



LATIFA ECHAKHCH

THE SUN AND THE SET

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

EXPOSITIONS

01.02 > 03.05.2020

+
LES ATELIERS
DU CLUB

+
LAURENT MOLET
MASTER
OF PUPPETS

BP
S²²
MUSÉE D'ART
DE LA PROVINCE
DE HAINAUT


Province de
HAINAUT

LE PROJET - LE LIEU

Le BPS22 occupe un ancien hall industriel de près de 2.500 m² situé dans le périmètre de l'Université du Travail Paul Pastur. Edifice industriel de verre et de fer datant de 1911, il a été érigé lors de l'Exposition Industrielle et Commerciale de Charleroi, pour accueillir le Pavillon des Beaux-Arts.

Dès la manifestation terminée, ces constructions sont devenues les locaux de la nouvelle Université du Travail dont la finalité était double : assurer l'instruction des populations et fournir à l'industrie tous les agents d'exécution dont elle avait besoin, de l'ouvrier jusqu'à l'ingénieur technicien ou chimiste. Le site de l'Université du Travail est l'illustration de cette politique prophylactique d'élévation sociale qui s'est développée, en Belgique, au début du XX^e siècle.

Conçus par l'architecte Gabriel Devreux, les Ateliers (appelés ultérieurement "Bâtiment Provincial Solvay", en abrégé BPS) sont un ensemble architectural qui présente, en façade, une colonnade néoclassique. L'entrée monumentale est surmontée d'un fronton courbe et est flanquée, de part et d'autre du péristyle, de baies serliennes. La principale innovation, pour l'époque, réside dans les deux grandes verrières constituant les pignons des deux grandes halles que réunit la colonnade. Ces matériaux nouveaux (verre et fer, en référence à la richesse industrielle de la région) furent

utilisés pour leur performance technique, leur signification symbolique mais aussi pour l'esthétique générale du bâtiment. La configuration des halles est celle de la basilique classique : une nef centrale flanquée de deux collatéraux. Cette architecture référentielle est manifeste du "déplacement de sacralité" suggéré par l'art social qui s'est répandu en Wallonie à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e : de l'église à l'usine, avec son cortège de nouveaux martyrs, des piétas laïques, etc.

Lors de l'Exposition Industrielle et Commerciale de 1911, les halles accueillait le Pavillon des Beaux-Arts (exposition d'Art wallon décidée par le Ministre Jules Destrée). On peut penser, vu la superficie de chacune des ailes (environ 1000 m²), que le système de structuration de l'espace d'exposition utilisait des grandes toiles (fréquent à l'époque) sur lesquelles étaient accrochés les tableaux.

Ces bâtiments, aujourd'hui partiellement classés par la Région wallonne, ont ensuite été occupés par des ateliers, liés à l'enseignement industriel : confection, maçonnerie, soudure, etc. Les murs portent d'ailleurs toujours les stigmates de ces affectations successives. Rebaptisé BPS22 (car situé au 22 Boulevard Solvay), ce bâtiment est devenu, en 2000, un espace de création contemporaine reconnu tant au niveau local que national ou international.

En 2014, des travaux d'extension ont transformé le BPS22 en Musée d'art. Il peut accueillir la riche collection de la Province de Hainaut dont il est le dépositaire. Le chantier a porté sur la transformation d'une nouvelle aile en une immense "white box" de 800 m² tout en conservant une aile industrielle "brute" de 1.200 m², particulièrement adaptée aux formes d'art contemporain. Avec ces deux grands espaces distincts, ce sont deux expériences de l'art qui sont ainsi proposées : l'une, contextuelle, liée à l'histoire du site et du bâtiment ; l'autre, atemporelle, davantage proche des présentations classiques proposées par la plupart des musées.

