches de Paul Klee dont il admire l'œuvre.

C'est un langage tout à fait personnel, qu'il développe au fil du temps et qui, bien que puisé dans la tradition berbère et arabe, est réinventé par l'artiste.

ABDALLAH BENANTEUR

Le dessin tient dès son enfance une place importante, mais il découvre la puissance de la couleur grâce à la peinture fauve et l'expressionnisme allemand. C'est au début des années 50 qu'il s'installe à Paris, où il développe une peinture abstraite nourrie des formes et signes qu'il a longuement observés sur les objets de son enfance : pots, tapis, coffres.

JELLEL GASTELLI

Photographe, il revendique une culture franco-tunisienne qui lui permet un point de vue unique sur les paysages et les hommes des différents pays qu'il parcourt lors de ses voyages. Ses photographies nous confrontent aux couleurs intenses des architectures et des paysages qu'il affectionne.

FARID BELKAHIA

Comment rendre indépendante la peinture marocaine de son héritage colonial ? En s'inspirant des arts traditionnels, il recherche les marqueurs d'une identité marocaine. Il peint depuis l'adolescence et décide de partir se former à l'école des beaux-arts de Paris, sa découverte des œuvres de Paul Klee et de Georges Rouault sera déterminante dans sa recherche. Ses expériences plastiques et ses recherches autour de la calligraphie feront de lui un des « pères fondateurs de l'art moderne contemporain ».

MEHDI MOUSTASHAR

Il puise dans la tradition décorative et géométrique de l'art arabo-musulman. Ces références lui permettent de développer une abstraction géométrique. Mehdi Moustashar fait se rencontrer la tradition ornementale et géométrique de l'architecture de l'islam et l'abstraction géométrique européenne, dont les pionniers furent Mondrian et Malevitch.

PARCOURS 2

ABSTRACTION/ FIGURATION

Le rôle de la matérialité dans les effets sensibles que produit une œuvre ; faire l'expérience de la matérialité de l'œuvre, en tirer parti, comprendre qu'en art l'objet et l'image peuvent aussi devenir matériau.

L'autonomie de l'œuvre vis-à-vis du monde visible ; inclusion ou mise en abyme de ses propres constituants, art abstrait, informel, concret.

Les recherches plastiques occidentales modernes et contemporaines portent sur la surface du tableau, la matière, les effets de couleurs, sur la perception de l'espace. Ces notions sont reprises par les artistes du monde arabe, qui vont les travailler en y instillant leurs recherches graphiques propres inspirées de la calligraphie et des registres de formes issus de la tradition artisanales.

Deux grands courants se dégagent :

FIGURATIF : représentant scènes historiques, ou des types sociaux comme le fait Soliman Mansour ou Saliba Douayhi.

ABSTRAIT : Les artistes vont puiser dans leurs traditions, signes, symboles de l'art traditionnel et la calligraphie. Il faut cependant distinguer écriture et calligraphie, phrase, mot ou lettre, chacun étant utilisé diversement par les artistes afin de réaliser des compositions abstraites. La lettre peut devenir geste spontané ou être longuement travaillée grâce à des dessins préparatoires

La référence à la calligraphie ne veut pas dire garder le mot lisible, en effet Ahmed Cherkaoui utilise la lettre comme un signe plastique, hors de tout signifiant. Formes et graphisme sont utilisés pour composer une œuvre abstraite. Parfois, seules les caractéristiques plastiques de l'écriture sont reprises par les artistes.

LA FIGURATION

GOUIDER TRIKI

Les compositions très graphiques de Gouider Triki sont peuplées de personnages, de monstres, de signes et de symboles. Il développe ainsi un langage plastique onirique, où les formes s'imbriquent créant des effets décoratifs. Son œuvre se nourrit des liens fort qu'il entretient avec la Tunisie, ses traditions et son imaginaire.

L'ABSTRACTION

MEHDI MOUSTASHAR

Il fait se rencontrer la tradition ornementale et géométrique de l'architecture de l'islam et l'abstraction géométrique européenne, dont les pionniers furent Mondrian et Malevitch. Il développe une œuvre abstraite géométrique basée sur une déclinaison du carré. Mehdi Moustashar utilise des lignes droites, des angles déterminés par des principes mathématiques et géométriques. Cependant, ces compositions bien que géométriques sont construites de manière à ce que lignes et figures ne soient jamais complètement fermées, laissant possible la circulation du regard, ce qui conduit à une lecture plus contemplative des œuvres. Ses moyens plastiques minimalistes, la ligne et l'opposition du noir et du blanc l'inscrivent dans une démarche proche des artistes minimalistes, tel que Franck Stella. Aujourd'hui, il poursuit sa réflexion en investissant l'espace dans ses trois dimensions.

