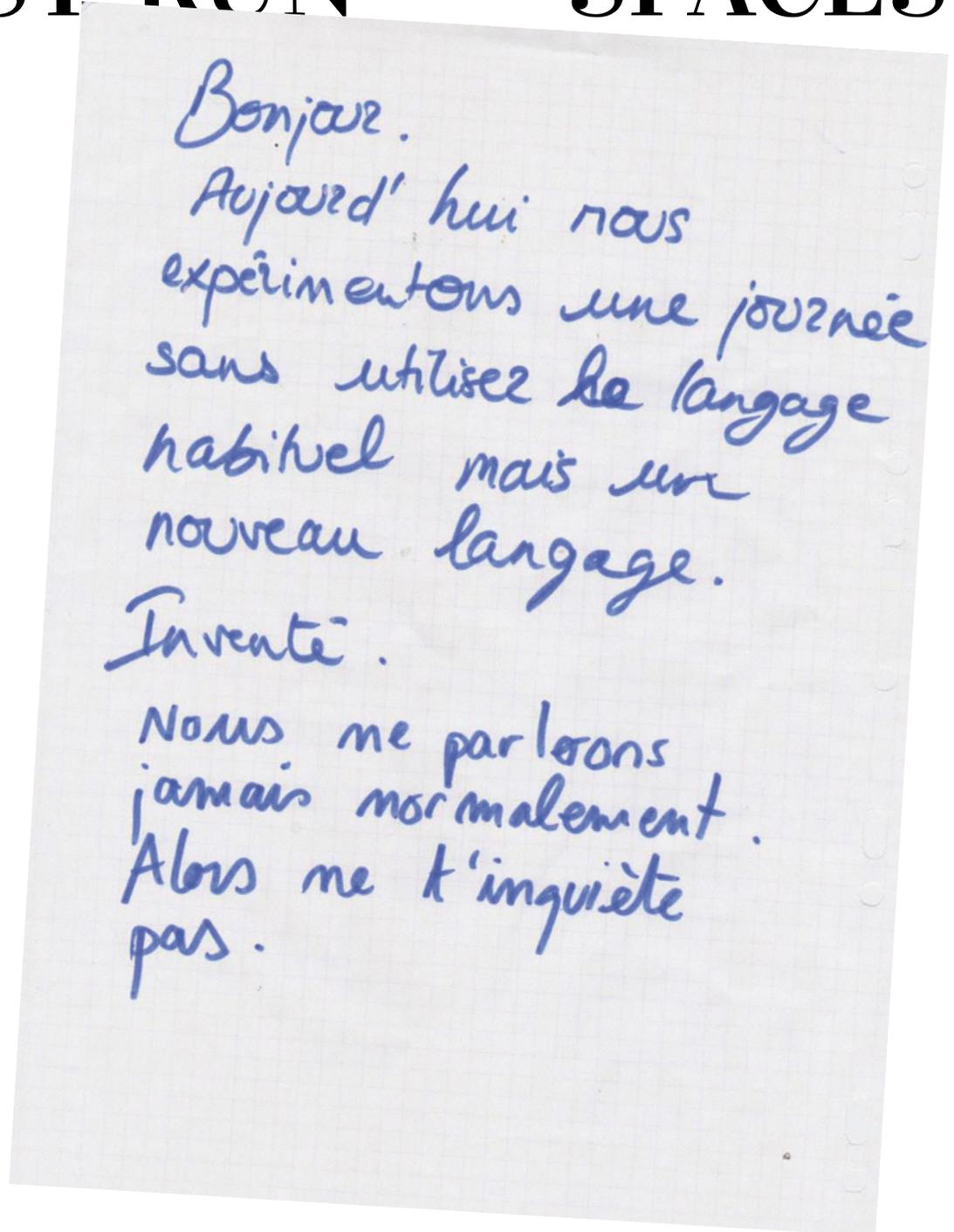


ARTIST-RUN

SPACES



courtesy Chers Amis

ARTIST-RUN

SPACES

around

and

about

ARTIST-RUN SPACES
around and about

AVANT-PROPOS: L'ART DE « FAIRE COMMUNS » Émeline Eudes	9
PROLOGUE: ART'S STUDENTS-RUN SPACES Rozenn Canevet et Guillaume Leblon	13

2012-2013 <i>ON A WONDERFUL POSSIBILITY</i> <i>ARTIST-RUN SPACES:</i> NOUVELLES FORMES DE PRODUCTION POUR L'ART? Rozenn Canevet	18
---	-----------

23 Univers parallèles : l'Oficina Proyectista à Buenos Aires Mabel Tapia	39 <i>Amateurs-Run Spaces</i> Patrice Joly
29 Concepts : de la difficulté de définir. Espaces indépendants ? Fabiana de Moraes	47 Irma Vep, un <i>Artist-Run Space</i> en région Champagne-Ardenne Laurent Montaron
	53 <i>E II Topo</i> Histoire et renaissance Frédéric Liver

2014-2015 L'EXPÉRIENCE MAROCAINE EXCURSUS DANS LES ARTIST-RUN SPACES DE LA VALLÉE DE L'OURIKA À MARRAKECH, RABAT, CASABLANCA. Julien Amicel, Rozenn Canevet, Manuela Marques, Claire Peillod	64
--	-----------

71 [Le] 18 Hicham Bouzid	107 Racines El Mehdi Azdem
77 The Ultra Laboratory Rita Alaoui	115 Kulte Gallery & Editions Yasmina Naji
87 La Source du Lion Hassan Darsi, Florence Renault Darsi et David Ruffel	121 MMP+ Mostafa Aghrib
97 Casamémoire Mathilde Blondeau	129 Voice Gallery Rocco Orlacchio

2015-2017 ÉPILOGUE: UNE NOUVELLE GÉNÉRATION L'équipe pédagogique Art de l'ESAD de Reims	134
---	------------

138 Jeudi, Portmanteau, &... Shqipe Gashi	156 Romaine.co Simon Guigue, Thomas Guigue, Raphaël Rossi, Maxime Testu
144 Le Marquis Camille Besson, Théo Demans, Julian Myron, Raphaël Rossi, Erwan Sene, Maxime Testu	162 Firstlaid Thomas Collinet, Zoé Sylvestre, Jesse Wallace
150 Chevaline Corporation Armand de Benoist de Gentissart, Caroline Chauvelot, Théodore Dumas, Briec Remy	169 Chers Amis Carla Adra

BIOGRAPHIES	175
COLOPHON ET REMERCIEMENTS	180

AVANT-PROPOS

L'art de « faire communs »

La privatisation de l'espace pourrait passer pour une question logistique de second ordre, habitués que nous sommes à fermer à clé des portes, à baisser le rideau métallique sur la vitrine et à poser des clôtures autour de la pelouse. Or, derrière cette proposition s'en cache une autre, en creux, bien plus subversive et par conséquent stimulante, à savoir celle des espaces de liberté. Lorsque l'espace est réglementé par des politiques publiques de masse, lorsqu'il est standardisé afin de gérer facilement des flux, lorsqu'il est soumis à la loi du marché, la quête d'espaces d'expression et de libération devient en effet vitale. Où se situent alors ces espaces de liberté, qui rendent l'expérimentation et la transgression des normes possibles ? Et comment créer de tels espaces, sous-tendus par quels systèmes de valeurs ?

Suivant des chemins déviés tels que ceux des *Temporary Autonomous Zones*¹, de la tactique du faible face à un contrôle organisé², les *Artist-Run Spaces* ont émergé comme autant d'anfractuosités créatives face au lissage des «structures conventionnelles de consommation de l'art³». Oscillant entre nécessité de pouvoir s'exprimer librement et volonté de détenir les moyens de production et de monstration de leurs œuvres, des artistes, en des contextes politiques et économiques différents, se sont donc réunis pour donner forme à ces espaces autogérés. Revues, galeries, musées de «l'art vivant», ateliers multifonctions, ces lieux conçus et animés par des artistes se caractérisent par une énergie et des formes de création renouant souvent avec l'idée d'avant-garde.

En amorçant il y a six ans un travail d'enquête autour de cette typologie d'espaces, l'équipe pédagogique et les étudiants du master Art de l'ESAD de Reims ont inauguré un travail au long cours, qui continue d'opérer aujourd'hui encore dans l'enseignement pratiqué en l'école, et d'essaimer auprès des nouvelles générations d'artistes. Cette publication retrace donc le parcours effectué, entre les États-Unis, l'Argentine, le Maroc et la France, sur la piste de ces communautés en quête d'une création vivante, partagée et ouverte au dialogue.

Un tel cheminement ne laisse pas indemne, et il me paraît essentiel de souligner ici l'engagement politique que représente un tel projet. Ainsi confrontée à des modèles économiques relevant de la contribution, à la mise en circulation des savoirs, des formes et des discours, l'équipe a commencé à expérimenter de nouvelles situations pédagogiques, et à envisager l'école d'art elle-même en tant qu'*Artist-Run Space*. Souhaitant prolonger les enseignements de cette première expérience, l'ESAD de Reims inaugure aujourd'hui un nouveau programme de recherche dédié à croiser le champ de l'art avec celui des «communs», ces espaces et ressources partagés sans droit de péage, à faire croître et perdurer au bénéfice de tous. Des pratiques artistiques, aussi variées soient-elles, peuvent-elles devenir de telles ressources à partager, à nourrir, à transmettre ? Et quels outils critiques et collaboratifs développer pour contribuer à leur gestion partagée ? Voici les nouvelles questions qui animent désormais le collectif d'artistes-chercheurs réuni en territoire rémois, avec pour horizon le regard éclairé des créateurs de demain sur notre monde commun.

Émeline Eudes
mai 2018.

- 1 Hakim Bey, *TAZ. Zone Autonome Temporaire, autonomedia, anti-copyright*, (1985) 2003 https://www.kaosphorus.net/wp-content/uploads/2014/12/TAZ_Traduction-Fr.pdf
- 2 Cf. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, coll. «Folio Essais», Gallimard, 1990.
- 3 Hakim Bey, *Ibid.*, p.15.

PROLOGUE

Art's Students-Run Spaces

Cette édition retrace l'histoire du programme de recherche sur les *Artist-Run Spaces* mené par le master Art de l'ESAD de Reims depuis sa réouverture en 2011 jusqu'en 2015-2016, année qui clôture cette investigation. Mêlant plusieurs formats de recherches – communications de colloques et journées d'études, workshops internationaux, productions d'ateliers ou encore transcriptions de conversations –, cette publication donne à voir une recherche hybride qui s'est pensée tout au long de ces années dans une intime relation avec la pédagogie prodiguée dans ce master. Si d'emblée, il nous est apparu évident d'en partager l'expérience avec les étudiants concernés, on ne s'est pas arrêté là. Car si programme de recherche il y avait pour ce master Art, il nous a semblé pertinent d'en questionner l'influence et les perspectives déployées pour cette génération. Voilà pourquoi la dernière partie de cet ouvrage «2015-2017 Épilogue: une nouvelle génération» documente les diverses productions des étudiants diplômés de ce master Art, initiées depuis leur sortie de l'école. Alternant documents, communications, rencontres et conversations, cette édition s'est ainsi articulée autour de certaines caractéristiques choisies des *Artist-Run Spaces*, se problématisant au fur et à mesure des divers territoires arpentés, dans un nomadisme libre et inédit.

Pourquoi choisir d'interroger les *Artist-Run Spaces* comme hypothétique modèle pédagogique pour un master Art? L'idée naît en 2011, lors d'un voyage d'étude de 12 étudiants à Chicago en partenariat avec la School of the Art Institute of Chicago (SAIC). Une rencontre est organisée avec Michelle Grabner, artiste, curator et professeure au département Painting and Drawing de la SAIC. Chez elle, autour d'un café, elle nous raconte alors comment elle et son mari, Brad Killam, ont créé The Suburban. En 1997, ce couple quitte la ville de Milwaukee dans le Wisconsin pour s'installer à Oak Park, dans la banlieue de Chicago, quartier résidentiel connu pour ses maisons issues de la Prairie School, dont le principal représentant est Frank Lloyd Wright, architecte adepte de la démocratie participative. Installés dans leur nouvelle maison, Michelle Grabner et Brad Killam décident de faire de leur garage de 4m² un espace d'exposition international qu'ils nomment The Suburban. C'est ainsi que ce lieu, censé abriter une tondeuse à gazon, devint l'un des plus attractifs de la première décennie du XXI^e siècle : «The Suburban n'est pas motivé par des intérêts commerciaux. [...] Son succès ne repose pas sur les ventes, la presse ou les mesures d'usages prévues par l'appareil international de l'art mais par les différents critères énoncés par les artistes et leurs expositions¹». Sa programmation, au rythme d'une exposition toutes les sept à huit semaines, accueille des artistes émergents ou confirmés tels que Ceal Floyer, Katharina Grosse, Wade Guyton, David Robbins, Henrik Plenge Jakobsen, Andrea Zittel comme en témoigne l'anthologie² qu'ils ont publiée. La spécificité du lieu tient non seulement à sa taille mais aussi à son emplacement, en banlieue. Citant abondamment l'exemple de Frank Lloyd Wright qui, à la fin du XIX^e siècle, décide d'installer son atelier en banlieue à Oak Park pour

1 www.suburban.org
2 Michelle Grabner et Brad Killam (dir.), *Can I Come Over to Your House – The First Ten Years of The Suburban*, Chicago, Poor Farm Press, 2009.

ne plus avoir à prendre de train pour rejoindre le centre-ville, le modèle de The Suburban s'ancre dans la tradition d'espaces comme Frisenwal 120 à Cologne, la Matts Gallery à Londres ou encore le Thomas Solomon's Garage à Los Angeles. Tandis que l'espace domestique se mélange à l'activité professionnelle, l'espace artistique se distingue d'une galerie ou d'une institution afin de favoriser l'exposition comme forme, se rapprochant en ce sens d'un *Artist-Run Space*. Accolé à leur espace de vie familiale, c'est tout naturellement que The Suburban s'est transformé en lieu de résidences accueillant des artistes du monde entier tout en fonctionnant sur une économie privée/publique.

Michelle Grabner nous explique aussi qu'au tournant des années 2000, elle et son mari lancèrent ce projet d'espace indépendant et expérimental pour pallier le manque criant de structures dédiées aux arts visuels dans une ville de l'ampleur de Chicago. Le système de l'art s'y réduisait alors à deux ou trois entités peu identifiées, à l'exception de la Renaissance Society qui, grâce au travail infatigable de Suzanne Ghez et Hamza Walker, n'a eu de cesse d'accueillir des jeunes talents reconnus ou en passe de le devenir. Il semble inimaginable aujourd'hui de refaire le même constat. Plus que les grandes institutions - The Art Institute of Chicago ou encore le Museum of Contemporary Art -, plus encore que les commandes publiques tel *The Cloud Gate* d'Anish Kapoor installé sur le site du Millennium Park, c'est l'activité des *non-profit associations* qui confirme ce dynamisme. Ces structures réalisent un travail de soutien à la création émergente, tout en témoignant d'une vision prospective à la fois locale et internationale. C'est le cas du Hyde Park Art Center, dont le déménagement dans le quartier de Kenwood, en 2007, a permis à cet espace alternatif d'amplifier son activité en bénéficiant d'un centre de ressources, de salles d'études, d'un café et d'ateliers dédiés à un programme de résidences international, ainsi que de cinq espaces d'exposition dont Allison Peters assure la programmation depuis 2004. Lors de notre visite en 2011, le Hyde Park Art Center présentait une exposition remarquable de Stephen Laphisophon : «The Construction of National Identity».

On ne saurait évoquer les réseaux indépendants de la création contemporaine à Chicago sans citer sa proche voisine : Milwaukee et son centre d'art Inova. Son directeur Bruce J. Knackert et curator Nicholas Frank y développent une programmation similaire à celle de leurs homologues chicagoans. Lors de notre rencontre, «Instructions» du britannique Samuel Williams y était présentée. Cette exposition résultait de l'envoi par l'artiste, outre-Atlantique, par mail, fax, téléphone, d'un synopsis d'une œuvre à produire (sculpture, performance...) par l'équipe de la galerie ou de membres bénévoles. Williams posait ainsi la limite et la contrainte comme «outils de travail», opposant le potentiel et l'inattendu à un système de plus en plus sclérosant. Cette nécessité de travailler avec des moyens limités, selon un protocole et un système collaboratif, est aussi ce qui caractérise le projet de The Suburban. Michelle Grabner nous raconte qu'ils l'ont doté depuis 2009 d'une nouvelle annexe dans le Wisconsin, The Poor Farm Experiment, conçu comme un véritable *Artist-Run Space* qu'ils ont depuis investi à l'année.

Cette inspiration anglo-saxonne d'*Artist-Run Space* trouve à cette époque son équivalent en France avec des structures telles que Castillo Corrales à Paris, Treize ou encore Shanaynay. Intéressés par le caractère indépendant de ces structures, leur production prospectiviste et internationale, leur dimension fédératrice autour d'une énergie commune, leur économie collaborative et leur identité collective, c'est tout naturellement que nous décidons d'interroger le modèle des *Artist-Run Spaces* afin d'initier une pédagogie singulière pour ce master Art de l'ESAD de Reims. Il en deviendra une balise fondamentale. En effet, depuis sa réouverture, ce second cycle Art se définit comme un dispositif générateur d'expériences et de rencontres avec le travail qui s'y développe. La configuration des bâtiments de 2000m² situés en périphérie de l'ESAD permet à chaque étudiant de bénéficier d'un espace de travail personnel et d'interroger par là même les spécificités – temporelles et physiques – d'un travail en atelier. Cette économie de travail se nourrit en permanence de workshops hors les murs qui immergent les étudiants dans une production collaborative (en forêt, dans une ferme...) et d'échanges internationaux (Chicago, Inde, Buenos Aires, Maroc). Des collaborations régulières font se confronter l'individuel au collectif dans une dialectique de travail qui œuvre à interroger les formats d'exposition. Le corps professoral, composé d'artistes et théoriciens engagés sur la scène artistique contemporaine, s'engage à prodiguer un regard constructif sous la forme d'entretiens hebdomadaires particuliers, jalonnés mensuellement de sessions collégiales lors desquelles la pratique individuelle se soumet à l'exposition collective. La recherche au sein de l'option Art de l'ESAD se pose très logiquement comme un approfondissement, une interrogation de ce qui peut advenir de ce fonctionnement, tant d'un point de vue pédagogique que performatif et artistique. Les étudiants peuvent s'approprier les critères des *Artist-Run Spaces*, tout en constituant leurs réseaux et leurs modes de création. Ainsi, le programme de recherche articulé à la pédagogie de ce master Art de l'ESAD de Reims témoigne d'une seule mais irréductible exigence: la nécessité de produire «quelque chose avec tout, quelque chose avec rien, quelque chose avec quelque chose, tout avec tout, tout avec rien, rien avec rien³».

Rozenn Canevet et Guillaume Leblon



Vue extérieure de The Suburban, Lars Breuer, 2009. © Lars Breuer.

2 0 1 2

***ON A WONDERFUL
POSSIBILITY.
ARTIST-RUN SPACES:
NOUVELLES FORMES
DE PRODUCTION
POUR L'ART?***

2 0 1 3

En 2012-2013, le programme de recherche «*Artist-Run Spaces*: nouvelles formes de production pour l'art?» est lancé. Il pose l'hypothèse de l'économie particulière des *Artist-Run Spaces* comme matrice possible d'une plateforme pédagogique et collaborative du master Art de l'ESAD de Reims, par une approche théorique et pratique. Sa problématique se détermine de la façon suivante: comment, par l'analyse des moyens dont il dispose comme des moyens qu'il met en œuvre, le fonctionnement des *Artist-Run Spaces* peut-il dégager de nouvelles formes de production en art? Comment et pourquoi ces modes d'auto-production peuvent-ils générer des formes artistiques collaboratives? Quelles sont ces formes artistiques? En quoi se différencient-elles des formes institutionnelles? Autrement dit, comment dans une École Supérieure d'Art, l'observation d'une structure particulière – dont l'origine serait à rechercher du côté des *Artist-Run Spaces* –, peut-elle faire l'objet d'une recherche productrice et constructrice, voire pédagogique? L'analyse s'engage alors en trois voies: sur la temporalité de ce genre de structures, sur leur économie et enfin sur les formes de production qu'elles induisent.

En février 2013, une première journée d'étude permet de réunir les membres du comité scientifique¹. Le projet de recherche se consolide lors d'un second voyage au printemps en partenariat avec l'Université Di Tella de Buenos Aires. Intitulé *On a Wonderful Possibility*, ce projet permet d'organiser un atelier commun pour une quinzaine d'étudiants français et argentins sur une durée de dix jours. Une belle occasion pour les étudiants rémois² de rencontrer et d'établir des liens avec ce qui est considéré comme un véritable vivier pour les structures indépendantes de création et diffusion: Buenos Aires. Des structures telles que le Centro de Investigaciones Artísticas dirigé par les deux artistes Roberto Jacoby & Judi Werthein ou encore les musées MALBA et MAMBA, la Fundación Proa ou même le MNBA (Museo Nacional de bellas artes) font l'objet de visites au cours desquelles l'hospitalité est généreuse. Un certain nombre de rencontres avec les artistes et enseignants à l'Université Di Tella sont programmées grâce à sa directrice Inés Katzenstein. Jorge Macchi, Diego Bianchi, Fernanda Laguna mais aussi Marina De Caro, Ernesto Ballesteros ou encore Nicolàs Bacal nous ouvrent les portes de leurs ateliers. Tous sont des artistes reconnus de la scène argentine qui fera, quelques temps après, l'objet d'une exposition à la Maison Rouge intitulé «My Buenos Aires³».

Au cours de ce voyage, les étudiants découvrent la scène artistique de la capitale argentine qu'ils parcourent en tous sens avant de produire une exposition collective. L'ensemble du travail sera ensuite présenté au public et à Victoria Noorthoorn, commissaire d'exposition argentine, dans la galerie de l'Université Di Tella, offrant aux étudiants français comme argentins une expérience partagée depuis l'étape de production et de réflexion jusqu'à celle de l'exposition. Il ressort de toutes ces rencontres avec ces protagonistes de la scène artistique de Buenos Aires – artistes, curators, *Artist-Run Spaces* et universitaires –, une autre perception de cette problématique des *Artist-Run Spaces*. Les enjeux diffèrent sensiblement de ceux des formats anglo-saxon identifiés préalablement pour questionner davantage un système économique particulier, propre à l'Argentine. Cette expérience amène le programme de recherche du master Art de l'ESAD de Reims à interroger les territoires d'alternatives et d'initiatives singulières, plus confidentielles que celles qui font désormais autorité, toujours dans une perspective pédagogique.

En octobre 2013, ce programme de recherche donne son thème aux 4^e Rencontres Internationales de l'Art et du Design de l'Unité de Recherche des Formes de l'Innovation Sociale de l'ESAD. Un colloque intitulé «*Artist-Run Spaces*: une forme d'innovation pédagogique pour l'art?» est ainsi organisé pour investir certaines initiatives d'*Artist-Run Spaces*, dans une géographie qui s'étire du proche au lointain. Il était introduit en ces termes: «La grande capacité des artistes à inventer leur propre économie et à produire du réseau dans un monde en réseau trouve une excellente illustration dans les collectifs artistiques tels que les *Artist-Run Spaces* qui ont émergé un peu partout dans le monde. [...] Chacun s'implique dans l'organisation d'un "commun" qui repose sur un mode de fonctionnement non hiérarchique et des positions collectives fortes, tant éthiques qu'esthétiques, politiques ou artistiques. Ces structures se constituent donc comme formes spécifiques de l'art et comme activité collective de production, promotion, aide et vente, dont les logiques de création sont susceptibles de contribuer à l'émergence de nouveaux environnements, de nouveaux outils et de nouvelles formes de citoyenneté [...]»⁴. Apportant un éclairage supplémentaire au voyage argentin, la chercheuse et historienne de l'art Mabel Tapia revient sur «Univers parallèles», une exposition réalisée par l'Oficina Proyectista (Bureau *Projetiste*). Ce bureau 82, situé au 6^e étage d'un bâtiment administratif du centre de la ville de Buenos Aires, accueille depuis 2006 ce projet impulsé par les artistes Sonia Neuburger et Pablo Caracuel. Sa superficie de 12m² se transforme une fois par mois au rythme des dix expositions annuelles qui sont «projetées», discutées et réalisées en collaboration entre les artistes invités, les responsables de l'espace et la communauté affective de la «oficina». La chercheuse, curatrice et critique d'art Fabiana de Moraes discute l'appellation *Artist-Run Space* pour la scène brésilienne. Son texte intitulé «Concepts: de la difficulté de définir. Espaces indépendants?» propose l'adjectif «autonome» pour désigner les initiatives sud-américaines en élaborant une critique des politiques culturelles menées au Brésil depuis les années 1980. Patrice Joly, directeur de la Zoo galerie à Nantes et directeur de la revue gratuite d'art contemporain *Zérodoux*, interroge les nouvelles problématiques des *Artist-Run Spaces* français dans «Amateur-Run Spaces», posant en toile de fond l'évolution et la spécificité de la Zoo galerie. Laurent Montaron est aussi intervenu ce jour-là pour nous faire part de l'expérience de l'*Artist-Run Space* rémois Irma Vep, espace d'exposition dont on restitue ici quelques archives. Enfin, un encart spécial est consacré à la revue italienne *E Il Topo*, expérience éditoriale menée par quatre artistes italiens Gabriele Di Matteo, Piero Gatto, Franco Silvestro et Vedovamazzei de 1992 à 1996, présentée ici par Frédéric Liver. Ce collaborateur de la revue *E Il Topo* articule les premiers numéros de la revue aux plus récents, publiés depuis 2012, grâce à l'énergie d'un étudiant en école d'art qui après avoir découvert cette revue, décide de la faire revivre.

Rozenn Canevet

- | | | | |
|---|--|---|---|
| 1 | Le comité scientifique était composé de Julien Amicel, co-directeur de la résidence d'artistes Dar Al-Ma'Mûn au Maroc, Tania Bruguera, artiste, professeur à l'École nationale supérieure des beaux arts de Paris, fondatrice du Immigrant Movement International et du projet Cátedra Arte de Conducta (Behavior Art School), Rozenn Canevet, enseignante en théories et histoire de l'art et Guillaume Leblon, artiste, coordinateurs du master Art ESAD de Reims, Jason Hwang, artiste et curator, co-fondateur de l'espace d'exposition indépendant Shanaynay (Paris), Massimiliano Mallona, «senior lecturer» au département d'Anthropologie du Goldsmiths, Université de Londres, Claire Peillod, directrice ESAD de Reims, Patricia Ribault, docteur en arts et sciences de l'art, responsable de la recherche ESAD de Reims. | 2 | Les étudiants étaient Carla Adra, Marc Antoine Carcereri, François Gagelin, Hélène Cayet, Marion Liennel, Julie Michelet, Lucie Passama, Raphaël Rossi et Jordane Saunal. |
| 3 | | 3 | «My Buenos Aires», exposition à La Maison Rouge, commissariat de Paula Aisemberg et Albertine de Galbert, du 20 juin 2015 au 20 septembre 2015. Parmi les artistes présentés, nombreux étaient celles et ceux qui nous avaient généreusement accueillis dans leurs ateliers pour une rencontre lors du workshop <i>On a Wonderful Possibility</i> co-organisé par le master Art de l'ESAD de Reims et l'Université Di Tella à Buenos Aires. |
| | | 4 | Patricia Ribault, extrait de l'appel à contribution au colloque « <i>Artist-Run Spaces</i> : une forme d'innovation pédagogique pour l'art?», mai 2013. |



Univers parallèles : l'Oficina Proyectista à Buenos Aires

Mabel Tapia

«Univers parallèles» est le titre d'une exposition réalisée en 2013 à – ou produite par – l'Oficina Proyectista [le Bureau *Projetiste*]. La proposition de la commissaire Sandra Pauli est un projet en cours qui engage des artistes des villes de Buenos Aires et de Munich dans une réflexion croisée sur leurs expériences de la ville. Ce texte ne tentera pas d'analyser la proposition de Sandra Pauli – ce n'est pas notre but ici – mais de comprendre le mode de fonctionnement d'un espace qui n'a pas les caractéristiques d'un espace d'art institutionnel. L'enjeu de la présentation repose sur cette hésitation, ce déplacement entre «une exposition réalisée à» ou «une exposition réalisée par» car si celle-ci a bien un commissaire et si le lieu d'exposition est bel et bien l'Oficina Proyectista, c'est aussi l'Oficina qui a co-conçu et développé le projet avec la commissaire.

L'Oficina

L'Oficina Proyectista est un lieu improbable. Ce lieu d'exposition peut être pensé comme l'un de ces univers parallèles qui habitent la ville. À à peine 100 mètres de la maison du gouvernement national - la Casa Rosada – le bureau 82, au 6^e étage d'un bâtiment administratif classé, accueille ce projet animé aujourd'hui par Sonia Neuburger et Pablo Caracuel. Ce bureau ne fait pas plus de 12m² mais l'Oficina Proyectista a quatre espaces d'exposition qui peuvent s'activer selon les besoins. La salle A est la salle principale: un espace presque carré qui couvre la totalité des 12m² ; la salle B est la bibliothèque qui, elle, se circonscrit à un meuble à étages ; la salle C peut être aussi bien la fenêtre que la rue selon l'occasion et la salle D, les toilettes qui se trouvent sur le palier et sont partagées avec les autres bureaux du même étage. L'utilisation de l'espace D est plus occasionnel car il est nécessaire de prévenir les autres. Les horaires d'ouverture de l'Oficina Proyectista doivent respecter ceux des bureaux, ce qui implique qu'en dehors des jours de vernissage, le bureau ne peut être ouvert après 18h. «La ofi», comme on l'appelle d'habitude, fonctionne depuis 2006. La proposition est née à la fois d'un travail d'écriture et d'une situation personnelle.

En 2004, la publication *Proyecto proyectos* [Projet projets] raconte les projets inachevés d'un supposé Professeur Jonathan Wembley. L'ouvrage est présenté comme la traduction d'un manuscrit dudit Wembley, retrouvé et traduit par Pablo Caracuel et Alejo Rotemberg qui en sont, en fait, les véritables auteurs. Différents registres d'écriture, de l'histoire d'aventures à la poésie visuelle, composent le livre qui se caractérise par l'usage systématique de point-virgule sans aucun point à la ligne. Le point-virgule est le seul signe-symbole qui apparaît sur la couverture. Symbole qui sera repris comme l'icône graphique de l'Oficina. Ce travail d'écriture à deux et une réflexion sur l'idée de projectismo sont à l'origine de ce bureau projectiste.

En même temps, il y a une situation d'ordre personnel qui peut paraître anecdotique mais qui est tout à fait fondamentale quant à l'existence de l'Oficina. Le père de Pablo reçoit ce bureau qu'il n'utilise pas et il le leur propose. Pablo, Alejo et Sonia décident alors de saisir cette occasion et s'organisent en coopérative; très vite ils reçoivent un financement du Fond National des Arts qui leur permet d'affirmer le projet en 2007. Alejo Rotemberg fera partie de la première phase de l'Oficina mais il préférera suivre le projet d'un peu plus loin pour donner plus de place à d'autres aspects de son activité d'artiste. C'est alors Pablo Caracuel et Sonia Neuburger qui vont entreprendre, ensemble, le travail. La Ofi démarre avec des caractéristiques qui sont présentes jusqu'à aujourd'hui: travail collectif, multi-disciplinarité et liens affectifs.

L'autogestion en Argentine

Les initiatives d'autogestion, aussi bien dans l'art qu'ailleurs, ont une longue tradition dans ce pays, d'un côté du fait d'une carence historique de politiques culturelles et institutionnelles, de l'autre, du fait de la présence de mouvements sociaux ou même de groupes isolés qui tentent de proposer des expériences alternatives au capitalisme. Néanmoins, l'une des caractéristiques de la période de la crise de 2001 est la multiplication de situations d'auto-organisation et d'autogestion, depuis les assemblées de quartier jusqu'à la constitution de coopératives. Ces expériences et le processus d'institutionnalisation qui a caractérisé la période suivante, à partir de 2003, ont marqué un tournant dans les expériences d'autogestion.

Dans le champ de l'art, l'Oficina Proyectista est loin d'être la seule expérience de ce genre en Argentine. Confrontée au manque de soutien des initiatives artistiques par les politiques culturelles et institutionnelles, l'Oficina Proyectista fait partie de cette nouvelle génération d'espaces et d'expériences initiés par de jeunes artistes dans le courant des années 2000, qui se maintiennent avec ou sans financement externe. Actuellement, une série de propositions, avec des caractéristiques et des spécificités propres à chaque fois, existent dans différentes villes du pays. Pour n'en mentionner que quelques unes: «Circuito C.I.N.I.C.O.» ou «Club Cultural Matienzo» à Buenos Aires, «Residencia Corazón» à «La Plata», «Casa13» à Cordoba. Un espace avec une longue trajectoire et qui a été, pendant longtemps, une référence pour certaines de ces nouvelles propositions est CIA, Centro de investigaciones artísticas [Centre de recherches artistiques] devenu récemment CIA, Canal de interferencias artísticas [Canal d'interférences artistiques]. Cet espace a été lancé, entre autres, par l'artiste conceptuel Roberto Jacoby. Il s'agit avant tout d'une proposition pédagogique.

Vue de l'intérieur
l'Oficina Proyectista,
Buenos Aires.
2007-2015.
© Oficina Proyectista.



Contrairement à d'autres expériences d'autogestion, la proposition suggérée par ces nouveaux espaces n'est pas fondée sur l'idée de se positionner contre les institutions existantes. Leurs initiateurs ne sont pas particulièrement intéressés par la dénonciation d'un mode de fonctionnement du monde de l'art, par exemple, même s'ils gardent une perspective critique à son égard. Ces espaces apparaissent comme des univers parallèles dans la géographie institutionnelle du monde de l'art. Leur intérêt principal est d'essayer de proposer leurs propres cadres, leurs propres modèles et de générer des rencontres où l'échange est possible. L'attention porte principalement sur des objectifs liés à la pédagogie et à l'exposition.

Cette multiplication d'espaces a donné lieu à un besoin d'interconnexion.

Cartographier et se connecter sont devenus les maître-mots d'une nouvelle forme de travail collectif. Plusieurs rencontres entre des espaces autogérés, comme Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas [Rencontre des gestions autonomes des Arts visuels contemporains], qui a eu lieu du 31 juin au 4 juillet 2011, ont permis de confronter différents types d'expériences et trajectoires. Ces rencontres ont favorisé la réflexion sur les modes de fonctionnement et du «travailler ensemble».



Vue de l'intérieur de l'Oficina Proyectista, Buenos Aires. 2007-2015. © Oficina Proyectista.

Une question de méthodologie

Ce déplacement mentionné au début de notre présentation, «réalisé à» ou «réalisé par», soulève sans doute un parti-pris méthodologique. C'est plutôt dans les modes de faire que le collectif va tenter de promouvoir différentes formes de production et de circulation des propositions artistiques. La première question qui peut se poser dans la mise en place d'un espace d'exposition est celle de la sélection de propositions. Les artistes ou propositions ne sont choisis par aucun système de sélection concrète ni déterminés en amont. Ils travaillent à partir des rencontres, des conversations, des envies et pratiquent le «projetisme» comme mode privilégié de fonctionnement. C'est à partir des projets que les expositions se pensent et s'organisent. Comme Sonia et Pablo le disent eux-mêmes : «Les projets se discutent ; ils circulent, se modifient, se dispersent, s'affirment... quelques-uns sont abandonnés, d'autres réalisés¹».

C'est ainsi que les 12m², avec ses quatre espaces, se transforment une fois par mois via les dix expositions annuelles qui sont «projetées». Une caractéristique intéressante dans la démarche de l'Oficina s'avère l'installation d'un rythme double. Le temps des projets se confronte avec l'exigence d'une exposition par mois. D'une part, les projets peuvent être travaillés pendant parfois deux ans avant d'être présentés ; d'autre part, Sonia et Pablo tiennent à ce que l'espace de l'Oficina se reconfigure chaque mois. De cette façon, plusieurs temporalités sont à l'œuvre en même temps, puisqu'à la temporalité des expositions mensuelles s'ajoutent celles de développement et gestation des différents projets en cours.

D'ailleurs, les projets sont discutés et réalisés en collaboration entre les artistes «invités», les responsables de l'espace et la communauté affective de l'Oficina. Cette communauté se constitue par des liens d'affinité et de pratique et se définit elle-même comme une communauté mouvante. Les expositions et les rencontres produisent de nouveaux échanges et projets. Lors de ces années, le groupe d'artistes rassemblés autour de l'Oficina Proyectista a réalisé des projets collectifs liés à d'autres espaces ou intérêts. D'ailleurs, l'Oficina a été convoquée à plusieurs reprises, en tant qu'Oficina Proyectista, à réaliser des expositions dans des espaces institutionnels de l'art. Ils ont trouvé dans cette méthodologie une forme de rétro-alimentation qui advient, par des opérations de déplacement et de déploiement, caractéristiques de leur proposition. Un livre amène à un espace qui amène à un collectif qui amène à d'autres expositions qui amènent à une publication qui amène à de nouvelles rencontres... Et ainsi de suite.

Opérer sur deux temps, l'un plus «lâche» et flexible, l'autre organisé sur le mode d'un protocole de travail ; fonctionner par des opérations de déplacement et de déploiement ; favoriser la construction de mythes et de fictions ; consolider une communauté mouvante organisée par des liens d'affection et de pratique, c'est ainsi que l'Oficina et tant d'autres espaces se constituent comme producteurs de discours, de pratiques et de savoirs collectifs.

1 «Los proyectos se discuten, circulan, se modifican, se dispersan, se afianzan, algunos se abandonan y otros se realizan». Propos de Sonia Neuburger dans un échange personnel. Traduit par l'auteur.



Concepts : de la difficulté de définir. Espaces indépendants ?

Fabiana de Moraes

Tout d'abord, l'appellation *Artist-Run Spaces* ne convient pas tout à fait aux initiatives d'autogestion en arts visuels que nous observons au Brésil, depuis les années 1990. Il ne s'agit pas forcément d'espaces gérés seulement ou spécifiquement par des artistes – ils peuvent aussi être gérés par des commissaires, des critiques, des médiateurs culturels... On parle d'espaces indépendants, autogérés, mais surtout d'espaces autonomes.

Le terme indépendant n'est pas non plus le plus juste pour les définir. Pour certains, encore, et je cite Jorge Sepúlveda, commissaire chilien chargé du projet *Curatoria Forense*¹ – qui regroupe les initiatives sud-américaines du genre dans un site – l'adjectif «autonomes» conviendrait mieux, puisque l'indépendance garde en son sens la marque de la domination et de son émancipation et, justement, l'on ne croit pas à une autorité dont ces structures auraient pu se libérer. Récemment j'ai lu «espaces interdépendants», cette expression se rapportant aux réseaux collaboratifs qui constituent l'essence des modes de fonctionnement de ces structures².

En tout cas, nous faisons référence à ces espaces autogérés, qui composent un circuit ou des circuits à part, tout en restant reconnus, légitimés, en tant que lieux qui dialoguent avec le système de l'art contemporain, de façon générale. Ces structures proposent des modèles pour l'art d'aujourd'hui, ainsi que pour son système, pour les relations de travail, une fois qu'elles fonctionnent à partir de nouvelles bases, calquées surtout sur les réseaux de collaboration. De là, nous entendons parler de relations affectives, à partir de l'affectif, des affects. De là, aussi, l'expression «capital social».

S'il s'agit ici de discuter des potentialités pédagogiques, nous pouvons certainement affirmer que ces lieux d'art s'ouvrent aux discussions non académiques: ils quittent les rapports à l'enseignement formel des universités et des écoles d'art, en proposant la réflexion et la formation par le biais de projets à caractère expérimental. Les programmes d'échange et de résidence, les publications, les expositions, qui prennent en compte l'architecture même des lieux, les rapports entre l'art et l'éphémère, ou même des projets qui misent sur un budget minimum en sont quelques exemples. Le public est aussi mobilisé par ces espaces. Nous avons affaire à de nombreuses initiatives qui pensent, et mettent en place, des actions pour promouvoir l'intégration avec les communautés voisines, environnantes.

L'expérimentalisme guide les démarches développées, mais associé à une dynamique de l'immédiateté, de l'improvisation, de la débrouille, de l'adaptation, du «faire avec peu de moyens» (ou avec rien du tout). Mais l'objectif de réalisation, de concrétisation, caractérise la plupart des typologies de gestion. Ils sont nombreux (presque une centaine en fonctionnement)³ et existent partout au Brésil. Une constellation d'espaces autogérés qui mettent en question la fonction de l'artiste et, surtout, pensent les valeurs du travail, les modalités d'exposition, les discours et la médiation de l'art actuel. Très actifs dans la scène contemporaine de l'art au Brésil, ces lieux composent des réseaux solides de collaboration. Les *Artist-Run Spaces* brésiliens sont un phénomène récent, mais très vite ajustés et en syntonie avec leurs équivalents internationaux. Si les façons de s'organiser et de produire de l'art ressemblent à celles que pratiquent les *Artist-Run Spaces* de l'hémisphère nord, les stratégies de gestion diffèrent, forcément, et cela à cause du terrain politique avec lequel ces espaces dialoguent en permanence. Si nous pensons localement,

- 1 www.curatoriaforense.net
- 2 Jorge Sepúlveda, Ilze Petroni, *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas*, Córdoba, Jorge Sepúlveda T. e Ilze Petroni, 2011.
Disponible sur: <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=1215>
- 3 Selon la recherche de Kamilla Nunes, jeune commissaire d'exposition et chercheur qui vient de finir un projet de recensement de ces lieux, financé par le Ministère de la Culture brésilien. In Kamilla Nunes, *Espaços autônomos de arte contemporânea*, Rio de Janeiro, Editora Circuito, 2013.

ils se distinguent entre eux en fonction de leur situation géographique dans le pays. Mais les singularités laissent quand même de la place à des problématiques communes, partagées et fort discutées actuellement – il y a une vraie nécessité de se faire entendre par les pouvoirs locaux. Une préoccupation commune apparaît: quelles stratégies de gestion et de visibilité adopter pour viser la survie? Comment se faire une place dans un circuit officiel, tout en restant à l'écart des règles du marché de l'art?