Outre l'espace d'entrée entièrement reconfiguré afin de favoriser la circulation dans les salles d'exposition, y compris des personnes à mobilité réduite, l'accent a été mis sur l'une des actions-phares du BPS22, la médiation, grâce à l'aménagement de deux salles (L'Atelier et Le Labo). Une troisième salle est également dédiée aux activités menées avec les habitants du quartier (Le Local).

LA GENÈSE

Le BPS22 était anciennement animé par le Secteur des Arts plastiques de la Direction générale des Affaires culturelles de la Province de Hainaut (ex-DGAC, aujourd'hui HCT). En 2012, les activités du Secteur des Arts plastiques ont été séparées de l'activité "muséale" menée au BPS22. Le Secteur des Arts plastiques était une diversification ultérieure de la Commission provinciale des Loisirs de l'Ouvrier (CPLO). Celle-ci avait été créée au lendemain de la première guerre mondiale afin d'offrir des "loisirs éducatifs" aux masses laborieuses qui, pour la première fois de leur histoire, disposaient de temps libre. L'organisation de la culture était synonyme d'élévation intellectuelle et sociale, dans une perspective participative.

Bien que régulièrement redéfini et réadapté aux réalités changeantes du monde contemporain, cet objectif d'élévation sociale par l'accès à la culture, considérée comme une forme "d'approfondissement de la démocratie", reste un principe fondateur de l'action du BPS22. La politique d'expositions et les actions de médiation sont toujours fondées sur l'idée que la culture est un vecteur essentiel de démocratie qui permet aux citoyens d'appréhender de manière plus critique le monde dans lequel ils vivent.



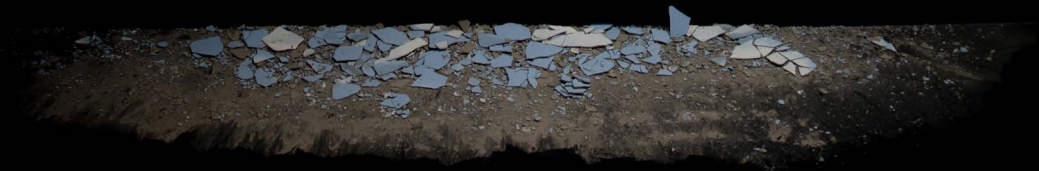
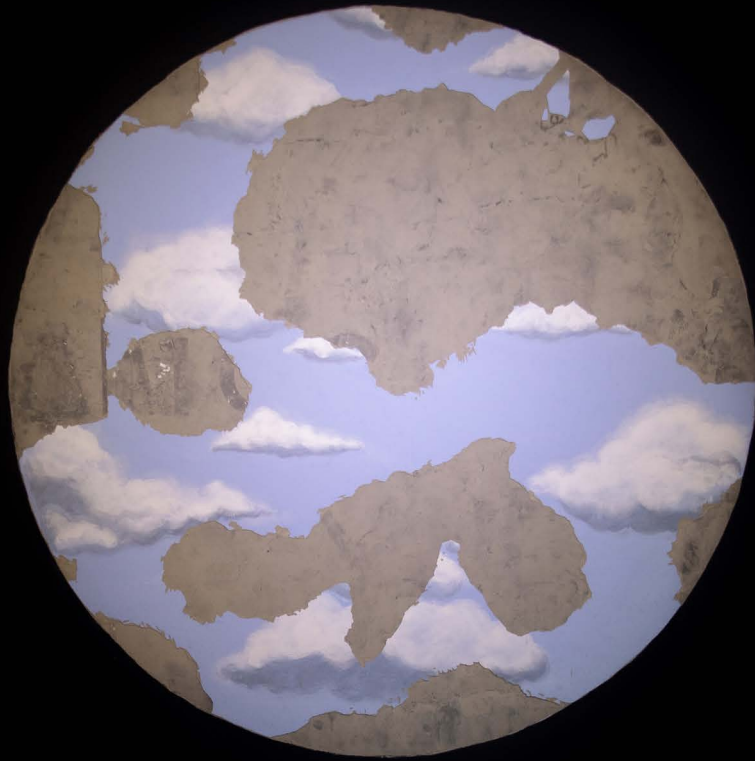
LATIFA ECHAKHCH