PARCOURS 3

SIGNES, GRAPHISME/MOTIFS

Les effets du geste et de l'instrument : les qualités plastiques et les effets visuels obtenus par la mise en œuvre d'outils, de médiums et de supports variés ;

Les qualités physiques des matériaux : les matériaux et leur potentiel de signification dans une intention artistique, les notions de fini et de non fini ; l'agencement de matériaux et de matière de caractéristiques diverses (plastiques, techniques, sémantiques symboliques)

L'ÉCRITURE

De nombreux artistes arabes modernes vont s'inspirer de la lettre arabe, en expérimentant son potentiel graphique et significatif. Leur permettant ainsi de puiser dans leurs traditions pour nourrir leurs recherches plastiques.

L'écriture arabe va devenir dès le VII^{ème} siècle porteuse du message musulman, de nombreux styles vont se définir au cours des époques et selon les aires géographiques. L'écriture, ainsi que l'acte même de calligraphier est porteur d'une spiritualité, ce qui explique pourquoi la calligraphie se développe comme un art à part entière.

L'écriture arabe est un élément graphique qui intègre le répertoire décoratif dans les arts et artisanats, la variété des supports et des formes où est placé le mot va contribuer à la grande plasticité de l'écriture arabe. L'écriture peut comme dans l'architecture se fondre avec les motifs

décoratifs, où s'en distinguer nettement. La ligne, sinueuse ou angulaire, sa taille, permettent de nombreuses possibilités graphiques. Les artistes qui travaillent la lettre arabe revendiquent leur héritage, s'en emparent pour en faire un élément constitutif de leur œuvre.

Lorsque les artistes s'emparent d'une inscription, en changeant format et support, ils changent la ligne et l'enrichissent. Chaque matériau induit une structure qui influe sur les formes de l'écriture. Certains styles ont un rythme particulier plus souple ou plus anguleux qui peut avoir une incidence sur la composition. La grande variété de style que permet l'écriture arabe, sa plasticité et sa force décorative, donne aux artistes la possibilité de s'emparer de l'écriture comme d'un matériau, lui gardant son signifiant ou non.

Des artistes intègrent les codes graphiques de l'écriture arabe dans leur composition en dehors de tout sens, la ligne dévient alors graphique, décorative ou expressive, mais n'est plus lisible, elle n'est plus porteuse de sens.

ABDALLAH BENANTEUR

Peintre, dessinateur, graveur, le livre d'artiste est un des moyens d'expression privilégiés d'Abdallah Benanteur. La relation, voire la fusion entre texte, image et couleur, est une part importante de sa recherche plastique. Particulièrement investi dans la gravure et la typographie il réalise de très nombreux livres qui, pour un grand nombre, sont des exemplaires uniques. L'écriture va ainsi petit à petit intégrer ses compositions. Il va au cours des années explorer différentes approches de la couleur, privilégiant des gammes chromatiques.

MAHDJOUB BEN BELLA

Dans ses compositions, la lettre est utilisée pour sa forme graphique et n'est plus reliée au langage. Devenue signe plastique, elle devient matériau de l'œuvre. Cependant, le graphisme reste un élément de référence qui peut être identifié.

SAID AKL

C'est par la calligraphie et le signe qu'il parvient à marier formes figuratives et abstraites, dans des compositions aux couleurs délicates. Il a construit un alphabet de signes, qui lui permet de créer des compositions où se réalise le mariage de deux traditions.

SIGNES, MOTIFS ET GRAPHISMES

BAYA

Les œuvres de Baya font entrer dans un monde coloré, de fleurs, d'oiseaux et de femmes aux costumes ornés. Son dessin naïf, le refus de la perspective et des effets d'ombres, peuvent donner un caractère de simplicité à ses compositions. Cette simplicité est démentie par la richesse décorative et l'expressivité des couleurs. Ses compositions sont atemporelles, les figures ne sont pas figées, mais fluides ; elles se transforment au gré du développement graphique de la composition créant un univers plastique où se mêlent rêves et légendes.

GOUIDER TRIKI

Inspiré par les miniatures, Gouider Triki développe un dessin fantastique où se mêlent un bestiaire fabuleux à des motifs décoratifs, des graphismes qui relient visuellement l'ensemble des figures, graphisme et couleurs sont utilisés pour donner une cohérence à l'ensemble de la composition.