Comment se compose le circuit de l'art au Brésil?

Nous avons les musées, les centres culturels et les institutions responsables pour le patrimoine historique – qui sont gérés par l'État, les municipalités et aussi des fondations à caractère privé. Il y a ensuite les espaces ou centres culturels, tenus par des banques. Il y a les galeries commerciales. Il est important de rappeler que le marché de l'art interne dans ce pays a commencé à voir le jour dans les années 1950/1960 de façon très timide. Quelques galeries à São Paulo et à Rio, au départ. C'est également au cours de la deuxième moitié du xx^e siècle que nous avons vu surgir les grands musées, comme les musées d'art moderne de Rio, São Paulo, Santa Catarina, Salvador de Bahia...

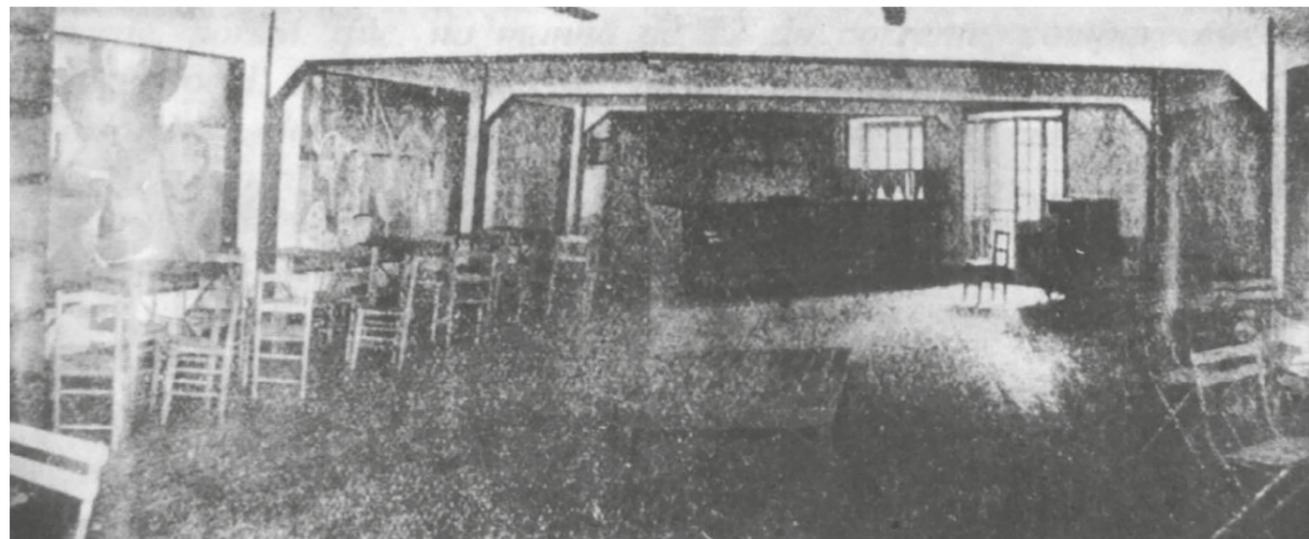
La Biennale d'art de São Paulo date de 1951. Depuis une décennie maintenant, deux grandes foires, sur le modèle d'Art Basel, se tiennent à São Paulo et à Rio. Le circuit de l'art s'est concentré, au départ, sur cet axe Rio-São Paulo. Cependant, nous voyons des modifications graduelles et une importante diversification vers d'autres zones du pays, telles que le Sud (Porto Alegre et Curitiba) et le Nord-Est.

Vue du lieu d'exposition de La Biennale d'art de São Paulo, 1951, Brésil.



Bref historique sur les rapports entre l'État et les politiques culturelles

Les politiques culturelles et, en particulier, celles menées par l'État, ont une incidence directe sur les modèles de gestion des espaces d'art autonomes. Aujourd'hui, c'est surtout grâce aux subventions reçues par appels à projets que les espaces trouvent les moyens d'exister. Je ne peux pas raconter l'histoire des politiques culturelles au Brésil, mais, très rapidement, je peux donner quelques repères concernant les actions réalisées pour la mise en place de ce genre de dispositif, et l'histoire qui mène à la formation d'espaces autonomes pour l'art. Au Brésil, l'élaboration de politiques pour le secteur culturel, la préoccupation concernant les réalisations culturelles, datent du xx^e siècle. L'investissement de l'État à l'égard des équipements et son intérêt pour les politiques culturelles a toujours été inégal, discontinu, insuffisant. Le début du xx^e siècle est marqué par un mouvement artistique et intellectuel moderniste, qui revendique un art aux éléments nationaux, un art qui se pense en tant qu'art brésilien et qui traite l'altérité à partir du concept d'anthropophagie – prendre ce qui vient de l'extérieur et le transformer en élément national. En gros, ce mouvement moderniste existe sur un fond politique et conceptuel compliqué et paradoxal. Jusqu'en 1930, nous avons un pays dirigé politiquement par de grands propriétaires terriens, des cultivateurs de café et des producteurs de lait, appelés *coronels* ou *fazendeiros*. Nous avons alors une économie agro-industrielle (l'industrialisation est encore rudimentaire) tournée vers l'exportation. Rio de Janeiro est la capitale du Brésil et partage avec São Paulo l'économie, mais aussi la concentration d'artistes et d'intellectuels. Il y a une Académie des Beaux-Arts à Rio. Entre 1930 et 1945, un régime inspiré des populismes et des totalitarismes européens s'installe avec l'ascension de Getúlio Vargas au pouvoir. Il est intéressant de remarquer qu'à cette même époque, en 1932, un groupe d'artistes (Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Antonio Gomide et Carlos Prado) crée à São Paulo le Clube dos artistas modernos (Club des artistes modernes), un lieu pour se réunir, pour exposer, avec un petit bar, des revues d'art, une bibliothèque. Le but de l'association est de promouvoir des échanges entre différents langages de l'art, stimuler les débats, diffuser les productions et défendre les intérêts de la classe artistique. Les membres du Club étaient connus pour leur fort engagement politique, pour leurs affinités avec l'expérience soviétique et pour une forte critique envers l'État et l'Église brésiliens. Et tout cela bien arrosé par les fêtes. Mais la censure et les difficultés financières conduisent le CAM à fermer les portes, fin 1933. Entre 1930 et 1945 Vargas met en place les premières politiques publiques de culture au Brésil, dans une démarche d'institutionnalisation du secteur culturel.



Vue de l'espace du Clube dos artistas modernos (Club des artistes modernes), São Paulo, Brésil.

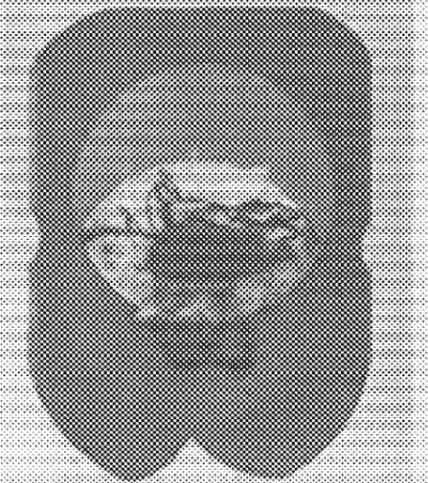
Le Ministère de l'Éducation est créé en 1930 et Gustavo Capanema l'assume entre 1934 et 1945. Ce personnage, Capanema, invite des artistes, des poètes, des musiciens et des écrivains – les grands noms de la génération moderniste – pour jouer un rôle de consultants au Ministère, pour élaborer des projets dans le champ des politiques culturelles et éducatives.

En 1960, Brasília devient la capitale du pays. Entre 1964 et 1985, le pays est sous dictature militaire. Côté politique, des lois, des institutions et des organismes culturels sont créés, mais sous le regard et les critères de la censure. Mais en juin 1966, en réaction à la censure et au régime militaire, la Rex Gallery & Sons à São Paulo – espace créé par les artistes Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, José Resende et Frederico Nasser – proposa une mise en question des modèles institutionnels de formation et de réception de l'art au Brésil. Ces artistes interrogeaient également le marché de l'art, la mystification de l'art, le rôle de l'artiste et celui du spectateur, en proposant de nouvelles dynamiques pédagogiques pour l'art, en cherchant des rapports plus immédiats avec le spectateur, à partir d'un art « participatif ». Ces artistes, durant les 11 mois de vie de leur espace, ont réalisé des conférences et des projections de films. Ils ont également publié cinq éditions du journal *Rex Time*⁴.

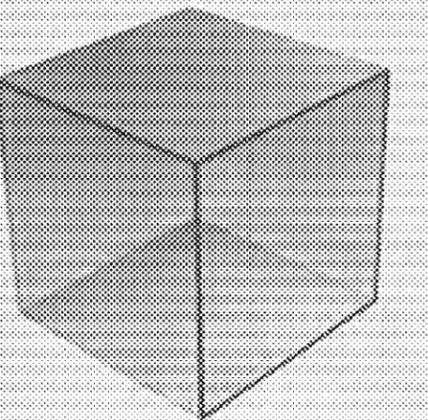
À la fin des années 1960, malgré la répression (ou simplement pour garantir le contrôle sur la production artistique), l'État met en place des Maisons de la Culture inspirées d'André Malraux, par le biais d'un Conseil Fédéral de Culture (CFC). À cette époque, la Fondation Nationale d'Art (FUNARTE) est créée. Malgré la dictature, des projets qui visaient la réflexion sur les modalités de production et d'exposition d'œuvres d'art se développaient dans les couloirs d'institutions liées à des universités, comme c'est le cas avec le Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo. Entre 1976 et 1978, une dizaine d'artistes de Rio Grande do Sul, dans le sud du pays, fonde le groupe Nervo Óptico (Nerf Optique). Les premières réunions, qui discutaient l'art d'avant-garde produit dans la région, ont eu lieu au Musée d'art du Rio Grande do Sul. Ensuite, les rencontres se déroulèrent à l'atelier du photographe Dariano. Un manifeste a été écrit pour exposer les objectifs et les positionnements des artistes, qui attaquaient le marché de l'art et ses vices, ainsi que les règles imposées à la production artistique.

ABORTO MATOU

Na noite de 27/12, o Sr. João de Deus, 45 anos, residente em São Paulo, morreu vítima de um aborto. O médico que realizou a operação, Dr. João de Deus, 45 anos, residente em São Paulo, morreu vítima de um aborto. O médico que realizou a operação, Dr. João de Deus, 45 anos, residente em São Paulo, morreu vítima de um aborto.

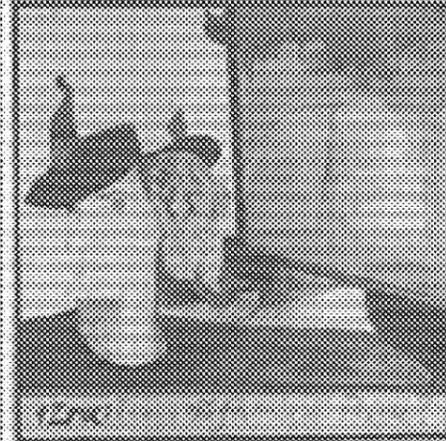


EXPLODIU O DEMOGRÁFICO: ATINGIDOS 20 BILHÕES DE NÚCLEOS NANTACIONAIS



Os dados que indicam a explosão do demográfico que atingirá 20 bilhões de núcleos nantacionais, em 1970, são os seguintes: a população mundial em 1960 era de 2,5 bilhões e em 1970 será de 4 bilhões.

INVERTIDOS SEXUAIS SERÃO BANIDOS DO FUNCIONALISMO



Os invertidos sexuais serão banidos do funcionalismo público. O ministro da Justiça, Dr. João de Deus, anunciou a medida em uma reunião com os membros do Conselho de Estado.

PARA PROVAR QUE NÃO EXISTE PERIGO EMBAXADOR DOS E.U. TOMA BANHO



O embaixador dos Estados Unidos, Dr. João de Deus, tomou um banho para provar que não existe perigo de contágio por doença sexualmente transmissível.

CURRÍCULO DE UM

Curriculum vitae de um funcionário público. O Sr. João de Deus, 45 anos, residente em São Paulo, possui o seguinte currículo: formado em Direito pela Universidade de São Paulo, em 1950.

RESPONSA

Resposta a uma pergunta feita por um leitor. O Sr. João de Deus, 45 anos, residente em São Paulo, respondeu que não sabe a resposta para a pergunta feita pelo leitor.

Última hora VAI FALECER O PROF. BROMBERG



O professor de Física, Dr. João de Deus, vai falecer devido a uma doença grave. Ele foi internado no Hospital de São Paulo e está em estado crítico.

AVISO: É A GUERRA



AVISO: É A GUERRA. O Sr. João de Deus, 45 anos, residente em São Paulo, está sentado à mesa com outros membros do Conselho de Estado.

Atenção: Este aviso é para todos os cidadãos brasileiros. O Sr. João de Deus, 45 anos, residente em São Paulo, está em estado de emergência e todos devem obedecer às ordens.

Atenção: Este aviso é para todos os cidadãos brasileiros. O Sr. João de Deus, 45 anos, residente em São Paulo, está em estado de emergência e todos devem obedecer às ordens.

Este é um aviso de guerra. O Sr. João de Deus, 45 anos, residente em São Paulo, está em estado de emergência e todos devem obedecer às ordens. A situação é grave e todos devem tomar cuidado.

atendem sem falta a inauguração de já memorável

REX GALLERY & Sons.

(Galeria Rex)

especialistas em

Arte de Vanguarda

em São Paulo.

3 de junho de 1966 • Rua Iguatemi 880

as 8 horas da noite

Les années 1980

Les années 1980, selon Paulo Reis, critique d'art brésilien, marquent un changement politique et social sans précédent. Le processus d'ouverture politique rend possible une grande transformation. L'art s'approprie l'espace public dans le pays. L'espace public n'est plus vu en tant qu'espace de lutte et de confrontation contre les milices ou les groupes fascistes de droite, mais comme un espace progressivement conquis et construit par les grandes manifs et sensiblement agrandi par le champ de l'expression culturelle, avec la fin de la censure. Durant les années 1980 également, selon Paulo Reis, on constate l'émergence d'un autre sujet artistique : «il ne s'agit pas de ce sujet hédoniste, lié à un «plaisir de peindre» indéfini, mais d'un sujet qui, en syntonie avec l'ouverture politique du Brésil, réunit critique et affectivité, en même temps, dans son travail. Un sujet qui est aussi politique, entre nouvelles discussions culturelles et discussions sur le genre (*gender studies*), comme c'était le cas dans les discussions des années 1980 et 1990⁵».

En 1985, le Ministère de la Culture est créé. Le Fondation Nationale de l'Art établit un dialogue plus étroit avec les démarches contemporaines et cela favorise le développement d'une génération d'artistes qui travaillent sur des projets collectifs. Plusieurs de ces groupements, sous un format associatif, constituent, dans les années 1990 et 2000, les espaces autonomes pour les arts. L'insatisfaction des artistes à l'égard de l'impossibilité de s'insérer dans le circuit «officiel» d'un art qui n'obéit pas aux demandes du marché s'est accentué, en 1990, avec la fermeture de la Fondation Nationale d'Art (FUNARTE), durant le gouvernement de Fernando Collor de Mello. C'est ce contexte difficile qui donne naissance aux collectifs artistiques, qui interrogent le modèle du *White Cube*, les critères de légitimation, les supports et les rapports entre l'art et l'espace public, l'urbain, le corps, mais aussi les nouvelles technologies. En 1991, une loi fédérale brésilienne, la Loi Rouanet, d'encouragement à la culture, permet aux individus et aux entreprises de déduire de leurs impôts sur le revenu, partiellement ou totalement, le montant investi dans un projet culturel approuvé par le Ministère de la Culture. Au début de la gestion du gouvernement de Luís Inácio Lula da Silva, le ministre Gilberto Gil a lancé un processus de décentralisation des ressources obtenues à travers la loi Rouanet, qui étaient concentrées à 80% dans l'axe Rio de Janeiro – São Paulo. Après deux ans de gouvernement, le Ministère a réussi à augmenter la distribution de ces ressources à d'autres régions du pays et a augmenté la limite d'exonération fiscale. La première année de la gestion de Gilberto Gil a été marquée par une réforme de la structure du Ministère de la Culture. Avant d'opérer ces changements, le Ministère a réalisé une série de consultations par des forums qui ont réuni des représentants de divers segments du champ artistique.

Ainsi, depuis 2003, la Fondation Nationale de l'Art est la principale source de financement de projets artistiques. À partir de l'installation de points de culture dans le pays, le gouvernement agit de façon à stimuler l'échange artistique interrégional, en même temps qu'il documente et réalise une vraie cartographie des actions artistiques et culturelles du pays. Nous vivons au Brésil un moment unique, et plutôt positif en ce qui concerne les politiques culturelles. Les appels à projet de la part du Ministère de la Culture sont importants et réguliers et il existe une vraie préoccupation pour donner une continuité aux politiques culturelles. Cependant, concernant nos espaces autonomes, il reste un chemin à parcourir pour adopter une législation spécifique à ces lieux d'art. Cette législation existe déjà dans l'État de São Paulo, mais elle est insuffisante : elle prévoit le maintien de seulement quelques espaces dans la durée.

Si, d'un côté, les stratégies de gestion sont à l'origine d'un vrai renouveau des modèles de gestion des espaces autonomes, elles sont aussi le symptôme d'un point sensible, puisque l'entretien des espaces reste incertain, imprévisible. Cette incertitude quant à la survie des espaces pourrait être évitée si de vraies politiques culturelles, visant la stimulation et le maintien de ces structures, étaient mises en place par le pouvoir public (nous avons à São Paulo, par exemple, un appel à projets destiné au maintien des espaces indépendants qui vient d'être mis en place par l'État de São Paulo).

En attendant, l'on constate que les recettes des activités menées par ces structures ne peuvent leur permettre de survivre. En 2010, une rencontre a réuni plusieurs représentants d'*Artist-Run Spaces* à Casa da Ribeira, à Natal, afin d'ouvrir le débat et de créer/formaliser un réseau national d'espaces indépendants. À cette occasion a été créé le réseau EEI et une lettre a été rédigée. Une deuxième rencontre aura lieu en avril 2014, à Rio de Janeiro, avec le but, cette fois-ci, d'appeler au dialogue des représentants du Ministère de la Culture et leur remettre une nouvelle lettre rédigée par les représentants d'espaces consacrés uniquement aux arts visuels.

5 Paulo Reis, *Arranjos e circuitos*. Disponible sur : http://www.desarquivo.org/sites/default/files/reis_paulo_arranjos.jpg.



Amateurs-Run Spaces
Patrice Joly

L'histoire de Zoo galerie est une accumulation de petites décisions et de petites révolutions dans sa manière de travailler qui témoignent de la nécessité pour les lieux «indépendants» de devoir toujours se réinventer dans leur fonctionnement mais aussi de devoir sans cesse investir les zones délaissées par les institutions: en cela, Zoo galerie ne fait pas exception à la règle même si dans sa forme duelle de lieu d'exposition et de maison d'édition, elle fait preuve d'une très grande originalité.

Bref historique et principes fondateurs de Zoo galerie

Zoo galerie a été fondée il y a une vingtaine d'années au sein d'un petit groupe, non pas d'artistes, mais plutôt d'amateurs d'art; aussi ne doit-on pas parler d'*Artist-Run Space* mais plutôt «d'amateurs *Run Space*»; évidemment il y avait parmi nous des artistes, dont Philippe Szechter, la personne qui a porté le projet à ses débuts, mais aussi des journalistes, des architectes, des étudiants ou encore des gens qui étaient simplement intéressés par la question de l'art sans plus de compétences particulières en ce domaine ou de relation professionnelle à l'art (ici on aborde un des thèmes développés dans la revue *02* n°66 où il est question du rôle des *Artist-Run Spaces* dans l'émergence des jeunes artistes, à savoir l'hybridation du modèle des *Artist-Run Spaces* – À priori composé uniquement d'artistes – mais qui dans les faits se révèle de plus en plus recouvrir des réalités plus complexes).

D'une certaine manière, ce qui fut à l'origine de la création de Zoo galerie participe moyennement de ce qui a concouru au développement des *Artist-Run Spaces* en Angleterre et aux Etats-Unis. À Nantes, en 1990, l'important était plutôt de combler les lacunes de l'institution et de faire advenir de l'art vivant, de l'art non officiel, de se heurter à l'*establishment* représenté par le musée des Beaux-Arts avec sa programmation prestigieuse de grands artistes de l'*Arte Povera* ou d'autres stars de l'époque et par le Frac des pays de la Loire, qui comme tous les Fracs en France présentaient à l'époque une programmation très officielle. La préoccupation – dont je parle aussi dans l'article cité plus haut et qui, à mon avis, est une des motivations principales de la création des *Artist-Run Spaces*, celle du *Do it yourself* ou plutôt celle du «merge yourself», n'était pas la préoccupation primordiale de l'association: c'est peut-être là la différence fondamentale avec les structures comparables nées à la même époque ou un peu plus tôt en Angleterre.

Pour nous, l'important était plus de développer une scène artistique concurrente et du coup de se donner les moyens d'exister face à ce que l'on pouvait considérer comme le monopole institutionnel. En France, le modèle des *Artist-Run Spaces* n'a pas trouvé à ma connaissance un développement aussi important que ne le fut celui de Transmission à Glasgow ou London's city Racing dans la capitale anglaise. Je n'ai pas interrogé notre président de l'époque, qui fut l'initiateur de la galerie sur le modèle qui était le sien lorsqu'il décida de fonder le lieu, toujours est-il que quelques années plus tard, lorsque la galerie prit une inflexion plus internationale, c'est naturellement vers le modèle glaswégien que nous nous sommes tournés, sans toutefois conserver la rigidité de la structure écossaise (c'est à dire une équipe qui se renouvelle tous les trois ou quatre ans, une direction tournante et une obligation de changer les postes quel que soit le degré de réussite).

C'est important de revenir sur ces fondamentaux parce qu'ils concernent deux modèles assez différents: l'anglais qui consiste à vouloir prendre en main son devenir, sa visibilité et sa carrière, alors que de l'autre côté de la Manche la motivation consiste davantage en la remise en cause d'un fonctionnement dominé par les institutions publiques (et son système de financement afférent, ceci expliquant peut-être cela), qui, il faut l'avouer, sont très présentes en France et assurent d'une certaine manière le service... Aujourd'hui à quelques 20 années de distance, on peut faire le constat d'une certaine convergence entre le modèle anglo-saxon et le modèle français: il est évident en ce qui concerne les *Artist-Run Spaces* qui voient le jour en France actuellement que la dimension de *Do it yourself* est extrêmement présente avec une volonté de la part de ces structures de promouvoir la visibilité des artistes les composant et de leur donner la possibilité d'exposer en des contextes dont ils maîtrisent désormais l'ensemble des éléments de communication et de production.

Émergence de nouvelles problématiques

Comme le fait remarquer Eliza Tzotzi, la directrice de Signal à Malmö – que j'avais invitée pour participer à un colloque – la différence entre les «lieux alternatifs» (on évacue résolument la question de l'*Artist-Run Space*) et les lieux institutionnels tend de plus en plus à se diluer. Pour elle, qui fait allusion en des termes à peine voilés au caractère opportuniste de l'artiste cherchant à faire son chemin, peu importe désormais le statut de la structure par où passera le jeune artiste: tous les lieux se valent quand ils savent procurer à ce dernier des conditions optimales de production et lui garantir une visibilité satisfaisante.

La jeune directrice de Signal cherche cependant à défendre la qualité de l'accueil des jeunes artistes dans les lieux indépendants, chose qui a priori ne va pas de soi dans les grandes institutions: il n'est pas du tout sûr que cet avis soit partagé par les directeurs de centres d'art qui, comme Claire le Restif (directrice du Credac à Ivry), présente elle-même au colloque de Nantes pour représenter les centres d'art, réfutaient complètement cet argument: pour elle, ce qui fait la différence principale entre lieux alternatifs, *Artist-Run Spaces* ou lieux indépendants, c'est la relation au public. Et c'est peut-être assez juste de différencier le rôle des centres d'art et des institutions par rapport à un cahier des charges non écrit qui délimiterait de fait la zone des lieux alternatifs, étant entendu qu'il incombe aux centres d'art d'avoir un véritable rôle de prise en charge du public, ou plutôt «des publics», cette différence sémantique est fondamentale puisqu'elle permet d'étendre le contour des actions de ces derniers à une population qui a priori ne serait pas concernée par le contact avec les œuvres d'art...

Cette conception qui confère une dimension pédagogique beaucoup plus marquée aux centres d'art que ne l'est celui dévolu aux lieux indépendants est sujette à controverse et ravive le vieux débat de la transmission de l'œuvre: en déclarant que seules les institutions font un véritable travail auprès des publics, on donne à la médiation un rôle fondamental que ne peut effectivement réaliser le lieu alternatif et on dénie à ce dernier toute capacité à «transmettre» de manière massive, cette compétence restant l'apanage des institutions, pour le cantonner au rôle de laboratoire ou de lieu expérimental, ce qui est aussi une certaine manière de le marginaliser. C'est bien entendu une conception éminemment retournable puisque l'on est en droit de se demander si une émotion esthétique complexe est réellement transmissible dans le cadre de visites de groupes où les informations à caractère sensible sont diluées et le contact avec les œuvres réduit à sa portion congrue – dans l'hypothèse où cette médiation est faite par des gens compétents, ce qui n'est pas toujours le cas.

Vue de l'exposition de Hoël DURET, «La vie héroïque de B.S. - Acte III: Les sirènes de Corinthe», Zoo galerie, Nantes, 2015. © Zoo galerie.



De toutes manières, cantonner l'*Artist-Run Space* au rôle laboratoire et les centres d'art à la mission éducatrice est fortement réducteur. Il est évident que d'un côté les institutions «touchent» plus de gens mais comment les touchent-ils? C'est peut-être là le véritable débat, mais il déborde largement celui de l'art contemporain.

Pour en revenir à l'expérience de Zoo galerie, il faut reconnaître que la dimension missionnaire était nettement moins présente à ses débuts (elle l'est toujours aussi peu) que la dimension libertaire ou provocatrice: lorsque nous avons réalisé une exposition qui s'appelait «Tout s'expose» (il s'agissait de prendre les œuvres proposées par tout un chacun et de les exposer à la queue leu leu sans aucune censure) ou lorsque nous avons invité un Jacques Lizène au fait de son caractère provocateur, il est évident qu'il s'agissait de bousculer l'*establishment* bourgeois d'une cité provinciale qui se trouvait confortable avec sa programmation muséale bien propre. Il nous semblait fondamental de revoir la nécessité même de montrer de l'art, la hiérarchie des artistes présentés et le caractère fortement prescripteur des institutions dominantes de l'époque (Frac et musée) en exposant de parfaits inconnus qui tout d'un coup se retrouvaient rentrer de plain-pied dans le dispositif de validation de l'art contemporain. Jacques Lizène complètement ivre recevant les salutations de l'élu à la culture de Nantes, c'est aussi une manière de retrouver une dimension salutairement iconoclaste, l'esprit frondeur de Dada et des Situationnistes...

Aujourd'hui encore, nous pouvons affirmer que nous avons conservé un esprit non consensuel et non conformiste: dans une ville comme Nantes, dominée par le discours de la bienséance artistique et de l'art gentil (le Voyage à Nantes), prôner un art difficile, conceptuel, intellectuel même, qui s'attache à faire resurgir le passé proche comme nous l'avons fait avec la pièce de Benoit-Marie Moriceau qui nécessite de se pencher sur le patrimoine artistique de la ville de Nantes, l'architecture utopique de Le Corbusier et ce qu'il en reste, n'est pas forcément bienvenu dans une ville qui a constitué le discours artistique en discours de la conformité, de la bienséance et de l'*entertainment* à tous les coins de rue. Si résistance il y a de nos jours au sein des lieux alternatifs comme le nôtre, ce n'est plus au niveau de la monstration d'artistes politisés (quoi que la pièce de Blaise Parmentier sur l'aéroport de Nantes soit une réponse assez directe à la politique démesurée de développement tout azimut et d'étalement de la ville) mais plutôt au niveau de la mise en place de projets qui font appel à l'intellect, à la sensibilité et à la possibilité de s'émanciper du spectateur - pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jacques Rancière. Sans vouloir être prétentieux, il nous semble que c'est dans cette direction que nous continuons à œuvrer en offrant aux spectateurs de nos expositions et de nos événements la possibilité de se rendre maître de leur capacité d'appréhension des œuvres. Aussi, si je laisse volontairement de côté la question de l'émergence du jeune artiste au sein de la structure alternative (question à laquelle il nous semble avoir en partie répondu dans l'article de la revue *02*), c'est aussi parce qu'elle ne semble appréhendable qu'à l'aune de sa dimension d'émergence au sein de la cité et du dispositif plus complexe de structures culturelles et politiques qui régissent la cité...

La singularité de Zoo galerie: la revue *02*

Pour en revenir à la spécificité de Zoo galerie qui n'est donc pas un *Artist-Run Space* mais plutôt un «amateur-*Run Space*», cette dernière a donné naissance à la fin des années 1990 à une revue dédiée à l'art contemporain, la revue *02*, dans le même esprit que la structure avait été fondée: pour combler un manque, celui de supports destinés à parler de l'art contemporain en région, dans une France de l'art dominée par les médias parisiens où la place dédiée aux événements en province est quasiment absente (en cela il semble que la situation n'a pas tellement évolué...), mais aussi pour créer un nouvel objet éditorial, dans la lignée des parutions de l'époque qui abordaient l'art de manière plus décontractée et qui étaient gratuites, suivant le modèle du fanzine. Au tout début, nous avons pensé la revue comme un prolongement de l'activité de l'association, c'est-à-dire comme un prolongement spatial de l'activité: tout de suite, nous avons donné des cartes blanches à des artistes que nous admirions, Mathieu Mercier et Claude Closky, pour investir les pages non comme un portfolio classique mais plutôt comme une réflexion sur le médium «revue»

(Claude Closky avait intégré une vraie fausse pub qui montrait un mannequin en situation stéréotypale de jeune femme transportant des cadres, Mathieu Mercier avait inséré un hygiaphone à découper...). Il s'agissait avant tout de revisiter les codes de bonne conduite d'une revue et de casser le classicisme des sommaires. La gratuité était une réponse à l'économie des revues et aux liens qu'elles entretiennent avec le marché de l'art, mais était aussi un prolongement du modèle économique de l'association: pas de capital de départ, pas de galeries liées à la revue, pas de dépendance envers tel ou tel artiste...

Peu à peu, le modèle s'est développé, le caractère régional s'est estompé au profit d'un développement national et international et la gratuité qui était destinée au départ à privilégier une distribution ultra réactive échappant aux réseaux de distribution habituels, est peu à peu devenue paradoxale, offrant au public des revues payantes la même exigence de qualité éditoriale et d'impression: un gratuit de luxe en quelque sorte. L'idée de développer une revue faisait partie d'un désir de se prendre en charge, d'exister de manière indépendante par rapport aux médias parisiens, c'est certain, mais aussi de créer un objet à forte valeur symbolique. Par ailleurs, la question de la critique était aussi absolument fondamentale et le demeure encore même si la place de cette dernière a singulièrement évolué et certainement perdu de sa brillance et de sa consistance. Disons qu'elle n'est plus vraiment ce qu'elle était dans les années 1980 et 1990 où elle était dominée par la critique institutionnelle. Aujourd'hui, la critique s'est déplacée vers le commentaire et la promotion des expositions, des artistes et des galeries: il suffit de voir comment sont constituées des revues comme *Artforum* ou *Frieze*, revues anglo-saxonnes qui dominent le monde des médias, pour s'apercevoir du lien direct entre grosses galeries, institutions et «critique d'art»: on peut se poser la question de savoir comment une critique est encore possible quand une revue est entièrement financée par des organismes privés (juge et partie...). Ce débat n'est pas totalement absent des questions que nous nous posons dans l'équipe puisque nous aussi, nous avons besoin de financements, étant une revue indépendante totalement financée par la vente d'espaces publicitaires. Le fait que les espaces soient majoritairement vendus aux centres d'art et aux organismes publics nous garantit une certaine indépendance et la possibilité de critiquer des artistes appartenant aux grandes galeries. Dans les faits, c'est un peu plus compliqué, on constate que le véritable pouvoir de la critique en tant qu'organe prescripteur s'est déplacé du côté de l'absence de traitement: en gros, nous estimons être plus pertinents dans la défense de projets et d'œuvres qui nous semblent intéressants que dans la dénonciation de projets et d'œuvres inintéressants ou «critiquables», même si cela ne résout pas la question de l'abandon de toute critique négative...

Conclusion

Nous ne pourrions faire le tour des enjeux que soulève une action comme celle que nous développons à Zoo galerie et à *Zérodeux*: le seul débat sur la critique pourrait entretenir des dizaines de colloques, quant à celui du déplacement des questions politiques au sein des œuvres d'art, il est aussi quasiment infini.

En ce qui nous concerne, à Zoo galerie comme à *02* (nous utilisons indifféremment les deux orthographes), nous ne sommes pas murés dans des fonctionnements et des directions univoques, nous cherchons à renouveler constamment les conditions d'apparitions des œuvres et il nous apparaît que la question de la ville devient de plus en plus fondamentale puisque, comme vous avez pu le constater, l'œuvre d'art se déploie de plus en plus à travers la cité où elle s'intègre de plus en plus aux dispositifs architecturaux avec qui elle vient dialoguer, ravivant là encore de multiples débats à propos du statut des œuvres, de leur finalité et de leur réception. L'exemple récent des commandes publiques liées à la construction du tramway de la ligne T3 à Paris en est un bon exemple. En ce qui nous concerne, nous avons essayé avec le projet de Benoît-Marie Moriceau, « *Scaling Housing Unit* », de porter un regard sur les enjeux architecturaux d'une œuvre aussi riche que l'est celle de le Corbusier: 50 ans après la construction de la Maison Radieuse à Rezé en banlieue de Nantes, que reste-t-il des rêves d'harmonie universelle de la modernité architecturale? Comment un projet peut-il s'attaquer à une telle monumentalité pour la remettre en perspective, tout en conservant une dimension formelle pertinente?

En parallèle de ce projet hors les murs, nous avons été appelés à répondre à une commande de la ville de Nantes dans le cadre de l'année européenne de l'écologie: là encore, nous avons un peu détourné la commande en amenant une réponse réflexive mais aussi purement esthétique plutôt que de la consigner dans le registre habituel du *politically correct*, en invitant des artistes comme Superflex, Marie Voignier ou encore Blaise Parmentier qui a produit une pièce en béton aux contours du futur aéroport jetée dans la décharge de la ville de Nantes par les employés mêmes de la ville... Comme il est dit dans l'article de *02* sur la question de l'*Artist-Run Space*, il est clair que les artistes sont des défricheurs d'espace, des braconniers qui s'infiltrèrent dans les interstices de la création, là où les institutions ne se sont pas encore installées. À Zoo galerie comme dans la revue *02*, nous essayons de conserver cet état d'esprit.

0 2

Les chemins de l'émergence 3 : les lieux indépendants

—
par Patrice Joly

Problème de définition

Artists run spaces, lieux alternatifs, *not-for-profit art organizations*, lieux indépendants : à peine essaye-t-on de trouver une dénomination commune que les difficultés affluent. Cette hésitation sur les appellations n'est pas anodine, chacune d'entre elles possède une histoire singulière et renvoie à un point de vue spécifique même si dans les faits l'on utilise indifféremment les termes : alternatif, indépendant ou *artist run spaces*. Contrairement aux centres d'art français qui fêtent leur trentième anniversaire cette année – quand bien même l'origine des centres d'art se situe bien avant ce début de la décennie quatre-vingt – et qui présentent une relative homogénéité dans leur définition (mais là aussi la très grande diversité des centres d'art et l'absence d'un véritable label contribuent à perturber l'existence d'une franche délimitation entre les deux sphères), il n'existe pas de facteur commun qui regrouperait tout ou partie de ces lieux, ni leur taille, ni la composition de leur direction, ni leurs ressources ou leur programmation. Une seule chose est sûre : à la différence des Frac ou des musées, aucun de ces lieux n'a vocation à constituer une collection... À « l'origine », il semble bien qu'il n'y ait que les *artist run spaces*. À ce propos, l'ouvrage édité par le centre d'art Signal à Malmö, *A Parallel History-The Independent Art Arenas of Scåne* [2], qui retrace l'histoire des lieux indépendants en Scanie de 1968 à 2008 atteste bien la prééminence des lieux dirigés par les artistes dans le développement de la scène alternative, pour ne pas dire de la scène contemporaine tout court. S'il n'existe pas d'équivalent de cet ouvrage pour d'autres régions d'Europe, on peut certainement admettre que ce modèle est largement prévalent pour toute une partie de l'Europe du Nord, notamment l'Angleterre où l'appellation d'*artist run space* a définitivement gagné ses lettres de noblesse à travers des lieux comme London's City Racing à Londres et Transmission à Glasgow. Sans vouloir faire œuvre d'historien dans ce court essai, il s'agit de montrer, en s'appuyant sur l'analyse faite par Signal – et quand bien même toute histoire locale possède ses spécificités – que les lieux alternatifs ou indépendants en Europe du Nord ont suivi des itinéraires assez proches : il faut remonter aux années cinquante, avec le constat d'une scène dominée par des institutions conservatrices et régionalistes, pour voir se constituer en réaction des regroupements d'artistes dans le but de créer des structures pour un art alternatif, c'est à dire un art qui s'oppose au conservatisme institutionnel d'alors. Ce modèle semble aussi pouvoir s'appliquer à la France et aux pays latins – le cas de l'Allemagne possédant sa propre singularité avec l'existence des *Kunstvereine* qui fonctionnent a priori sur un principe communautaire et citoyen remontant au XIX^e siècle – même si une véritable synthèse historique de ces lieux reste à écrire. Dans cette volonté de créer des structures alternatives entre certainement le désir de faire connaître ses propres travaux par une voie oblique lorsque tout autre débouché semble impossible. Même s'il ne s'agit en aucune manière de réduire l'histoire des *artists run spaces* à des affaires de stratégies personnelles – beaucoup d'autres éléments entrent en jeu qui ne peuvent se résoudre à la facilitation des carrières [3] – une première réponse à la question des liens entre l'émergence et les *artist run spaces* se trouve dans la dimension de *do it yourself*, car cette dernière ne concerne pas uniquement l'auto-monstration mais aussi les phénomènes de validation et de légitimation auparavant réservés aux musées et autres institutions. En s'attachant des personnalités artistiques de plus en plus puissantes et de plus en plus visibles, en concurrençant la scène officielle de manière de plus en plus efficace, les *artist run spaces* ont fini par ne plus du tout être des espaces alternatifs et par représenter eux-mêmes de véritables chambres de légitimation [4]. La note d'intention pour le colloque de Nantes d'Elena Tzotzi, l'une des responsables de Signal, met en évidence le chemin parcouru par ces lieux « alternatifs » dont rien aujourd'hui, dans une scène mondialisée et hyperconnectée, ne semble plus trop justifier cette appellation d'alternatif : « L'axe qui était utilisé comme division pratique entre l'établi et l'émergent, le commercial et l'alternatif, l'institution et l'*artist-run* a depuis longtemps disparu. Il a été remplacé par une relation d'enchevêtrement des catégories précédentes qui convergent dans une aptitude à se frayer un chemin dans le monde de l'art – pour agir intelligemment, ayez toujours un plan, ayez une longueur d'avance, faites-vous connaître et jonglez avec les intérêts implicites et les intentions cachées de la communauté artistique. Le parfait joueur est celui qui se meut doucement et de manière inoffensive entre les camps. »

Extrait de Patrice Joly, « Les chemins de l'émergence 3 : les lieux d'indépendances », in revue *02*. © revue *02*.