THE SUN AND THE SET

Le BPS22 accueille la première grande exposition muséale, en Belgique, de Latifa Echakhch (Maroc, 1974). Prenant en compte les particularités architecturales du Musée, l'artiste a conçu l'exposition comme une succession de paysages personnels permettant une déambulation à travers des arrêts sur images et des moments suspendus. L'exposition rassemble une cinquantaine d'œuvres, réunies pour la première fois, et d'autres pièces spécialement produites pour l'occasion, afin de former une narration singulière.

Organisée à un moment charnière de la carrière de l'artiste, cette exposition est conçue comme une rétro-prospective. *The sun and the set* retrace le parcours de Latifa Echakhch (rétrospective) et permet sans doute d'appréhender les nouvelles orientations que prendra l'artiste (prospective) suite à sa désignation pour représenter la Suisse lors de la Biennale des Arts visuels de Venise en 2021.





LATIFA ECHAKHCH

Née en 1974, à El Khnansa, dans la campagne marocaine près de Casablanca, Latifa Echakhch quitte son pays d'origine à l'âge de 3 ans. Sa famille s'installe à Aix-les-Bains, en Savoie, sur les rives du lac du Bourget ; un cadre romantique qui eut un profond impact sur sa sensibilité et son esthétique. Son père travaille au casino de la ville, où les salles accueillent des opérettes dont les paillettes, costumes et claquettes fascinent la jeune enfant.

Latifa Echakhch suit alors une scolarité classique mais se sent rapidement tiraillée entre la culture de ses origines et celle de son nouveau pays. *"Mes deux parents étaient analphabètes. Nous étions dans un complexe d'intégration total. C'est mon père qui a voulu immigrer, pour des raisons économiques et par amour pour la culture populaire française (...) mais plus je la comprenais, plus je perdais ma culture marocaine. Quand j'étais petite, je regardais tout avec beaucoup d'étrangeté, et quand je suis revenue au Maroc, il y avait des choses que je ne retrouvais plus. Comme si j'étais étrangère partout"* explique-t-elle.

À l'adolescence, elle surmonte sa timidité lorsqu'elle intègre un club d'athlétisme. Elle envisage une carrière de haut niveau mais le milieu est trop compétitif, trop cruel. *"J'ai eu un moment de flottement, je ne savais pas trop quoi faire. Politique, économie, mathématiques..."* Latifa Echakhch a toujours été une très bonne élève et s'est révélée douée pour le dessin dès son plus jeune âge. Quinze jours avant son bac, sa mère lui confie qu'elle a montré ses dessins à une amie qui lui conseille d'entrer aux Beaux-Arts. N'ayant alors encore jamais songé à un métier artistique, cette étincelle allume alors un profond désir de créer : *"En me promenant un dimanche, j'ai vu une pancarte Atelier d'art plastique. Je suis entrée, il n'y avait que des personnes âgées. J'ai dit au prof : "Je veux apprendre à dessiner, à peindre et je veux entrer aux Beaux-Arts". C'est dans cet ordre que tout s'est enchaîné."*

Latifa Echakhch est admise à l'Ecole Supérieure d'Art et Design de Grenoble, où elle découvre l'art contemporain : *"Des néons, des installations, des photos... Je n'ai plus rien compris ! J'ai dû désapprendre mon idéalisation de l'art dit classique et simplifier au maximum mon rapport à la forme, à l'esthétique et à l'objet pour arriver à un vocabulaire d'objets et de matières qui m'est singulier."* Elle y construit progressivement son identité artistique en tirant profit des tensions engendrées par sa double identité : *"Je l'ai utilisée comme un outil avec lequel j'allais construire ce à quoi consacrer ma vie : être artiste."*