AHMED CHERKAOUI

Il investit les signes et les graphismes qui sont présents dans les arts traditionnels berbères. Il prend en compte la forme, mais aussi la signification symbolique des signes. Ces signes sont utilisés comme élément structurant mais aussi signifiant de la composition. Sa maîtrise de la calligraphie, son intérêt pour les signes et les motifs décoratifs des arts populaires l'amène à construire des compositions autour de grands signes plastiques. Il développe un langage graphique, qui peut évoquer les recherches de Paul Klee dont il admire l'œuvre. C'est un langage tout à fait personnel, qu'il développe au fil du temps et qui, bien que puisé dans la tradition berbère et arabe, est réinventé par l'artiste.

MOHAMED BEN MEFTAH

La sensualité de la ligne, la délicatesse de la lumière, la richesse graphique caractérisent le travail de Mohammad Meftah. Son univers, où se mêlent corps féminins tatoués, animaux et plantes, évoque les compositions des artistes surréalistes.

PARCOURS 4

COULEUR/MATIÈRE

La découverte des relations entre sensations colorées et qualités physiques de la matière colorée : Les relations entre sensation colorées et qualité physique de la matière colorée ; les relations entre qualité et quantité de la couleur.

Le numérique en tant que processus et matériau artistique (langage, outil, support) : l'appropriation des outils et des langages numériques destinés à la pratique plastique ; les dialogues entre pratique traditionnelle et numérique ; l'interrogation et la manipulation du numérique par et dans la pratique plastique.

La matière et la couleur sont travaillées dans les arts et artisanats traditionnels du monde arabe. Certaines harmonies colorées sont caractéristiques des arts du monde arabe, en particulier dans l'architecture et la miniature

La couleur est souvent travaillée en aplats, sans effets d'ombre et de lumière. La couleur est utilisée dans ses fonctions symboliques et décoratives, et non dans une recherche de représentation du réel. La couleur n'est pas utilisée pour donner une illusion d'espace en profondeur.

La matière est liée à la couleur, carreaux de céramiques, fils de laines, cuirs teintés, couleurs et matière sont intimement liés dans la tradition artistique orientale.

SALIBA DOUAIHY

Interroger la couleur, l'espace, sera l'aboutissement d'une longue recherche plastique menée par Saliba Douaihy. Bien que figurative et classique, sa peinture montre alors une recherche d'épure des formes et une palette de couleurs vives inspirées des paysages et de la lumière du Liban. L'évolution plastique de Saliba Douaihy fera un pas décisif lors de son installation à New York en 1950. Confronté à l'expressionnisme abstrait, il a une révélation : celle de la couleur et de la forme indépendante du sujet. Il fait la rencontre de Mark Rothko et d'Ad Reinhardt. C'est une révolution intérieure qu'il doit opérer, en remettant en question toute sa formation classique. La plus grande difficulté à laquelle il fut confronté fut d'atteindre la couleur plane. La leçon de Josef Albers et des estampes japonaises lui permettra d'accéder à une peinture minimaliste, faite de grands aplats de couleurs, délimités par des lignes pur. Une soif d'absolu de la couleur et d'espace infini guide cette révolution artistique, qui s'accompagne d'une recherche spirituelle. Présent dans les grandes expositions internationales, il devient un des représentants de l'abstraction et de la peinture minimaliste.

ABDALLAH BENANTEUR

Son travail de peinture interroge la matière et la couleur qui, par le geste de l'outil dans la matière picturale, crée rythmes et graphismes.

MARWAN

Le portrait paysage est au centre des recherches de Marwan, la ligne incisive explore les méandres du visage qui est traité comme un paysage, il recherche la monumentalité et la couleur expressive.

ANALYSE D'ŒUVRE.



AHMED CHERKAOUI

« *Hommage à Fatima* » 89 cmx116 cm

1961-1962

Peinture sur jute collée sur toile.

Cette composition abstraite est construite par un ensemble de motifs : une grande forme ovoïde qui enferme d'autres signes tel un cartouche, à l'intérieur une forme centrale construite autour d'un losange dédoublé par des lignes en zigzag. De part et d'autre du losange, deux grandes verticales qui découpent la composition en trois parties : la partie centrale au losange et les parties latérales où s'étagent des formes circulaires imparfaites elles-mêmes ornées de graphismes : points, croix, diagonales, hachures...

Le graphisme s'inscrit sur la surface par un trait noir épais et ferme, le support grossier de la toile de jute, peut donner au trait un effet de bavure et lui retirer de sa netteté.