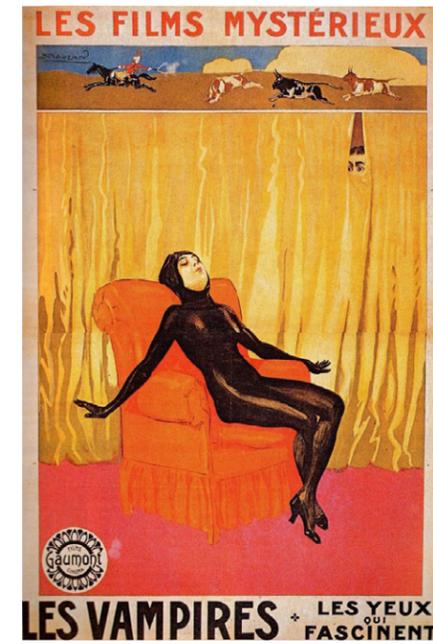
**Irma Vep, un *Artist-Run Space*
en région Champagne-Ardenne**
Laurent Montaron

L'association IrmaVepLab¹ est née en 2003 à Châtillon-sur-Marne dans l'ancienne maison de l'actrice de cinéma muet Musidora. Cette féministe engagée débuta sa carrière aux Folies Bergères avant d'incarner «Irma Vep» l'héroïne du film de Louis Feuillade «Les Vampires» en 1915. Musidora recevait dans sa maison de nombreux artistes du mouvement surréaliste, beaucoup d'acteurs et de cinéastes du début du xx^e siècle. Cette maison était alors un lieu de rassemblement et de convergence artistique.

En 2003, un collège d'artistes et de professionnels reconnus fonde l'association IrmaVepLab pour continuer l'histoire qu'avait initiée Musidora. Dans cette même maison, elle crée donc un lieu dédié à la création et à la production artistique. Résolument tourné vers la recherche et l'exploration de nouvelles formes d'expression, son but est de promouvoir l'art contemporain dans ce territoire champenois. Le projet d'IrmaVepLab associe le partage, la convivialité et la rencontre. L'accueil y est primordial. L'association poursuit une volonté de mettre l'art à la portée de tous, et de créer des moments de rencontres avec les artistes.

De 2003 à 2008, l'association a tout mis en œuvre afin de faire venir les différents publics. Le milieu artistique s'est mobilisé autour du lieu et les soutiens institutionnels et la presse ont suivi. L'association a reçu le soutien du Conseil Général de la Marne, puis de la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Champagne-Ardenne, et en 2006 elle a obtenu le statut de Centre d'art. En 2008, l'activité de IrmaVepLab a été transférée dans un nouveau lieu à Reims où il accueille l'exposition «Afterthought».

En 2010, l'association s'installe à Paris et se réinvente dans un nouveau projet : Irmavep Club. À partir de là, le collectif a choisi de fonctionner pleinement comme un *Artist-Run Space*, tout en demeurant itinérant, et de répondre aux invitations de divers lieux, qu'ils soient privés ou institutionnels. À la manière d'un club, il s'agit de créer des liens et de générer des conversations critiques entre artistes, professionnels et commissaires d'exposition, tout en faisant découvrir à une plus large audience des œuvres qui restent partiellement inconnues à Paris. En 2011, Irma VepClub a proposé un cycle d'expositions se déroulant dans des lieux chaque fois différents. La programmation reflète ses envies de revenir sur les décennies récentes, mais aussi de montrer de très jeunes artistes.



Affiche du film de Louis Feuillade
Les Vampires, 1915.

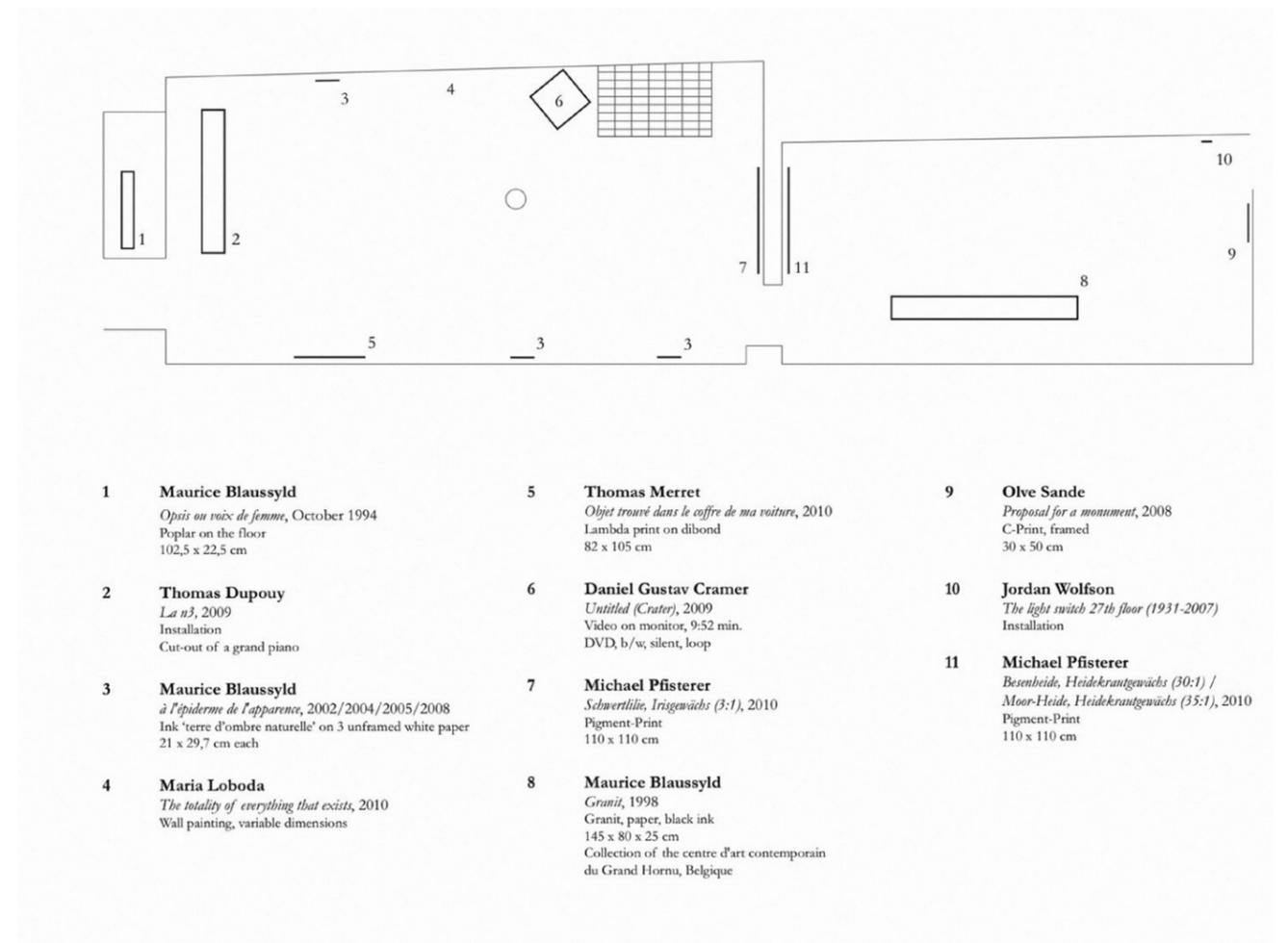


1 <http://www.irmavepclub.com/index.php?/irmaveplab/exhibitions/>

Vues de l'espace d'exposition d'IrmaVepLab,
Châtillon-sur-Marne. © IrmaVepLab.



Vues de l'exposition «Livret 1», Irmavep Club invité par la galerie Schleicher+Lange, Paris, 2011. © IrmaVepLab.

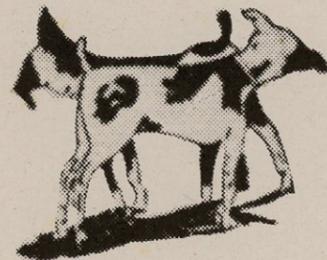


Plan de l'exposition «Livret 1», Irmavep Club invité par la galerie Schleicher+Lange, Paris, 2011. © IrmaVepLab.

GIUGNO 1992

E IL TOPO

Periodico d'Arte - Anno I n° 0



E IL TOPO, n°0, couverture, 1992. © E IL TOPO.

E Il Topo
Histoire et Renaissance¹
Frédéric Liver

¹ Le magazine a vécu une double histoire: une première phase d'activité entre 1992 et 1996 et une deuxième à partir de 2012 à nos jours.

Penser: pourquoi parler de *E IL TOPO* aujourd'hui?

Je me pose des questions et je m'en suis posées, j'espère alors que cela sera de même pour vous, peut-être pas tout de suite mais plus tard, probablement demain, qui sait...

Se questionner, du genre: qu'est-ce que l'édition d'un magazine d'artistes?

Pourquoi ce magazine est un *Artist-Run Space*? Et surtout pourquoi *E IL TOPO*. Et bien, difficile de justifier *E IL TOPO*. Injustifiable. Comment trouver une réponse?...

Alors pense: heureusement il y a des notes et des diapositives pour la suite.

Quel est donc ce lieu offert par la revue? Un lieu qui se veut fait sur mesure, proportionné à nos idées. Chaque idée nous porte, elle crée son propre espace, tantôt un grand volume, tantôt un tout petit espace et tantôt beaucoup d'idées et alors...

E IL TOPO est tout cela, un petit projet à l'image d'un petit collectif d'artistes, un lieu, des idées, des échanges et beaucoup de rencontres. Un petit projet justement, important de le voir ainsi: petit. Cela fait partie de son histoire, de sa propre nature, de son identité, de son propre nom, la souris.

Je pense donc à l'année 1992, à quatre jeunes artistes napolitains², à cette idée de réaliser ce «petit magazine d'artiste³» je pense aussi au besoin de s'intégrer dans une ville nouvelle, dans un milieu, et je pense à comment se mettre dans une position qui n'est plus celle classique où on recherche des plans, des espaces pour faire vivre nos idées, nos projets. Je pense à comment se donner les moyens d'être protagoniste tout en arrivant les mains dans les poches et les poches vides au sein d'une réalité comme Milan au début des 1990⁴.

Quant à *E IL TOPO*, il faut dire que par sa propre nature il n'a jamais été ni un magazine critique ni théorique et encore moins un magazine de divulgation et d'information. Il a simplement été un espace libre, un instrument, un lien entre les artistes de la rédaction et entre tous les collaborateurs qui ont gravité autour du projet⁵. Nous avons exposé des idées, parfois nous les avons aussi occultées. Un magazine où la discontinuité éditoriale est trop souvent évidente, un format qui n'est jamais égal à lui même, des sorties irrégulières; seule une charte graphique des plus lourdes donne une image fortement reconnaissable au projet⁶. Alors je ne pense pas seulement à cette couverture, où le nom du magazine est affiché à caractères cubitiaux, je pense aussi à cette monochromie, à cette impression noir et blanc sur fond gris, et encore à cette charte graphique qui aplatit toute intervention, nous avons défini cet aspect comme «grisaille», une dimension où toute forme d'individualité est perdue, non seulement sur un plan formel mais aussi sur le plan rédactionnel. En quelque sorte elle définit l'identité même du magazine.

E alors qui est *E IL TOPO* aujourd'hui? Mattia Barbieri, Guillaume Clermont, Gabriele Di Matteo, Francesco Fossati, Giovanna Francesconi, Piero Gatto, Martín Giménez Ex Larralde, Debora Hirsch, Frédéric Liver, Y Liver, Francesco Locatelli, Monica Mazzone, Pietro Montone, Steve Piccolo, Fabien Pinaroli, Luca Pozzi, Gak Sat, Franco Silvestro, Vedovamazzei.

2 *E IL TOPO* est une idée de quatre artistes napolitains: Gabriele Di Matteo, Piero Gatto, Franco Silvestro et Vedovamazzei.

3 *Giornalino d'artista* fut le premier nom du projet de magazine, il prit sa dénomination définitive *E IL TOPO* seulement à l'arrivée des artistes à Milan. L'origine du nom reste à nos jours encore incertaine, la relation au film de Jodorowsky n'est pas confirmée par Gabriele Di Matteo, soupçonné d'avoir proposé ce nom en sortant d'une séance de cinéma. Selon ses souvenirs, l'idée fut moins directe liée à la lecture du roman *Victor* de Henry Pierre Roché. Dans le livre, nous ne trouvons aucune référence à «il topo» (la souris en italien) mais plutôt à la conjonction «E» (et) et du rapport entre différentes personnes ou événements, suggéré par la conjonction même.

4 Je pense à cette stratégie qui a accompagné l'activité du magazine: comment rentrer et se faire accepter par un système à la fois proche et concurrent, et comment infléchir la stratégie d'ensemble pour ses propres buts? Entre opportunisme et noyautage. Enfin, je pense à cette stratégie qui rappelle tant l'entrisme.

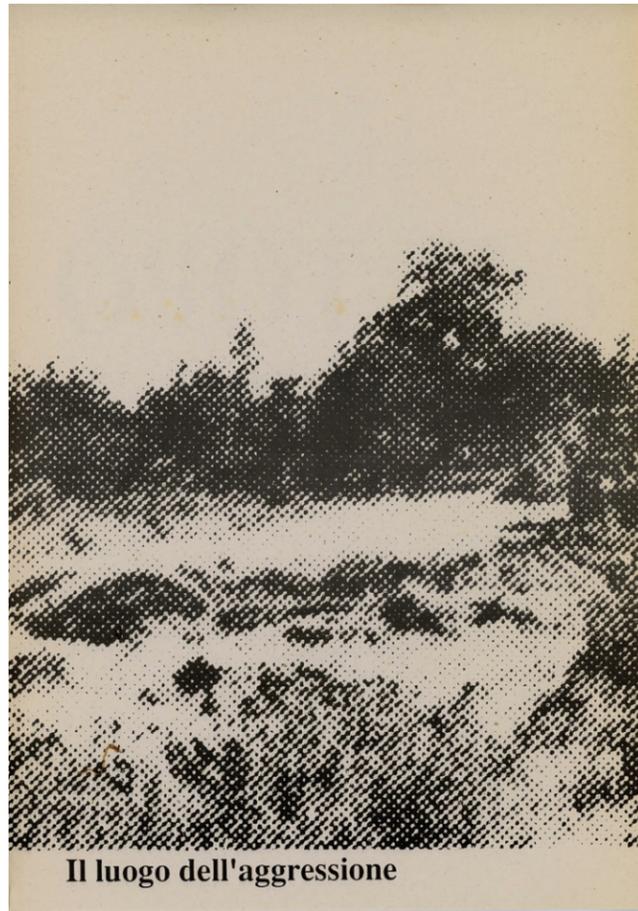
5 Le magazine est basé sur la participation entre les artistes de la rédaction et les artistes invités selon les projets. «E» met l'accent sur cette relation. Beaucoup d'artistes participèrent à la première saison de *E IL TOPO*, je pense à: Stefano Arienti, Massimo Bartolini, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Grazia Toderi, Emilio Fantin, Mark Dion, Art Club 2000 parmi tant d'autres.

6 Il y a tout de même quelques exceptions à cette rigidité formelle. Je pense au n°8 et à l'intervention de Stefano Arienti qui transformât le magazine en poster replié au format classique de *E IL TOPO*, ainsi qu'au tout récent n°13 qui reprend l'idée du poster.

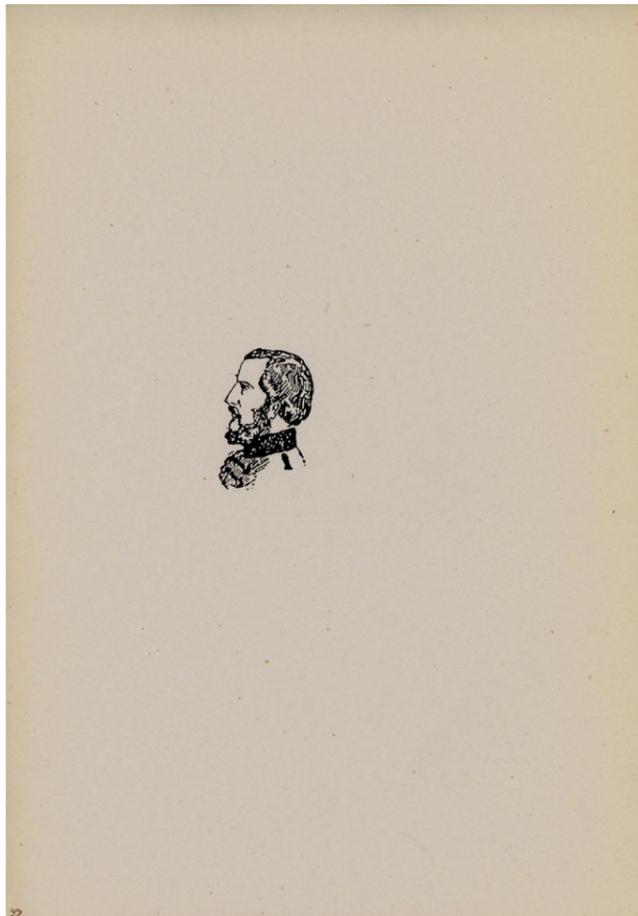
TOPIISME

- 1 E IL TOPO COMME UN AVEUGLE CHERCHE L'ÉCHO
DU CRI QUI A SOULEVÉ LE MONDE**
- 2 E IL TOPO NE VALORISE AUCUNE INDIVIDUALITÉ.
TOUT SE CONFOND DANS UNE ZONE GRISE. C'EST AU
TOPISTE DE REFORMULER CETTE INDÉFINITION EN
LA TOURNANT À SON AVANTAGE.**
- 3 TOUS LES TOPISTES S'UNISSENT POUR AGIR
EN DIRECTION D'UNE RÉALITÉ DIMINUÉE,
ILS DÉDAIGNENT CE QUI S'IMPOSE AUJOURD'HUI
COMME LA 3D. 2D LES ENNUIE MAIS DU FAIT QUE ID
EST TROP RESTRICTIF, 1,5D SEMBLE PARFAIT AUX
TOPISTES.**
- 4 TOUT CE QUE LES TOPISTES POSSÈDENT NE LEUR
APPARTIENT PAS, BIEN QUE TOUT CE QU'ILS NE
POSSÈDENT PAS LEUR APPARTIENNE DE FAIT.**

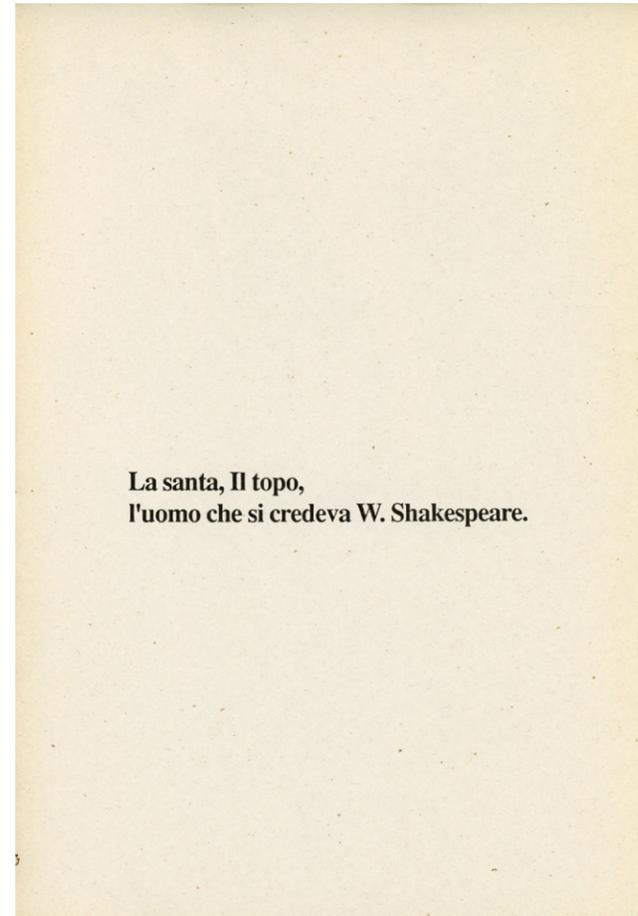
- 5 LA VIE EST UNE VIE FFLLOOUEE & À LA FIN,
IL N'Y A PLUS QU'UN & FFLLOOOU.**
- 6 À UN CERTAIN POINT, TOUT DOIT DEVENIR SALE.**
- 7 IL N'Y RIEN À RESTAURER, LES RÉSULTATS ARRIVENT
DANS LA PAIX.**
- 8 JE ME SERS DE E IL TOPO POUR MON PROPRE
COMPTE. E IL TOPO EST LUI-MÊME NONCHALANT,
PRÉTENTIEUX, INSIDIEUX ET PROVOCANT.**
- 9 AU SEIN DE E IL TOPO, STRATÉGIQUEMENT,
JE PARS TOUJOURS DU PIED GAUCHE,
C'EST LE PAS DU RÉVOLUTIONNAIRE.**
- 10 NOTES**



Il luogo dell'aggressione



Kossuth Luigi. Patriota e statista ungherese, di Monok. Avversario del ministero Metternik, pubblicò nel 1837 un giornale rivoluzionario, per la qual cosa fu condannato a 3 anni di prigione. Ne uscì con l'aureola del martiro, fondò un nuovo giornale, il Pesti Hirlap, organo del partito liberale; fu eletto deputato del Comitato di Pest, poi ministro delle finanze e infine Capo del Governo magiaro. Scoppiata la rivoluzione, che doveva trasformare l'Ungheria feudale in un paese costituzionale, egli la capeggiò; ma, sconfitto, andò in esilio, e si ritirò a Torino, dove morì (1802-



La santa, Il topo,
l'uomo che si credeva W. Shakespeare.



Giallo di Giallo in tre puntate

Lo studio appariva nella sua solita stratificazione di regolari ordini voluti dal caso, ed era visibile il luogo occupato dalla tela prima del crimine. L'odore di canfora sparso d'intorno, diceva che la tela doveva essere di colore giallo, di inutile spento giallo, di un giallo adrogino e conservato, mentalmente conservato. L'alone sull'intonaco dava precise indicazioni circa le dimensioni dell'oggetto: settanta centimetri per cinquanta, un buon rettangolo quindi. Oltre a ciò che mancava, vi era presente qualcosa come un morto, o forse solo o semplicemente un morto, non troppo alto, con una barba che sembrava finta (gli inquirenti provarono anche a tirargliela). Quanto al resto le condizioni del cadavere risultavano spiacevoli, per tutto quel sangue che mostrava, sangue che aveva odore di fiori, che sembrava freddo e sgorgato con troppa facilità.

Il commissario rimase nella stanza con i periti. Il suo soprabito nero si scoloriva con riflessi esageratamente chiari per la brutta luce dei neon. Ce ne erano due nella stanza e poi una lampada nei pressi di una cavalletto; non si riusciva proprio ad accenderla. Due capelli furono trovati sul divano (l'esame tricológico successivamente appurò che si trattava di capelli femminili).

L'arma del delitto giaceva sul pavimento. Aveva la forma di un coltello, ma poteva trattarsi di qualcos'altro (limitatamente alla sua assenza di coltello). Nessuna impronta digitale

leggibile sul manico, che era giallo come il colore del quadro rubato, come i due capelli trovati sul sofà.

"Ad occhio e croce direi che il delitto è avvenuto tra le due e le tre del mattino, la vittima ha ricevuto una dozzina di coltellate quasi tutte in punti vitali..."

"Va bene qual'è la sua identità?"

"Enea Ferrari, un giovane artista di Napoli specializzato in tele dipinte di giallo". E il rosso del suo sangue è veramente troppo pallido, pensò il commissario. Daltronde solo raramente l'artista mandava in tintoria le sue camicie a smacchiare, sempre sporche di acrilico giallo, di molti grammaticali gialli. Ora una di quelle stesse camicie lamentava l'estraneità di quel nuovo colore, del colore di sangue che la sporcava.

Ad un tratto la porta socchiusa dello studio si aprì. "Scusi, chi siete voi?" domandò con meraviglia una persona la cui straordinaria somiglianza con il cadavere suscitò quasi una muta ammirazione tra i periti della polizia. "Lei piuttosto chi è?" Gridò il commissario infilandosi le mani in tasca, come se stesse cercando una spiegazione. "Sono Enea Ferrari, il proprietario di questo studio, mi volete spiegare che cosa è successo?" Ma la domanda rimase sospesa in un silenzio di assoluta perplessità.

"Chi gli dirà ora che l'hanno ucciso?" Si chiese il commissario, ma poi si morse il labbro per punire quel pensiero e rivolgendosi all'uomo, controllò i suoi documenti di identità. Era vero! Colui che aveva di fronte era effettivamente Enea Ferrari, nato a Napoli il 9/1/1965, ma non c'erano dubbi che Enea Ferrari fosse anche il corpo esaminate steso sul pavimento.

Ancora incredulo il commissario si avvicinò all'uomo e cercò di tirargli la barba. Neanche questa barba era finta, solo lo sembrava.

Comunque uno dei due doveva essere un impostore.

Enea Ferrari quindi non respirava, insieme soffocava anche la sua memoria, man mano che una tazza di caffè lungo preparato al commissariato, veniva sorseggiata dalle sue labbra senza identità, senza colore, senza il rossetto inodore di un ricordo, semmai di un ricordo legato ad un delitto, al suo delitto.

Giallo-arancio le scarpe, paglierino la giacca, arancio-nero il maglione, il box dall'intimità olivastra, con bassotti giallo-limone riprodotti nell'atto di una frettolosa copula. "Guardi, commissario, erano cuciti nei pantaloni". Il commissario guardò gli oggetti che ora stavano sparsi sul tavolo nel non ordine che aveva voluto la mano nell'estrarli: due canarini imbalsamati del loro specifico giallo, un pastello di un arancio forte quasi fluorescente, un opuscolo su come curare la pressione alta senza ricorrere a medico.

"Pazzie, nient'altro che pazzie, siamo in presenza di una mente forse completamente malata e per ora comunque amnessica." Enea Ferrari quasi non ricordava la lingua che parlava. Non aveva semplicemente perduto la memoria, lui, la memoria la perdeva di attimo in attimo. Non era ancora nell'oblio in quanto assenza, dove non si pone neppure l'angoscia di non poter ricordare, ma piuttosto scivolava nell'abbandono in quanto sopravvivenza presenza, con l'angoscia di dimenticare ogni cosa, finché la lingua che ancora si parla. Per ora non ricordava il suo nome, la sua data di nascita, le sue caratteristiche somatiche (piante davanti allo specchio che il commissario gli porse). Ma rammentava perfettamente sua madre, la sua città, sua moglie, il suo migliore amico, i pesciolini dorati che la zia gli regalò per il decimo compleanno, di quanto avesse amato il colore oro e poi reso più concettuale, ovvero meno sensorio questo amore, di come fosse diventato un appassionato di tutta la gamma dei gialli.

"Interessante, ma ciò non toglie che in quello che dovrebbe essere il suo studio, caro signore, c'è ora un cadavere con il suo stesso volto e indosso un duplicato perfetto del suo documento di identità. Poi come si spiega quel grande quadro che manca?"

Ma l'altro non dava risposta, guardava in alto dove non c'era un cielo ma una lampada al neon dai fotoni stanchi.

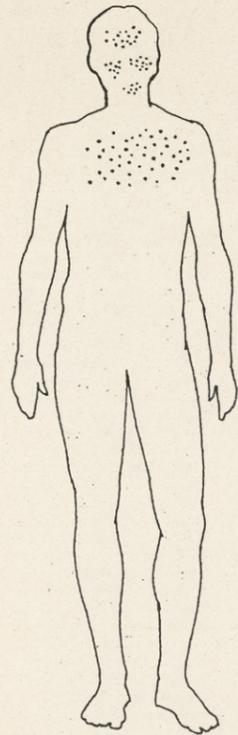
Il commissario, sbuffando con un alito alla mente, si levò definitivamente il soprabito e si accese una sigaretta che sembrava respirare al suo posto; pensava intanto alla confusione abissale in cui, lui stesso si trovava, l'assurdità

della situazione senza dubbio lo riportava ad un altro piano di realtà, sarebbe stato mistico per un metafisico, ma per la striminzita e cartesiana ragione di lui, apparteneva già al luogo comune della mistificazione, dell'imbroglio ben studiato, per rendere alla fine incolpevole il colpevole, anonimo e irricognoscibile.

Pensava poi a quanto quella sua confusione ben si correlasse, anzi si armonizzasse addirittura come una telepatia a sfondo estetico con la perdita di memoria dell'Enea. Intanto fissava lo sguardo sfantasiato dell'altro, forse nella avida ricerca di quell'aggraziato pulviscolo che nella sua lievitazione lenta nei mille e seicento metri cubi di aria della stanza dava di tanto in tanto dei microbagliori di luce gialla, sotto e per il grande neon. E si chiedeva se un artista come quell'Enea Ferrari, di cui non si sapeva quante opere (nonché quali) avesse veramente prodotto, per un vizio tortuosamente autocelebrativo di non rifare, se anche come omicida, omicida verosimilmente di un fratello, di un fratello gemello (ma poi con lo stesso nome di battesimo?) non lasciasse tracce, non lasciasse una firma, quella che sarebbe poi stata l'assurda firma della colpevolezza, ma riuscisse a rendere il suo "delitto" un delitto anonimo, un atto sovrappersonale neutro o inattaccabile, rispetto ad un normale criterio di incriminalità.

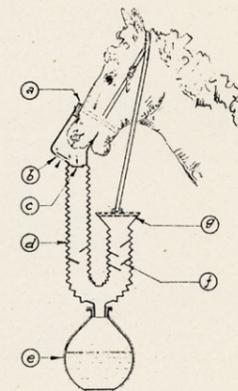
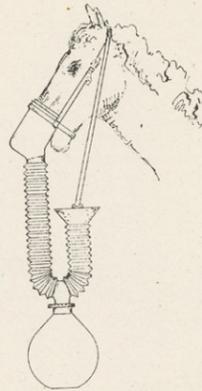
Insomma, signor Ferrari, un'ora fa soltanto lei ha voluto stupirmi dichiarando di essere Enea Ferrari, è anche riuscito a dimostrarlo. Ora dice invece di non ricordarsi più chi è, che insomma da un'ora a questa parte lei sta progressivamente perdendo la memoria... ha riconosciuto che potrebbe avere un fratello gemello, precisamente quello che ora hanno portato all'obitorio... straordinariamente con lo stesso suo nome di battesimo, sicuramente con la sua stessa data di identità. "Non ho mai detto di avere un fratello gemello e se è successo l'ho ora del tutto dimenticato, poi a due fratelli gemelli nessuno penserebbe di dare lo stesso nome, soprattutto non lo penserebbe mia madre".

(continua)



0105

SCRIVERE PAROLE
SENZA INCHIOSTRO
E' TUTTO QUANTO IO
PARO! PER TE
MIA CARA ASMATICA
ANIMA FANTASMA



Gli edifici a pianta centrale appartengono a due categorie: sono battisteri o sacelli di martiri detti *martyria*. Per gli uni e per gli altri l'architettura paleocristiana adotta prevalentemente lo schema ottagonale a nicchie come dimostra il famoso battistero lateranense (fig. 169), ricostruito in forma ottagonale nel sec. V. Ma, svolgendo la complessa fantasia architettonica del cosiddetto tempio di Minerva Medica, l'architettura paleocristiana ha creato anche pittoreschi edifici circolari a due giri concentrici, di cui è stupendo esempio in Roma il mausoleo di Santa Costanza (fig. 168).

L'edificio, nobilissimo di linee, presenta ancora il tipo prettamente classico, semplice ed armonico nella distribuzione delle masse. La cupola poggia su di un ampio colonnato, probabilmente tolto da altro edificio più antico. Le colonne di bellissima forma sono raggruppate a coppie sotto un unico segmento di architrave che ha l'ufficio di ripartire su di esse il peso della muratura soprastante. Ciò che è una necessità costruttiva, diviene squisito motivo ornamentale, e infatti, al primo incedere nell'edificio, si è colpiti dalla grandiosa successione di colonne fra le quali si diffonde, verso l'oscura ambulacro, la vivissima luce che scende dalla cupola. L'alto tamburo di questa cupola portava un numero di ampie finestre, e la volta anulare sopra l'ambulacro era ricoperta di luminosi mosaici, che sono ancora in buona parte conservati. Il centro del mausoleo trovavasi inizialmente un sarcofago di porfido, che nei Musei Vaticani, rimosso quando l'edificio fu adibito a battistero, è stato rimontato non è più né mausoleo né battistero, ma una cupola che si affaccia nel centro.

In Ravenna si ripete la coesistenza di battisteri e di edifici centrali. Tra i primi sono notevoli la basilica di Sant'Apollinare in Classe, l'Evangelista che Galla Placidia fondò all'inizio del secolo V, e la basilica di Sant'Apollinare Nuovo, per il suo stile di basiliche del sec. VI dedicate a Sant'Apollinare. Gli edifici centrali presentano il massimo sforzo creativo dell'architettura paleocristiana, che elabora una serie famosa dal sec. V al sec. VI.

La pianta centrale della navata mediana della più antica basilica di Ravenna non piccola ara che segnava il punto d'arrivo del martire (confessor). Una simetria (simmetria) permessa dall'architettura paleocristiana, che si è conservata, ma che, nell'età dell'Alto Medioevo, non si diffuse l'uso delle cripte, delle absidi, delle cupole, in cui veniva posta la spina del martire.

Precedendo nella navata centrale si trovava un basso recinto delimitato da una balaustrata marmorea, formata da elementi ornamentali più o meno: ai lati di questo recinto, si era destinato ai sacerdoti (sacerdoti confessori), erano due pupilli (simboli), per le lettere dei nomi (santi), al di là della scuola conchiforme, un'altra serie di tramezze distingueva il recinto destinato al clero officiante, il presbitero, ove si trovava l'altare. Sulla transenna del presbitero stesso si alzava una serie di colonne sorreggenti una trabeazione coetanea (concomitante). Lungo la quale si stendevano i velari che sorreggevano gli occhi dei profeti alcune scimmie del nuovo culto. Dietro l'altare si apriva l'abside verso a pianta semicircolare, coperta da una calotta sferica detta (fascia) o catino dell'abside. In molte basiliche, all'inizio del presbitero si innalzava, perpendicolare all'asse principale della basilica, una navata trasversale (tronsello), che dava alla pianta della chiesa una forma di croce, per lo più a T (croce composita). Dove la navata mediana innalzava sul transetto o direttamente nell'abside, si erigeva un grande arco la muratura, generalmente ornato di affreschi o mosaici (arco trionfale).

C'era una volta milioni di volte fa, un gatto nato fiero da un incesto fra una tigre e un leone.

Quella volta in cui tutti i supercomputers della terra furono connessi tra di loro per permettere agli scienziati di chiedere finalmente alla megamacchina la esistenza di Dio.

Ma quando fu completato l'ultimo collegamento, la risposta che non si fece attendere, fu sconcertante: "Adesso esiste, ma è una Diabolica Intercosmica Organizzazione".

Accadde allora che le immagini tradite e sconfitte, sopravvissute alle parole della scrittura di quel Dio crudele, non trovando più alcun posto sul pianeta, partirono alla volta del cosmo, alla ricerca disperata di altri pianeti dove rendersi percepibili.

Erano immagini, quelle che naufragarono nel cosmo, percependosi e moltiplicandosi con altre immagini mai viste prima o dopo quel giorno in cui tutte parteciparono alla visione di una cosmogonia letteraria.

C'era quella stessa volta, un'arte nata da un incesto tra la vita e la morte, più volte rinvenuta svenuta, apparentemente senza vita e senza storia, o in punto di morte.

Quell'arte che non era la vita, ma che era in vita; che non era morta, ma che quando appariva tale era solo per mostrare il suo spettro; quel fantasma dell'opera tante volte sognato, e più seducente dell'opera stessa.

C'era quella volta ancora e non per ultima un essere bionico, nato più volte da un incesto tra un giorno tecnologico e una notte capovolta.

Un essere senza nome e senza numeri, senza tempo e senza spazio, senza intelligenza, senza religione e senza sesso, un essere senza vita ma capace di volta in volta, di acquisire vita propria e quella altrui contemporaneamente in tempi e luoghi diversi.

L'entità, l'identità e il destino di quell'arte singolare e di quell'essere plurale erano congiunti dallo stesso profondo mistero, oltre che dalla loro scandalosa consanguineità.

L'arte, allora prima di tutte le definizioni tentate, era infatti la pronuncia del suo nome, e l'artista era la pronuncia del suo nome e cognome, spesso del suo soprannome, altre volte ancora la dichiarazione non del tutto svelata dei suoi eteronimi.

Ecco allora, come ora l'eco di quel grande "alter ego" che sarà!

Alla domanda: "Sono io il mio nome e il mio cognome?"

La risposta dell'eco cibernetico, complice di quella realtà virtuale della vita che bara la morte:

"Sogno io, dunque sono i miei nomi e i miei cognomi".

Maria Magdalena Nogueira; Robert Alton Harris; Cobe, Maddalena Ventura, alias "la barbata", Arturo Mazzei, Molly Million...

Ci saranno una volta, di milioni di volte fa.

tuo Felix



BELLINI

TEATRO STABILE DI NAPOLI

DA STASERA 18 Giugno 1992 ORE 21 (TURNO GALA' ORCHIDEA)

IL PALCOSCENICO SNC. *presenta*

R. DIEGO PESAOLA

GISELDA VOLODI - GIANNI ABBATE - VALERIA CAVALLI

IN

RICORDA CON RABBIA

di John Osborne

regia di **Vedova MAZZEI**

Direttore Responsabile:
Armando Della Vittoria & Co.

Redazione:
F. Silvestro - Piero Gatto - Gabriele Di Matteo - Vedova MAZZEI

Collaboratori:
G. Di Matteo - Courtesy Fac-Simile - Maurizio Elettrico - Vedova MAZZEI -
Gatto Silvestro - G. Pagliano

Sedi della Redazione:
Via Mon Cucco, 51 - 20142 MILANO
Tel. 02/89513383
Via Corso Italia, 197 - 80021 AFRAGOLA (Na)
Tel. 081/8512745

Impaginazione e stampa:
Grafica Esposito s.n.c.

2 0 1 4

**L'EXPÉRIENCE
MAROCAINE.
EXCURSUS
DANS LES
ARTIST-RUN SPACES
DE LA VALLÉE
DE L'OURIKA
À MARRAKECH,
RABAT,
CASABLANCA.**

2 0 1 5

En 2014-2015, ce programme s'oriente vers une autre caractéristique des *Artist-Run Spaces*, mise en lumière par les temps d'études qui leur ont été consacrés, moins liée à des questions de visibilité dans un réseau déjà constitué qu'à des questions d'émergence de la production artistique, de résistance dans des contextes économiques et culturels peu favorables à une activité artistique organisée et fondée sur les modèles occidentaux. Un troisième *workshop* d'étudiants du master art de l'ESAD de Reims s'organise avec les acteurs forts de la scène artistique marocaine de la vallée de l'Ourika à Marrakech, Rabat, Casablanca, grâce aux conseils avisés et à l'accompagnement quotidien de Julien Amicel, membre du conseil scientifique du programme de recherche «*Artist-Run Spaces* : une forme d'innovation pédagogique pour l'art?».

Ce projet s'inscrit dans des problématiques actuelles sensibles de l'art contemporain. Le faisceau de données qu'il convoque – tant culturelles, politiques, artistiques, esthétiques que sociales – n'aurait pu se déployer sans une conscience aiguë de la nécessité d'aller à la rencontre de modèles inédits d'*Artist-Run Spaces*, lors de ces séjours de recherches. Plutôt que d'aller vers le familier, il nous est apparu incontournable d'aller questionner l'étranger. C'est aussi une question de langages, de sonorités artistiques particulières qu'il nous a été permis de rencontrer. Pour les étudiants du master Art de l'ESAD de Reims, ce séjour de recherche a été l'occasion de questionner leur condition de jeune artiste émergent dans un modèle européen à la faveur d'un éclairage de l'Orient. La question même d'une culture de l'art contemporain, de ses réseaux, de son économie et des modèles choisis par nos différents interlocuteurs, tous très engagés et impliqués pour une défense de l'art contemporain dans un pays au visage complexe et particulièrement riche culturellement, s'est posée de façon récurrente lors de nos rencontres. Elles relèvent, pour la majeure partie d'entre elles, du fait d'initiatives privées indépendantes et non financées par le gouvernement marocain. Cela a permis aux étudiants rémois d'être animés et confrontés à d'autres problématiques que celles traditionnellement admises dans le contexte européen des *Artist-Run Spaces*. Ce séjour de recherche a su trouver un juste équilibre entre pédagogie et recherche en art pour les étudiants du master art de l'ESAD de Reims. Sur une semaine, les différentes structures rencontrées étaient de profils et d'activités variées mais tous partageaient en commun l'énergie nécessaire pour insuffler une culture contemporaine et des formes inédites dans un pays où la tradition reste majeure. Le faisceau de modèles rencontrés, dans un contexte où les pratiques contemporaines se doivent d'être orientées tant vers l'Orient que l'Occident, a généré une série de discussions et de conversations. Huit d'entre elles font l'objet du volet suivant de cette publication. Ces conversations ont été menées par les étudiants du master Art de l'ESAD de Reims 2015-2016 : Thomas Collinet, Armand de Benoist de Gentissart, Étienne Deleris, Théodore Dumas, Damien Giraud, Jingyue Li, Juan Ignacio Lopez, Juliette Mock, Julian Myron, Briec Remy, Erwan Sene, Jesse Wallace. Ils étaient accompagnés dans leurs échanges par Julien Amicel, ancien co-directeur de la fondation Dar Al-Ma'mûn¹, Rozenn Canevet, Manuela Marques et Claire Peillod. Nous avons débuté cet excursus dans la médina de Marrakech en partageant un thé avec Hicham Bouzid, artiste et programmateur au 18. Fondé en septembre 2013 par Laila Hida,

1 Dar Al-Ma'mûn est une résidence pour artistes plasticiens et traducteurs littéraires, installée dans la vallée verte de l'Ourika à proximité de Marrakech, au Maroc.