Aussi loin qu'elle se souvienne, Latifa Echakhch a toujours souhaité être politiquement engagée. Pendant sa carrière scolaire dans le sport, entre 14 et 17 ans, elle confie que *"Jesse Owens était un modèle pour moi, parce qu'il était encore plus qu'un athlète afro-américain. Il a couru et remporté les Jeux Olympiques de 1936. Il a eu un réel impact politique."* À l'époque de ses études à Grenoble, elle rejoint le Mouvement des Jeunes Communistes de France (MJCF) mais elle réalise rapidement le risque de se voir enfermée et contrainte par une idéologie politique.

LE LAC (DU BOURGET)

Pour Latifa Echakhch, le décor du Lac du Bourget est, avec le casino où travaille son père, la source originelle de son inspiration. C'est ici qu'Alphonse de Lamartine rencontra sa muse Julie Charles. Son célèbre poème "Le lac" (1820) fut écrit en souvenir de leurs flâneries amoureuses.

"(...) Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?
Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
Qui pendent sur tes eaux. (...)"

Elle découvre la voie que prendra son engagement artistique en 1996 grâce à son professeur Philippe Parreno qui lui suggère d'analyser le travail de l'artiste américain d'origine cubaine, Félix Gonzales-Torres. Se remémorant sa visite de l'exposition *Girlfriend in a Coma* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1996), Latifa Echakhch explique qu'elle a trouvé l'équilibre qui lui correspondait chez Gonzales-Torres : "*son équilibre entre le politique et le sensoriel m'a tellement parlé que j'ai pensé que tout était possible. J'avais trouvé mon chemin.*"

À sa sortie de l'ESAD de Grenoble, Latifa Echakhch fait une pause, par peur de ne pas avoir les épaules assez solides pour assumer un destin d'artiste. En 2001, elle débute un post-diplôme à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon. Dans le contexte national et international tendu de ce début de XX^e siècle (11.11.2001, guerre en Irak, résurgence violente du conflit israélo-palestinien lors de la seconde intifada, qualification de Jean-Marie Le Pen au second tour de l'élection présidentielle française, etc.), Latifa Echakhch a le sentiment que son art doit être engagé dans la vie sociale et politique s'il ne veut pas être superflu : "*J'avais l'impression que c'était du luxe que de faire de l'art, qu'il fallait s'engager et ne pas rester en retrait. Et j'ai commencé à accepter les expositions. Ça a commencé à l'étranger, notamment en Allemagne. J'ai d'abord fait des expos collectives en France. (...) Mais le dialogue était peut-être plus facile à l'étranger.*"

Après avoir vécu pendant plusieurs années à Paris, Latifa Echakhch vit et travaille aujourd'hui à Martigny, en Suisse. Récompensée du prestigieux Prix d'art contemporain Marcel Duchamp en 2013 et du Zurich Art Prize en 2015, Latifa Echakhch a acquis une reconnaissance internationale et est représentée par les galeries kamel mennour (Paris/Londres), kaufmann repetto (Milan/New York), Dvir (Tel Aviv/Bruxelles) et Metro Pictures (New York).

En 2021, elle représentera la Suisse à la Biennale des Arts visuels de Venise. En tant que femme artiste et immigrée, cette désignation est une importante reconnaissance personnelle, professionnelle et politique.

FÉLIX GONZALES-TORRES

Félix Gonzales-Torres est né à Guaimaro (Cuba) en 1957 et mort en 1996 à Miami (USA). Il étudie à New York où il reçoit un diplôme en photographie du Pratt Institute et étudie au sein du Whitney Independent Study Program. Son travail témoigne d'une économie de moyens dans le processus qui s'observe par l'utilisation récurrente d'objets ou procédés industriels et reproductibles. Suggérant plus qu'il ne démontre, il remet ainsi en question le statut de l'œuvre d'art. Ses œuvres combinent subtilement expérience personnelle, réflexion sur l'histoire de l'art et prises de position politique. Il milite contre l'homophobie, le racisme et la politique discriminatoire en matière de santé publique et de tests cliniques.