La peinture est posée sur la toile de jute non préparée, le fond est travaillé par des jus colorés brun et ocre. La palette de couleurs est réduite : le noir, le rouge, le vert, le violet et le jaune sont présents dans la composition, soit à l'intérieur de certaines formes, ou en halo autour des traits, cette gamme de couleurs simples se retrouve sur différentes productions artisanales marocaines.

Les couleurs :

Le fond dans des tonalités brunes et ocres, ainsi que le rouge très présent, donnent une dominante chaude à l'ensemble de la composition. Le vert et le violet ponctuent l'ensemble de la composition, le vert étant complémentaire du rouge renforce le contraste de couleur, de même le violet est mis en tension avec sa complémentaire, le jaune. Le violet et le jaune, par un contraste de valeur, se détache sur l'ensemble plus sombre de la composition et en soulignent le rythme : la grande verticale au centre gauche de la composition, la diagonale en haut à droite et un demi-cercle en haut bas à gauche sont les trois endroits particulièrement mis en valeur.

Espace et plan :

La composition abstraite et graphique ne suggère aucune profondeur. Aucun effet de modeler d'ombre et de lumière ne vient créer de sentiment d'espace. La composition est plane, bidimensionnelle.

L'ensemble des graphismes étant enfermé dans un cartouche, cela limite la sensation d'espace, aucun hors champs ne suggère un au-delà de l'œuvre. La composition est close.

La matière :

Le choix du support (la toile de jute) et de la technique (peinture), donnent une matérialité spécifique à l'œuvre. Le support, grossier et rêche, renvoie à un imaginaire : la jute étant spécifiquement utilisée pour les sacs de transport des récoltes. C'est un matériau frustre qui, par la grossièreté du tissage, ne permet pas de créer des lignes et des graphismes fins et oblige à une certaine épaisseur du trait. Le choix du support influe sur la touche et la matérialité de la couleur, la trame restant visible. La peinture posée sur la toile de jute non préparée laisse apparaître le support dans des zones de réserve. La couleur ne pénètre pas le support et semble rester à la surface.

Cadre et cadrage :

Un cadre peint délimite un espace, qui est lui-même délimité à son tour par la matérialité du morceau de jute grossièrement découpé et collé sur la toile. Puis le trait du cartouche. Cet effet de double cadrage resserre l'espace de la composition, laissant peu de vide.

Ahmed Cherkaoui utilise dans cette œuvre un vocabulaire graphique inspiré des tatouages berbères qu'il a pu observer sur le visage de sa mère. Ces signes sont également présents sur les poteries, tapis et bijoux berbères.

Ces tatouages berbères montrent une grande variété de signes graphiques qui sont d'origine préislamique : points, cercles, chevrons, losanges, croix... Un grand nombre de ces signes symbolisent des animaux : perdrix, bélier, taureau, lézard, araignée... Ces tatouages se faisaient sur les visages et les mains des filles dès l'âge de 5 ans jusque dans les années 1930. Ces symboles étaient choisis par la tatoueuse, souvent ces signes sont protecteurs. Mais ils sont aussi des distinctions sociales, ou géographiques.

L'intégration de ces graphismes à ses compositions montre le désir de synthèse de l'artiste entre sa culture d'origine et la peinture moderne occidentale.

La peinture moderne occidentale va, dans la première moitié du XX^{ème} siècle, s'affranchir du sujet et de l'illusion de la représentation pour revendiquer l'autonomie du tableau, de ses formes et de ses couleurs, tel que le fera Paul Klee avec qui nous pouvons voir ici la filiation.

Ahmed Cherkaoui a su inventer un vocabulaire graphique original qui lui permet d'exprimer avec les moyens plastiques de la peinture moderne son attachement aux traditions marocaines. Puiser dans sa propre culture pour enrichir la peinture occidentale.

BIBLIOGRAPHIE

Vidéo : un art contemporain

Françoise Parfait

Paris, Edition du Regard 2001

Exposer L'image en mouvement ?

Sous la direction d'Anne-Laure Chamboissier, Philippe

Franck, Eric Van Essche

Collection essais la lettre volée

AntePost asbl 2004

Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?