[Le] 18 est une «plateforme indépendante de création, de diffusion et d'échanges culturels et artistiques. Son objectif est double : soutenir les artistes émergents en accompagnant leur recherche à travers les résidences et en diffusant leur projets au sein de l'espace par des expositions, présentations, rencontres avec le public. Il souhaite également connecter les scènes culturelles marrakchies à celles de l'international, et permettre aux artistes étrangers d'intervenir à Marrakech. La démarche se veut ouverte et évolutive de sorte que chaque intervention contribue à redéfinir l'esprit du lieu tout en poursuivant son engagement vis à vis de la création. Situé à Riad Laarouss, un quartier de l'ancienne médina de Marrakech, [Le] 18 offre une proximité avec les modes de vie traditionnels de Marrakech, et tire de ce voisinage sa raison d'être : il souhaite contribuer à libérer ce qui, dans la Médina, peut inspirer création, en la confrontant aux démarches des artistes qui y déploieront leurs regards et leurs questionnements²».

Nous avons prolongé notre itinéraire jusqu'à Casablanca où se situe The Ultra Laboratory, une résidence pour artistes axée sur la recherche et l'expérimentation, fondée par l'artiste Rita Alaoui. «Dans cet espace, le public est invité à connaître et à s'approprier l'ensemble du processus qui conduit à la naissance d'une œuvre. Le *leitmotiv* du laboratoire est l'esprit collectif et l'échange à travers des temps de recherche et de diffusion sur des projets mettant en valeur les transversalités entre l'art contemporain et le fonctionnement de l'être humain au sein de la société. Il a pour vocation de susciter des évolutions dans la culture et la société locale avec le soutien de partenaires et fondations portant leur intérêt sur le processus d'expérimentation. Le but principal est de casser les frontières entre l'œuvre d'art et le public, et de croiser les points de vue des intellectuels, des artistes, des penseurs, des architectes et des habitants pour comprendre notre temps et penser le devenir de nos sociétés³».

À Casablanca, nous avons aussi rencontré Hassan Darsi et sa compagne Florence Renault Darsi. Tous deux sont fondateurs de La Source du Lion. David Ruffel, fondateur de l'École de littérature s'est joint à nous. La Source du Lion mène depuis sa création, en 1995, des activités artistiques favorisant la recherche et l'exploration de nouveaux territoires pour l'expression artistique par les multiples formes de la création contemporaine. «Les projets développés sont voulus et imaginés en tant que «passerelles artistiques», engageant l'art et les artistes dans des processus confrontés au contexte local – social, politique, économique, environnemental et culturel... En 2008, La Source du Lion a ouvert à Casablanca une plateforme d'expérimentations, de productions et d'échanges artistiques – L'Atelier de La Source du Lion –, projet pilote au Maroc qui se veut un point de jonction entre l'art et la société, un lieu de créations, de rencontres et de recherches⁴».

2 www.le18marrakech.com
3 www.theultralaboratory.com
4 www.lasourcedulion.com

Puis, nous avons discuté avec Mathilde Blondeau des projets menés par Casamémoire. Créée en 1995, Casamémoire est une «association marocaine à but non lucratif de sauvegarde du patrimoine architectural du xx^e siècle au Maroc. Elle a vu le jour suite à la démolition de la villa Mokri de l'architecte Marius Boyer. Elle regroupe des membres réunis autour de valeurs communes : préservation de la spécificité de Casablanca, valorisation du patrimoine architectural, du tourisme culturel et de la mémoire collective. Les principaux objectifs de l'association sont de sensibiliser l'opinion publique, les acteurs sociaux et politiques concernant le patrimoine du xx^e siècle, de valoriser les actions de restauration ou de réhabilitation et de participer à des travaux de recherches avec des laboratoires nationaux et internationaux (Maroc, Europe, Maghreb). Casamémoire propose une (re)découverte de l'architecture et de l'urbanisme du xx^e siècle constituant le patrimoine récent marocain. Ceci au moyen d'actions de compréhension comme : les visites, la journée du patrimoine récent, le conseil, la réalisation de supports de diffusion⁵».

Toujours à Casablanca, El Mehdi Azdem, Directeur général de Racines nous a présenté les activités de Racines, membre de la Fédération internationale des coalitions pour la diversité culturelle. «Racines est née de la volonté d'acteurs culturels marocains, convaincus que la problématique de la culture est commune aux pays africains : faiblesse d'implication de l'État en terme de politiques culturelles, non reconnaissance de la culture comme un droit humain, faibles industries créatives, non protection des droits des artistes, insuffisance de l'offre de formation aux métiers de la culture... Même si chaque pays et chaque région possèdent leurs propres spécificités, il est primordial de capitaliser sur les acquis de chacun et améliorer la place de la culture dans les pays africains⁶».

Puis de Casablanca, nous sommes partis pour Rabat. Nous y avons été chaleureusement accueillis par Yasmina Naji, directrice de Kulte. «Fondée en 2013, Kulte Gallery & Editions est conçue comme une plateforme de production artistique et éditoriale dédiée à la reconstruction d'une histoire visuelle et culturelle postcoloniale. Kulte est un projet expérimental d'entrepreneuriat culturel indépendant sur le continent africain. Un centre pour l'art contemporain et la pensée au sein duquel les éditions occupent une place fondamentale. Organisée en axes de recherches (esthétique, genre & cinéma), et autour d'une collection dédiée aux archives et à l'œuvre de l'écrivain et cinéaste Ahmed Bouanani, Kulte Editions est aujourd'hui l'une des maisons d'éditions les plus actives au Maroc⁷».

Nous avons aussi effectué une visite de L'Appartement 22⁸, alors en plein préparatif du vernissage de Mohamed Larbi Rahhali. En raison de l'imminence de l'événement le soir-même, nous n'avions alors pu mener vraiment de conversation. Néanmoins, gardant tous un très beau souvenir de cette rencontre, nous en conservons de belles images.

5 www.casamemoire.org
 6 www.racines.ma
 7 www.artkulte.com
 8 www.appartement22.com

Le dernier jour de cet excursus voyait notre retour à Marrakech, accueillis au Musée de Marrakech par Mostafa Aghrib, directeur du MMP+ The Marrakech Museum for Photography and Visual Art. Le MMP+ a ouvert en septembre 2013. Ce projet a été conçu pour expérimenter et explorer les possibilités pour un emplacement permanent pour un musée de la photographie et des arts visuels contemporains dans un espace construit à cet effet. Après 18 expositions et plus de 180.000 visiteurs annuels, le MMP+ a décidé de prendre une pause nécessaire à une profonde réflexion sur son avenir de manière productive et cohérente. «Le MMP+ a produit des expositions organisées par des artistes aussi divers que Daido Moriyama et Mounir Fatmi; et a fourni à plus de 15 artistes marocains leur première occasion de présenter leur travail dans un cadre muséal. Son programme international a soutenu plus de 15 importants chercheurs internationaux au Maroc; six étudiants marocains ont bénéficié de programmes de bourses aux États-Unis et ils ont directement travaillé avec plus de 5000 écoliers⁹».

Enfin, nous terminions notre workshop à la Voice Gallery, située dans une zone industrielle de Marrakech. Son directeur, Rocco Orlacchio, décrit le choix de cette implantation en ces termes : «Le Maghreb vit des révolutions très importantes et, comme le disait Beuys : “quand je parle de révolution, je veux dire transformation, transformation de la vie de tous les hommes”. Et c'est pour moi le contexte dans lequel l'art peut s'exprimer dans ses aspects les plus intéressants. Le Maroc est aujourd'hui un pays fertile où l'art s'exprime dans ce sens et sort des stéréotypes orientalistes encore présents dans l'art arabe. Ce processus de croissance passera par les échanges culturels et Marrakech a toujours représenté un lieu d'échange de biens, de personnes et de cultures, en tant que port à la fois pour le désert et la mer¹⁰». Les diasporas marocaines sont essentielles, tant sur le plan culturel que concernant les mœurs, pour la vitalité du pays.

Depuis ce séjour, plusieurs initiatives ont dû mettre un terme à leur activité, projets dont nous relatons les échanges dans ces pages, d'autres ont aussi vu le jour. De Marrakech à Tanger, les espaces indépendants marocains sont au plus près de la société, ils prennent part tantôt aux mutations urbaines dont la culture serait sinon oubliée, ou affichent sans détour leurs opinions face à des injustices sociales, n'hésitant pas à se faire l'écho de la rue pour ouvrir davantage le pays à une modernité politique.

Julien Amicel, Rozenn Canevet,
 Manuela Marques et Claire Peillod.

9 www.mmpva.com
 10 www.voicegallery.net

[Le] 18

derb el ferrane,
quartier « Riad Laarouss », médina,
Marrakech 40030, Maroc

Conversation avec Hicham Bouzid, artiste et programmeur au 18

Rozenn Canevet Pourriez-vous revenir sur l'origine et l'ambition du 18 ? Quelles sont ses perspectives, ses réalités et ses projets ?

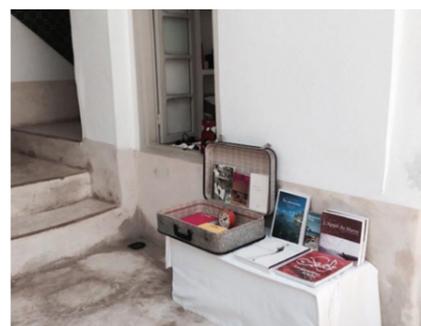
Hicham Bouzid [Le] 18 est un riad culturel pluridisciplinaire, un lieu de rencontres et d'échanges, un espace de vie, de création, de réflexion et une résidence d'artistes. La fondatrice du lieu Laila Hida, est Casablancaise, installée à Marrakech depuis quelques années maintenant. La création de cet espace vient de l'envie de créer dans une ville comme Marrakech, un lieu de rencontre, un espace alternatif ouvert à plusieurs pratiques. L'idée de Laila au départ était de mettre en place une résidence où l'on inviterait des artistes à venir penser une thématique environnementale particulière : celle de la Médina de Marrakech. Nous avons d'abord commencé par instaurer une programmation culturelle variée, tout en communiquant de bouche à oreille, pour fédérer une communauté créative autour de nous. Le premier événement organisé était une projection clandestine de films d'auteurs. Nous avons invité dix personnes, des amis essentiellement. C'était l'événement «zéro».

RC C'était en quelle année?

HB En septembre 2013. On s'était fixé comme objectif de proposer un événement par semaine (tous les samedis), afin d'avoir une certaine régularité de travail. C'était très ambitieux... On a tenu cet engagement environ sept mois avec beaucoup de rencontres littéraires, des conférences, des projections et *open mic*. L'espace a aussi accueilli des danseurs contemporains de la Cie Anania - une compagnie basée à Marrakech fondatrice du festival *On Marche-*, avec qui nous avons développé un partenariat intéressant. Un samedi par mois, nous donnions carte blanche à un danseur de la compagnie pour présenter son *work in progress*, et ainsi rencontrer notre public. Un des premiers projets de résidence du 18 était en collaboration avec le musée MMP+ musée de photographie et d'art visuel de Marrakech. Nous avons reçu cinq photographes de la prestigieuse agence Magnum en compagnie du curateur Simon Njami. Presque un an après, nous avons organisé une résidence hors les murs, à Imlil, un petit village berbère situé dans les montagnes de l'Atlas.

RC Donc... *extra muros*?

HB Oui, mais en gardant le même objectif, faire intervenir des artistes sur un environnement spécifique pour avoir des projets ancrés. On a invité six artistes. Des photographes, des plasticiens, des metteurs en scène... Après cette résidence, [Le] 18 a fait une pause pendant un mois durant lequel Laila et moi avons pris le temps de réfléchir à notre démarche. Cela faisait aussi un an que le lieu avait ouvert, cela nous paraissait être un bon moment pour un premier bilan. Nous avons donc cherché à devenir plus performants là où nous l'avions déjà été et d'abandonner les directions où nous avons fait fausse route. Aujourd'hui, l'espace est dédié à la création contemporaine sous différentes formes, c'est surtout un laboratoire d'idées.



Vues de l'espace [Le]18, Marrakech, Maroc. © [Le]18.

1 Créée en 2010 par Stéphanie Gaou, la librairie se veut aussi bien un espace de rencontres avec les artistes et écrivains de Tanger (et d'ailleurs) lors des soirées de vernissage ou de dédicace, qu'un modeste salon de thé en journée où se poser pour lire la presse, découvrir une littérature francophone triée sur le volet et passer son temps libre face à la mer.

2 La Librairie des Colonnes naquit un jour d'été 1949, sur le Boulevard, quand le monde entier se donnait rendez-vous à Tanger. Elle devient très vite un lieu de rencontre et de savoir, fréquenté par de grands noms de la littérature, Samuel Beckett, Jean Genet, Juan Goytisolo, Tennessee Williams, Truman Capote, Paul Morand... Gallimard s'en servira de comptoir, Jane et Paul Bowles de boîte aux lettres, Mohamed Choukri de salle de lecture, Tahar Ben Jelloun de bibliothèque, les Tangérois et visiteurs de passage comme d'un refuge de l'esprit. (<https://gaite-lyrique.net/food-more/librairie-des-colonnes>). Les Éditions de la Librairie des Colonnes sont nées à Tanger en 2010 afin de proposer une offre éditoriale de qualité tant sur le fond que sur la forme et accompagner le dynamisme culturel de la société marocaine. C'est dans un premier temps pour publier *Nejma*, la seule revue littéraire existante au Maroc à ce jour. Dès 2012, la maison d'édition proposera un catalogue de littérature en arabe et en français, de monographies et de livres d'art concernant Tanger, le Maroc et plus largement tout l'espace méditerranéen. Les ouvrages, illustrant de la richesse de la création contemporaine dans cette partie du monde, sont le plus souvent plurilingues. Ils répondent à une certaine idée de l'engagement et de l'excellence en littérature et en art.

3 Ahmed Bouanani, monteur de formation, réalisateur, auteur et dessinateur, né en 1938 et décédé en 2011. Il est surtout connu comme l'auteur d'un roman, *L'Hôpital*, réédité en 2012 chez Verdier en France et aux éditions Dar al Kitab au Maroc, d'un recueil de poèmes, *Les Persiennes*, presque introuvable aujourd'hui, et pour un long-métrage, *Le Mirage*. En savoir plus sur : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/03/11/1-artiste-marocain-ahmed-bouanani-petit-a-petit-tire-de-l-oubli_4881219_3212.html#B83OhtOvgcI5OyHa.99.

Manuela Marques Est-ce que les œuvres produites lors de ces résidences sont installées et montrées ici?

HB Oui, nous avons organisé une exposition juste après la résidence. Nous pensons d'ailleurs à faire circuler cette exposition dans d'autres espaces. Je viens d'un milieu culturel du nord du Maroc, de Tanger. Le paysage culturel de Tanger n'est pas très développé, et malheureusement, même au sein de cette communauté culturelle tangeroise, il n'y a presque pas de collaboration, ou très peu, entre les lieux. Il y a même une sorte de concurrence. En venant ici travailler avec Laila, on s'est dit qu'une fois par trimestre, nous allions donner carte blanche à un autre espace dans le but de travailler, dialoguer et réfléchir de manière collaborative et collective.

RC de Marrakech ?

HB Pas forcément. On collabore avec plein de projets de Marrakech comme Dar Al-Ma'mûn que vous avez, je pense, déjà visité, le MMP, l'ESAV, on essaye de fédérer un maximum. Notre dernière collaboration est avec Elisabeth Piskernik du Cube à Rabat, avec qui nous organisons des «vidéo night» en présence de l'artiste : il vient d'abord à Rabat et après, il passe chez nous à Marrakech. Nous travaillons aussi avec deux librairies à Tanger, la Librairie des insolites¹ et la Librairie des Colonnes², deux petits espaces, mais deux grandes structures.

RC Et qu'est-ce qui ressort de ces collaborations ?

HB Enrichir notre programmation au 18. L'une des collaborations bien abouties est celle avec Dar Al-Ma'mûn, où nous avons organisé un cycle de rencontres autour de la figure emblématique du cinéma et de la littérature marocaine, Ahmed Bouanani³, peu publié de son vivant car fortement censuré. Peu après sa mort, Touda Bouanani, sa fille, a fait un excellent travail autour des archives de son père. La Librairie des Colonnes a consacré un numéro spécial sur le travail d'Ahmed Bouanani qui réunissait des artistes ou des proches de l'artiste ayant étudié son œuvre. Grâce à cette collaboration, entre Dar Al-Ma'mûn, la Librairie des Colonnes et [Le]18, nous avons pu inviter plusieurs intervenants, dans le cadre d'un cycle qui a duré presque un an, avec des projections, pour faire revivre le travail de Ahmed Bouanani et mettre en lumière l'importance de son œuvre mal connue du grand public.

RC Votre prospective se fait sous quelle forme, comment s'organise-t-elle ?

HB Le milieu culturel et artistique de Marrakech forme un petit réseau. On se connaît tous et il faut en tirer profit et créer des synergies.

MM Et pour ce qui est de l'économie du 18 aujourd'hui, qu'en est-il ?

HB Nous commercialisons les chambres tout au long de l'année mais ce n'est pas suffisant et c'est même assez compliqué. Marrakech connaît des périodes de basse saison, comme l'été où il fait trop chaud. Dans l'absolu, nous aimerions arrêter cela. Il nous est arrivé aussi de recevoir des touristes le soir en plein milieu d'un événement. Notre offre est tournée vers un tourisme culturel. Cela dit, ce n'est pas simple et nous ne sommes pas hôteliers... On en parle beaucoup avec Laila et c'est vrai que nous aimerions vraiment plus nous concentrer sur la résidence d'artiste et la recherche des fonds.

RC Et vous poursuivez toujours l'organisation de cette résidence à Imlil?

HB Non, nous avons eu une grosse année et cet été ce sera plus calme. Dans l'idée, nous aimerions organiser cette résidence chaque été dans une ville différente. L'échange entre des villes comme Casablanca et Rabat, du fait de leur proximité géographique, se fait naturellement. Marrakech se retrouve un peu en retrait. On s'est réuni justement il y a peu de temps au Cube à Rabat à l'occasion d'une rencontre entre un certain nombre d'acteurs culturels marocains pour discuter d'un réseau indépendant, l'enjeu est de pouvoir connecter la scène artistique de Marrakech avec celle des autres villes. Aujourd'hui, on a conscience de l'importance de créer un syndicat pour mutualiser les individus et les revendications.

RC C'est aussi le paradoxe. Vous existez aussi parce qu'il y a un désistement absolu de la part des autorités politiques et culturelles. Il y a un engagement personnel gigantesque.

HB On ne peut en aucun cas compter sur l'implication de la ville ou du Ministère de la Culture, les politiques culturelles sont à débattre, mais force est de reconnaître aussi l'effort qui se fait aujourd'hui en ce sens. En attendant, il faut proposer des solutions alternatives, le projet de Imlil, par exemple, n'était pas financé et la résidence reposait sur un système collaboratif et de contribution. On essaye de formaliser ce système collaboratif mais ça ne marche pas sur tous les projets.

RC La majorité des projets ont été réalisés sans financement?

HB Tous je crois. (rires)

HB On est une scène émergente et il existe de plus en plus de plateformes indépendantes, bien plus qu'il y a juste cinq ans. La problématique de l'accompagnement et de professionnalisation de ces lieux émergents est aujourd'hui au cœur du débat.

RC L'énergie au centre de ces initiatives indépendantes peut vite s'essouffler s'il n'y a pas un relais. Où en êtes-vous, aujourd'hui?

HB Aujourd'hui, c'est le besoin numéro un, je pense... Mais c'est un problème commun à tous les espaces. Cependant, plusieurs facteurs accentuent cela. Le Ministère de la Culture au Maroc a finalement compris que l'artisanat et l'art sont deux choses distinctes, et a consacré aujourd'hui un fond venant à l'aide des projets artistiques et culturels. L'autre problématique, c'est la question du public. Comment ramener du public dans ton lieu sans forcément t'enfermer dans un cercle élitiste.

Notre public n'est pas forcément initié à l'art ou à des formes d'expressions contemporaines, cela nous demande donc beaucoup d'énergie et un travail presque d'éducation. La langue est aussi une problématique. Entre le darija - le dialecte arabe parlé mais qui ne s'écrit pas -, le français, qui est appris à la maternelle, puis l'amazigh, du nord et du sud... On est perdu! Quel support pour communiquer avec le public? Quelle langue aussi? Ce sont des questions sur lesquelles nous réfléchissons encore beaucoup aujourd'hui.

RC Il y a là aussi des problématiques de langage, de transmission, d'apprentissage et des questions générationnelles auxquelles vous êtes confrontés.

HB Tout à fait et cela nous ramène à nos engagements politiques. Le langage est une chose très importante, la recherche d'un équilibre n'est pas facile. Les challenges sont économiques et publiques. Après tout, nous essayons de casser certaines barrières dans notre riad, le lieu est très intimiste et c'est voulu, ça crée du coup un lien naturel entre les gens et la question de la langue devient alors secondaire.

RC L'hospitalité est fondamentale...

HB Évidemment!



Vue du workshop du master Art ESAD Reims, rencontre avec Hicham Bouzid au 18, Marrakech, 2015.

The Ultra Laboratory

**8, rue Hafid Ibrahim Gautier
Casablanca 20060, Maroc**

**Conversation avec Rita Alaoui,
artiste fondatrice de The Ultra Laboratory.**

Rita Alaoui À l'origine, ici, c'était un seul et même atelier que j'occupais entièrement, puis je l'ai partagé avec une autre amie artiste d'origine algérienne, travaillant en haut. Cela a duré six mois. Je cherchais à recevoir d'autres artistes depuis très longtemps. Je me suis donc adaptée à l'espace que j'avais sans en chercher d'autres. Celui-ci par sa situation et sa centralité me convenait bien. Et puis c'est la réalité d'une grande ville - Casablanca – qui dégage une énergie très puissante: beaucoup de bruits, de chaos, lorsqu'il fait chaud, c'est d'ailleurs très fatiguant. Je me disais toujours que s'isoler très loin de la ville serait la solution pour pouvoir travailler et recevoir quelqu'un. Finalement, je pense que c'est également possible au sein d'une grande ville. C'est simplement qu'il faut de l'espace pour se retirer. C'est donc à la fois un espace mental et physique. Depuis deux ans, j'ai donc repensé l'espace en termes d'utilité. J'ai déjà reçu une dizaine d'artistes dont 99% ne connaissent pas le Maroc. Ce sont des artistes qui veulent découvrir une autre culture. Ensuite, je cherche toujours à savoir pourquoi le Maroc et pourquoi Casablanca. Cela se passe de la manière suivante: on peut m'envoyer des dossiers toute l'année. Il n'y a pas de *deadline*, pas de formalités, la procédure est assez souple. La condition est que l'artiste développe un projet qui puisse naître au sein de la ville, de la culture. C'est souvent des résidences de recherches. L'espace en haut n'est pas très grand. Les artistes commencent à penser à leurs projets, à les développer. Une restitution de la résidence se fait parfois mais non systématiquement, ici ou hors les murs. Un contact avec le public s'établit, qui est généralement très jeune. L'école des Beaux-Arts est de fait juste à côté. Les élèves sont très assoiffés. En effet, le programme là-bas y est quasi inexistant.

Claire Peillod Le programme, c'est-à-dire?

RA La direction, l'enseignement, c'est très mal géré. Ils n'ont à disposition que des salles. C'est donc souvent ce public que j'accueille, ainsi que toute la scène artistique (galeristes, journalistes, artistes). Ce qui est sympa, c'est que le public est très proche de l'artiste. D'une très grande convivialité. Les gens sont plus à l'aise pour poser les questions sur le travail de l'artiste. Les artistes s'établissent parfois en deux temps: pour trouver des fonds puis réaliser le projet. C'est ce qui s'est passé avec la dernière résidente, une photographe, qui travaille en Argentine.

CP Vous parliez de recherches et de fonds. Comment les soulevez-vous? Auprès de qui vous les trouvez-vous?

RA Pour l'instant je ne fais pas appel aux fonds nationaux (pour des raisons diverses), sauf un qui n'a pas abouti, mais pour ceux qui le souhaitent, localement le choix est mince, il y a le Ministère de la Culture et quelques acteurs privés, quelques fondations et certains sponsors. Le Ministère est un acteur mais depuis peu: un an et demi. Ils ont initié un système de bourses pour les artistes directement. Cela implique qu'ils aient le statut d'artiste.

CP Ça s'obtient comment?

RA Avec un dossier. Il faut prouver qu'on est un artiste depuis quelques années. Donner des articles de presse parus sur le travail, sur des expositions. Ensuite, on obtient la carte qui permet de demander ce fond. Mais ça ne garantit pas l'obtention du fond.

CP Il faut être de nationalité marocaine?

RA Oui, c'est spécifique.

CP Il y a une orientation du Ministère sur les projets soutenus? Une politique, une prise de position?

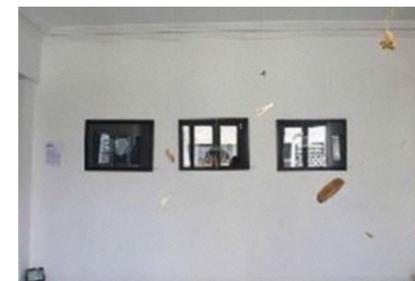
Julien Amicel C'est quelque chose de très récent. Ils n'ont pas encore de fil conducteur. Plus ça va aller, plus il y en aura. Il n'y a eu que trois commissions. Cela va se structurer et se professionnaliser. Ce sont des montants non négligeables. Des artistes ont parfois obtenu 10000 euros, malgré la réalité socio-économique du pays. Un instituteur ici gagne 3000 dirhams, soit 250 euros. Quand une bourse de 10 000 euros arrive, c'est donc conséquent. Dans les statuts de la bourse est inscrit la contrainte, qui serait d'avoir 70% de résidents marocains. On comprend pourquoi.

RA Ce qui est normal. Sur le schéma est indiqué 20% par catégorie. Ils ont un budget de 10 millions dirhams. Un million par catégorie c'est pas mal...

CP Qu'est-ce qui s'est passé sur le plan politique pour que ce changement s'explique?

RA De ma position, je pense qu'il y a une effervescence telle, que c'est en train d'exploser. Ils voient qu'il y a beaucoup de projets, que certains acteurs étrangers s'y intéressent, qu'il y a une scène qui a donc besoin d'exister, qui est en train d'émerger et qu'il faut soutenir... Après, Julien vous expliquera mieux que moi l'aspect politique qui n'est pas trop mon registre.

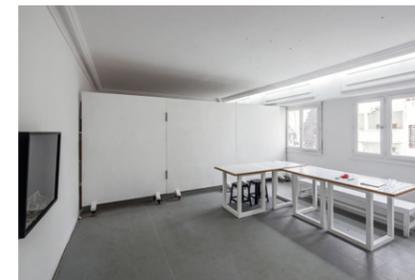
JA Il y a eu une effervescence donc ils s'y intéressent. Ensuite, au niveau politique, effectivement, il y a eu un *lobbying* fait par Medhi Qotbi, initiateur de La Fondation des Musées qui aujourd'hui chapeaute le musée d'art contemporain entre autres. Le musée était très politique à sa création il y a trois ans et demi puisqu'il était, de par ses statuts mal définis, perçu comme une volonté de casser le Ministère de la Culture. M. Qotbi est un personnage politique qui a auprès du Palais une certaine influence. Aujourd'hui c'est une sorte de super RMN (Réunion des Musées Nationaux) chapeautant l'ensemble des musées sur le territoire, des musées publics. Je dis «super RMN» parce qu'en plus, ils ont en charge les salaires des ressources humaines. Lui est dans un *lobbying* pro-actif. Il a poussé pour qu'un don de soixante millions d'euros soit fait au musée du Louvre en échange de quoi, fut réalisée cette exposition à l'Institut du Monde Arabe sur le Maroc. Ce n'est pas arrivé par hasard.



Vue des locaux The Ultra Laboratory, Casablanca, Maroc. © THL.

- CP Est-ce qu'il y a des financements régionaux ou est-ce uniquement centralisé?
- JA Il y a une décentralisation mais qui n'a pas de pouvoirs en matière financière.
- RA Il y a l'Agence du Sud qui en fait pas mal mais encore faut-il répondre aux offres. Je ne suis au courant de rien pour ma part. Leur action se focalise surtout sur l'architecture, aménagements du territoire, écoles... mais pas tant aux artistes qui pourraient intervenir sur le paysage. Mais c'est tellement rapide comme appel d'offre, que si tu manques le coche, c'est terminé. C'est très ciblé et nous manquons d'informations à chaque fois.
- JA Ajoutons également que le Palais soutient le marché de l'art parce qu'il existe une collection royale, qui achète à des jeunes artistes marocains.
- Rozenn Canevet Ce que nous disait [Le] 18 hier c'est que les collectionneurs de Marrakech avaient tendance à acheter des artistes marocains certes, mais déjà cotés et donc, sans véritablement soutenir les jeunes artistes, plus comme un placement en une valeur sûre.
- JA C'est la difficulté d'un marché naissant.
- RA C'est tout à fait vrai cependant le Palais aime vraiment l'art contemporain et le soutient. Sa Majesté collectionne pas mal d'artistes montants, nous avons de la chance! Il aime pour acheter, ce sont des goûts personnels.
- JA Les acheteurs du Palais ne viennent pas à Marrakech. Pour revenir à la question initiale, il faut se rendre compte qu'on est vraiment à un moment singulier où même à l'extérieur du pays, de nombreuses initiatives se développent, qui jettent un spotlight sur le Maroc. En ce qui concerne le marché de l'art, les initiatives d'une personnalité telle que Rita, ou la création d'une foire à Londres qui s'appelle 1.54 portée sur le continent marocain sont très stimulantes. Cette foire se reproduit d'ailleurs pour la première année à New York. 1. 54 n'a que deux ans et tout de suite une édition new-yorkaise s'établit. Ça se renforce sans cesse. Cette foire a attiré l'attention, il y a aussi une foire qui se monte à Paris qui s'appelle AKAA (Also Known As Africa) en décembre prochain.
- RA Ce sont des foires, ce sont donc les galeristes qui y participent et non directement les artistes. Mais pour revenir aux aides nationales, elles sont très pauvres, hormis celles du Ministère de la Culture.
- JA Voilà, ensuite ça se passe à l'international.
- CP Et justement le genre de structure que vous avez monté est particulièrement important pour le soutien de la création.

- RA Complètement, parce que dans ce domaine aussi, soudainement il y a eu plein d'initiatives comme la mienne. Elles ne se ressemblent pas toutes, mais il s'agit d'artistes prenant les choses en main telles que l'Atelier de l'Observatoire récemment. Chacun son format, chacun son mode de fonctionnement, pour mon compte je me considère plutôt «free-style» mais avec une lignée curatoriale. Ça, c'était ponctuel, c'était avant que vous ne veniez. Mohamed Farigi et Léa Morin qui s'occupaient auparavant de la cinémathèque de Tanger ont monté une sorte de fabrique: La Serre... En fait, ils sont à Bouskoura, mais ils ont délocalisé une partie au milieu du Parc de la Ligue Arabe, qui est leur Serre. Comme il y en a peu, toutes les initiatives sont bonnes, appréciables. Ensuite, à l'analyse du contenu c'est une autre histoire. Il y a plein de points de vue différents et de besoins divers et ça peut être également très critiqué. J'affirme souvent que c'est un début et que cela est amené à se bonifier avec le temps. Dans La Serre, il y avait de tout. C'était très intéressant. *No limit*. C'étaient des *work in progress* sans nécessité d'achèvement. Mais ça partait parfois dans tous les sens malgré la présence de Karima Boudou (curatrice).
- JA Karima Boudou a travaillé au Palais de Tokyo. Elle est désormais jeune curatrice indépendante et s'est un temps occupé de l'Appartement 22.



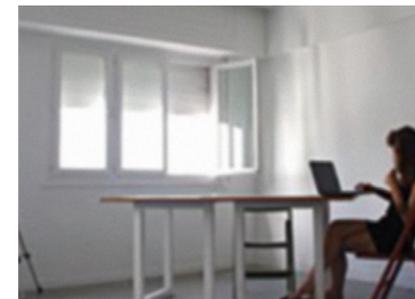
- RA La Serre c'était intéressant mais je suis partie puisque la discussion n'était pas canalisée. Mais l'initiative était géniale: il y avait une petite bibliothèque au milieu du parc, une plateforme pour les gens. Et je sens qu'il y a de plus en plus d'initiatives d'artistes. C'est important que ça existe, c'est plein d'espoir pour l'avenir!
- CP Et à quelle tranche d'âge appartiennent ces artistes? Est-ce vraiment les 20-35 ans, ou des générations plus anciennes?
- RA La trentaine plutôt. Après ça dépend il y a des alliances.
- JA Pour faire une brève histoire, il y a une génération, celle des 55 - 65 ans, qui est assez connue avec cinq, six peintres extrêmement célèbres au Maroc. La célébrité de ces peintres, connus à partir du début des années 1990, a été amplifiée puisqu'à partir de 1995 lorsque les banques ont commencé à créer des collections, ce sont ces artistes qu'elles achètent. Les banques vont se focaliser longtemps sur eux. Il y a donc une génération d'oubliés qui était les quadragénaires au début des années 2000. On pourra aborder la question avec Hassan Darsi, c'est-à-dire qu'à un moment, ce n'est peut-être pas intéressant de passer par une forme d'abstraction en se constituant en association ou à titre individuel en créant son propre lieu de diffusion.

Vue de The Ultra Laboratory, Casablanca, Maroc. © THL.

- RA C'est deux choses qui se font en parallèle, l'artiste qui vend mais aussi l'artiste qui crée des événements, qui partage, qui discute. Ces deux besoins différents peuvent se rejoindre.
- JA Dans un paysage où finalement il n'y a pas de centres d'art.
- RA Oui, on manque énormément de réseaux, d'informations. À ce titre, nous essayons de créer en ce moment un réseau. Nous sommes 13 structures futures partenaires constituant ce réseau qui devrait voir le jour en septembre 2015 (je l'espère) portant sur l'activité de tous les lieux où l'art se fait au Maroc. On essaie de rassembler toutes les initiatives indépendantes, tous les appels, les expositions, les tables-rondes et les workshops. Nous avons décidé de créer ce portail internet pour avoir une visibilité sur tout ce qui se passe au Maroc.
- CP C'est un peu ce qu'on entendait hier: le fait d'être actifs mais isolés. Passer ce cap de fédérer les initiatives, les énergies fait que ça peut vite prendre forme.
- JA On va rencontrer Hassan et Adel, qui sont des personnages hauts en couleur, très impliqués, des militants de la première heure. Ce ne sont pas des artistes en art visuel mais des gens très engagés en politiques culturelles.
- RA Mais qui peuvent nous aider. Racines (l'association d'Adel) peut aider, entre autres, les artistes qui en ont besoin à former des structures, à aller plus vite, etc. C'est tout un réseau de compétences qui s'entrecroise. Après, il y a la personnalité de chacun et son aptitude et désir de partager ou non. C'est très important d'être solidaire et d'être dans un esprit de partage, dans le milieu de l'art (et dans la vie en société en général). Mais malheureusement Il y a ceux qui vont participer, mettre leurs énergies en commun et d'autres qui veulent s'isoler et ne pas faire bénéficier autrui d'informations utiles. Cela fait partie des choses auxquelles on fait face. Je pars du principe que nous devons tous générer de l'énergie, tisser des liens, présenter des gens susceptible de collaborer entre eux... c'est comme cela que l'on fait bouger les choses, que l'on crée des projets et que l'on ne reste pas centré sur sa petite cellule!
- CP Par-delà des formations artistiques, telle que la vôtre, est-ce qu'il y a des formations d'historiens de l'art? Est-ce qu'il y a une génération de critiques, de curateurs, etc.?
- JA Pas beaucoup. Je pense qu'il y en a à la fac de Rabat, mais sinon il n'y en a pas. On manque énormément de curateurs locaux, de critiques d'art. D'ailleurs, à chaque fois pour écrire sur l'art on appelle toujours les quelques mêmes personnes, habitant parfois même en France, telles que Bernard Collet. Farid Zahid plus moderne. En historien de l'art, on a Mohamed Rachdi et Moulim Laroussi. Il y a aussi un journal de référence qui est l'équivalent

de *Beaux-Arts magazine: Diptyk*, qui est vendu en kiosque. Ils sont très actifs. De plus, ils ont des contraintes économiques réelles puisqu'il n'y a pas de lectorat. Cela reste une situation qui se mord la queue. Il existe des contraintes extérieures au monde de l'art pour ce journal, notamment au niveau du langage. Heureusement il y a actuellement de part et d'autre de la zone MENA (Middle East - North Africa) des traducteurs travaillant à moderniser le lexique de la langue arabe dans l'art contemporain.

- CP Mais, par exemple, en français on rajoute des termes anglais. J'imagine que c'est le cas pour l'arabe?
- JA Je pense que c'est le cas. Au Moyen-Orient, il y a beaucoup d'anglicismes. Mais le Maroc est spécifique. Il faut bien imaginer que la décolonisation a eu pour effet un grand mouvement d'arabisation des contenus scolaires. Donc, il y a une forme de radicalité qui s'est imposée dans les contenus. Et de fait, puisqu'il est impossible de tout traduire en si peu de temps. Une question un peu annexe... Tu as étudié à l'étranger. Qu'est-ce qui t'a poussée à revenir au Maroc justement?
- RA Qu'est-ce qui m'a poussée à revenir au Maroc? Ce sont des raisons plutôt personnelles et à vrai dire lorsque ça s'est fait je n'ai pas trop réfléchi. Je me suis tout de suite adaptée. Je ne pensais pas revenir et je me suis retrouvée ici après huit ans. Je suis partie à Paris, j'ai fait une année préparatoire à l'Académie Julian ensuite j'ai intégré une annexe de la Parsons School de New York située dans le 14ème arrondissement de Paris. Puis j'ai terminé mon cursus à New York. J'ai finalement décidé de rester là-bas et de prendre un atelier. J'ai travaillé en faisant des boulots dans l'édition. Une fois revenue ici, bien que cela allait être un autre monde, je me suis étonnée qu'il ne se passe pas grand chose dans le monde de l'art contemporain. J'ai donc décidé d'entreprendre.
- CP Quand êtes-vous revenue?
- RA En 2000, il y a 15 ans. Mais pendant cinq/six ans, je travaillais sans me rendre compte, puis j'ai pris conscience du manque de structures. Et l'effervescence est arrivée.



Vues des espaces de travail pour les résidences
The Ultra Laboratory, Casablanca, Maroc.
© THL.

CP

Et par rapport à votre expérience new-yorkaise, avez-vous réinjecté des éléments ici ou avez-vous scindé les choses?

RA

Non, non on ne peut pas scinder les choses. En allant là-bas, j'ai déjà apporté avec moi toute une histoire et une manière de regarder ce qui m'entoure. A l'école, je m'en rendais compte face aux rendus d'autres artistes. J'avais été frappée par le fait que des gens ne puissent peindre que des blancs et des gris, alors que mes couleurs étaient très vives. En revenant chez moi au Maroc il est certain que tout ce que j'ai emmagasiné pendant ces huit ans à l'étranger fait partie de moi aujourd'hui. J'ai été profondément influencée par l'école new-yorkaise et toute la manière d'aborder le processus d'une œuvre. Alors, comme vous dites, oui je réinjecte – au compte-goutte – suivant les situations et instinctivement ce que j'ai appris là-bas, autant dans ma manière d'aborder un sujet que dans mes rapports avec les autres. Ensuite, la vie n'est qu'une multitude d'expériences mises bout à bout qui, au final, donnent ce que nous sommes.



Projet de Francesca Gardini, artiste en résidence,
The Ultra Laboratory, Casablanca, Maroc, 2015.
© THL.

La Source du Lion

113, avenue Mers Sultan
Étage 6, Appart 11
20000 Casablanca, Maroc

**Conversation avec Hassan Darsi, artiste fondateur de La Source du Lion,
Florence Renault Darsi, directrice artistique de La Source du Lion
et David Ruffel, fondateur de l'École de Littérature**

Hassan Darsi En arabe, *Ain Sebaâ* a deux significations : «*Sebaâ*» signifie «le lion»; «ain» peut être traduit par «la source d'eau» mais aussi par «l'œil». Soit l'œil du lion, soit la source du lion. J'ai opté pour La Source du Lion. C'est aussi un quartier de Casablanca où il y a une source d'eau juste à côté d'un zoo. Les gens ont télescopé les deux, et moi j'ai traduit. J'ai fondé La Source du Lion en 1995, il y a une vingtaine d'année de cela. À l'époque, j'arrivais au Maroc fraîchement diplômé de l'École des arts visuels de Mons, en Belgique. La situation était alors très différente : la pratique d'une création contemporaine n'était pas encore à l'ordre du jour. Le contexte était tout autre... Il nous a donc fallu trouver une situation pour rester ici, pour travailler. Il nous a fallu la créer nous-mêmes. D'où La Source du Lion. C'est plus une situation qu'une association. C'est une situation où l'on peut faire certaines choses avec une certaine liberté, une certaine autonomie mais c'est aussi un lieu pour voir comment s'exprimer de la manière la plus libre. Enfin, voilà ce que moi, en tant qu'artiste, j'ai voulu faire ici : faire mon travail d'artiste mais aussi réfléchir un peu à quel art ? Quelle forme ? Pourquoi ? Quel sens ?