Le sida est au cœur de la vie et de l'œuvre de Félix Gonzalez-Torres. La maladie l'emporte en 1996, à l'âge de 38 ans, comme elle a emporté son compagnon quelques années plus tôt. Elle est aussi l'un des thèmes majeurs de son travail artistique, qui emprunte les voies de l'activisme politique, notamment avec le collectif Group Material, puis de l'art conceptuel. *Untitled (7 Days of Bloodworks)*, qui semble à première vue relever d'une démarche proche de l'art minimal, est le relevé, pendant une semaine, des effets de la progression du virus du sida dans le sang. De ce sang, *Sans titre (Sang)* est une représentation métaphorique : un rideau de perles en plastique, tendu d'un bord à l'autre d'une salle ou d'un passage, et dont les perles rouges et blanches évoquent respectivement les globules rouges et blancs. La perception de cette œuvre, aux confins de l'abstraction et de l'autobiographie, de l'intime et du politique, requiert la participation physique du visiteur, invité à la traverser au sens propre du terme. Il accomplit par là même une sorte de cérémonie de partage et d'empathie, légère et grave, tragique et douce.

Une de ses œuvres les plus connues est *Sans titre (Portrait de Ross à L.A.)*, un tas de bonbons disposés en cône au coin d'une salle ou encore "en tapis" au centre de l'espace. Le public est invité à se servir, dégradant et dispersant ainsi la sculpture mais aussi la "sauvant" puisqu'il se l'approprie. Ce tas de bonbons est la métaphore de la propagation du virus du sida dans la communauté homosexuelle. Ayant admis qu'il n'y a pas d'original dans son travail, Félix Gonzales-Torres utilise la valeur que confère la reproductibilité technique de l'œuvre, c'est-à-dire la possibilité de prendre et de posséder ce qu'il expose. C'est un travail de séduction (appâter le spectateur) et aussi un outil politique.

L'ARTISTE

Pratiquant la peinture, la sculpture, la vidéo et l'installation, Latifa Echakhch puise son inspiration dans ses souvenirs, les événements politiques qui l'ont marquée, la littérature, la musique et la poésie. Si les paysages romantiques de son enfance ont eu un profond impact sur son esthétique et sa sensibilité, son vocabulaire formel est influencé par le minimalisme et l'histoire de l'art des années 1960-1970.

Le plus souvent, Latifa Echakhch travaille avec des objets usuels, facilement identifiables, investis d'une charge domestique et/ou sociale, qu'elle détruit, efface ou recouvre, poussant dans l'oubli ce qu'ils étaient pour rendre possible une lecture différente et forcer la mémoire à leur donner un nouveau sens. Attachée à l'idée de nature morte, Latifa Echakhch dit qu'elle "tue l'objet". Devenus obsolètes, affranchis de leur utilité, ces objets reprennent alors une seconde vie et posent la question de la transmission du patrimoine et de son héritage. Elle convoque ainsi la mémoire et libère les fantômes qui surgissent de ces objets.

Depuis plusieurs années, Latifa Echakhch renouvelle également la tradition du paysage romantique et son motif associé : la ruine. L'artiste va au-delà d'une interprétation littérale du mot "ruine" qui ne désigne plus seulement l'édifice en dégradation mais toute trace d'occupation : album photos, foulard, verres à thé, miniatures de parfum, petits soldats de plomb, etc. Par le langage pictural minimaliste, le sens aigu des formes et l'économie de moyens qui caractérisent son travail, elle intègre, à ses installations, ces objets du quotidien. Ceux-ci sont souvent vidés, décomposés, découpés ou trempés dans un bain d'encre noire.