Sous la direction de Stéphanie Moisdon

Paris, Editions Beaux - Arts

La question vidéo

Entre cinéma et art contemporain

Philippe Dubois

YellowNow-cotécinéma2011

L'art vidéo et autres essais (1971-1997)

René Berger

By JRP : Ringier & les presses du réel

Art contemporain arabe

Collection Musée

Sous la responsabilité de Brahim Ben Hossain Alaoui

Paris, Institut du monde arabe

Panorama 18

Rendez-vous annuel de la création

Du 8 octobre au 31 décembre 2016

Artistes : Charlotte Bayer-Broc, Raphaëlle Bezin, Raphaël Botiveau, Elsa Brès, Shirley Bruno, Alexandru Petru Badelita, Iván Castiñeiras Gallego, Vincent Ceraudo, Junkai Chen, Gérard Collin-Thiébaud, Thibaut Cordenier, Mario Côté, Laurie Dasnois, Daniela Delgado Viteri, Régina Demina, Gabriel Desplanque, Olivier Gain, Ewan Golder, Noé Grenier, Alexandre Guerre, Thomas Guillot, Laura Haby, Paul Heintz, Tamar Hirschfeld, Chia-Wei Hsu, Saodat Ismailova, Mathias Isouard, Jorge Jácome, Mathilde Lavenne, Thibaud Le Maguer, Chao Liang, Léonard Martin, Akiko Okumura, Andrés Padilla Domene, Isabel Pagliai, Arnaud Petit, Federica Peyrolo, Baptiste Rabichon, Gilles Ribero, João Pedro Rodrigues, Abtin Sarabi, Gwendal Sartre, Eszter Szabó, Cyril Teste, Ramy Fischler, Rajwa Tohmé,

Xénophon Tsoumas, Victor Vaysse, Marissa Viani Serrano, Jacob Wiener, Fabien Zocco
Commissaire Laurent Le Bon / Scénographe Christophe Boulanger

L'exposition *Panorama* présente tous les ans les oeuvres réalisées durant l'année par les jeunes artistes qui suivent la formation du Fresnoy. Cinquante-quatre artistes venus du monde entier seront présentés lors de ce dix-huitième panorama de la création contemporaine, l'occasion de découvrir des oeuvres inédites ancrées dans le monde d'aujourd'hui, innovantes, intégrant les outils de la création numérique et du multimédia. Vidéos, sculptures-machines, réalité augmentée, photographie...
Des oeuvres surprenantes !



_ INFORMATIONS PRATIQUES

Ouvert tous les jours
De 13h à 18h
Sauf les mardis et jours fériés

DIRECTION

Evelyne-Dorothee Allemand,
Conservatrice en chef
T. +33 (0)3 20 28 91 61
edallemand@ville-tourcoing.fr

ADMINISTRATION

Christelle Manfredi
Administratrice
T. +33 (0)3 20 28 91 62
cmanfredi@ville-tourcoing.fr

DONATION EUGENE LEROY | EXPOSITION

Yannick Courbès
Conservateur adjoint
T. +33 (0)3 20 28 91 65
ycourbes@ville-tourcoing.fr

COMMUNICATION | MECENAT

Quentin Réveillon
T. +33 (0)3 20 23 33 59
qreveillon@ville-tourcoing.fr

SERVICE DES PUBLICS

Anne-Maya Guérin
T. +33 (0)3 20 28 91 64
amguerin@ville-tourcoing.fr

Plein 5 €
Réduit 3 €

Ce tarif réduit est applicable aux :

- Jeunes entre 18 et 25 ans
- Titulaires de la Carte Odyssée
- Amis des musées autres que le MUba
- Groupes non accompagnés à partir de 10 personnes
- Comités d'entreprises partenaires du MUba
- Opérations ponctuelles dont le Musée de Tourcoing est partenaire
- Titulaires d'une carte de réduction pour famille nombreuse
- Professionnels du tourisme

Gratuité accordée à (liste exhaustive sur www.muba-tourcoing.fr) :

- Moins de 18 ans
- Tourquennois sur présentation de la carte "Laissez-passer MUba Eugène Leroy Tourcoing", carte de fidélité annuelle, nominative, établie gratuitement sur présentation d'un justificatif de domicile
- Titulaires d'un Pass Lille3000 (www.lille3000.com), d'un ticket d'exposition
- Titulaires de « la C'ART » (www.lacart.fr)

ACCÈS

PAR LA ROUTE A22 Lille-Gand, sortie Tourcoing Centre ou N356 Lille-Tourcoing, sortie Centre Mercure puis direction centre ville

EN TRAMWAY Direction Tourcoing, arrêt Tourcoing Centre (Terminus)

EN METRO Ligne 2, arrêt Tourcoing Centre

EN BUS Liane 4, bus 17, 35, 84, 87, arrêt Hôtel de Ville | Citadine de Tourcoing (CIT3/4), arrêt Conservatoire

EN V'LILLE Station 250 "Tourcoing Mairie" ou 246 "Cavell"



LEFRESNOY
STUDIO DES ARTS Tourcoing
NATIONAL CONTEMPORAINS



les amis du
MUba
Eugène Leroy | Tourcoing



Tourcoing
Le Créative