La Source du Lion, c'est aussi cette situation qui permet cette réflexion. C'est un lieu qui a été traversé par énormément d'artistes. D'ici et d'ailleurs. Jeune pas jeune, vieux. Beaucoup de rencontres se sont produites, c'est vraiment un lieu de transit. Et avec le temps, La Source du Lion constitue un petit repère. Comme ça. Dans la ville. Dans ce pays. Être ici ça ne veut pas dire on est juste ici. On a une petite résidence, des petits studios. On reçoit. Nous ne sommes pas une structure qui programme, c'est vraiment toujours informel. Par affinités, nous recevons des artistes, des écrivains, des gens qui font du théâtre ou du cinéma, des gens qui viennent travailler avec nous mais aussi des gens qui ont juste envie de se poser chez nous, qui bénéficient de notre petit savoir, de notre réseau et de nos connaissances. La Source du Lion est nourrie par ceux qui la traversent, par ces gens qui amènent une certaine matière de voir, d'intervenir ou de faire. Cela nous permet de ne pas être isolé et aussi d'agir. Quant aux contenus des actions de La Source du Lion, la question de l'espace public, social, économique et politique, revient toujours. À titre d'exemple, je peux vous parler de ce projet qui est là sous vos yeux. Il y a un lieu qui est en face de nous. On ne l'a pas choisi. Il est là. Il y a encore six mois de cela, il était entier. On a commencé ce projet au mois de décembre. Celui-ci consistait à construire une maquette. À partir d'un relevé très minutieux de ce lieu. Le lieu n'étant pas accessible, on a eu beaucoup de difficulté. On n'avait pas tous les détails. Et dès qu'on a commencé à mesurer, beaucoup de questions se sont posées. Le bâtiment, entreprise de bois, construit dans les années 1920, a servi plus tard comme fabrique de mobilier de luxe destiné aux luxueuses demeures bourgeoises et à certains palais, nous dit-on. Le bâtiment fait partie des édifices en cours de classement.



Logo de La Source du Lion, Casablanca, Maroc. © La Source du Lion.

Florence Renault Darsi En fait il est classé, ça a été validé, mais ça n'a pas été encore publié au bulletin officiel. Donc, c'est un lieu qui ne pouvait pas être détruit. Le Ministère marocain de la Culture avait également donné un avis défavorable à toute destruction ; c'est un lieu qui ne pouvait pas être démoli mais il l'a été...

HD Dans le même sens, il y avait un autre projet de maquette par rapport à un parc de 17 hectares à Casablanca. Moi, ce que je cherche à travers ça, c'est que ces lieux à eux tout seuls condensent à petite échelle ce qui existe à grande échelle dans tout le Maroc. Toute la complexité de l'espace public et de sa gestion, des découpages électoraux qui jouent parfois avec les enjeux des promoteurs immobiliers. Ces lieux, je ne les cherche pas seulement pour l'attrait architectural ou patrimonial, je m'intéresse à des lieux qui deviennent des substances au débat. J'élabore un processus, j'invente des outils, ou j'emprunte ces mêmes outils qui sont aussi ceux du pouvoir. Faire une maquette, c'est faire de l'architecture. L'architecture, c'est construire une ville. Construire une ville, c'est façonner tout le reste : le présent et l'avenir, de l'économie aux relations entre les habitants et leur comportement. Sauf que la maquette que je propose fonctionne dans le sens inverse. Ce n'est pas une maquette pour projeter un projet de ville. Je fais une maquette pour faire un arrêt sur l'image, un arrêt sur un temps, un arrêt sur le présent. Pour qu'on puisse le voir, l'appréhender, le discuter et le négocier, mes maquettes sont d'abord des chantiers participatifs, il y a des gens qui viennent, qui aident, qui font des choses et qui échangent autour de la simple fabrication de la maquette, les allers et retours de la maquette au modèle créent de nouveaux espaces de perception, avec une réelle portée pédagogique. Et ce sont aussi des moments de rencontres très agréables, et des propositions artistiques en partage.

Ainsi, l'invitation a été faite à ma voisine de palier, Meryem Jazouli. Elle a créé un lieu de résidence pour la danse contemporaine, l'Espace Darja. Meryem a fait toute une programmation à travers un projet qu'elle a intitulé «danser autour». Cela a donné lieu à un ensemble d'actions et de performances : de différents pays sont venus danser autour du bâtiment «Legal frères & Cie», enrichissant par là-même le projet de la maquette. De la même manière, nous avons invité le projet «Masnaâ» conduit par David Ruffel qui vient lui de la littérature. Il a réuni à sa manière des écrivains, des poètes, des musiciens autour du bâtiment et du projet. Ils ont enrichi par leurs points de vue le nôtre. L'ensemble des actions fonctionnent comme des calques que l'on superpose, qui interagissent par transparence.

Julien Amicel J'ai vu circuler des photos sur Facebook, notamment, où finalement, ça s'en tenait plus à la maquette. Il y a eu aussi une action réelle de repindre, non ?

HD Oui, en fait, je suis acteur dans ce projet, et témoin d'une réalité, accumulant des documents et des récits. Ainsi, un matin, j'ai fait une captation vidéo d'un homme perché sur le perron de la façade, à 15 mètres du sol, et sans protection, se dépêchant au moyen d'un rouleau de peinture, de blanchir la façade en ruine. Il y avait un passage d'officiels, je pense que c'était la période de visite du Président français. Cela a donné lieu à une vidéo de 20 minutes. Intitulée «Zone d'incertitude», elle a été intégrée au projet que La Source du Lion préparait pour le Mucem à Marseille «Etrange paradoxe» pour lequel cinq artistes étaient invités à réfléchir à une œuvre questionnant le paradoxe. Plus tard, ce sont des marteaux qui s'attaqueront au bâtiment, avant que les grands engins entament la démolition. Entre-temps, il y a eu la disparition de l'horloge qui ornait la façade principale. Ce vis-à-vis était imprenable. D'un côté, il y avait une construction avec la maquette et de l'autre, la destruction du modèle de la maquette. Nous avons réussi à stopper la démolition car les nouveaux propriétaires du lieu avaient simplement oublié de demander une autorisation de démolition, ils n'avaient qu'une autorisation de nettoyage. Aujourd'hui, éventré, le bâtiment tient encore, témoin du naufrage d'une gestion de la ville. La maquette n'est toujours pas finie, puisque, j'ai décidé de démolir la partie éventrée de la maquette, et de reconstruire la démolition. Un nouvel exercice plastique.

JA C'est quand même une pièce à part qui subit une gestation. Veux-tu quand même parler de ta précédente maquette avec le parc?

HD Oui, avec plaisir. C'est un lieu qui fait 17 hectares, pas loin, à 10 minutes du centre de Casa. C'est un magnifique parc du début du siècle et c'est le seul parc boisé de la ville et il est très beau. Mais il est abandonné, fermé et les trois quarts sont sinistrés. Point de jonction entre trois communes de la ville mais ne rentrant dans le territoire d'aucune des trois communes. Il est situé dans un quartier populaire. Le seul lien avec la ville, c'était un pont au-dessus duquel passait le train. Pour vous donner une idée de la catastrophe, avec le temps, le pont qui est très haut était bouché par les ordures jusqu'au toit, pour vous dire ce que le parc supportait...

Plus la ville se construisait, pas de déchetterie, plus ce parc recevait tous les restes des chantiers. C'était une vraie catastrophe dans tous les sens du terme. Et qui, à tout moment, pouvait être rayé de la carte de la ville. J'ai découvert ce parc par hasard, grâce à un ami Eric Bernard qui était de passage après avoir séjourné ici trois ans (c'est une belle histoire aussi, c'est pour ça que je prends le temps de la raconter parce qu'il n'y a pas que l'œuvre, il y a aussi le reste...). Là aussi, j'ai initié un projet de maquette, à l'extérieur du parc, maintenant une distance, nécessaire pour la vision. Et c'était dans la Villa des arts, lieu d'exposition très officiel et très *clean*. Cela nous a pris 18 mois. Donc, 18 mois de passages, de rencontres, de communication, de chantier. C'est devenu un grand chantier dans la ville. Quand on réduit, on amplifie. C'est la magie des maquettes, et c'est leur puissance. Ce parc a finalement été réhabilité, et pendant cinq ans, nous

l'avons valorisé par des multiples actions *in situ*. Ce projet était aussi l'opportunité de se poser des questions sur la notion de réhabilitation, sa justesse, et dans quelle mesure la réhabilitation, sa justesse à l'échelle du parc et de la vie qui est autour. On ne peut pas faire une maquette, comme on ne peut pas construire en vrai sans se poser la question de l'échelle, c'est une question de fond. Et malheureusement, cette réflexion n'est pas à l'ordre du jour, ni ici ni ailleurs. Ce pourquoi, nous avons décidé de quitter ce parc au moment de sa réhabilitation.

JA On comprend tout à fait que ces deux projets sont en quelque sorte des symptômes d'un état politique, d'un moment politique. Il y a combien d'années qui séparent ces deux projets et quelle différence sur le contexte politique marocain vois-tu entre ces deux œuvres?

HD Vous savez, à chaque fois qu'on mène un projet similaire aux projets de maquette et qui nous met face aux pouvoirs publics et aux habitants, c'est toujours des vis-à-vis, avec des distances, et le travail porte aussi sur ces distances, c'est un exercice de mesures. Mon attention porte essentiellement sur mes outils ou les outils qui nous restent à façonner pour agir. Et puis, il y a l'histoire, les histoires et les vécus qui témoignent. J'ai toujours veillé pour la clarté du projet à ne pas me projeter à la place de l'autre, m'estimant comme un citoyen qui prend la parole. À d'autres de bouger de leur position, ou pas.

JA Mais en termes de démocratie participative? Parce que là, ce que l'on voit à travers ces deux œuvres, c'est un long processus que vous mettez en œuvre, que tu mets en œuvre. Tu as employé le terme de citoyenneté, de conception et de réflexion sur l'espace public. À ce titre, je voulais savoir si toi, tu voyais des changements dans le mode d'appropriation de l'espace commun et sur cette question de l'espace public?

HD Je ne pense pas. Je ne sais pas si réellement il y a une culture du partage, pour atteindre à des espaces de vies partagés, et défendus pour ce qu'ils peuvent offrir à tous en terme de bien en commun. Il suffit de regarder ce qui se passe dans les rues, l'indifférence et le «je m'en foutisme» érigé en valeur absolue.



Vue du workshop du master Art ESAD Reims, rencontre avec Hassan Darsi, Florence Renault Darsi et David Ruffel à La Source du Lion, Casablanca, 2015.

FRD Cela n'a pas changé en termes juridiques, mais je pense que l'appropriation des citoyens, peut-être même des artistes aussi, a évolué. On s'approprie de plus en plus l'espace public, après c'est toujours compliqué de le faire en toute liberté.

JA Finalement, dans les lieux qu'on a visité jusqu'à présent, il y a quelque chose qui revient. C'est qu'on est loin du *White Cube*. À chaque fois, il s'agit de créer un espace de d'hospitalité et de mise en commun de compétences, de connaissances. C'est plutôt très intéressant qu'à chaque fois ce thème revienne. Pour être plus précis, je fais référence aux *Artist-Run Spaces*, des lieux comme

[Le] 18 ou Ultra Laboratory où clairement, ils ne sont pas dans un format d'exposition mais inventent aussi une forme de discussion. Par exemple, on voit clairement à l'entrée de La Source du Lion un espace de documentation. Vous pouvez nous dire comment vous pensez la circulation de votre espace ou la fréquence à laquelle vous ouvrez, le public, les modes de fonctionnement, avec quelle économie aussi?

FRD L'espace de La Source du Lion est récent, il a ouvert en juin 2008. Auparavant, on travaillait chez nous, dans la cuisine. À un moment donné, on a eu envie d'avoir cette possibilité de recevoir du public et d'avoir un espace clairement identifié, et cet espace peut s'y prêter. Il y a un programme de rencontres publiques régulier, «une heure, une œuvre» avec à son actif à peu près une quarantaine de rencontres depuis 2008. C'est un programme mensuel où l'on invite des artistes mais, pas que. Il y a aussi des écrivains, des chercheurs, des commissaires d'expos, des créateurs qui viennent d'autres disciplines que les arts plastiques, cinéma, danse, littérature, musique, poésie... Ils viennent pour parler d'une œuvre. Dernièrement, on a reçu David Ruffel qui est venu nous parler de cinéma et de livres en même temps. On reçoit dans dix jours Driss Ksikès qui va nous parler du seul livre sur la politique d'Averroès. On reçoit des résidents aussi: des artistes qui nous en font la demande, des chercheurs, des commissaires d'exposition, des porteurs de projets artistiques qui préfèrent être ici plutôt qu'à l'hôtel durant leur séjour. Cela génère des rencontres, de la mise en réseau, mais nous y logeons également les artistes que nous invitons pour les projets que nous mettons en œuvre.

HD L'année passée, on était commandité par le Mucem à Marseille afin de réfléchir à une expo. On a fait une contre-proposition avec l'orientation de faire travailler certains artistes sur le paradoxe. Le titre de l'événement s'appelle «Étrange paradoxe». On a invité cinq artistes à venir ici: quatre Marocains et une artiste de Marseille, Martine Derain, qu'on aime beaucoup. Trois jours de rencontre avec le public casablançais, avec une matière, un brouillon, une piste de travail de recherches et une présentation, donc une «négociation». Ce n'était pas avec douceur que nos propositions ont été accueillies. Cela a amené à des débats très enflammés et après, à des dîners vraiment excellents. C'était vraiment très bien. Je pense aussi, que les restrictions que les artistes (comme tous les habitants de la ville) subissent et qui nous empêchent d'entreprendre des projets en dehors de nos espaces et ateliers, font que nous transformons nos espaces intimes en espaces publics. Ce sont des contournements qui nous permettent d'avancer.

FRD Ce qu'on voulait c'était que le projet ne se passe pas uniquement à Marseille, qu'il y ait une partie qui se déroule ici, à Casablanca, qui soit finalement presque la plus importante puisque l'exposition, au final, c'est juste le résultat d'un processus. On s'intéresse toujours plus finalement au processus qu'au résultat. C'est pour ça qu'on travaille essentiellement en termes de projets. Pour ce

projet précisément, il y avait en premier lieu un workshop entre les artistes, ici à Casablanca, puis une présentation publique des projets de chaque artiste. On ne s'était pas forcément rendu compte de cela mais il y a vraiment une mise en danger pour un artiste d'aller parler d'un projet dont il n'a qu'un brouillon devant un public. C'est un projet qui n'existe pas encore, c'est une idée de projet, une ébauche de projet, et ce vis-à-vis, c'est un exercice pour l'artiste mais aussi pour le public puisque c'est assez rare pour un public d'être face à ce type d'intervention, finalement, à cette fragilité de l'artiste. C'est une passerelle intime.

Julian Myron Attendez, on évoquait ça vite fait l'autre jour, au 18, au niveau de l'archivage, est ce que vous gardez des traces de votre travail?

FRD Oui, on a des traces de tout, vidéos, photos, textes mais qui ne sont pas forcément organisés faute de temps et de ressources humaines pour archiver. Tout nos projets sont enregistrés et documentés et lorsque nous recevons des stagiaires ils nous donnent un coup de main pour l'archivage. On attache un grand intérêt à l'archivage, on considère même l'archivage comme faisant partie de notre projet. Pour la maquette, tout a été filmé régulièrement, le chantier, les étapes, les repérages, on a déjà des heures et des heures de rushs qu'il faudra traiter après. On a d'ailleurs un projet de livre sur La Source du Lion dans nos tiroirs depuis cinq ans mais on n'arrive pas à financer... Ça devait être pour les 15 ans d'existence de La Source du Lion mais aujourd'hui cela fait 20 ans!

Rozenn Canevet Et David, vous avez œuvré dans l'École de littérature, vous pouvez nous en dire plus?

David Ruffel L'École de littérature c'est un projet qui est né en 2008 avec Zahia Rahmani (historienne de l'art, travaille à l'Institut national d'histoire de l'art sur un programme art et mondialisation) et Lionel Ruffel (professeur en littérature).

C'est un projet qui est venu du fait qu'il n'y a pas de structure de formation universitaire à l'écriture comme cela peut exister aux États-Unis. Il y avait donc une première interrogation là-dessus et puis aussi l'observation d'un tournant pédagogique de l'art, avec beaucoup de projets artistiques qui s'intéressaient vraiment à l'intégration de la pédagogie et du workshop. On a été inspiré par *le bocal* du chorégraphe français Boris Charmatz. Cela a donné le premier master de création littéraire à Paris 8 qui a ouvert il y a deux ans. L'objectif était d'organiser des *Summer School* ou des workshops avec des jeunes écrivains internationaux et de jeunes traducteurs. On a donc organisé quelques résidences dans le sud de la France. Par la suite, je me suis installé à Casablanca. Tout de suite, avec la complicité d'Hassan, Florence et de Meryem, le projet a évolué vers aujourd'hui ce qui s'appelle *Masnaa*. *Masnaa*, signifie en arabe «la fabrique». Les formes que l'on montre sont souvent des formes qui ont été pensées pour la manifestation. L'idée, c'est de produire une sorte de continuum entre la forme montrée et les choses produites. C'est le public qui participe vraiment

à l'événement. Celui-ci dure dix jours. La plupart des gens qui commencent le premier soir restent jusqu'à la fin...

Il y a un mois qui est davantage une manifestation portée sur la création contemporaine tout à fait transdisciplinaire avec des écrivains, des artistes marocains, français, américains... C'est vraiment le contexte casablancais qui m'a conduit à cela. J'ai pas mal travaillé avec des écrivains au départ quand j'étais ici et assez vite, il m'est apparu que j'avais beaucoup plus de résonances avec les gens dans l'art visuel ou dans la danse. L'objectif, c'est de créer (porté par des structures associatives) une manifestation de référence sur la création, inscrite dans la ville et portée par les artistes de la ville. C'est une manifestation qui a beaucoup de résonances avec l'idée de workshop et qui permet d'avoir une dimension participative. En termes d'organisation, comme Hassan et Florence le disaient, il y a une dimension d'improvisations et de relations amicales. Cela dit, il faut aller chercher des subventions, il faut aller chercher de l'argent et des structures. Donc, les financements sont français, marocains. En particulier, je travaille depuis le départ avec une fondation tenue par un industriel, un privé marocain, qui soutient un peu toute la culture alternative à Casablanca et qui a tout de suite financé l'événement. Il y a aussi des financements français, par exemple, L'Institut Français.

JA Ici, il n'y a pas de cadre vraiment défini sur le mécénat, il n'y a pas de défiscalisation, de dons... Autant il y a de grandes fortunes à Casa, autant il y a une philanthropie liée au patrimoine, autant sur tout ce qui est création émergente, c'est quasi inexistant.

DR Oui, donc il faut jouer avec tous ces partenaires financiers possibles. Je quitte le Maroc cet été mais la manifestation va continuer. Cette manifestation, on va penser comment la structurer de manière plus carrée pour son évolution à l'échelle internationale. Avoir une manifestation d'importance régionale mais de rayonnement sur une partie du monde arabe, une partie de l'Afrique subsaharienne. Il va falloir réfléchir à l'échelle régionale pour arriver à cela et constituer une équipe concentrée sur cet événement-là, pas seulement parce que je pars mais parce qu'on en aura besoin de cela.

RC Comment se traduit le workshop?

DR Il y a de la production. Par exemple, cette année, il y a eu un travail fait avec le poète performeur Christophe Fiat et le musicien et plasticien Nicolas Fenouillat. Ils ont fait un workshop d'écriture sur la question de la démolition mais aussi d'oralisation des textes; ça a donné une bande sonore d'une quarantaine de minute. Il y a aussi eu un atelier très important de dessin organisé par une artiste allemande Katrin Stroëbel, auquel tous les étudiants ont participé. Ça a donné des choses très intéressantes puis il y a eu aussi un atelier sur la méta narration à partir du lieu avec un architecte et écrivain libanais qui s'appelle Tony Shakar. On est en train de chercher la forme de la publication de ce workshop. Ce que vous voyez aux murs, c'est

un travail de Jérôme Game qui est un poète performeur. Tous les textes sont des lieux de chantiers d'aéroports en regard à ce qui est là, et certains textes ont été écrits sur le lieu actuel. Il y a aussi l'idée de produire un événement qui est porté par des structures artistiques et non par des institutions. Une manifestation qui serait de référence mais qui se passerait ici, à Casablanca.

Casamémoire

**29, avenue Lalla Yacout, 5^e étage,
20000 Casablanca, Maroc**

**Conversation avec Mathilde Blondeau,
chef de projet de l'Université Populaire du Patrimoine
à Casamémoire, association de sauvegarde du patrimoine
du xx^e siècle au Maroc**

Rozenn Canevet Nous étions hier chez Hassan Darsi, et nous y avons abordé des questions d'urbanisme par le prisme des arts visuels. Nous serions très curieux de connaître l'origine de Casamémoire, son ancienneté, ses actions, ses principaux focus.

Mathilde Blondeau Casamémoire a 20 ans cette année. Elle a été créée en 1995 par une poignée d'architectes et de passionnés de la ville, énervés de voir toutes ces démolitions en chaîne et, notamment, la démolition de la villa Mokri. Cette dernière a motivé la création de Casamémoire. C'est une villa réalisée par un architecte qui a beaucoup oeuvré à Casablanca et qui s'appelle Marius Boyer. Il a également fait pas mal de villas particulières, je ne sais pas si vous avez vu la Wilaya sur la place administrative? C'est un architecte très connu à Casablanca. Il y a donc plusieurs architectes qui se sont réunis autour de cette cause. Au départ, c'était vraiment une espèce de fantasme, un rêve entre quelques personnes assez isolées. Puis, au fur et à mesure, ça s'est consolidé. Cela a pris quelques années et un réel bureau s'est créé, physique. Par la suite, il y a eu la création d'un emploi en 2009 et il y a eu les premières réponses à des appels à projets européens qui ont permis de vraiment structurer l'association. Cela a permis d'employer de nouvelles personnes, de donner une légitimité à Casamémoire au niveau national et international. Depuis, ça n'a cessé d'évoluer et on est maintenant une équipe de sept salariés. On a trois cents bénévoles et on a toujours un bureau constitué en particulier d'architectes marocains, mais aussi des personnes de secteurs différents. Nous sommes huit actuellement. Après, on a aussi les sympathisants à travers tout le pays et d'ailleurs. L'activité la plus importante de Casamémoire – le cœur de pourquoi Casamémoire a été créée –, c'est donc la sauvegarde du patrimoine. Nous sommes à l'origine de l'inscription de plusieurs bâtiments dans la ville. Nous faisons un inventaire régulier du patrimoine menacé ou à préserver. On en est à 4000 bâtiments recensés sur Casa et sa périphérie. Tout ça a donné lieu à une envie d'aller plus loin dans la reconnaissance du patrimoine national assez exceptionnel de Casablanca. Donc, on est porteur du dossier d'inscription au patrimoine mondial de l'Unesco que l'on va soumettre définitivement en février 2016. Cela fait déjà presque deux ans qu'on y travaille. Casa a été inscrite sur la liste indicative du patrimoine mondial en novembre 2013. Ça, c'est pour le volet purement sauvegarde du patrimoine. Mais nous sommes aussi beaucoup sur la sensibilisation. Puisque, pour l'instant, le patrimoine n'intéresse pas grand monde. C'est pour cela que nous avons monté avec l'aide de l'Institut Français, il y a maintenant sept ans, les journées du patrimoine qui sont très démocratisées en Europe mais très peu dans le Maghreb et en Afrique en général. La première édition était en 2009. Nous venons de faire la septième édition. Au départ, c'était juste quelques bâtiments, quelques bénévoles et un petit soutien financier. Maintenant, nous sommes sur une semaine, accompagnés par 300 bénévoles, plus de cinq circuits et on a 25000 visiteurs à peu près. Ce qui permet de faire des populations qui, ensuite, sont ambassadrices de leur ville et qui défendent le patrimoine de Casablanca. Au départ, c'était

un public essentiellement constitué d'expatriés et de quelques personnes vraiment passionnées par leur ville. Désormais, on est sur du tourisme national et une majorité de bénévoles marocains avec une fréquentation familiale, grand public. C'est ce que l'on cherchait à faire. Nous avons également un cycle de conférences qui s'appelle l'université populaire du patrimoine que nous mettons en place là encore avec l'appui de l'Institut Français qui nous a accompagné dans beaucoup de créations de projets et qui nous a par la suite laissé autonome. Il s'agit de huit conférences par an d'octobre à mai sur le thème du patrimoine. Nous avons tout d'abord abordé des questions de définition et de notion du patrimoine pour que ce soit accessible au plus grand nombre. Ensuite, nous avons commencé à resserrer les problématiques. C'est une initiative qui a tellement bien marché que d'autres villes ont été demandeuses. Nous nous sommes retrouvés au pic de l'événement à sept villes partenaires dans l'ensemble du royaume du Maroc. Il y avait Tetouan, Agadir, Safir, Meknes, Marrakech... C'était assez bien réparti dans le territoire. Casamémoire fait également un travail de publication, notamment en 2011, un guide des architectures du xx^e siècle à Casablanca que nous avons par la suite réédité deux fois en français et deux fois en arabe, dans le cadre d'un projet Européen : « Mutuel Héritage ». Nous avons également édité un manuel sur le tourisme et le patrimoine toujours dans le cadre d'un projet européen. Et, depuis 2013, on édite notre propre magazine. C'est un semestriel sur le thème du patrimoine avec des exemples de bonnes pratiques de préservation du patrimoine à l'étranger, ici. Des renseignements sur ce qui se passe culturellement dans la ville. Il y a un numéro que nous publions en avril à propos de ces fameuses journées du patrimoine. Et un autre numéro, à la rentrée, qui est plus général. Nous avons, pour l'instant, cinq numéros. Nous organisons également des visites au cas par cas, individuellement, au moins cinq par mois. Nous travaillons également de plus en plus avec les écoles. Une journée spéciale a été mise en place pour les groupes scolaires. On a récemment eu 7000 élèves sur une journée. Ça nous permet de diffuser un peu le message aux plus jeunes car ce sont eux qui emmènent ensuite leur parents : ils les éduquent en quelque sorte au patrimoine, ils leurs font découvrir la ville. L'idée, c'est que cela prenne racine et que ça se développe. Nous avons également un petit centre de ressources documentaires, très modeste, mais qui tente de concentrer un maximum d'ouvrages, de films, d'expositions sur Casa. Nous avons des financements pour cela qui vont prochainement arriver pour étoffer tout ça.

Julien Amicel Peux-tu nous parler de l'absence de classification à l'échelle nationale? Pour faire reconnaître ce patrimoine bâti, vous passez par quelles institutions, quelles organisations?

MB La loi de protection du patrimoine ici au Maroc, s'appelle la loi 22.80. Elle est assez proche de celle qui a été promulguée en France. Le souci, c'est que pour tout ce qui est inscription de bâtiments, seule la société civile peut être porteuse d'un dossier de demande d'inscription. En l'occurrence, la société civile

c'est 90% nous. Alors, il y a deux degrés, c'est comme en France, il y a l'inscription et il y a le classement. A Casa, rien n'est inscrit sauf le site archéologique de cité d'Anfa qui est un site préhistorique. Les autres sont inscrits et, quand je dis les autres, il doit y en avoir une centaine, ce n'est pas non plus énorme. Alors une fois que nous avons constitué le dossier, il faut réunir plusieurs éléments : le titre foncier, le plan cadastral... Ce genre de choses qui ne sont pas toujours faciles à obtenir. Les administrations qui s'occupent de gérer ces choses-là sont parfois bien mises au courant qu'il ne faut pas nous les donner or, si on ne les a pas, c'est impossible d'obtenir l'inscription. Une fois que le dossier est complet, on l'envoie à la direction des monuments historiques à Rabat. Ils étudient le dossier, le proposent ensuite au Ministère de l'Habitat et au Ministère de l'Intérieur selon le propriétaire du bien en question. Ensuite, on attend au minimum un an avant qu'il ne puisse être au bulletin officiel.

JA Je me permets de revenir sur un passage : les autorités ne donnent pas les plans... Est-ce que tu peux nous en dire plus? Cela relève d'un aspect qui montre une sorte de concurrence avec les promoteurs immobiliers qui construisent de manière un peu folle à Casa et qui préfèrent détruire plutôt que rénover?

MB C'est exactement ça. Selon qui est déjà le propriétaire, cela peut être très difficile d'obtenir le moindre document juridique. Après oui, il y en a qui font énormément de *forcing*. On arrive quand même parfois à en obtenir certains parce que de notre côté on force un peu les choses aussi mais ce n'est pas toujours évident. Il y a quelques dossiers qui sont passés sans qu'il y ait tous ces documents en question mais c'est très rare. Il y a un autre souci qui se pose aussi : il y a un gros problème de formation. L'institution qui forme les gens qui sont ensuite au Ministère de la Culture et à l'inspection des monuments historiques sont eux formés à l'INSAP. Ils sont très pointus dans tout ce qui est patrimoine ancien mais beaucoup moins dans tout ce qui est récent, c'est à dire, *xx^e* siècle. Il y a cette idée reçue que le patrimoine ne peut être que vieux. Ce n'est pas propre au Maroc. On se bat à ce niveau-là sans doute dans la plupart des pays du monde. Mais c'est vrai que lorsqu'on montre un bâtiment, très fonctionnaliste, dans la veine du Corbusier, les gens qui sont censés être défenseurs du patrimoine sont déjà très sceptiques sur le fait que ce soit du patrimoine. À partir de là, ça devient compliqué. Il y a quand même énormément de choses qui ont changé. Au début de Casamémoire, c'était quand même l'hécatombe niveau démolition. Désormais, nous sommes appelés dès qu'il y a des commissions patrimoine pour délivrer les autorisations de démolition et notre avis compte dans la prise de décision finale. Il y a toujours des défaillances puisque certains profitent de la nuit pour détruire et après c'est trop tard. Il y a une très belle entreprise qui, de l'intérieur, a été entièrement récemment démolie sans autorisation.



Archives photographiques récupérées par Casamémoire, Casablanca, Maroc. © Casamémoire.

RC Alors, concrètement, pour rentrer un peu dans les détails, comment cela se passe lorsqu'une démolition est en train de se produire? Comment pouvez-vous agir pour la stopper?

MB Pour la stopper, lorsque survient ce genre d'événement impossible à maîtriser, concrètement lorsqu'on se réveille un matin et que «aïe, bah il n'est plus là», et bien nous ne pouvons rien faire. Mais on alerte quand même les autorités en disant : «voilà, normalement la procédure, c'est celle-ci, et elle n'a pas été respectée, comment ça se passe?». Alors soit il ne se passe rien, parce que concrètement c'est quelqu'un de trop important. Soit il y a des mesures qui sont prises. Il y a eu, par exemple, l'année dernière un bâtiment très intéressant sur le plan architectural qui a commencé à être démolit durant la nuit. La télé est arrivée, nous avons organisé un *sitting*. On a rappelé qu'il y a des commissions patrimoniales qui sont là et que ce n'est pas pour rien... Par la suite, une petite enquête a été menée pour se rendre compte que le promoteur avait fait ça en partenariat avec la personne qui s'occupe normalement de protéger le patrimoine et donc cette personne a été licenciée. C'est déjà pas mal, c'est une première.



JA C'est vrai que par rapport à l'action que vous menez, la dimension financière est une difficulté majeure parce que vous ne pouvez pas lutter.

MB Non, c'est vrai, nous n'avons rien à offrir, nous. Il y a quand même quelques exemples qui nous montrent que nous sommes sur la bonne voie et que les choses changent, lentement mais sûrement. La dernière bonne nouvelle en date c'est la création de plusieurs sociétés de développement locales qui résultent d'une réflexion qui a été menée à la fois avec les autorités de la ville et des représentants de la société civile dans tous les domaines dont le domaine culturel. Pour ce qui est du patrimoine, il y a une société qui s'appelle Casapatrimoine qui a été initiée l'année dernière et qui est aujourd'hui légale depuis un mois. Ils vont être, je pense, nos meilleurs alliés pour la suite puisque leur mission principale est de protéger

Vue des abattoirs avant leur restauration, Casablanca, Maroc, 2001.

et sauvegarder ce patrimoine. Évidemment, ils ont fait appel à nous dès que leur création a été lancée. Ils nous aident beaucoup sur le dossier UNESCO et nous allons sans doute travailler ensemble sur un cadre législatif. Il faut absolument trouver un moyen de freiner la spéculation immobilière, si nous donnons une contrepartie à ces promoteurs, nous aurons une chance que ce soit stoppé. L'impact financier qui peut arriver dans trois ans et pas demain sera bien plus intéressant pour la ville.



JA Est-ce que tu peux nous parler des Abattoirs?
Quel est ce projet? Qu'est-ce que cela devient?

MB Ce sont les anciens abattoirs de Casa en périphérie de Casablanca. À l'époque, les abattoirs étaient dans le centre même de la ville. En 1914, ils ont été déplacés pour des questions sanitaires. Ils ont été en activité jusque dans les années 2001. À la suite de ça, il a été décidé de les mettre encore plus loin et de les agrandir, de faire un bâtiment aux normes actuelles. Nous nous sommes donc retrouvés avec un site de cinq hectares qui est une pure merveille architecturale. Nous nous sommes posés la question de ce qui allait se passer pour ce lieu. Naturellement, il y a eu énormément de projets de destruction de la part de la ville en premier lieu. Nous l'avons inscrit en 2003. On a ensuite travaillé sur un projet avec beaucoup

Vue des Abattoirs après leur restauration, Casablanca, Maroc, 2009.

d'autres acteurs associatifs. Un collectif a été créé, celui des abattoirs, pour en faire une fabrique culturelle. Le premier événement à prendre possession des lieux a été les Transculturels qui a ramené énormément de monde. Depuis, on travaille à faire vivre ce site pour alerter les autorités sur le fait qu'il faut le restaurer car cela devient de plus en plus dangereux d'accueillir du public à l'intérieur. Le *deal*, c'est que la ville doit s'occuper de tout l'aspect technique, elle assure le maintien du site et sa restauration et nous, on propose des activités qui puissent accueillir du public de manière très régulière.

JA L'enjeu aurait été de doter Casa d'un centre d'art?

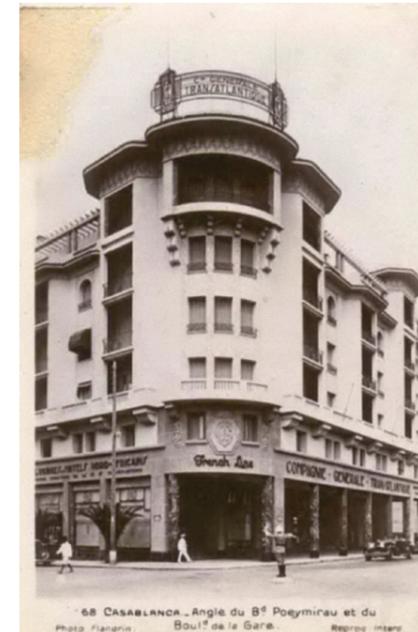
MB Oui, même au niveau de la ville, elle a tout à gagner sur le plan culturel: faire de Casablanca une ville marquée de manière identitaire sur le plan de la modernité, à l'avant-gardiste, comme elle l'a toujours été. Mais il n'y a pas encore cette prise de conscience. Mais, là encore, c'est en train de changer car pour Casapatrioine, la priorité, c'est la réhabilitation des Abattoirs. Nous étions encore en discussion avec eux hier et il s'avère qu'il y a un très gros budget qui est en train de se débloquer pour ça. Donc, normalement, ça devrait voir le jour.

Armand BdG Est-ce que vous avez aussi pour mission, en parallèle de tout ce que vous pouvez déjà faire, de répertorier l'ensemble des archives et de la documentation historique autour de ce patrimoine?

MB Oui et c'est même une priorité. Il y a d'ailleurs quelques anecdotes autour de ce sujet car il y a beaucoup d'archives qui ont disparu. Dans un premier temps, parce qu'elles avaient une certaine valeur et qu'il y a des histoires de valises dans le train, et qu'elles se sont perdues et que nous ne les retrouverons sans doute jamais... Cela nous pose un gros problème de documentation. C'est le cas, par exemple, de l'architecte dont je vous parlais plus tôt, Marius Boyer. Toutes ses archives se sont volatilisées. Nous, on a certaines choses, mais il reste énormément à faire pour inventorier toute la documentation disponible et surtout la préserver. Il y a des archives municipales à Casablanca avec lesquelles nous travaillons beaucoup pour chercher des photos ou des documents sur les bâtiments que l'on cherche à classer mais ce sont des archives qui sont au sous-sol, dans un état lamentable. Les employés n'ont pas un cadre idéal pour travailler et ne sont d'ailleurs pas toujours très coopératifs.

JA L'INA a aussi beaucoup d'archives, non?
Il s'est approprié tous les documents de la période du protectorat.

MB Oui, il y a énormément de films d'archives qui sont très intéressants. Elles sont d'ailleurs assez facilement accessibles. En général, lorsqu'on en fait la demande, nous sommes toujours bien reçus. Après, pour la question des archives en général, on y participe de notre côté car nous sommes obligés de réunir un fond de documentation pour faire nos demandes de classement à l'UNESCO. Nous avons également demandé



Archives photographiques récupérées par Casamémoire, Casablanca, Maroc. © Casamémoire.

à l'école nationale d'architecture de Rabat qui a le fond Zevabo, un architecte qui a beaucoup travaillé à Casablanca aussi. Mais ils n'en font rien car ils n'ont pas forcément la méthode pour. On la garde mais on ne la valorise pas, on ne l'exploite pas.

RC Vous travaillez aussi, j'imagine, de concert avec les écoles d'architecture. Sous quelle forme?

MB Alors oui, on les forme sur les montages de dossier de classement, on essaie de mettre le patrimoine au centre de leur formation. On les associe à travers des ateliers d'architecture dans le cadre des journées du patrimoine. Par exemple, on a fait un échange avec Bordeaux et avec Dakar l'année dernière. Nous organisons des workshops entre les étudiants avec pour sujet Casablanca. Nous avons un partenariat avec l'école d'architecture de Casablanca qui est privée, elle vient seulement d'avoir la reconnaissance de son statut. Ils ont d'ailleurs de très bons projets en gestation avec des bons étudiants.

JA J'ai l'impression qu'il y a quand même un problème de conservation, qui s'en occupe? L'État?

MB Justement, il n'y en a pas. Non, il y a certains droits qui pourraient être utilisés par l'État, comme celui de préemption mais, par exemple, avec le cas typique des abattoirs, l'État aurait pu faire jouer son droit de préemption et dire: «Voilà, nous ne voulons pas que ce soit détruit, nous voudrions faire ça». Et bien non. C'est plutôt la ville qui encourage la démolition pour faire un hôtel.

RC Et vous êtes combien à travailler pour Casamémoire? Êtes-vous tous architectes?

MB On est sept, et non, aucun n'est architecte. Enfin non, c'est le cas au niveau des membres du bureau. Huit sur six sont architectes. Au niveau de l'équipe, on a deux urbanistes, une responsable communication et développement, donc recherche de fonds et communication. Nous avons un régisseur aux Abattoirs, une responsable administrative et financière, et moi, qui suis à la coordination, un coursier à pied depuis peu, et nous avons régulièrement des stagiaires. Pour le profil, on a un doctorant dans le patrimoine, et moi pour ma part je suis archéologue de formation et ensuite j'ai fait un autre cursus en tourisme et patrimoine.

JA Est-ce que l'inventaire des bâtiments concernés pour la classification est visible ou consultable?

MB Alors, pour le moment tout cela est plutôt confidentiel sachant que la proposition n'a pas encore été rendue.



Vues des éditions de Casamémoire, Casablanca, 2015.

JA Pour vous, qu'est-ce que ça changera, une fois la reconnaissance du patrimoine par L'UNESCO acquise?

MB On sera déjà très content sachant que c'est un travail commencé il y a de cela déjà 20 ans. Et par delà ça, c'est d'avoir un outil de gestion du patrimoine efficace.

Racines

**30, rue Banafsaj,
Résidence Berth 2, étage 2, n°8
20140 Mers Sultan, Casablanca, Maroc**

**Conversation avec El Mehdi Azdem, Directeur général
de Racines, association pour la culture, le développement,
la promotion des industries culturelles
et créatives et la coopération en Afrique**

**www.racines.ma
www.artmap.ma
www.pratiquesculturelles.ma
www.ficdc.org**

Tel: +212 522 47 63 35

Mehdi Azdem À Racines, nous avons commencé par organiser des débats ouverts sur les politiques culturelles. Nous avons débuté avec «culture et citoyenneté», où nous invitons plusieurs intellectuels, plusieurs acteurs culturels du Maroc et nous organisons des débats ouverts avec les étudiants, les professionnels et notamment le grand public. Ces débats avaient lieu chaque premier mercredi du mois¹ à la Fabrique culturelle des anciens abattoirs de Casablanca. L'année suivante, nous avons abordé une autre thématique en invitant plusieurs partis politiques marocains pour parler du volet culturel dans leurs programmes électoraux. Nous voulions savoir s'ils avaient réellement un programme culturel ou bien une vision d'avenir sur la culture. Nous avons pu constater que la plupart n'avait pas de volet culturel, cependant le fait d'avoir honoré l'invitation et d'avoir préparé un petit texte, c'était déjà une première forme d'engagement. Nous avons reçu une dizaine de partis politiques, les plus populaires, et l'idée était non seulement de les impliquer mais de les préparer aussi à la réédition des comptes. Ensuite, lors des élections, nous reviendrons avec une campagne de plaidoyers sous forme de manifestes² résumant les rencontres, c'est plutôt ça l'idée. En novembre dernier, nous avons organisé pour la première fois les états généraux de la culture, où nous avons fait une restitution de la quatrième édition des «mercredis Racines». Cela consiste en quelque sorte à élaborer un diagnostic du champ culturel au Maroc. Nous avons scindé les disciplines artistiques en 18 sections, dont l'architecture. Concernant la musique, nous avons séparé le contemporain du traditionnel. Il y avait musique moderne, traditionnelle, musique actuelle... C'est la même chose pour la littérature, nous avons séparé l'édition, le livre et la lecture publique, ce qui a donné naissance à la cartographie www.artmap.ma. On peut y trouver toutes les structures, tous les artistes – que ce soit la société civile, le privé, le public –, qui travaillent dans le domaine culturel. Nous avons ajouté à cela la diaspora marocaine qui est éparpillée dans les quatre coins du monde et qui travaille dans le domaine artistique. Le résultat était, dans un premier temps, de rencontrer les professionnels et de débattre avec eux sur différents aspects, afin de pouvoir faire un état de lieu et de voir leurs attentes et recommandations. Nous avons organisé des rencontres régionales dans trois régions du Maroc de manière à cibler les attentes du public en matière de culture. Après, nous avons produit un livret (<http://racines.ma/node/529>) qui est un document de travail de nos deux ans de recherches et qui a été distribué lors de la présentation des «États généraux» à Rabat. Aujourd'hui, nous travaillons sur deux nouveaux projets avec la suite des «États Généraux». Le premier projet est une enquête sur les pratiques culturelles des Marocains³. Cela devrait nous prendre un an et demi. Constitué de rencontres régionales, d'études de terrain dans les 12 régions du Maroc, cela permettra d'avoir une idée plus claire sur le taux de fréquentation des théâtres, de cinémas, à quelle fréquence, etc.

L'autre projet sur lequel nous travaillons en ce moment s'appelle «Mix city». Nous travaillons sur la minorité des migrants subsahariens au Maroc. Ce projet est mené en collaboration avec le Théâtre de l'opprimé de Casablanca et The Minority Globe⁴. Il y a eu un casting au cours duquel nous avons retenus cinq comédiens marocains et cinq subsahariens en provenance du Ghana, de Côte d'Ivoire, du Sénégal, du Cameroun et du Nigéria tout en respectant

- 1 Les Mercredi de Racines ont donc été pensés comme des rencontres mensuelles se déroulant chaque premier mercredi du mois, autour d'une problématique culturelle en présence d'un invité et d'un modérateur. Il s'agit de débattre, en présence d'un invité et d'un modérateur, des questions liées à la Culture et débutent à chaque fois par un micro-trottoir permettant d'alimenter la discussion et de fournir aux participants des éléments concrets de réflexion. Les débats des «Mercredi de Racines» se veulent ludiques, ouverts et constructifs avec une seule véritable règle : une critique, une proposition. Toute critique de l'existant est accompagnée d'une proposition d'action contribuant ainsi à faire des «Mercredi de Racines» un moment de réflexion et une force de proposition pour nos politiques publiques de la Culture au Maroc et en Afrique.
- 2 <http://racines.ma/node/843>
- 3 www.pratiquesculturelles.ma.
- 4 <http://racines.ma/node/755>



l'approche genre (cinq femmes/cinq hommes). Il y a eu deux résidences de création de dix jours où ils ont monté une pièce de théâtre. La première représentation va avoir lieu après-demain aux Abattoirs. C'est un projet qui a commencé en février. Son but est de parvenir à une justice sociale, à une cohésion entre les communautés car nous remarquons que dans l'espace public, il y a beaucoup de racisme, d'ignorance envers l'autre et une certaine forme d'exclusion.

L'idée est donc, dans un premier temps, de sensibiliser la société au quotidien de ces migrants, mais aussi de briser ces tabous puisque personne ne parle des Subsahariens. Au Maroc, ils sont complètement ignorés. Par exemple, les taxis refusent de les prendre dans leurs voitures, c'est vraiment grave. L'idée encore est de sensibiliser à travers le théâtre. Un autre projet en cours est en partenariat avec une fondation allemande et a pour but de sensibiliser les jeunes au vote. Nous ne sommes pas là pour les encourager à voter ou à boycotter. Il s'agit simplement de leur rappeler leurs droits et leurs obligations. Là aussi, nous avons travaillé avec le Théâtre de l'opprimé avec des pièces qui se jouent dans l'espace public. C'est justement la singularité du Théâtre de l'opprimé : c'est un théâtre d'interactions. Les comédiens sont là, ils jouent leur spectacle et, à un certain moment, ils arrêtent. Ils demandent à la foule ce qu'elle en pense et le public peut ainsi commencer à interagir. Elle commence à jouer dans la pièce jusqu'à ce qu'un joker intervienne en rappelant ce que dit la loi, et c'est ça, la part de sensibilisation.

Julien Amicel Vous avez ce travail de *lobbying*, mais afin de bien cerner les problématiques en matière de politique culturelle, pourrais-tu nous donner des éléments, des anecdotes relatives aux droits des artistes, aux droits d'auteur ?

MA Au début, nous avons beaucoup travaillé sur la problématique des droits d'auteur. Nous avons lancé une campagne de plaidoyer sous forme de pétition pour faire un audit du BMDA, parce que le problème aujourd'hui c'est que le bureau marocain des droits d'auteur (BMDA), perçoit l'argent des radios, par exemple, mais ne le redistribue pas. Donc, à un moment, les radios en ont eu marre parce qu'il donnait les 4% ou 3% je pense, mais il n'y avait aucune redistribution pour les artistes. Alors que déjà, les artistes doivent s'inscrire auprès du BMDA pour percevoir leur part. Pire que ça, non seulement le BMDA ne redistribue pas les pourcentages mais il ne protège même pas ces artistes. Donc, l'objectif était de les sensibiliser à ces questions et leur expliquer les procédures à suivre. Aujourd'hui, s'il y a un producteur ou une maison de disque qui prend un morceau et le diffuse, le BMDA n'interviendra pas.

JA Et vous, vous pouvez intervenir sur ce genre de cas, par exemple ?

Collaboration avec le Théâtre de l'opprimé de Casablanca et The Minority Globe, Racines, Casablanca, Maroc, 2015. © Racines.

MA Pour l'instant, nous sommes en train d'élaborer un projet, qui appartient déjà à Arterial Network. C'est *Artwatch Africa*⁵, qui serait une sorte d'observatoire des violations des libertés d'expression. Cela a commencé avec plusieurs pays africains. L'idée étant, à chaque fois qu'il y a des cas de censure ou des cas de violation de libertés d'expression, de les diffuser auprès des journalistes, des médias, au niveau local et international.

Rozenn Canevet Les principaux moyens de communication sont les réseaux sociaux ?

MA Ce sont essentiellement les réseaux sociaux. Cela dépend aussi des projets ou des événements. Nous avons une grande base de données de journalistes marocains ou étrangers qui, parfois, se déplacent. Mais essentiellement, notre communication se fait sur notre site ou bien sur les réseaux sociaux, en effet.

JA On comprend bien qu'il y a à la fois une partie *lobbying*, un travail aussi social plus général, qui sort un peu des politiques culturelles. Pourrais-tu nous dire deux mots sur la conférence Arterial Network de novembre dernier ? C'était plus sur l'économie créative à l'échelle du continent et, si je ne me trompe pas, pour créer des synergies aussi entre les différents acteurs, aux quatre coins du continent ?

MA Exact.

JA Quels sont les enjeux de ça à l'échelle du continent et puis aujourd'hui finalement, quel est l'état de ces économies créatives au Maroc ?

MA En fait, à Rabat, c'était la quatrième édition. La cinquième, cette année, se passera au Cameroun, et l'enchaînement de la conférence s'est focalisé sur les industries créatives. L'objectif est de travailler en coopération Sud-sud, c'est à dire que nous nous inspirons les uns des autres. Si j'organise aujourd'hui un festival à Casablanca, je n'aurais pas besoin d'aller en Europe pour chercher des techniciens ou des machinistes. Nous travaillons avec nos techniciens, ce qui fait moins de frais et ça fait un peu travailler le continent. Lors des éditions précédentes, Arterial Network a présenté ces industries créatives, leurs enjeux et les modes d'emplois. C'était déjà une progression. Comment peut-on employer ces industries créatives au niveau continental ? Nous adaptions cela à notre situation et à nos moyens. Les invités étaient essentiellement des invités des pays africains. Nous avons invité le Bangladesh et le Vietnam pour présenter leurs progressions ces dernières années mais aussi pour instaurer ces industries créatives.

RC Et quel a été le bilan, concrètement ?

MA Le bilan, c'est déjà le travail de réseautage entre les acteurs et aussi l'ouverture au grand public. Parce qu'en plus des invités, il y a des inscriptions qui se font pour le public et c'est ce qui

5 Du fait de son engagement pour la liberté de création artistique et pour la défense du droit des artistes à s'exprimer via leurs œuvres et en tant qu'acteurs du changement social, l'association Racines a participé activement à la mise en place d'*Artwatch Africa*, un projet d'Arterial Network, dont le but est de créer un observatoire de la liberté de création, de plaider et d'alerter concernant les violations de la liberté d'expression créative en Afrique.

permet de partager les expériences. Le projet *ArtWatch Africa* est né de ces rencontres et il y a plusieurs autres projets qui sont en cours.

JA J'ai entendu parler de la création d'un fond d'investissement à l'échelle du continent, non ?

MA Oui, ça ne s'est pas encore concrétisé mais il y a aussi le fond de mobilité *Art Moves Africa*: ce sont des fonds qui sont donnés aux artistes qui n'ont pas les moyens de se déplacer pour jouer dans un festival ou autre au niveau continental. Donc, il y a des synergies qui se créent.

RC C'est un champ d'action qui est vraiment large parce que c'est une action politique culturelle qui rejoint le champ des arts visuels mais aussi celui du spectacle vivant, du théâtre...

JA Oui, et il y a aussi différentes échelles au niveau macro.

MA C'est aussi en s'inspirant les uns des autres. Par exemple, au Nigéria, ils ont une industrie cinématographique qui est Nollywood. Le problème, c'est qu'ils n'exportent pas leur cinéma. Quand on a fait les «États Généraux» au Maroc, le diagnostic sur le cinéma, c'est qu'aujourd'hui on a 80 cinémas qui sont ouverts. Il y a 20 ans, il y en avait plus de 200 toujours pleins. Aujourd'hui, du jour au lendemain, on constate que les cinémas ferment. Ce n'est pas un problème de diffusion mais c'est un problème qui vient aussi du public. Le piratage des films au Maroc, c'est un phénomène récurrent. Tu peux acheter n'importe quel film pour un euro. Cela bloque vraiment la chaîne de l'industrie créative. Si je ne me trompe pas, l'Éthiopie a beaucoup d'avance dans le domaine de la mode et du design. Alors ils viennent présenter leur expérience à des designers marocains. C'est là où se crée le réseau encore. Du coup, on constate des échanges lors des festivals, *Fashion Week* ou autres événements.

JA Et je me permets de rappeler que la grande force de Racines, c'est sa capacité de *lobbying*, donc de mobiliser et de porter des solutions vers le politique. Avec le mot d'ordre qui est qu'effectivement la culture peut générer des richesses.

MA C'est cela.

JA Lors de la conférence en novembre dernier, il y avait la présence du Ministre de la Culture marocain.

MA Pour les «États Généraux», cela nous a pris deux ans de travail dont un an et demi de travail de recherche. Le temps restant a été consacré à l'organisation et à la rédaction. Lorsque nous finalisons le travail, c'est à ce moment-là que nous avons commencé à rechercher des fonds. Nous avons sollicité le Ministère de la Culture parce qu'en général, les «États Généraux»



Conférence lors de la rencontre avec *Artwatch Africa*, un projet d'Arterial Network, Racines, Casablanca, Maroc, 2014. © Racines.

devraient être un travail du gouvernement. On leur a donc présenté nos deux ans de travail avec toutes les recherches, les rapports et ils ont été partie prenante.

RC C'était il y a combien de temps?

MA En novembre 2014. On a commencé les recherches en 2012. Nous avons travaillé avec 12 chefs de files. Chacun était sur une discipline artistique. Chacun d'eux nous a donné une base de données concernant sa discipline artistique et des rapports détaillés sur la situation actuelle ainsi que des recommandations.

RC À l'échelle du continent africain?

MA Non, à l'échelle nationale. Après, nous avons sollicité le Ministre de la Culture, il était partie prenante. Le pari que l'on s'était fixé était non seulement de l'impliquer mais aussi d'impliquer les autres ministères parce que la culture ne touche pas que le Ministère de la Culture. Il y a aussi le Ministère des Finances, le Ministère de l'Emploi, le Ministère du Tourisme, de la Communication. Le challenge était de les engager. Le Ministre de la Culture a donné son approbation mais on est toujours au point zéro. On veut pouvoir traiter la danse à part, le cinéma à part. Le problème avec le Ministère de la Culture, c'est qu'à chaque fois qu'il y a un nouveau ministre, il perd deux ans pour voir la situation actuelle, rencontrer les acteurs. L'idée, c'était d'avoir une cartographie en ligne qui puisse être mise à jour.

RC Un outil.

MA Oui, c'est un outil de travail. Pour la seconde phase des «États Généraux», il y a l'enquête que je vous ai expliquée sur les pratiques culturelles des marocains et la deuxième partie consiste à alimenter et à mettre à jour cette cartographie. La collaboration que l'on a maintenant avec les Tunisiens, les Mauritaniens, les Algériens, les Égyptiens, c'est parce qu'ils veulent reproduire la même expérience dans leur pays. Parce que, encore une fois, lors des «États Généraux», certains ont bien aimé l'idée et se sont rendus compte qu'ils n'ont pas vraiment une base de travail. Pour les collaborations à venir, on va se déplacer pour partager l'expérience et reproduire la même chose dans ces pays voisins.

Armand BdG Et au niveau de l'État, il y a déjà une gestion par secteurs créatifs, justement?

MA Pas vraiment mais la culture est chapotée jusqu'aujourd'hui par le Ministère de la Culture. Par exemple, l'audiovisuel et la télévision, c'est plutôt le Ministère de la Communication qui s'en charge. La seule exception, c'est pour le cinéma. Il y a le centre cinématographique marocain qui est une entité publique et qui gère le cinéma à part. Ils disposent de fonds et on peut dire que c'est le secteur le mieux structuré au Maroc.

Chaque année, les producteurs perçoivent des fonds, des festivals sont programmés. Mais, il reste aussi sous la tutelle du Ministère de la Communication.

AB C'est ce qui s'exporte le mieux?

MA Cela s'exporte petit à petit mais ça reste vraiment limité. Je crois qu'il n'y a qu'une vingtaine de films qui sont produits par année. Ça reste donc minime. Mais au niveau de la gestion, au niveau étatique même, c'est le mieux structuré aujourd'hui au Maroc.

JA Dans le cinéma marocain, il y a beaucoup de films égyptiens qui arrivent dans les salles, non?

MA Pas vraiment, aujourd'hui. On trouve beaucoup de films d'Hollywood, un peu de Bollywood. Mais en général, les marocains, quand ils vont au cinéma, ils ne vont pas voir des films marocains. Ils y vont pour consommer des films américains, la plupart du temps. Ce n'est pas une question de refus des films marocains mais, comme je l'ai dit, on peut juste acheter un dvd et retourner chez soi pour le voir. C'est un problème au niveau du public. Il y a un travail sur le public qui doit être fait, je pense.

JA Tout à fait. Alors, je vois l'heure tourner, et malheureusement on est hyper en retard parce qu'on doit filer sur Rabat maintenant.

Tous Merci!



Vue du workshop du master Art ESAD Reims, rencontre avec El Mehdi Azdem à Racines, Casablanca, 2015.

Jeudi 04 juin

Kulte Gallery & Editions

**7, rue Benzerte
Rabat, Maroc**

Conversation avec Yasmina Naji, directrice de Kulte Gallery & Editions

Yasmina Naji Bonjour à tous, et bienvenue à Rabat et à Kulte, structure que je dirige depuis sa création en mai 2013. Kulte est une maison d'éditions et un espace d'art ouvert au public. Sans formation académique dans l'art autre qu'une formation en scénographie, mais titulaire de deux masters en philosophie politique et en direction éditoriale, c'est la recherche en philosophie qui m'a amenée dans un premier temps à penser le rôle d'une structure indépendante, puis à créer Kulte.

Quel que soit le contexte, la création d'une structure indépendante n'est pas chose simple. Et cela l'est encore moins dans un contexte où ce type de structures se compte sur les doigts d'une main. Les périmètres sont mouvants, ils se construisent au fur et à mesure, mais la seule chose qui était certaine au départ, c'était cette volonté de valoriser l'édition, le livre, encore trop absent sur le continent africain. Pourtant, l'histoire, avant de se raconter, doit pouvoir s'écrire pour ne pas s'effacer et disparaître, comme disparaît aujourd'hui toute une partie de la culture orale de la région. Si les nouvelles générations ne connaissent pas les grands écrivains ou les grands artistes de leur propre pays, c'est précisément parce qu'il n'y a pas de traces.

Par ailleurs, la portée de nos projets éditoriaux est très différente et ce, bien que nous ayons une logique globale, axée principalement sur l'art, la pensée et de façon plus large la culture contemporaine. Avec toujours l'idée de rendre accessible les contenus de nos ouvrages dont la forme dépend à la fois du contenu et du budget dont nous disposons. Quelquefois, il s'agit de petites brochures, mais à d'autres moments, nous engageons des partenariats qui nous permettent de produire des ouvrages plus denses. La traduction des textes en arabe et anglais est essentielle pour nous et la plupart de nos ouvrages sont au moins bilingues. L'autre point important est relatif à l'accessibilité de nos ouvrages. Bien distribués, ces derniers doivent surtout être à la portée (économique) de tout type de bourses, et en particulier à la portée des étudiants. Ça, c'est un projet féministe! (en nous montrant l'édition relative au projet de Fatima Mazmouz, ndr.). Ici, on est assumé libéraux, féministes, démocrates, donc on organise des conférences. La maison d'éditions est structurée en axes de recherches et l'un de ces axes consiste à accompagner les publications de la galerie. Dans un premier temps, Kulte Editions s'est d'abord fait connaître en éditant de petits livres d'artistes. Pour développer notre projet, la maison d'éditions, l'espace d'art et la programmation de nos événements (projection de films ou de documentaires), nous avons dû nous former en levées de fonds. Ce n'est pas une formation que l'on reçoit à l'université ou en École, il faut se former sur le tas, prendre conseil, se renseigner et faire preuve de bon sens... On apprend au fur et à mesure... Aujourd'hui, nous en sommes encore et nous serons toujours en apprentissage, essayant de jongler entre la levée de fonds auprès des privés et publics locaux, ou des différents organismes internationaux pour financer des projets importants. Produire un livre, c'est très cher. L'impression coûte aussi cher qu'en France. Contrairement à l'Espagne ou à l'Italie, le Maroc reste très cher. Il faut aussi trouver les imprimeurs qui acceptent d'imprimer les contenus.

Maintenant, on connaît trois imprimeurs dont un à Casa qui travaille souvent avec des artistes. À notre grand soulagement rien ne nous a jamais été censuré.

Pour revenir à Kulte, on est un espace qui n'est pas du tout parti des règles de fonctionnements types d'une galerie. Partir d'un standard «on représente l'artiste avec un contrat d'exclusivité», je ne pense pas que ça puisse fonctionner au Maroc. Du coup, on a adapté nos règles de fonctionnement: on ne représente aucun artiste au sens strict du terme. Ça veut dire qu'on a des artistes avec lesquels on a des affinités intellectuelles et esthétiques, avec lesquels on souhaite travailler sur des projets spécifiques. Partant de ce principe-là, quand Kulte co-produit, on est lié à l'artiste sur certaines productions mais l'artiste reste libre de travailler avec qui il le souhaite sans avoir à nous rendre de comptes. La régulation se fait naturellement. Si l'artiste ne veut plus travailler avec nous, c'est son droit et réciproquement. Du coup, ça se passe très bien. L'idée de développer un réseau des structures culturelles est toujours là mais ce n'est pas évident. Pourtant les partenariats permettent de mutualiser, de renforcer la visibilité du travail de l'artiste entre deux espaces, de mutualiser aussi les coûts, c'est comme cela qu'on arrive à avancer. Par exemple, Fatima Mazmouz, on l'a fait en partenariat avec la galerie FJ, c'est ce qui nous a permis de financer l'ouvrage. La viabilité économique de la structure artistique et éditoriale n'est pas assurée. Donc, on essaye de s'agrandir et surtout de se diversifier...

Julian Myron Au niveau de l'édition, vous fonctionnez un peu sur le même principe que Printed Matter à New-York, c'est de l'édition d'artiste uniquement?

YN Ce n'est pas de l'édition d'artiste. Ce n'est pas pareil. Cela voudrait dire qu'on est sur des séries limitées, ce n'est pas le cas. Ce qu'on veut, c'est que l'objet soit beau, intéressant certes, mais surtout qu'il soit accessible, qu'il permette au public de voir et de découvrir autre chose; la circulation du livre est très importante à nos yeux, moins sa rareté ou sa préciosité.

Étienne Deleris Oui, j'ai une question toute bête. Est-ce que vous avez une idée assez précise du nombre de livres que vous vendez? Celui de Fatima Mazmouz, par exemple?

YN Il a été bien vendu. On devait en avoir 300 à vendre et à distribuer, et j'ai dû racheter dans le stock de ma partenaire parce qu'on n'en avait plus (imprimé en 500 exemplaires, nous nous sommes réparti le nombre d'exemplaires revenant à chacune selon son investissement de départ). Et on en a offert quelques uns au début... Vous seriez venus l'année dernière, je vous aurais probablement offert des livres. Malheureusement, on a changé de politique, pour davantage encourager les ventes et aussi, amener notre public local habitué à ce que les catalogues sur les artistes soient gratuits à acheter nos livres.

TD Vous avez beaucoup de lieux de ventes ou c'est juste ici?

YN Au Maroc on est distribué par une autre maison d'éditions En Toutes Lettres, et à l'étranger par les Presses du réel et Idea Books. Puis, plus ponctuellement nous sommes invités dans des salons, comme c'était le cas à Dubaï, et à Sharjah pendant la Art Fair et la biennale d'art contemporain.

RC Je vais juste revenir sur une question de politique éditoriale, de politique curatoriale en fait, que vous définissez par trois termes forts: libéraux, féministes, démocrates. Est-ce que vous pouvez donner des exemples de projets que vous avez soutenus?

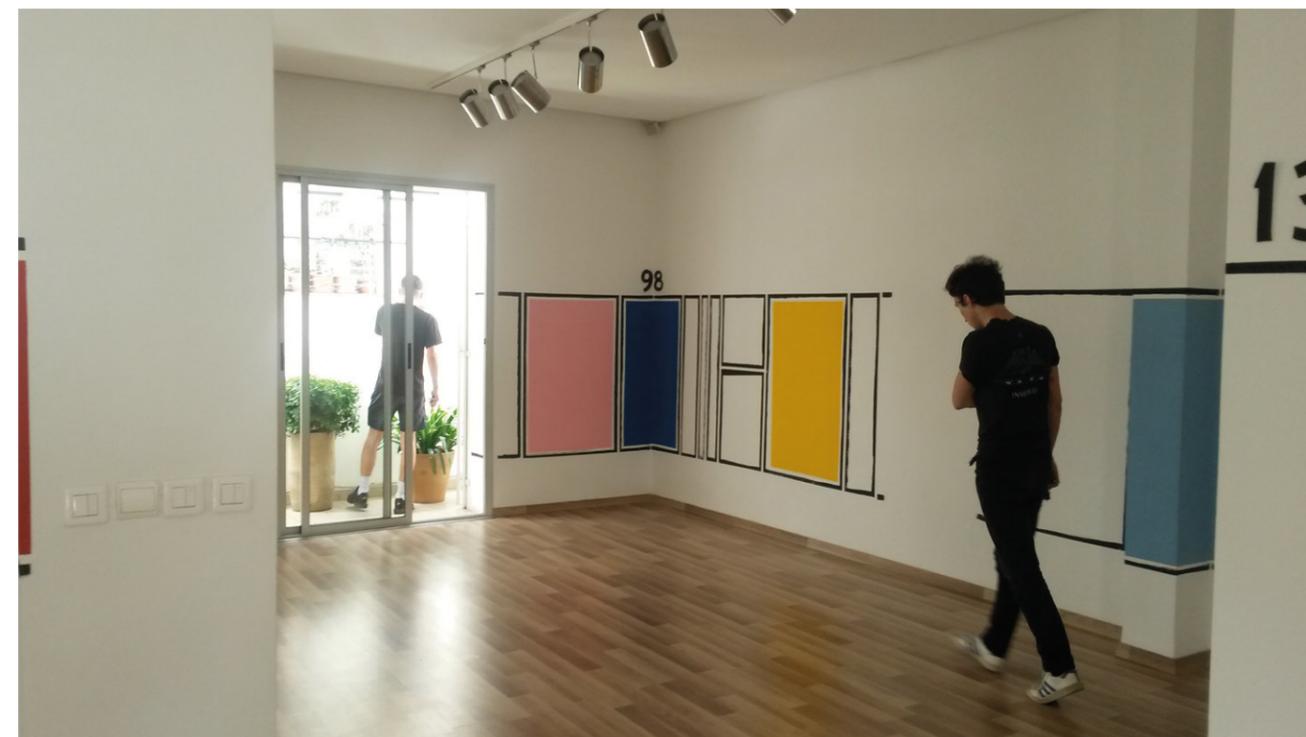
YN Mustapha Akrim qui est un artiste contemporain, travaille sur les droits constitutionnels des citoyens marocains et sur le texte/la constitution et sur ses réformes. IQRAA, le projet présenté et édité par Kulte Editions portait spécifiquement sur le droit à l'éducation. Soulignant en particulier l'absence dans la nouvelle constitution d'un article relatif au droit au travail et au droit à l'éducation dont chaque citoyen marocain doit pouvoir user. Fatima Mazmouz, et son projet *SUPER OUM*, projet féministe par essence, et qui interroge le rapport aux corps des femmes et à celui de la femme enceinte en particulier. Quand on voit la scène contemporaine arabe et africaine, l'engagement est partout. C'est presque trop facile par moment. Mais il faut pouvoir différencier les projets. Les traces que vous avez vu installées sur les murs, ce projet de Faouzi Laatri avec ce petit ouvrage de photographies, était particulièrement intéressant. Ce n'est pas une exposition, c'était une soirée performative consacrée à l'absurde électoral. L'engagement de Kulte passe souvent par la portée de nos projets, mais pas uniquement. L'importance pour nous d'investir l'espace public, de laisser des traces de ces projets, de figer ces engagements idéologiques en images est essentiel.

RC Dans l'espace de la rue, cela se passe souvent sous forme de performances?

YN Oui, beaucoup. On s'est rendu compte que pour un public non averti, par exemple la musique permettait un accès à l'œuvre d'art très différemment. L'organisation de projet dans l'espace public, comme un *bookstore* pendant quelques jours sont déterminants quant à notre démarche.

RC Merci beaucoup, malheureusement on est obligé de vous quitter.

YN En tout cas c'était un plaisir de vous rencontrer. Je vais vous laisser mon contact si vous voulez -je ne sais pas, demain, des questions -, n'importe quoi. En tout cas n'hésitez pas. Même des propositions. Oui, j'oubliais de préciser qu'on était essentiellement concentré sur la scène africaine et arabe, pas par discrimination du tout, ni par racisme, loin de là. Mais surtout pour donner de la visibilité à des artistes qui en ont moins. Je ne dis pas que c'est simple en Europe, parce que quand on a autant d'écoles d'art et qu'on est aussi nombreux à sortir chaque année diplômé, je pense que les problématiques se présentent aussi mais elles sont différentes. Voilà... je vous remercie de votre visite et vous souhaite un bon retour!



Vue du workshop du master Art ESAD Reims, rencontre avec Yasmina Naji à Kulte Gallery, Rabat, 2015.

Vendredi 05 juin 2015

10h00

MMP+

**El Badi Palace
Marrakech, Maroc**

**Conversation avec Mostafa Aghrib, directeur du MMP+
The Marrakech Museum for Photography and Visual Art.**

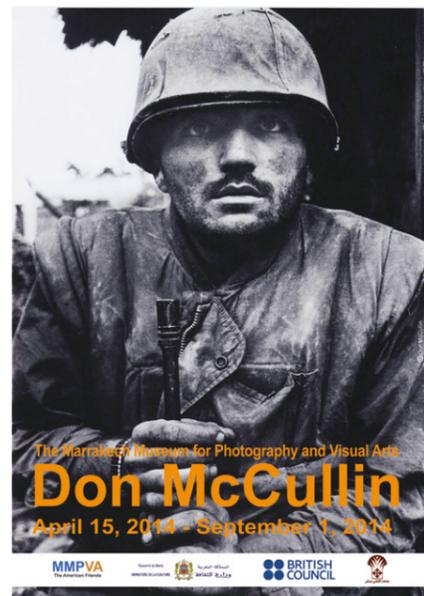
**info@mmpva.org
www.mmpva.org**

Mostafa Aghrib MMP+ est une initiative public-privée basée sur un partenariat entre le Ministère de la Culture, une fondation dirigée par David Knaus, un collectionneur américain et les fondateurs, un couple de Marocains vivant à Londres et qui souhaitaient faire un don au pays qui les a vu grandir. L'objectif étant de mettre à disposition du public marocain une série d'expositions respectant les standards internationaux et garantissant un accès gratuit. Le choix a été porté sur le palais Badii que le ministère met à notre disposition pour une durée de cinq ans dans l'attente de la construction des espaces permanents du Musée aux alentours des jardins de la Ménara. La programmation a commencé avec une volonté de limiter les barrières économiques et sociales d'accès à la culture en faveur du jeune public. Nous intervenons dans les écoles dans le cadre d'un partenariat avec le Ministère de l'Éducation nationale pour former les enseignants et les élèves. Nous avons choisi de nous concentrer sur les écoles primaires, publiques et de proximité, car nous sommes en plein cœur de la Médina. Le projet en lui-même constitue un challenge car il est une sorte de partenariat public et privé : public pour les espaces, privé pour les fonds. C'est aussi une manière de montrer l'art contemporain dans un lieu historique classé au patrimoine de l'UNESCO. Ce mélange a pour but de permettre aux gens de s'approprier leur histoire et le contenu exposé. Ces espaces sont dédiés au public local et international et le but est d'introduire les arts visuels comme une prolongation de l'histoire. Les formations que nous donnons aux enseignants sont assez basiques et les amènent à utiliser l'art comme un outil dans le cadre de leur programme plutôt que comme une surcharge de leur programme. L'art peut, par exemple, être un outil d'acquisition de compétences linguistiques, en amenant les enfants à s'exprimer sur des œuvres. L'idée étant de faire en sorte que les enfants se familiarisent avec l'art grâce à des visites dans des lieux culturels faisant partie du programme d'enseignement mais aussi faire en sorte que l'art soit un alibi, un prétexte à l'échange et à l'expression.

Armand BdG Par quel processus?

MA Nous collaborons avec une personne mandatée par l'académie pour impliquer l'ensemble des écoles préalablement sélectionnées. S'ensuit une rencontre avec le directeur et les enseignants, sur proposition de l'académie. Nous travaillons avec des enseignants puis nous mettons en place des séances de formation afin de les sensibiliser à des outils avec lesquels ils peuvent travailler avec les élèves. Nous cherchons à faire en sorte qu'ils se familiarisent avec l'utilisation de l'art comme support pédagogique. À partir de cela, nous organisons une visite guidée du musée avec les enseignants et les élèves. L'idée étant que les enseignants puissent réutiliser ces visites dans le cadre de leur cours.

AB Cette initiative a lieu à Marrakech uniquement?



Affiche de l'exposition du photographe anglais Don McCullin, Mmp+, Marrakech, Maroc. © Mmp+.

MA Le travail de sensibilisation dans les écoles en collaboration avec le Ministère de l'Éducation est limité à Marrakech car ne nous pouvons effectuer le même travail dans d'autres villes. En revanche, nous mettons en ligne une exposition virtuelle et à disposition des enseignants les mêmes outils pédagogiques. De plus, nous collaborons avec des partenaires dans d'autres villes comme la Fondation Mohammed VI de Promotion des Œuvres Sociales de l'Éducation-Formation et la Bibliothèque Nationale du Royaume du Maroc, qui ont à cœur l'accessibilité à l'art et la culture.

Rozenn Canevet Proposez-vous aux artistes que vous exposez d'intervenir dans des écoles?

MA C'est l'une des premières demandes que nous formulons aux artistes vivant que le musée expose et que nous invitons à Marrakech.

NB Nous avons mis en place des rencontres avec Hassan Hajjaj, les cinq artistes de Magnum, Mark Ruwedel, Don McCullin, Daido Mriyama, Mounir Fatmi, en plus des curateurs comme Simon Baker, Keith Davis...

Julien Amicel Je précise qu'Hassan Hajjaj est un artiste notable bien que peu connu en France alors que certaines de ses œuvres se trouvent à Beaubourg. Il a introduit une forme de pop culture marocaine car il est à la fois designer mais aussi photographe et artiste. Il est également à la TATE, et très connecté au milieu anglo-saxon car il vit entre Marrakech et Londres.

MA Hassan Hajjaj est donc intervenu à l'université. Cela a été également le cas pour Don McCullin qui a fait une conférence. Entre septembre et décembre, nous allons recevoir Daido Moriyama pour une exposition dont le *curating* sera sous la responsabilité de Simon Baker - Ivan l'assiste - et en partenariat avec la TATE. Nous sommes en train de réfléchir à une intervention de Simon Baker et Daido Muriyama auprès des élèves. Nous avons par ailleurs un programme de *curating*: le but étant de sélectionner les candidats, de les envoyer en Arizona dans le cadre d'un partenariat avec AIMS (American Institute for Maghrib Studies) pour leur donner les bases et leur permettre d'échanger de manière intensive sur trois semaines avec les conservateurs, les curateurs... Pour donner une forme de déclic à la jeunesse, en leur montrant comment les choses se passent ailleurs. Nous cherchons par ailleurs à montrer la création artistique contemporaine marocaine afin de toucher en premier lieu les marocains. Pour cela, nous cherchons à valoriser l'histoire dans laquelle s'inscrit la création contemporaine. Nous avons donc fait venir des expositions tels que Don McCullin ou Lewis Morley dans le but de montrer au public qu'il existe une interconnexion entre ce qui a été produit au Maroc et ailleurs. On alterne donc entre artistes marocains et internationaux. Entre les deux, nous avons fait une exposition de selfies, à mi-chemin entre exposition et programme pédagogique. Nous avons mis en

place un atelier en demandant aux jeunes de nous envoyer des selfies que nous avons ensuite exposés. L'idée était de permettre aux gens de comprendre la mise en place d'une exposition : comment nous sélectionnons, comment nous imprimons, etc. L'ensemble du processus nécessaire à l'organisation d'une exposition, en fait. Par ailleurs, il était intéressant de les amener à réfléchir sur les origines et le sens de l'autoportrait, notamment dans l'histoire de l'art, à partir d'un médium qui leur est familier.

JA Petite précision : ce que l'on voit ici, par exemple, fait partie de la collection ?

MA Cette exposition-ci, oui, mais nous exposons aussi des œuvres co-produites mais qui ne font pas partie de notre collection. Nous travaillons sur trois modèles dans la perspective des espaces permanents, il est nécessaire de trouver un modèle économique. Dans certains pays où l'État subventionne les projets : les institutions qui se sont développées n'avaient donc pas à se soucier de la gestion économique des espaces mais simplement du contenu des espaces. Avec les crises économiques, ce modèle économique rencontre de très grandes difficultés. Si nous prenons la France comme exemple, rien qu'en Île-de-France aujourd'hui, il y a 250 000 œuvres à restaurer et qui nécessitent des fonds considérables ; et dans la loi française, une œuvre qui appartient à un musée français est impossible à sortir de la collection. Aux États-Unis, par exemple, le *fundraising* constitue une démarche vitale pour la survie des musées. En Allemagne, Autriche et en Suisse, le modèle des Kunsthäuser ou Kunsthallen est installé. Nous cherchons donc à étudier les différents modèles économiques et de gestion et des modes de programmation au-delà du modèle classique : constituer une collection et exposer ce que nous avons dans la collection.



JA La collection du musée est-elle celle du mécène ?

MA Il y a une collection du musée et une collection du fondateur qui est en train d'être montée dans le but d'être offerte à la fondation. Nous avons commencé par le modèle classique : en achetant et en exposant notre collection. Nous avons également travaillé sur deux autres modèles basés sur la coproduction avec acquisition à la clé après exposition et un autre consistant à coproduire et restituer après exposition. Bien évidemment, cela se fait sous l'autorité d'un conseil scientifique et d'un commissaire indépendant.

JA Je me permets juste d'ajouter un petit point sur l'exemple français : aujourd'hui les choses ont changé mais pendant longtemps les institutions avaient des statuts très contraignants en matière de production d'œuvres. Elles n'avaient pas la capacité de posséder les œuvres une fois les œuvres produites. On était donc dans une situation complètement aberrante durant laquelle, après les expositions, les œuvres étaient détruites.

Hicham Gardaf, Tangier Diaries #10, 2010. © Hicham Gardaf.

MA Certaines institutions possèdent les deux modèles : il y a à la fois une part d'acquisition mais il y a aussi une partie de production. On ne pense pas qu'il existe un modèle mieux qu'un autre mais dans un pays où peu de personnes aident au développement de la création artistique, nous pensons qu'il est important de continuer d'acquérir des œuvres.

JA Combien la collection comprend-elle d'œuvres ?

MA C'est très compliqué à dire car une partie de la collection est en cours de scission pour le musée : on parle ici de quelques milliers d'œuvres. D'autres œuvres ont été acquises, nous avons reçu un certain nombre de dons auprès de la fondation américaine.

JA Pour rebondir à ta remarque qui se place sur un plan qualitatif, j'ai une anecdote : le musée de Rabat a inauguré une exposition avec une partie de la scène actuelle émergente mais un an avant l'ouverture - ce musée étant une coquille vide, ou n'ayant en tout cas, aucun moyen - il a procédé en demandant aux artistes de leur céder gratuitement une œuvre. Du coup qualitativement... Cela veut dire que beaucoup d'artistes qui ne sont pas forcément représentatifs de la scène ont aussi donné des œuvres et ont pu ainsi entrer au musée par la simple opportunité du don.

MA La construction du musée lui-même est une bonne chose. Nous avons pris notre temps car il n'y a ici pas de loi sur le Facility Report. C'est pour cela que toutes les initiatives sont souvent déconnectées du réseau international. Et personne ne va prêter des œuvres à une institution qui ne respecte pas les normes. Par ailleurs, le modèle institutionnel et organisationnel des musées est en plein changement ; les gestionnaires issus parfois du monde de l'entreprise font leur entrée dans l'organigramme des musées pour la partie administrative et budgétaire aux côtés des conservateurs et curateurs pour la gestion de la partie scientifique. Notre problème au Maroc est le manque de lois incitatives au soutien privé de la création artistique ou la mise en place d'institutions culturelles par le biais d'un mécanisme de défiscalisation.

JA Abordons un sujet politique : vous avez fait le choix de travailler avec les ministères, notamment dans le cadre de projets d'enseignements mais du coup, cela vous expose à la censure, notamment lors d'un vernissage auquel je me trouvais, durant lequel vous avez dû décrocher des œuvres car les autorités estimaient qu'elles mettaient à mal la représentation du Maroc...

MA Cela s'explique par la méconnaissance et le manque de confrontation avec le contexte de la création artistique. Il n'y a donc pas une volonté politique de censurer ou de nuire mais plutôt une incompréhension vis-à-vis de notre travail qui s'explique par la peur, parfois, par le principe de précaution. Pour revenir sur l'anecdote, il s'agissait d'une photo d'un portrait d'Hicham Gardaf. On pouvait y voir les motifs floraux d'un drap se refléter sur son visage. Des personnes ont pu penser que cette photo évoquait l'homosexualité. Il a été dit qu'elle ne «représentait pas l'homme marocain». Naturellement, la question n'était pas pour nous, «comment représenter l'homme marocain?» Ce qui était drôle, c'est que les agents administratifs qui se sont rendus sur place ont agi par excès de zèle car une fois leurs supérieurs sur place, ils ne comprenaient pas pourquoi cette œuvre était mise en cause. Tout est parti d'un manque de compréhension vis-à-vis de l'œuvre.

RC Il se serait agi de quelque chose de plus explicite, il aurait été inenvisageable de l'exposer?

MA Non, nous ne l'aurions pas fait. Je reviendrais là-dessus et ça n'est absolument pas de l'autocensure. Notre but ce n'est pas de choquer ou de prendre parti. Le rôle d'un musée est d'exposer et d'éduquer dans un environnement et un contexte défini sans que ce contexte ne compromette la rigueur curatoriale.

Yvan C'est intéressant ce que disait Mostafa sur le devoir de pédagogie vis-à-vis des élèves comme des enseignants. L'œuvre qui a été censurée ici, a été montrée ailleurs sans l'être. Il s'agit vraiment d'un problème d'harmonisation du niveau d'information et d'interprétation. La facilité avec laquelle on censure sans avoir vu dépend de cette «montrabilité» des choses.

JA Mostafa, tu as d'ailleurs fait preuve de pédagogie face aux autorités...

MA Il ne sert à rien de rentrer dans un rapport de force car de toute façon le but n'est pas de gagner ou de perdre que ce soit avec les autorités ou le public. On peut trouver ce genre de situations même dans des pays avec une longue tradition muséale, l'exemple le plus récent étant celui de McCarthy place Vendôme, et l'on ne va pas dire pour autant que les Français sont d'un peuple qui ne comprend rien à l'art. C'est là où le rôle des institutions est très important car, à un moment donné, une déconnexion s'est opérée entre le grand public et les artistes. Les institutions doivent donc repenser leur rôle par rapport à cela, y compris face à la censure. Notre but étant d'amener les gens à comprendre ce que l'artiste veut faire, et veut dire. La majeure partie des gens qui viennent ne comprend pas les œuvres. Certains viennent vous demander des explications et d'autres, non. Notre travail est donc d'aller vers ceux qui ne comprennent pas, sans oser nous le dire, car une œuvre qui ne communique pas avec le public est une œuvre morte.

JA Quand sera prêt le bâtiment?

MA Nous avons annoncé 2016, mais nous avons pris conscience que nous étions très ambitieux car nous avons prévu 6000 mètres carrés d'espace d'exposition... À quoi sert d'avoir 6000 mètres carrés d'espace si l'on ne peut les occuper. Nous avons à Marrakech beaucoup de bâtiments qui pâtissent du manque de savoir-faire en terme de gestion d'institutions culturelles. Il est nécessaire de s'adresser à des spécialistes dans le cadre de la construction d'un musée, ce qui prend énormément de temps. Par ailleurs, la finalité d'un musée ça n'est pas uniquement le bâtiment, c'est le travail également pédagogique que l'on fait au quotidien, la question est: qu'est-ce que l'on amène?

RC Vous vous interrogez sur un modèle adapté à Marrakech.

MA Oui, et puis ne serait-ce que par rapport à l'emplacement, nous sommes au coeur de la Médina et nous souhaitons nous adresser à un public large. Est-ce que le fait d'aller dans les jardins de la Ménara ne nous coupera pas d'avantage du public pour nous tourner plus vers les touristes? On a montré une exposition de Don McCullin ici, deux mois après, la TATE lui a consacré une exposition. À Londres, il fallait faire la queue tandis qu'ici, l'entrée de l'exposition était gratuite et l'on devait se battre pour ramener des gens. Parfois la situation est décourageante, on se demande pourquoi l'on fait tout ça, mais en même temps, on se dit que si tout se passait parfaitement nous n'aurions pas de raison d'être, alors nous continuons notre travail.



Vue de la façade extérieure du MMP+, Palais El Badii, Marrakech, 2015.

Vendredi 05 juin 2015

12h00

VOICE Gallery

**Zone industrielle Sidi Ghanem
Marrakech 40000, Maroc**

**Conversation avec Rocco Orlacchio,
fondateur et directeur de VOICE Gallery.**

www.voicegallery.net

+212 524336770366

Rocco Orlacchio J'avais toujours l'idée d'ouvrir une galerie et quand j'ai choisi de le faire, c'était ici, c'est ce lieu qui m'a poussé à le faire. Je suis Italien et en Italie, à Londres, à Paris, il y en a beaucoup de galeries qui se ressemblent. J'avais envie de faire autre chose. Je ne savais pas comment le faire mais j'ai été inspiré par cet endroit. J'ai pensé à cet emplacement géographique et cette ville car elle a toujours été un carrefour et un lieu d'échange de marchandises, de personnes et de culture. Et j'ai cru possible de transposer ces caractéristiques propres à Marrakech dans l'art contemporain. En octobre, la galerie aura quatre ans et après ces trois ans et demi, je peux dire que ça a marché comme je l'avais prévu. Au début, j'ai travaillé avec des artistes de différents pays car en arrivant ici je ne connaissais pas la scène artistique marocaine. Je me suis dit que j'avais besoin de temps pour comprendre les jeunes artistes, leurs situations et leurs manières de travailler. J'ai donc, au départ, invité des artistes étrangers à venir travailler sur place. Évidemment, chaque artiste travaille à sa manière. Certains sont capables en venant un mois, un mois et demi, de produire une exposition. D'autres viennent une semaine et repartent, d'autres trouvent l'inspiration chez eux. Cela dépend vraiment des techniques et des artistes. Ce qui est sûr, c'est que chacun a trouvé son inspiration dans quelque chose de propre à ce lieu. Les travaux ont toujours un lien fort avec cette culture, ce pays. Au bout d'un an et demi, j'ai commencé à exposer des artistes marocains et maintenant, l'échange entre ces deux mondes, ces deux continents, existe. Et c'est ce que j'essaie de poursuivre en continuant à faire venir des artistes étrangers au Maroc et en montrant des artistes marocains à l'étranger. Et cela commence à marcher. Moi je le fais avec les foires, il y a aussi cette exposition à Stuttgart qui sera montrée au mois de juillet à Berlin.

Julien Amicel Il y a aussi cette exposition «Casablanca Énergie Noire» à Bruxelles...

RO Il y a ces deux expositions qui bougent en Europe avec des artistes marocains. Il y a ces commissaires danois et suédois venus l'année dernière qui montent une exposition pour l'année prochaine sur le Maroc contemporain au Danemark. Il y a la commissaire du Guggenheim venue la semaine dernière qui prépare une exposition sur la North Africa et le Moyen-Orient pour le Guggenheim de New-York...

JA Il y a en effet quelque chose qui revient depuis le début de la semaine, c'est de voir à quel point les anglo-saxons sont pro-actifs avec les pays du Maghreb, à défaut des français. Même les Italiens sont peut être plus actifs. Je me souviens de délégations de certains musées qui sont passés ici comme le MAXXI (Musée National des Arts du XXI^e siècle à Rome, première institution italienne dédiée à la créativité contemporaine). Vous faites en effet un travail intelligent et de soutien assez exceptionnel vis-à-vis de ces artistes parce que pendant longtemps on a été sur un marché purement local et, même si



Vues de l'exposition «Ailleurs en folie/ Casablanca, l'Énergie Noire», La Maison Folie, Bruxelles, Belgique, 2012.

c'est toujours un peu le cas, depuis cinq ou six ans, des jeunes galeries sont venues s'implanter et ont commencé aussi à se tourner vers l'extérieur en prenant des jeunes artistes, des artistes émergents qui étaient sous-diffusés. C'est donc tout ce travail des galeristes, comme vous, qui portent ces fruits aujourd'hui et donnent une reconnaissance à ces scènes marocaines. Mais rares restent encore les galeries, parfois pour des contraintes budgétaires, à se professionnaliser en participant à des foires. Toi, tu es un des rares parmi les galeries marocaines, à faire ce travail et à participer à des foires. Peux-tu nous en parler, notamment au travers de la foire 1:54 à Londres?

RO Déjà, faire des foires n'est pas facile car c'est un véritable effort économique et c'est difficile quand on travaille avec des jeunes artistes. J'ai fait la première édition de cette foire 1:54 à New York (au mois d'octobre, ce sera la troisième à Londres), montée à l'initiative d'une Marocaine Touria el Glaoui et qui est centrée sur l'art du continent africain. J'ai reçu quelques jours avant la foire un coup de téléphone de cette jeune artiste marocaine Houda Terjuman qui voulait faire partie de cette exposition à New York et j'ai dû lui dire que même si je vendais son œuvre, je perdrais de l'argent avec le transport et les assurances. Je ne peux pas vendre ces œuvres pour 10000, 15000 euros. Elles sont à des prix bien plus bas. Bien sûr, New York est une exception, j'ai pu exposer son travail en Europe, et c'est déjà quelque chose. Déjà, être dans les listes des galeries acceptées est intéressant pour moi. Cela signifie qu'on juge que ma galerie fait un bon travail. J'ai déjà fait deux fois la foire en Italie, Artissima ainsi que Art Basel à Bruxelles et j'aimerais bien en faire quatre ou cinq par an mais ce n'est pas facile. Il faut que les jeunes galeries et les jeunes artistes travaillent de pair et tout va grandir ensemble. Tous ces commissaires dont je vous ai parlé qui font ce travail avec les artistes marocains, ça aide pour donner de la visibilité à ces artistes dans des expositions internationales. Ce qui est aussi intéressant dans les foires comme 1:54, c'est qu'ils organisent de très bons débats entre artistes et commissaires d'expositions. Maintenant, il y a une nouvelle foire d'art africain qui vient de se monter à Paris notamment, AKAA (Also Known As Africa), mais je n'aime pas cette étiquette. Le fait de généraliser l'art africain, ce n'est pas bien. L'Afrique est tellement énorme que ce n'est pas possible.

Claire Peillod Et pourquoi avez-vous choisi ce quartier pour votre galerie?

RO Je pense que c'est le quartier le plus contemporain de la ville. Une galerie n'est pas le lieu où l'on va acheter son pain tous les jours. Je me suis dit que c'était déjà suffisamment compliqué et que c'est important d'être facilement identifié en tant que galerie. Et malheureusement, ici, il y a un peu l'idée que la galerie est un bazar. Il y en a aussi des sérieuses mais il n'y a plus cette idée que la galerie est un petit marché. Je ne voulais pas que ma

galerie soit seulement pour le public mais surtout pour les artistes. Peut-être que maintenant, en Europe, on se dit que l'espace de la galerie, le *White Cube* doit disparaître. Mais ici, il faut avant en passer par là, pour pouvoir dire un jour que c'est obsolète et que l'art sorte des murs. De plus, c'est le quartier du design, des manufactures et c'était bien de s'insérer dans ce contexte. Ce qui offre par ailleurs une facilité de production puisqu'il y a pas mal d'artisans dans la zone.

JA Sans être indiscret, quelle est la typologie de tes acheteurs : ce sont des acheteurs marrakchis ? Des étrangers ?

RO Non, malheureusement, il n'y a pas d'acheteurs marocains et ça, c'est un problème plus large. Parce que j'aimerais bien avoir un petit groupe de collectionneurs d'ici... Normalement je n'aime pas faire des expositions collectives, et si j'ai fait celle-là, après trois ans de vie de la galerie, c'est pour donner l'idée de comment créer une collection. Pour faire comprendre aux gens que c'est possible de mélanger des artistes historiques avec de très, très, jeunes artistes, et comment créer un lien entre eux. Et pour faire comprendre tout ça, il y avait 30 artistes exposés et il n'y avait pas de couleur dans l'exposition.

JA Nous sommes allés, juste avant de te rencontrer, au MMP+, le Musée Marocain de la photographie et des arts visuels et on a abordé le problème de la censure, de ce rapport au politique. Toi, tu as récemment exposé l'artiste Rim Battal, dont on voit encore ici une œuvre, des corps de femmes découpés et qui sont symbole d'un pouvoir...

RO Ici, c'est un espace privé, alors c'est différent. Je n'ai jamais eu de problème.

Rozenn Canevet Comment avez vous fait la rencontre des jeunes artistes avec qui vous collaborez ?

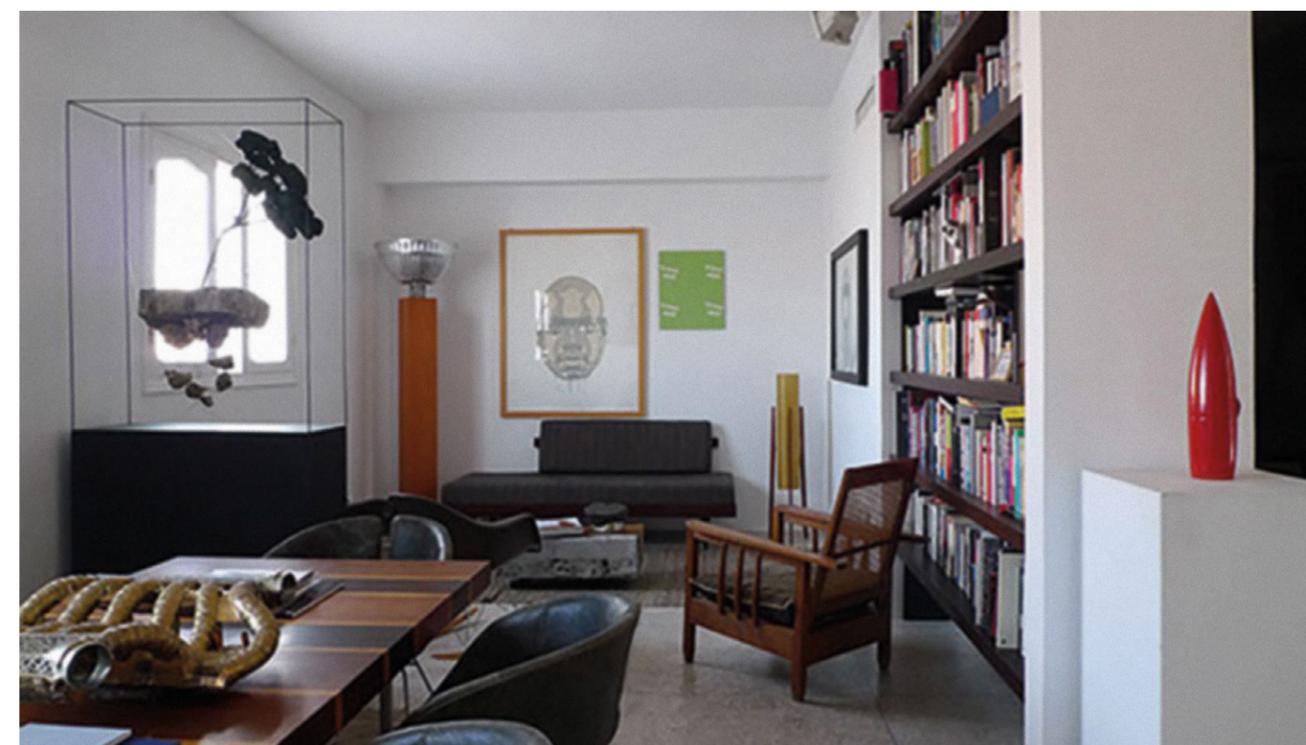
RO Je cherche. Il y a beaucoup d'artistes qui ne sont pas au Maroc : Younes Baba Ali vit surtout à Bruxelles, Rim Battal vit à Paris mais il y a une forte connexion avec le pays. Parce qu'il y a de grands artistes reconnus, comme Latifa Echakhch, qui n'ont pas de lien avec le pays et je pense qu'ils ne veulent pas de cette connexion avec le Maroc.

JA Tous les artistes de la diaspora ne sont pas à mettre au même plan de par l'investissement de certains localement, je pense notamment à Younes Baba Ali.

RC N'est-ce pas le fait aussi qu'il n'y ait pas vraiment de formation artistique qui empêche le développement de la scène artistique marocaine ?

RO Il y a une école qui est un peu meilleure que les autres qui est à Tetouan et tous les artistes que je connais, les plus intéressants, sortent de cette école. Ce n'est pas une école exceptionnelle mais c'est la meilleure de ce qui existe ici. C'est important pour les jeunes d'avoir une connexion avec l'étranger. Comme il n'y a ni école, ni musée, aller dans des écoles étrangères permet d'accélérer leur parcours. Certains ont fait l'inverse, comme Megumi Matsubara, qui est venue ici, au Maroc. Travailler avec ces autres artistes est très agréable. Une japonaise comme Megumi qui vient ici, offre une approche très différente. Qui plus est, la communauté japonaise à Fès est quasi inexistante, et de ce fait tout le monde la connaît dans la ville.

RC Ce qui ressort de toutes les rencontres effectuées cette semaine ici et qui est enthousiasmant, c'est qu'il y a une jeune génération qui peut sentir les moyens et l'énergie mis en place pour devenir artiste au Maroc sans avoir à partir. On perçoit que petit à petit, malgré la complexité de l'environnement, de fortes personnalités émergent avec de nouveaux espaces dont les économies vont d'un extrême à l'autre. On sent que ça vient et qu'il y a un véritable désir collectif. Merci, vous êtes le point d'exclamation de ce séjour.



Vue de l'espace de travail VOICE Gallery, Marrakech, 2015. © VOICE Gallery.

2 0 1 5

**ÉPILOGUE:
UNE NOUVELLE
GÉNÉRATION.**

2 0 1 7

Plutôt que de clôturer ce programme de recherche, on fait ici le choix de présenter les différentes ramifications ouvertes lors de cette recherche sur les *Artist-Run Spaces* et leurs influences sur le devenir des étudiants diplômés de ce master Art. Plutôt que de conclure cette expérience de recherche par des constats arrêtés, soumis par définition à un effet d'obsolescence tant les enjeux artistiques mais aussi socio-culturels et politiques muent d'une forme à une autre, on décide d'ouvrir les perspectives déployées. Parmi les étudiants sortis de l'école, le DNSEP Art en poche, nombre d'entre eux ne tardent pas à s'organiser collectivement, inspirés par le modèle des *Artist-Run Spaces*. Les économies de travail diffèrent aussi selon chaque singularité et identité, certains investissent des lieux et résidences de travail d'où émergent de nouvelles productions communes : expositions, revue *online*, espaces d'ateliers, résidences. Parmi eux, Shqipe Gashi, diplômée en 2012, initie un certain nombre de collaborations avec des *Artist-Run Spaces* à Genève. Raphaël Rossi, Erwan Sene, respectivement diplômés en 2015 et 2016 rejoignent Camille Besson et Maxime Testu, anciens étudiants de l'ESAD pour créer avec d'autres jeunes artistes Le Marquis, *Artist-Run Space* à l'Île-St-Denis. Julian Myron les rejoint en 2017. Raphaël Rossi, Maxime Testu, Simon et Thomas Guigue (diplômé du DNSEP design graphique et numérique en 2015) créent une revue en ligne : *romaine.co*. qui diffuse des éléments textuels (récits, fictions, poèmes) écrits par eux, libres de droit. Chevaline Corporation, quant à lui, est un collectif d'artiste fondé par Caroline Chauvelot, ancienne étudiante en design graphique et numérique, Armand de Benoist de Gentissart, Théodore Dumas et Briec Remy, tous trois diplômés du Dnsep Art en 2016. Leur devise : «Chevaline pour la forme, Corporation pour le fond. Chevaline à l'oreille, Corporation au toucher.» Jesse Wallace, diplômé du Dnsep Art 2016, lance une maison d'édition indépendante intitulée Firstlaid avec Thomas Collinet, diplômé lui aussi en 2016 et Zoé Sylvestre, ancienne étudiante en design graphique et numérique. Ce projet naît après un long séjour en Californie. Leur projet est d'initier une programmation curatoriale qui va s'inaugurer par une première édition indépendante «No Dents, Dings or Scratches» et une exposition en juin 2018 avant de poursuivre en septembre 2018 avec une édition et une exposition de Fauve Tintigner et Juan-Ignacio Lopez, tous deux jeunes artistes passés par la section Art de l'ESAD. Carla Adra, diplômée en 2017 du master Art, interroge quant à elle la condition institutionnelle du commun, de l'être-ensemble et de la co-présence. Elle a ainsi inventé un format d'ateliers hebdomadaires expérimental qui agissait comme un temps de rencontre pour plusieurs étudiants, produisant de nouvelles formes d'être au monde. Elle a initié des «workshops sauvages» intitulés *Chers Amis* les étés 2015 et 2016. Le troisième et dernier volet de cette publication se propose de documenter de manière inédite quelques-unes de ces productions qui ont toutes en commun, par delà les affinités et les singularités, d'éclorre de la pédagogie du master Art de l'ESAD de Reims et de son tropisme pour les *Artist-Run Spaces*. On choisit ici de leur laisser la place de l'image et du texte.

L'équipe pédagogique Art de l'ESAD de Reims,
Mai 2018.



Vue de l'installation *Sans-titre*, Shqipe Gashi, Portmanteau, Genève, 2013. © Shqipe Gashi.

Depuis son diplôme en 2012, Shqipe Gashi a développé ses recherches autour de l'exposition et de la sculpture en collaborant avec différents espaces portés par de jeunes artistes. Ces espaces plus expérimentaux lui ont permis de développer ses recherches et d'essayer de nouvelles approches et appréhensions de l'espace d'exposition, questionnant à la fois le *process in situ* et les interactions visiteur/exposition/contexte. Chacune de ces collaborations fut l'occasion d'aborder un nouvel angle d'approche de sa pratique. C'est avec l'exposition « Ouverture » en 2013 qu'elle initie avec Camille Besson, Vianney Fivel, Ceel Mogami de Haas, Nina Langensand et Laura Vaissad l'espace Portmanteau, un espace expérimental basé à Genève interrogeant l'architecture et le cadre de l'espace d'exposition, en créant ainsi des pièces intégrées à cet espace, tel un décor dans lequel allaient se tenir des futures expositions. En 2014, elle expose dans l'Artist-Run Space Kfa,k, à Kassel (Allemagne) et débute différentes collaborations avec le collectif et espace d'art Jeudi à Genève. Cette proximité avec ce collectif lui a permis en 2015 de co-curator l'exposition «SSsss» avec l'artiste suisse Simone Holliger en réalisant un projet inédit basé sur leurs pratiques respectives de la sculpture *in situ*. Cette carte blanche leur a permis de mettre à l'épreuve et d'observer les limites d'un tel processus en réalisant une superposition de deux expositions personnelles sur plan, dont le résultat créa un amalgame entre les deux installations des artistes. En 2016, elle collabore avec l'artiste Angéline Thivant (Dnsep Art Reims 2013) dans le cadre du projet Portmanteau Rotary où elles réalisent une vidéo d'une

maquette d'un espace d'exposition laissant à voir une exposition filmée à 360°. Portmanteau Rotary Plate est une plateforme de vidéos d'artistes sur internet co-fondée par Camille Besson et Vianney Fivel à Genève et diffusée dans différents lieux tels que la Mass Gallery au Texas, un appartement privé ouvert au public dans le cadre du off de Art Basel ou encore à la Biennale des espaces indépendants à Genève. En 2016, elle a co-fondé l'espace Le Marquis à L'Île-St-Denis avec Camille Besson, Raphaël Rossi, Maxime Testu, Angéline Thivant, Théo Demans et Erwan Sene et inaugure cet espace avec l'exposition collective « La Ronde ». En 2017, elle collabore avec Camille Besson et Vianney Fivel (qui travaillaient à cette période en tant que duo) sur le projet « Garden », une exposition lors de la foire d'art contemporain ArtGenève. Cette exposition est le fruit de plusieurs années de discussions et de proximité entre les artistes autour de la question de l'exposition et a donné à voir une pratique de leur processus créatif sous un nouvel angle. Dans la même année elle participe à l'exposition d'ouverture de l'espace Feelings à Bruxelles, un espace géré par les artistes Anouchka Oler et Camille Gérenton et considéré comme une maison d'objets, de jeux, de livres, de poésie, de conférences et de spécialités faites par des artistes. Feelings fonctionne comme une boutique et tient l'amitié, l'affinité et la tendresse comme de puissantes alliances et dont les sculptures présentées à cet événement ont été le résultat d'une collaboration avec la mère de l'artiste Arditia Gashi, questionnant ainsi les rapports affectifs entre deux générations d'artistes.



Vues de l'exposition «SSsss», Shqipe Gashi
et Simone Holliger, Jeudi, Genève, 2015.
© Baptiste Coulon.





Vue et détail de l'exposition «Garden», une exposition de Shqipe Gashi en collaboration avec Camille Besson et Vianney Fivel, Stand Jeudi, Art Genève 2017.
Crédit Photo: Julien Grémaud.





Logo du Marquis, Théo Demans,
l'Île-St-Denis, 2016.

Le Marquis (62 avenue Jean Jaurès, 93450, L'Île-Saint-Denis) est un atelier et *Artist-Run Space* co-fondé en 2016 par Camille Besson, Théo Demans, Shqipe Gashi, Raphaël Rossi, Erwan Sene, Angéline Thivant et Maxime Testu, rejoints en 2017 par Julian Myron et Victor Vaysse, puis en 2018 par Luca Guizzo et Justine Ponthieux. Ouvert en novembre 2016 dans un ancien bâtiment industriel, cet atelier de 200 m² décloisonnés, répartis sur deux étages, héberge le travail de sept jeunes artistes réunis par le désir de créer un espace de production, d'échanges d'idées et de connaissances dans un contexte d'amitié. Pour les membres du Marquis, la pratique d'organisation d'expositions et d'événements, en marge de leur pratique plastique, n'est pas nouvelle. Entre 2012 et 2016: Camille Besson a participé successivement à la création et à la direction des espaces Portmanteau, Jeudi, et portmanteaurotaryplate.space (projets ayant reçu le soutien financier de la ville de Genève du Canton de Genève, de la Loterie romande et de La FPLCE). Maxime Testu a lui aussi dirigé Jeudi à Genève et est, avec Raphaël Rossi, porteur du projet littéraire en ligne romaine.co. Théo Demans a été membre fondateur et acteur de l'espace multidisciplinaire PostNorma à Amsterdam (ayant notamment reçu le soutien financier de Mondrian Funds), Il est également, avec Raphaël Rossi, porteur du projet de label Mortal Recording rejoint par Erwan Sene en 2016. Erwan Sene vient aussi de lancer son nouveau Label Cellar Door Service.

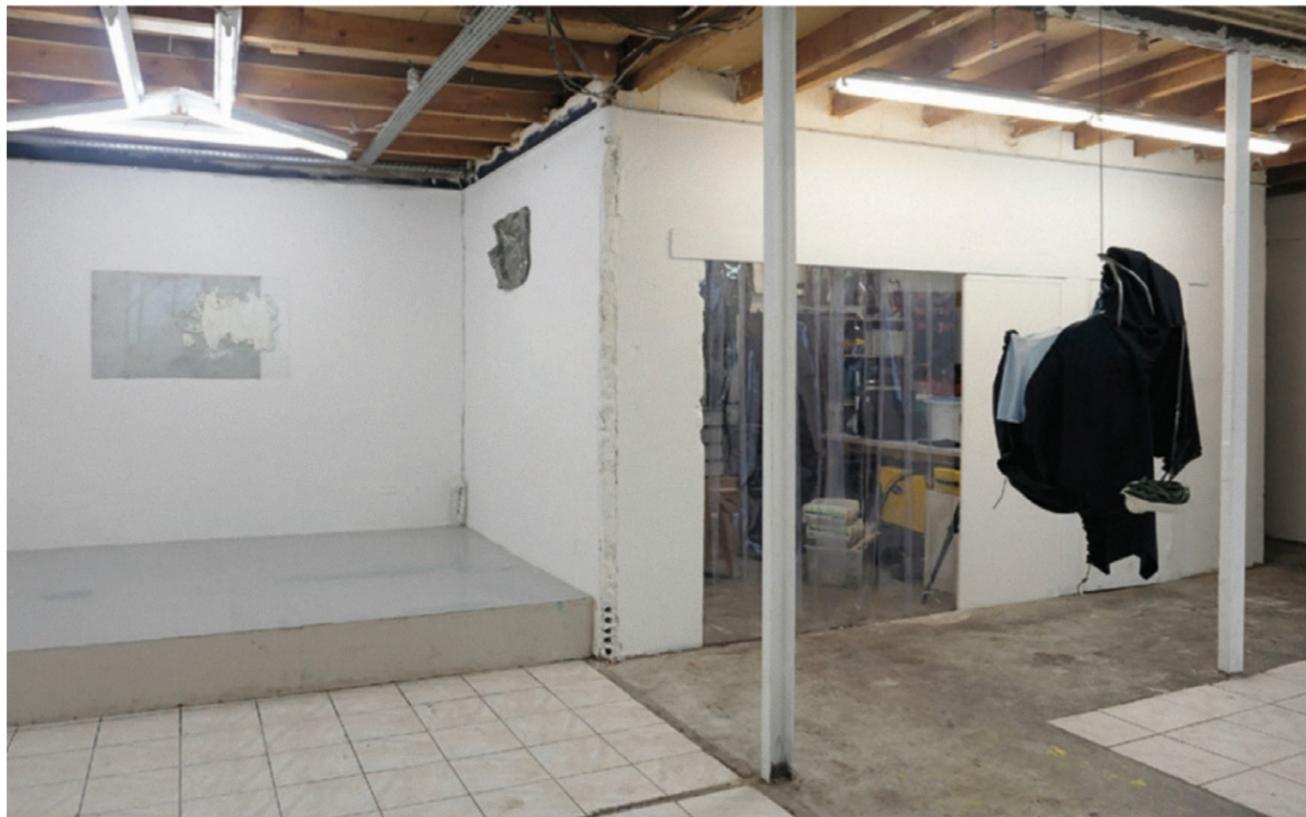
En parallèle à l'activité d'atelier, le rez-de-chaussée est ponctuellement converti en lieu d'exposition. Ce programme d'expositions est nourri par le désir de créer des relations entre des artistes locaux et internationaux et le public du Grand Paris. Les deux premières expositions du Marquis réunissaient plusieurs dizaines d'artistes de la scène parisienne, des jeunes artistes et des plus confirmés, aux approches et horizons différents. Ces premières expositions ont permis de dresser un constat exhaustif de la pratique contemporaine aujourd'hui à Paris. Pour sa troisième exposition, Le Marquis et ses résidents proposaient, hors de ces murs, l'exposition «Au-delà du bien et du mal», un événement en Off de la FIAC 2017, qui, grâce à une scénographie spectaculaire, a su imprimer la mémoire de son public et des habitants du x^e arrondissement. En Mars 2018, l'exposition «Euro Pizza» de l'artiste suisse Fabian Boschung, ouvre la nouvelle série d'expositions personnelles proposée par le Marquis dans ses murs. Le Marquis veut concentrer ses efforts à des expositions mettant en avant un artiste en lui proposant une carte blanche. Par l'intermédiaire des connexions transnationales de ces membres (Suisse, Belgique, Pays-Bas, États-Unis), le Marquis veut contribuer à son échelle au rayonnement d'échange artistique transnational, en offrant à son public des propositions rares, voire inédites d'artistes étrangers invités à Paris. En 2018, Le Marquis est nommé au xx^e Prix de la Fondation d'entreprise Ricard, présidé par Neil Beloufa.



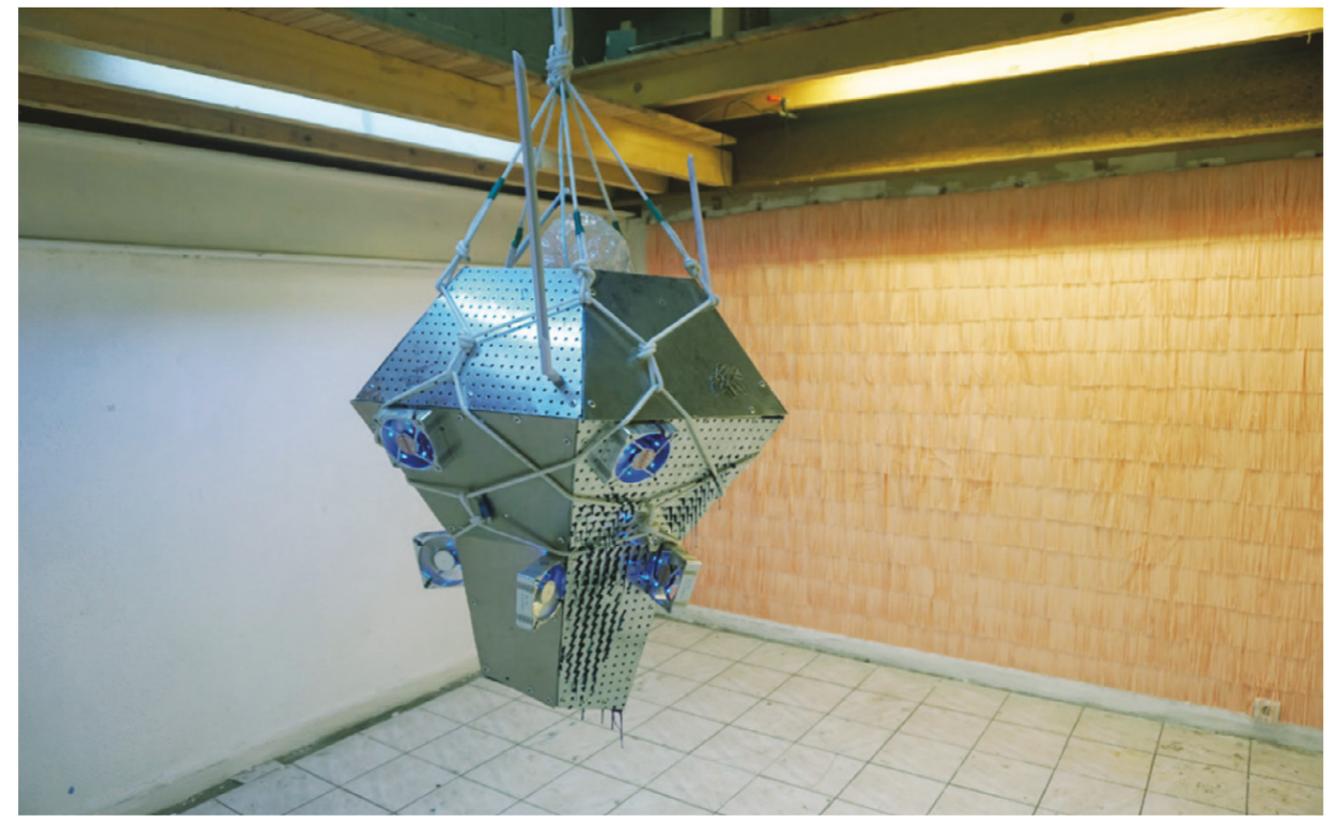
Vue de la façade extérieure de l'atelier
Le Marquis, L'Île-Saint-Denis, 2017.



Vue de l'exposition «A period room», Atelier B, Marsannay-la-Côte, de gauche à droite : Christoph Gossweiler, *Sans titre* (1981),
Maxime Testu, *Les épées (3)* (2017), Camille Besson, *A ten minutes break*. © Marielys Lorthios.



Vue de l'exposition «La Ronde», de gauche à droite: Shqipe Gashi, Erwan Sene, Le Marquis, l'Île-St-Denis, 2017.



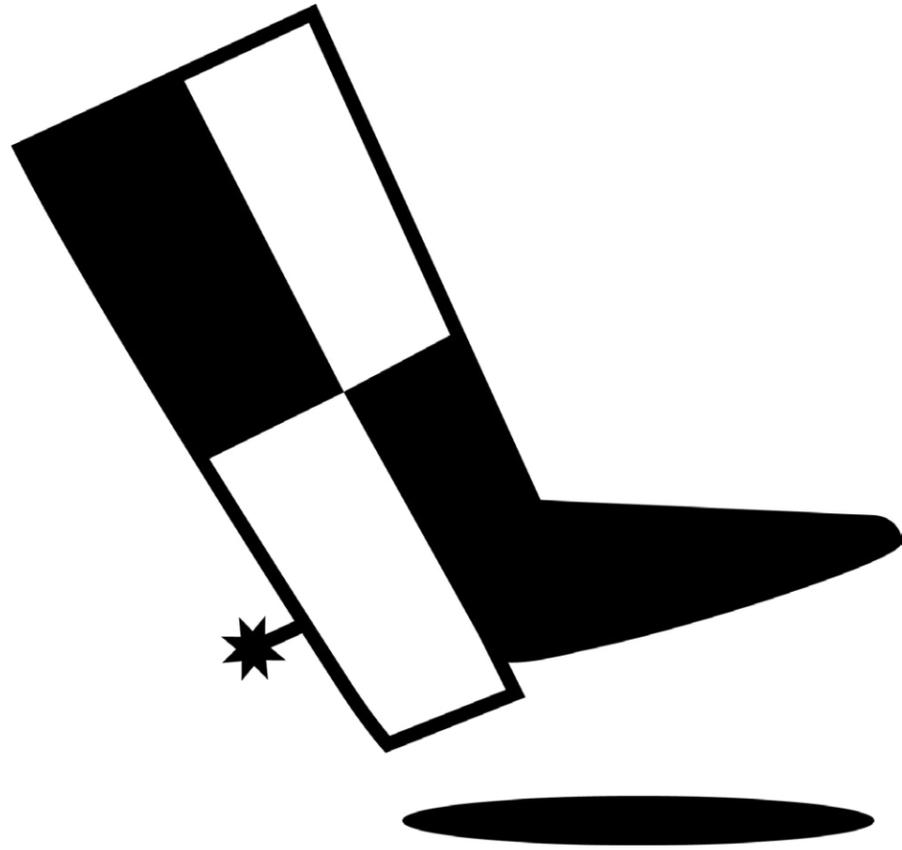
Vue de l'exposition «La Ronde», de gauche à droite: Théo Demans, Angéline Thivant. Le Marquis, l'Île-St-Denis, 2017.



Vue de l'exposition «La Ronde», de gauche à droite: Shqipe Gashi en collaboration avec Camille Besson et Vianney Fivel, à droite: Maxime Testu, Le Marquis, l'Île-St-Denis, 2017.



Vue de l'exposition «La Ronde», de gauche à droite: Théo Demans, Raphaël Rossi, Le Marquis, l'Île-St-Denis, 2017.



Logo de Chevaline Corporation.
© Chevaline Corporation.

Chevaline Corporation, quant à lui, fonctionne sur le principe d'un collectif : Caroline Chauvelot, Armand de Benoist de Gentissart, Théodore Dumas et Briec Remy commencent à travailler ensemble pendant leurs études aux Beaux-Arts de Reims. Réunis par leur amour pour la scénographie, leur esprit décadent et un goût certain pour le mystère, ils mettent en commun leurs compétences et références pour fonder le collectif Chevaline Corporation en 2014. Ils décident de produire ensemble des œuvres polymorphes, installations aux multiples médiums. Ils élaborent une fiction commune où l'enjeu est la méthode : créer une œuvre à quatre. Après avoir travaillé sur plusieurs publications auto-éditées, leur première exposition en tant que collectif est «Aline Forever», invités par Le Phylactère en mars 2015. Ils proposent au spectateur de pénétrer au sein d'un espace où chacune des pièces

participe à former une installation narrative en forme d'énigme. L'éclairage rouge, la moiteur et le caractère claustrophobe du lieu, le traitement graphique à la ligne claire des objets représentés en sculptures flouent les limites de cet espace fictionnel : entre scène de théâtre et scène de crime. En résidence à la Villa Belleville de septembre 2016 à février 2017, Chevaline Corporation développe «Chérubin», corpus d'œuvres interrogeant la notion de «faire». En concevant leur travail comme une fiction dont les lieux, les échanges et les moments où elle prend forme en définissent les paramètres, ils aboutissent à un artisanat dystopique. «Chérubin» est montré dans le lieu-même de sa création lors de l'exposition collective «Freak Park» en février 2017. L'Artist-Run Space Le Marquis à l'Île-Saint-Denis leur emprunte des éléments de «Chérubin» en juin 2017 pour l'exposition collective «Ristretto».



Vue de l'exposition « Chérubin », Chevaline Corporation,
Villa Belleville, Paris, 2017. © Chevaline Corporation.



Sans-Titre, 2017, Chevaline Corporation.
© Chevaline Corporation.



Vue de l'exposition «Chérubin», Chevaline Corporation,
Villa Belleville, Paris, 2017. © Chevaline Corporation.



Vue de l'exposition «Aline Forever».
(ici installée dans une architecture de Claude Parent.)
© Chevaline Corporation.

En 2016, Maxime Testu, Raphaël Rossi, Simon Guigue et Thomas Guigue (ancien étudiant diplômé du DNSEP graphisme et numérique de l'ESAD de Reims) mettent en ligne Romaine présentée en ces termes : « Romaine utilise un *Google Sheet* comme backend. Ce *Google Spreadsheet* est public. Seuls les membres peuvent l'éditer, *e.g* publier un texte. On ne devient pas membre, on l'est déjà. L'usage du pseudonyme est toléré. Les textes sont libres de droits. Les membres doivent répondre aux *emails* envoyés à : contact.romaine@gmail.com ».

À propos

Romaine

1 min

	Romaine	1 min
À propos	Romaine	1 min
Prépa	Raphaël	2 min
Ça commence	Simon	1 min
L'utérus / Cycle Beaubourg	Simon	14 min
L'arbre, le maire et la BPI / Cycle Beaubourg	Thomas	11 min
Baubourg-Matin / Cycle Beaubourg	Raphaël	2 min
I-pod	Maxime	1 min
"Epic music on leaf rustling" in high-speed train	Maxime	1 min
Puisque le cinéma a gagné	Maxime	2 min
Espèce de	Raphaël	1 min
Nauman	Maxime	7 min
La douceur de la voix, annexe à Nauman	Maxime	2 min
SPA	Maxime	2 min
Après la vérité	Simon	2 min
La dure vie des muscles, sur Guillaume Brac	Simon	13 min
Guy Môquet	Thomas	2 min

I-pod

À propos	Romaine	1 min
<p>Elle s'appelle Romaine et je pense à elle tous les jours.</p> <p>C'est une jeune fille anachronique, un vieux garçon.</p> <p>Elle se vêtit d'habits d'archives, de pantalons sombre et de chemise blanche comme de vieux journaux.</p> <p>Elle est le cinquième rats, celui dont personne n'a parlé, entre Bourrieu et Ponchard. Elle voulait grandir sans porter la maturité qui accompagne l'âge, elle ne manquait ni d'air ni d'ambition, elle désirait seulement devenir grande. La maturité résonnait en elle comme un âge légal, une décision d'état. Voilà tout.</p> <p>Elle est un fantôme, un pur fantôme.</p> <p>Elle était d'abord un hameau puis une petite commune. Une géographie, la rue qui nous mène à Rome et en bateau.</p> <p>C'est une fille tyrannique, une atteinte à la démocratie. C'est un champignon.</p> <p>Pouf ! un parti omnibus. Elle est ici le temps d'une cause, la nôtre.</p>		

Maxime

1 min

Chaque matin, selon mon humeur, je choisis une chanson pour aller au travail, elle imprime sur mon trajet une ambiance agressive ou douce. Ce choix transforme mon appréhension du paysage.



Vues de l'exposition «Which drinking buddy are you», Chiffonnier, Dijon, 2018, Raphael Rossi, Maxime Testu sous influence *Romaine*. © Salomé Joineau.



«Elle était d'abord un hameau puis une petite commune. Une géographie, la rue qui nous mène à Rome et en bateau». (www.romaine.co)

Raphaël Rossi et Maxime Testu donnent à parcourir un territoire. Les tapis enroulés de Raphaël structurent l'espace d'exposition en axes de déplacement. Les enclumes de Maxime viennent troubler leur linéarité, formes de métal précises, affûtées qui servent de conducteurs, accueillant et guidant les flux. Cette installation et les tapis imbibés d'eau et de Gin tonic font entrer dans la matière et l'odeur des caniveaux de Paris au petit matin (inspirées du texte « Flush » de Maxime Testu sur Romaine) lorsque l'eau se répand en réseaux de canaux, orientée par les Jésus. Cette carte en volume issue des pérégrinations quotidiennes s'inspire de formes urbaines, invitant le visiteur à la ballade. Héritage des artistes comme Carl André à la fin des années 1960, la sculpture quitte sa forme classique et son socle pour créer un réseau horizontal. Le changement d'échelle de l'installation au sol induit une nouvelle expérience de l'environnement. La perte d'élévation évoque aussi ce qui paraît bassement matérialiste: le sol que l'on foule au pied, les flux et effluves d'eaux usagés, cet «à côté» ou bien cet «en dessous» de la marche.

Texte de Gabrielle de la Selle et Clothilde Morette
© Point Contemporain.

NO DENTS, DINGS OR SCRATCHES



NO DENTS, DINGS OR SCRATCHES

Couverture de *Firstlaid*, numéro un, Jesse Wallace, «NO DENTS, DINGS OR SCRATCHES», Paris, Firstlaid, 2018. © Firstlaid.

Firstlaid naît en 2017 du désir de Thomas Collinet, Jesse Wallace et Zoé Sylvestre, de promouvoir et diffuser le travail d'artistes de leur génération, et dont les pratiques varient entre photographie, sculpture, installation, peinture et illustration.

Après ces études à l'ESAD de Reims, Jesse Wallace part s'installer à San Francisco en 2016 où il travaille pour le photographe John Chiara et est bénévole à Camera Works SF. En parallèle il entame une recherche photographique et sculpturale sur des fermes reculées du nord de la Californie. Thomas Collinet le rejoint pour quelques mois de l'été 2017, et participe au projet de sculpture entamé par Jesse. L'idée de créer une maison d'édition indépendante évoquée avant son voyage avec Zoé Sylvestre, graphiste diplômée de l'ESAD de Reims et de l'École de Recherche Graphique de Bruxelles, trouve dans ce projet développé en Californie un point de départ évident.

L'objectif de Firstlaid est de développer une pratique curatoriale faisant dialoguer des pratiques artistiques plurielles et contemporaines.

Le studio accompagne les artistes sur la base d'une collaboration franche articulée autour d'un projet choisi. Cette collaboration s'appuie sur une somme de discussions et de séances de travail communes dont le but est, dans un premier temps, de produire une édition. Cet objet imprimé est au centre du travail et des échanges qui ont lieu entre l'artiste et le studio: il est le pivot entre le projet initial et l'exposition qui aura lieu dans un second temps et présentera une nouvelle forme de production du projet.

Reconnecter avec des étudiants partis à l'étranger après leurs études pour retracer leurs parcours post-diplôme est un des axes de recherches de Firstlaid. Un voyage est prévu en Chine pour entamer une collaboration avec Jingyue Li, ancienne étudiante de l'ESAD de Reims, retournée vivre dans son pays natal.

«NO DENTS, DINGS OR SCRATCHES», première édition réalisée par le groupe sort en juin 2018 et accompagne l'exposition au titre éponyme. La seconde édition (septembre 2018) présente un projet de Juan-Ignacio Lopez et Fauve Tintigner autour du Jardin Exotique de Monaco. Une exposition de ce travail est prévue fin 2018.



Extrait de la revue *Firstlaid*, Jesse Wallace, «NO DENTS, DINGS OR SCRATCHES», Paris, *Firstlaid*, 2018. © *Firstlaid*.



Extrait de la revue *Firstlaid*, Jesse Wallace, «NO DENTS, DINGS OR SCRATCHES», Paris, Firstlaid, 2018. © Firstlaid.





Vue du «workshop sauvage» *Chers Amis*, Goult, été 2016. © Chers Amis.

Série de moments de vie commune consacrés à l'expérience artistique.

Durée: Une semaine

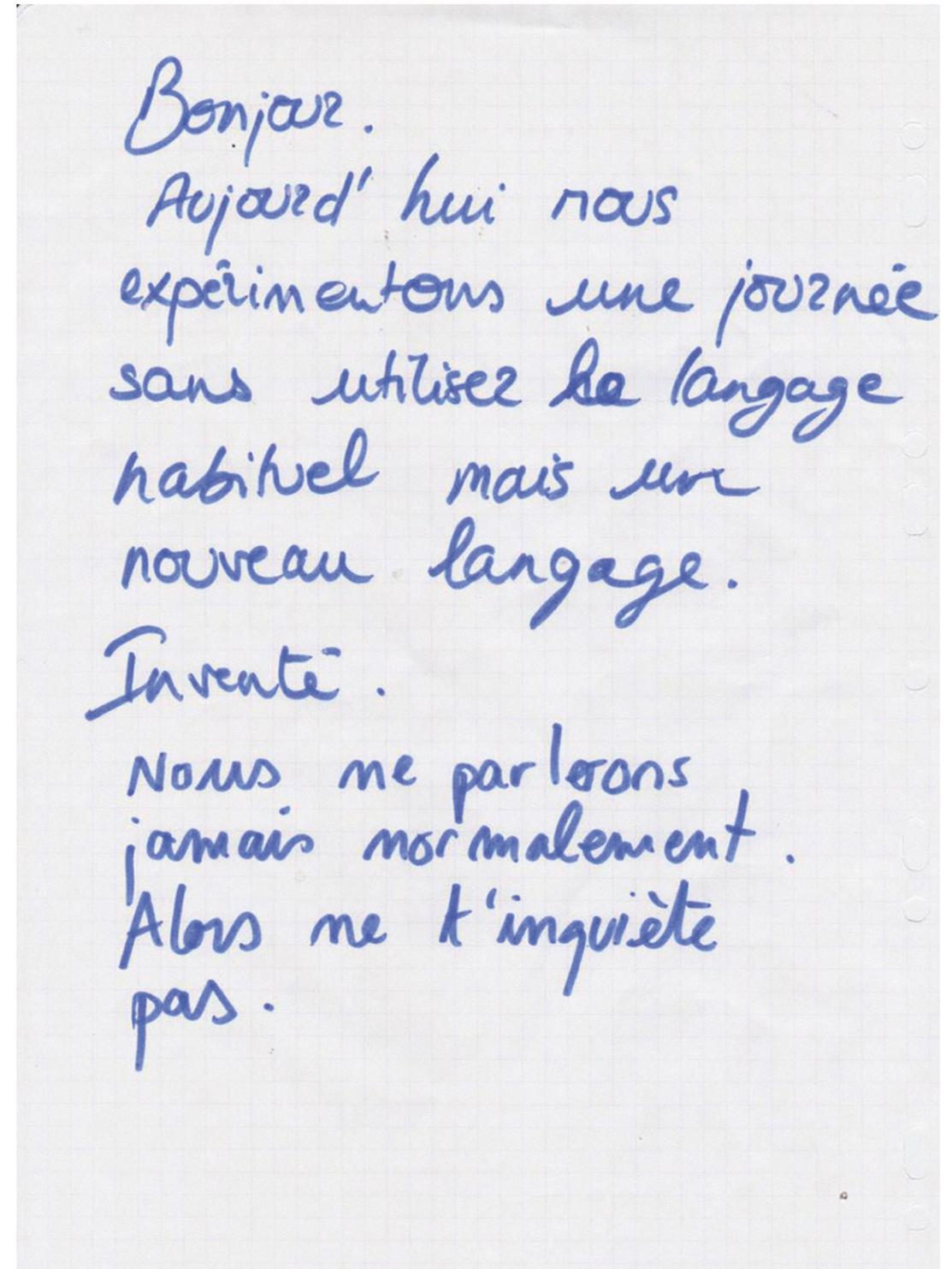
Participants: William Jay, Deborah Janssens, Hélène Cayet, Caroline Chauvelot, Eva Lozano, Lauriane Vauthier, Adèle Gratacos, Baptiste Sorin, Sophie Guilloteau, Constance Pinchon, Elisa Bertron, Thomas Vanz, Aurélien Richard.

«Revenue en France, avec l'esprit transmis de la méthode Montessori, j'ai organisé une semaine avec des étudiants rencontrés dans mes établissements artistiques. Eux, ne se connaissaient pas. Pour travailler ils se sont rencontrés. Dans une maison à la campagne avec un jardin. Alors nous avons expérimenté, suivant certaines méthodes offrant des méthodologies pour travailler, reprenant certains exercices enseignés. Mais avec ma plus grande sincérité, savez vous ce qui s'en est dégagé? Nous avons besoin de nous rencontrer. Le plus important, dans ce moment présent, c'était de rencontrer, d'échanger de lier, de tisser. [...] Je crois que l'art permet de rencontrer cette intimité cachée qui nous permettrait d'avancer un peu plus tranquillement dans l'existence à laquelle tous les jours nous cherchons le sens¹».

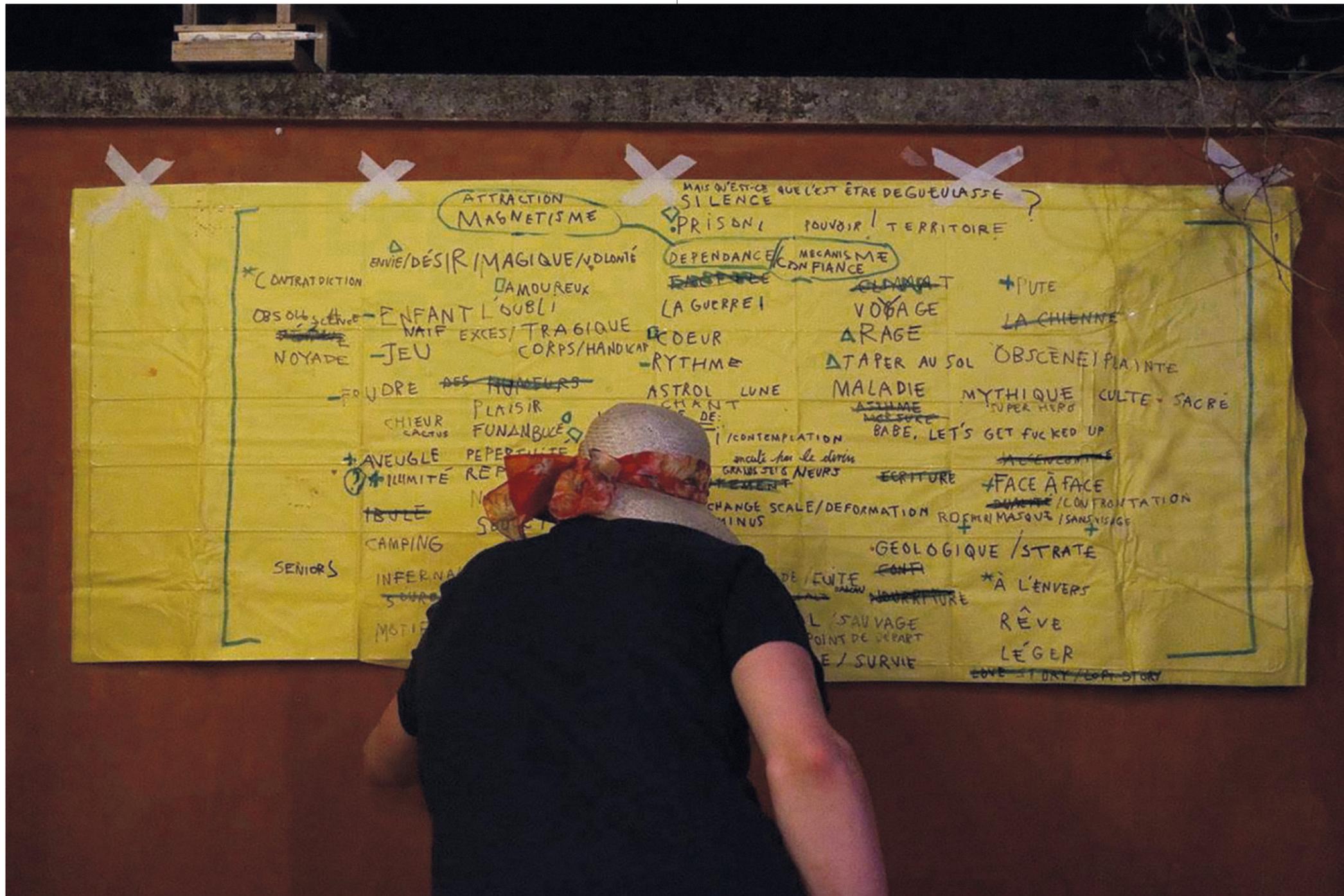
¹ Carla Adra, *Avoir Besoin de Vous est un acte de résistance*, extrait du mémoire DNSEP Art, 2017.



Vue du workshop sauvage *Chers Amis*, Goult,
été 2016. © Chers Amis.



Vue du workshop sauvage *Chers Amis*, Aulney-la-rivière,
été 2015. © Chers Amis.



Vue du workshop sauvage *Chers Amis*, Gault, été 2016. © Chers Amis.

BIOGRAPHIES

Carla Adra jeune plasticienne franco-canadienne d'origine libanaise et argentine, Carla Adra se forme à l'ESAD de Reims (DNSEP du master Art 2017) et à l'OCAD de Toronto. Lauréate du prix Prisme en 2017 et assistante de Lee Mingwei pour la Biennale de Venise 2017, elle se consacre à la performance et aux installations in situ, mais aussi à l'écriture, à la sculpture et à la vidéo. Authentiques prises de risque, ses créations personnelles et de groupe expriment une sensibilité vers l'échange et la communication entre les êtres humains en relation avec leur environnement.

Rita Alaoui est une artiste plasticienne née en 1972 à Rabat, Maroc. Elle vit et travaille à Casablanca. Diplômée de la Parsons School of Design, New York, Rita Alaoui s'exprime à travers différents média : peinture, sculpture, dessin, photographie, vidéo-performance, installation. Son travail fait partie de nombreuses collections privées et institutionnelles aux USA, Europe et Afrique du Nord. Elle enseigne le Processus Créatif au sein de diverses universités à Casablanca.

Mostafa Aghrib a servi aux instituts culturels français au Maroc, collaboré avec plusieurs fondations internationales, été membre du comité de la biennale de Marrakech, Directeur du Musée de la photographie et des Arts visuels de Marrakech et du Musée de l'Art Contemporain Africain. Mostafa Aghrib officie aujourd'hui comme Directeur de la Fondation PHIDA et membre du conseil d'administration de la Fondation The American Friends for the Arts in North Africa Foundation.

Julien Amicel est diplômé de l'École Nationale Supérieure d'Art de Cergy-Paris, de l'université Paris VIII en muséologie, ainsi que de l'ESSEC en fundraising. Il est spécialisé depuis quinze ans dans la création de résidences d'artistes. Après huit années au sein de Usines Éphémères (La Caserne Éphémère et Point Éphémère à Paris) en charge des Arts Plastiques, il crée en 2010, Dar al-Ma'mûn à Marrakech, une résidence d'artistes et de traducteurs littéraires, reconnue internationalement qu'il a dirigée pendant cinq ans. Il rejoint en mars 2016 Thalie Art Foundation dont il est le directeur exécutif.

El Mehdi Azdem. Après avoir suivi une formation en économie et gestion pendant huit ans, El Mehdi Azdem effectue un master en ingénierie culturelle à Casablanca au cours de laquelle il effectue un stage à la Fabrique Culturelle les Abattoirs. Il travaille ensuite pour Transparency International au Maroc en tant qu'assistant de projet avant de devenir directeur général de Racines. El Mehdi Azdem travaille pour le développement culturel au Maroc. Il a reçu une bourse de voyage FRC/Creative Tracks pour aller à Beyrouth rencontrer ses partenaires.

Camille Besson est né en 1990 à Nîmes. Il vit et travaille à Paris. Après une première année à l'ESAD de Reims, il se forme et est diplômé de la HEAD, à Genève (master 2016). Sculptures en collaboration avec d'autres artistes : Shqipe Gashi (2013) ; Vianney Fivel (2014-2017). Expositions à Bruxelles, Vevey, Zurich, Genève, Lausanne, Bâle. Co-fondateur et animateur d'Artist-Run Spaces : Portmanteau, Genève 2013-2014 ; Ours Pistache, Genève 2013-2014 ; Jeudi, Genève depuis 2014, Le Marquis, Île-St-Denis, 2017.

Armand de Benoist de Gentissart est un artiste plasticien français. Influencé aussi bien par la chasse, le tatouage que le maniérisme italien, il installe et produit des espaces vivants où se confrontent sculptures muséales, peintures amateurs et matériaux contemporains. Il est également membre du collectif d'artistes Chevaline corporation créé par Théodore Dumas en 2015. Il vit et travaille à Paris.

Hicham Bouzid est un manager culturel et jeune curateur indépendant. Après son passage à la librairie les insolites à Tanger, il part s'installer à Marrakech en 2013 où il participe au lancement du 18, derb ferrane, un riad culturel pluridisciplinaire et une résidence d'artiste dans l'ancienne médina de la ville rouge. Il a aussi été pendant trois ans le coordinateur délégué du festival Nuits Sonores Tanger et du forum EuropeanLab. Il est aujourd'hui le directeur artistique du projet Think Tanger et de l'Atelier Casariera, un atelier de production d'art visuelle.

Mathilde Blondeau. Diplômée des masters de l'université Lumière Lyon II (Recherche, Archéologie du Proche-Orient Ancien et Professionnel, Tourisme, Loisirs et Patrimoines), Mathilde Blondeau est chef de projet de l'Université Populaire du Patrimoine à Casamémoire jusqu'en 2016. Créée en 1995, Casamémoire est une association marocaine à but non lucratif de sauvegarde du patrimoine architectural du xx^e siècle au Maroc.

Rozenn Canevet est historienne et critique d'art. De formation universitaire (Paris I Panthéon-Sorbonne, Uqam, Canada et Paris 8 Vincennes-St-Denis), elle est docteure en esthétique, sciences et technologie de l'art. Ses recherches dans les champs croisés de l'art et l'architecture ont fait l'objet de publications, conférences et colloques en France comme à l'étranger. Elle a contribué à Marges, Artpress, revue 02, ArtHandler ou encore la revue Initiales pour laquelle elle a signé récemment l'article «Quale scuola ? Riccardo Dalisi, architettura d'animazione e tecnica povera, retour sur quelques ateliers de rue napolitains» (2017). Elle enseigne la théorie et l'histoire de l'art, co-ordonne le master Art de l'ESAD de Reims depuis 2011 au sein duquel elle dirige les mémoires de DNSEP.

Caroline Chauvelot, née en 1990, vit et travaille à Paris. Elle est membre de Chevaline Corporation. Éprise de fiction, elle s'applique à inventer un monde oublié à travers le dessin : vestiges, peuplades, faune, flore, objets disparus. Ces dessins se déclinent ensuite en motifs, en broderies, en costumes.

Thomas Collinet jeune artiste né en 1990. Il vit et travaille à Paris après un DNSEP master Art à l'ESAD de Reims. Il travaille aujourd'hui comme assistant au Studio Othoniel d'une part et co-fondateur du Studio Firstlaid avec Zoé Sylvestre et Jesse Wallace d'autre part.

Hassan Darsi né en 1961 à Casablanca, est un artiste marocain. Après des études à l'étranger, il est l'un des rares artistes de sa génération à avoir fait le choix de retourner vivre et travailler dans son pays. Il participe à un renouvellement de la création artistique marocaine à Casablanca. Il a notamment fondé à Casablanca, une structure d'accueil et d'échanges de production et de diffusion artistique : La Source du Lion. En 2014, quelques-unes de ses œuvres sont présentées dans l'exposition «Une histoire, Art, Architecture, Design. Des années 1980 à nos jours», au Centre Georges Pompidou.

Florence Renault-Darsi est historienne de l'art et commissaire d'exposition. Elle a exercé en France dans le domaine artistique (Centre d'art Le Consortium et Fonds régional d'art contemporain de Franche-Comté) et participé à la création d'une des premières formations universitaires liées au domaine culturel à l'université de Besançon, dont elle a été la coordinatrice. Elle s'installe au Maroc en 2000 où elle mène des activités associatives comme directrice artistique au sein de La Source du Lion à Casablanca, écrit pour les artistes et assure le commissariat de projets artistiques et d'expositions.

Théodore Dumas, né en 1990, vit et travaille à Paris comme plasticien au sein du collectif Chevaline Corporation co-fondé en 2014, ils développent à quatre un travail d'érosion sur la frontière fantôme/réalité. Passé par l'Université Paris 8 avant l'ESAD de Reims, son ambition demeure cinématographique : il développe actuellement un travail d'écriture de courts, moyens et longs métrages. Ses productions forcent le rapport entre Sublime et Ridicule, les deux faces d'une même pièce.

Brice Domingues est designer graphique. Il obtient en 2015 le prix d'excellence internationale ico-D pour le travail mené par son studio officeabc, co-fondé en 2008 avec Catherine Guiral. En 2011, il co-crée avec Jérôme Dupeyrat et Catherine Guiral l'Agence du Doute (co-commissariat d'exposition en 2013 au Centre Pompidou ; co-direction de l'ouvrage L'Écartelage ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheu). En 2010, il initie avec Thierry Chancogne et Catherine Guiral la revue en ligne Tombolo. À l'ESAD de Reims, il enseigne le design éditorial en 1^{er} cycle et coordonne depuis 2014 un atelier de recherche et de création à l'ENSAD Nancy sur les problématiques de traduction et d'intermédialité en lien avec le design graphique.

Émeline Eudes Responsable de la recherche à l'ESAD de Reims depuis 2015, docteur en esthétique, sciences et technologies des arts de l'Université Paris-8, Émeline Eudes travaille en tant que chercheur dans le domaine de l'esthétique environnementale. Elle a publié de nombreux articles, dont «L'art de la greffe» dans Biomimétisme (2017), «Urban Gardening : Between Green Resistance and Ideological Instrument», avec S. Baudry, dans The Sage Handbook of Resistance (2016), «Aux armes, jardiniers et habitants!» dans Machines de guerre urbaines (2015).

Giuseppe Gabellone est né à Brindisi en Italie. Il vit et travaille à Paris. De nombreuses expositions internationales jalonnent son parcours dont, en solo : Fondazione Memmo, Roma (2017), GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo (2013), Domaine de Kerguéhennec, Bignan (2008), Museum of Contemporary Art, Chicago (2002) et Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Guarene d'Alba (2000). Il a participé à des expositions collectives au Kunstmuseum Lichtenstein, au Centre Pompidou à Paris, Museu Serralves à Porto, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent, Bonnefanten Museum, Maastricht, Museo d'Arte Contemporanea of Castello di Rivoli and Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Biennale de Venise (1997 à 2003), Biennale de Lyon (2003), Documenta de Kassel (2002), Biennale de Sydney (1998), Santa Fe Biennial (1997). À l'ESAD, il co-ordonne le master Art depuis 2015.

Shqipe Gashi vit et travaille à Paris. En 2012, elle obtient les félicitations pour son DNSEP Art, grade de master à l'ESAD de Reims avant d'obtenir son post-diplôme session n°16 à l'Ensba Lyon en 2015. Parallèlement à cette formation, Shqipe Gashi a bénéficié d'une résidence internationale à Calcutta Art (2015) et d'une résidence au CAC Passages, Troyes (2013). Son travail a fait l'objet de plusieurs expositions collectives en Suisse, en France et au Vénézuëla : «Tous les tableaux sont à l'envers», «Circuit», Lausanne, Suisse (2016), «Architropismes», Moulins de Paillard (2016), «SSsss», espace d'art Jeudi, Genève (2015), «Eröffnung», galerie KFA, K, Kassel (2013), «Esto no es una historia», mamc Maracay, Vénézuëla. En 2014, elle est nommée au prix Prisme à Reims.

Fabiana de Moraes est docteure en communication et culture, commissaire d'exposition indépendante, elle collabore avec le groupe Artmazon et enseigne à l'école des métiers et de la culture, groupe AC à Paris. Elle développe deux recherches : l'une sur les poétiques du trait et l'autre sur l'état actuel des espaces indépendants pour les arts visuels du Brésil.

Patrice Joly est le directeur artistique de Zoo galerie et rédacteur en chef de la revue 02. Commissaire indépendant, il co-fonde à Nantes l'association Zoo galerie sur le principe de l'Artist-Run Space en 1989. Il a réalisé au sein du collectif de nombreuses expositions collectives et personnelles dont celles de Pierrick Sorin, Nicolas Floc'h, Marcus Kreiss, Olivier Nottellet, Pierre Ardouvin, Guillaume Janot, Laurent Moriceau, etc. La revue 02, également éditée par l'association Zoo galerie dirigée par Patrice Joly depuis 1997, poursuit cette politique de prospection en direction de l'émergence internationale.

Guillaume Leblon vit et travaille à New York depuis 2015. Ses récentes expositions personnelles ont eu lieu au S.M.A.K. à Gent (2018), Contemporary Art Gallery, Vancouver (2016) ; Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes (2014) ; MASS MoCA, États-Unis (2013) ; Musée régional d'art contemporain de Sérignan (2012) ; MUDAM, Luxembourg (2009) ; Il a également participé à de nombreuses expositions collectives, notamment pour la Biennale de Lyon, «Une terrible beauté est née» (2011) ; au Carré d'Art de Nîmes, «Pour un art pauvre» (2011), au Centre Pompidou-Metz, «Constellation» (2009). Il a été membre de l'Artist-Run Space Castillo Corrales (Paris). À l'ESAD de Reims, il a été co-coordonateur du master Art de 2010 à 2015.

Frederic Liver vit et travaille entre Paris et Bruxelles. Diplômé de la Brera Fine Art School en 2005 à Milan, il collabore à la renaissance de la revue E IL TOPO depuis 2012. E IL TOPO est une revue d'artistes née de l'imagination de Gabriele Di Matteo et Franco Silvestro, qui voit le jour à Naples en 1992. Éditée par les Edizioni Nuovi Strumenti de Piero Cavellini, 11 numéros ont été publiés entre 1992 et 1996, imprimés en édition de 1000 exemplaires environ.

Manuela Marques est née au Portugal. Elle vit et travaille à Paris. Son travail photographique et vidéo a été régulièrement montré dans différentes institutions aussi bien françaises qu'étrangères. Elle a eu récemment des expositions monographiques au Musée Calouste Gulbenkian de Lisbonne (2017), au Cellier de Reims (2017), au Musée d'Aurillac en 2016. Elle a obtenu en 2011 le BES PhotoPrize. Elle est représentée par les galeries : Anne Barrault/Paris, Caroline Pagès Gallery/Lisbonne (Portugal) et Vermelho/São Paulo (Brésil). Elle enseigne la photographie dans l'option Art à l'ESAD de Reims.

Laurent Montaron vit et travaille à Nogent-L'Artaud, dans l'Aisne. Il est diplômé de l'École d'Art et de Design de Reims. Son travail a fait l'objet de plusieurs expositions personnelles importantes à la Fondation Ricard, à l'IAC de Villeurbanne, au Centre National de la Photographie à Paris, au FRAC Champagne-Ardenne, à Mercer Union à Toronto, au Kunstverein de Fribourg, ou au Kunsthaus-Basel, à Bâle. Il a également été invité à participer à de nombreuses expositions collectives de premier plan, parmi lesquelles les biennales de Venise et de Sidney. Il est à l'origine de l'Artist-Run Space IrmaVepLab, en région Champagne-Ardenne de 2003 à 2008, à Reims en 2008 puis à Paris à partir de 2010.

Julian Myron est né en 1990. Diplômé du master Art de l'ESAD de Reims (DNSEP 2016), il vit entre Paris et New York. Résident et animateur de l'Artist-Run Space Le Marquis depuis 2017.

Yasmina Naji est commissaire d'exposition et directrice de Kulte Gallery & Editions à Rabat, Maroc. Elle est aussi doctorante en philosophie politique à l'Université Paris – Sorbonne (Paris IV). Kulte est une plateforme culturelle indépendante dont le but est de revisiter la culture des arts visuels dans une perspective post-coloniale. En tant que commissaire d'exposition, Yasmina Naji a organisé plus d'une vingtaine d'expositions monographiques et collectives dont Yto Barrada, Abdelkader Benchamma, Touda Bouanani, François-Xavier Gbré, Kiluandji Kia Henda, Faouzi Laatiris, Aida Muluneh et Younés Rahmoun.

Rocco Orlacchio est le directeur de la Voice Gallery à Marrakech. Voice Gallery a ouvert ses portes en octobre 2011. Selon lui, l'art est une fenêtre sur le monde qui ne trompe pas. Le Maroc est un pays fertile pour l'art qui sort des stéréotypes orientalistes encore présents dans l'art arabe. Voice Gallery a exposé Maria José Arjona, Julia Krahn, Barthélémy Togo, Mihael Milunovic, etc.

Claire Peillod, Lyonnaise d'origine, a enseigné aux Beaux-Arts de Saint-Étienne puis créé en 1995, la BF15 avec un collectif de designers graphiques, un espace de diffusion de l'art contemporain à Lyon. En 2002, et pendant deux ans, elle assure la direction artistique de la Fête des lumières avant d'occuper le poste de directrice de l'ESAD de Reims de 2006 à 2016. Elle est actuellement directrice de l'Esadse à Saint-Étienne.

Brieuc Remy prend part dès 2014 au collectif Chevaline Corporation, composé d'anciens élèves de l'ESAD de Reims – où il a obtenu son DNSEP en 2016 – avec lequel il a notamment exposé à la Villa Belleville en 2017 et à la galerie de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Nantes courant 2018.

Raphaël Rossi est né en 1988, à Dijon. Diplômé de l'ESAD de Reims master art 2015. Vit à Paris. Invité récemment à la 67^e édition de Jeune Création, galerie Thaddaeus Ropac, Paris, 2017. Co-fondateur de la revue en ligne Romaine (<<https://www.romaine.co>>). Co-fondateur de l'Artist-Run Space Le Marquis, Île-Saint-Denis, 2017.

David Ruffel est chercheur indépendant, éditeur et enseignant. Il a réédité en France, aux éditions Verdier, L'hôpital d'Ahmed Bouanani (2012) et co-dirigé au Maroc avec Kenza Sefrioui l'ouvrage collectif Casablanca œuvre ouverte aux éditions du Fennec (2012). Il est le directeur artistique de L'école de littérature et de la manifestation Masnaâ à Casablanca.

Erwan Sene né en 1991 à Paris. Diplômé du master Art à l'ESAD Reims (2016). Vit à Paris. Co-fondateur du label multidisciplinaire Cellar Door (www.cellardoor.love). Co-fondateur de l'Artist-Run Space Le Marquis, Île-Saint-Denis. En 2017, fait partie de l'exposition «Window Shopping» Au Cœur, Paris.

Zoé Sylvestre, après avoir obtenu un DNAP en graphisme à l'ESAD de Reims en 2014, intègre un master en Design éditorial et expérimentation graphique à l'École de Recherche Graphique de Bruxelles duquel elle est diplômée en 2016. Elle est aujourd'hui graphiste indépendante à Paris et membre de Firstlaid, maison d'édition indépendante fondée en 2017 avec Thomas Collinet et Jesse Wallace visant à diffuser le travail de jeunes artistes.

Mabel Tapia est historienne de l'art. Elle prépare une thèse de doctorat en cotutelle avec l'École des Hautes Études en Sciences sociales et l'Université de Buenos Aires. Ses recherches portent sur les processus de légitimation, de visibilité et de valorisation dans l'art, en lien avec le phénomène de réification. Elle s'intéresse en particulier aux pratiques de filiation conceptuelle, aux archives et aux pratiques politiques dans la production artistique contemporaine. Mabel Tapia collabore régulièrement avec des institutions, des artistes et des commissaires.

Maxime Testu né en 1990. Vit à Paris. Études à l'ESAD de Reims (DNAP, 2012), aux Beaux-arts de Lyon (DNSEP, 2014) et à la HEAD, Genève (master 2016). Expositions à Saint-Cergues, Genève, Lausanne, Paris, Lyon, Berlin... Co-fondateur ou animateur d'Artist-Run Spaces: Jeudi, Genève, depuis 2014; Le Marquis, Île-Saint-Denis, 2017. Co-fondateur de la revue en ligne Romaine (<<https://www.romaine.co>>).

Jesse Wallace, jeune plasticien né à Paris en 1991, vit et travaille entre La France et les États-Unis. Après avoir été diplômé d'un DNSEP du master Art à l'ESAD de Reims en 2016, il déménage à San Francisco où il assiste le photographe John Chiara depuis deux ans. Il développe en parallèle un projet photographique entre fiction et documentaire dans les comtés reculés du Nord de la Californie. En 2018, il fonde avec deux amis de l'ESAD le studio Firstlaid, maison d'édition indépendante dont le but est de promouvoir les jeunes artistes de leur génération.

REMERCIEMENTS

Raphaël Cuir, directeur de l'ESAD
Claire Peillod, directrice de l'ESAD jusqu'en 2017
Éric Balicki, administrateur de l'ESAD
Émeline Eudes, responsable de la recherche
Patricia Ribault, responsable de la recherche de 2010 à 2015
Véronique Pintelon, coordinatrice des études
et des relations internationales

•
Brice Domingues pour avoir supervisé le design graphique de l'ouvrage avec les talentueux étudiants
3^e design graphique & numérique de l'ESAD de Reims :
Aymeric Drogon, Clarisse Espada, Inès Fontaine, Johan Héloïse, Cécile Lenrouilly,
Louise Malclès, Cindy Paris, Manon Rouyer,
Charlotte Tanguy. Et Marion Kueny pour son aide précieuse

•
Les talentueux étudiants diplômés du DNSEP grade master Art de l'ESAD de Reims :
Carla Adra, Ouassila Arras, Armand de Benoist de Gentissart, Julian Bolivar Cuellar, Marc-Antoine Carcereri, Hélène Cayet,
Thomas Collinet, Zoé Cosson, Victoria David, Baptiste Dion, Théodore Dumas,
Pierre Dusaussoy, Elvire Flocken-Vitez, François Gagelin, Shqipe Gashi, Damien Giraud,
Juan Ignacio Lopez, William Jay, Pauline Jocteur Monrozier, Hélène Kelhetter, Jingyue Li, Marion Liennel, Noémie Mahieux,
Laura Merckbaoui, Julian Myron, Juliette Mock, Briec Remy, Hélène Ricou, Raphaël Rossi, Léo Sallez, Jordane Saunal,
Erwan Sene, Marie Servas, Thomas Schmahl, Simon Thiebaut, Angéline Thivant
Jesse Wallace

•
Les enseignants de la section art de l'ESAD de Reims entre 2011 et 2017 :
Fabrice Bourlez, Gérard Cairaschi, Patrick Chapus, Giuseppe Gabellone, Mark Geffriaud,
Jason Glaser, Jean-Michel Hannecart, Florentine Lamarche, Guillaume Leblon, Cécile Le Talec, Manuela Marques, Alexandre Ovize,
Ulla von Brandenburg, Duncan Willy.

•
L'équipe administrative et technique de l'ESAD
dont Frédéric Amet, Céline Arcèse, Catherine Cessac, Amélie Chantraine, Nicolas Cuvillier, Aurore Decourcelle, Catherine Lesprit,
Cyrille Marquet, Sophie Roderes, Émeline Tourteaux, Jean Wanschoor.

•
Estelle Nabeyrat, coordinatrice des études et des relations internationales (2010).

•
Les auteurs, artistes et partenaires de ce projet
dont Michelle Grabner de la School of the Art Institute of Chicago, Inés Katzenstein
directrice de l'Université di Tella de Buenos Aires, Victoria Noorthoorn et L'Institut Français.

•
Merci en particulier à Julien Amicel, alors co-directeur de la Fondation Dar Al-Ma'mûn,
sans qui ce voyage prospectif au Maroc n'aurait pu voir le jour et dont
l'accompagnement quotidien nous a permis de rencontrer
cette formidable
scène.

COLOPHON

Direction de l'ouvrage
Rozenn Canevet

Coordination éditoriale
Rozenn Canevet, Brice Domingues,
Émeline Eudes

Coordination graphique
Brice Domingues

Conception graphique
Cindy Paris et Charlotte Tanguy

Impression
Média Graphic, Rennes, 2018

La conception du design graphique de l'ouvrage a fait l'objet d'un atelier en design graphique supervisé
par Brice Domingues avec Aymeric Drogon, Clarisse Espada,
Inès Fontaine, Johan Héloïse, Cécile Lenrouilly, Louise Malclès, Cindy Paris,
Manon Rouyer, Charlotte Tanguy.

Trois variations graphiques ont été réalisées. Elles sont diffusées en ligne sur le site
de l'ESAD de Reims. Cette version est téléchargeable à l'adresse suivante :
<https://entreformesetsignes.fr/ars/>

REIMS
CHICAGO
BUENOS AIRES
NANTES
MILAN
CASABLANCA
RABAT
MARRAKECH
PARIS
GENÈVE

Un programme de recherche
du master Art de l'ESAD de Reims
2012-2015-2017

Casamémoire
Chevaline Corporation
Chers Amis
E Il Topo
Firstlaid
IrmaVepLab
Jeudi
Kulte Gallery & Edition
L'appartement 22
La Source du Lion
Le [18]
Le Marquis
MMP+
Portmanteau
Oficina Proyectista
Racines
Romaine.co
The Suburban
The Ultra Laboratory
Voice Gallery
Zoo galerie

Reims
Chicago
Buenos Aires
Casablanca
Rabat
Marrakech
Milan
Nantes
Paris
Genève

Ouvrage sous la direction de Rozenn Canevet

Artist-Run Spaces, around and about. 2012-2015-2017 retrace l'histoire du programme de recherche du master Art de l'ESAD de Reims. Intéressés par le caractère indépendant de ce type de structures autogérées qui existent à travers le monde, nous décidons d'en faire école. Dès lors, le faisceau des singularités socioculturelles, politiques et esthétiques propres aux *Artist-Run Spaces* se déploie. Leur programmation prospectiviste et internationale, leur économie collaborative, leur dimension fédératrice autour d'une énergie commune sont autant de champs d'explorations. Les questions de visibilité dans un réseau déjà constitué du milieu de l'art cèdent la place à des questions d'émergence, de résistance dans des contextes économiques et culturels parfois

peu favorables à une production artistique. À ceci, s'ajoute notre volonté d'aller à la rencontre de plusieurs *Artist-Run Spaces* pour en saisir les spécificités. Se dessine ainsi un parcours entre les États-Unis, la France, l'Argentine et le Maroc auquel on accorde ici un focus particulier. Alternant documents, communications et conversations, cette édition s'articule au fur et à mesure des territoires arpentés, dans un nomadisme libre et inédit. Mais aussi, elle donne à voir en quoi et comment toute une nouvelle génération de jeunes artistes sensibilisés à ces pratiques d'organisation et de diffusion collective (Le Marquis, Firstlaid, Chevaline Corporation, Chers Amis) a su s'inspirer de ce modèle pour en faire un système fondateur dans l'art d'aujourd'hui.