A la manière des ruines antiques, esthétisées dès la Renaissance afin de symboliser le caractère mortel des civilisations mais la pérennité de leurs traces matérielles et intellectuelles, les ruines de Latifa Echakhch jouent donc le rôle de *memento mori* de notre monde ; ses objets disparates semblent souligner l'obsolescence et la vanité de notre époque.



L'ESTHÉTIQUE ET LA SYMBOLIQUE DE LA RUINE DANS L'ART

Au XV^e siècle, les ruines font leur apparition dans de nombreux tableaux d'artistes et occupent, depuis, une place importante dans l'esthétique occidentale. À la Renaissance, l'architecture de la Rome antique est étudiée et idéalisée comme un modèle de perfection et souvent restituée (reconstituée) dans les décors des peintures. Les ruines antiques font également leur apparition dans le décor de scènes chrétiennes ; symboliquement, elles célèbrent la magnificence de deux civilisations qui se répondent et surplombent le moyen âge : la civilisation antique, dont on redécouvre et admire la science et l'art, et la civilisation chrétienne qui a éclos sur les ruines de ce monde païen. Dans les nombreuses *Adoration des mages* peintes par Botticelli à la fin du XV^e siècle, l'enfant Jésus trône dans un décor de ruines :



Botticelli, Adoration des mages, 1482.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les ruines occupent de plus en plus de place dans la peinture paysagère. Elles ne sont d'abord pas réellement peintes pour elles-mêmes ; elles donnent un aspect théâtral à la scène mais ne sont pas encore l'élément principal de l'œuvre. Au XVIII^e siècle en revanche, l'édition des premiers volumes des *Antichità Romane* (*Antichità Romane*) de Giovanni Battista Piranesi (architecte et graveur né à Venise en 1720 et mort à Rome en 1778) contribue à lancer la mode des images de ruines : "Le succès de ces ouvrages fut énorme. Piranèse avait compris la beauté de ces ruines, ses gravures mettant en avant de manière magistrale le charme et la poésie qui se dégageaient de ces pierres, statues en partie amputées, amas de débris et colonnades au milieu des herbes folles de la campagne romaine.



Piranese, Veduta degli avanzi del Tablino della Casa aurea di Nerone detti volgarmente il Tempio della Pace, entre 1748-1774.

L'imagination de Piranèse a conféré aux ruines des dimensions cyclopéennes, qui apparaissent comme les vestiges d'un monde déserté, autrefois peuplé de demi-dieux. Ses gravures sont porteuses d'un monde de mort davantage suggéré par un sentiment d'incompréhension devant les restes antiques que par leur désolation."¹

Lorsque les ruines sont totalement imaginaires, le spectateur est emporté dans le cercle de vie et de mort des civilisations qui lui rappelle sa propre finitude individuelle. "Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend."²



Pierre-Antoine Demachy (1723-1807) peignait avec précision des ruines imaginaires (titre et date inconnue).

Cette fonction de *memento mori* (souviens-toi que tu vas mourir) de la peinture de ruines va connaître son apogée avec la sensibilité romantique du XIX^e qui emporta définitivement le genre vers l'allégorie et la mélancolie. Dans la vision romantique, la ruine est souvent médiévale et plusieurs regards convergent vers l'œuvre : celui de l'esthète qui aspire à redécouvrir l'intégrité de l'édifice mais qui sait apprécier la beauté de ses traces, celui du philosophe qui lit la mort et le temps dans ces spectres de pierre dont la beauté est, elle aussi, passagère et vouée à disparaître.



Caspar Friedrich, Ruines du monastère d'Eldena, circa 1825.

¹Vivian MIESSEN, *Les peintres de ruines au XVIII^e siècle* : www.artcult.be/2018/08/16/les-peintres-de-ruines-au-xviii-e-siecle/

²DIDEROT, *Salon de 1867* : fr.wikisource.org/wiki/Page:Diderot_-_Œuvres_complètes_éd_Assézat_XI.djvu/239

Si la première moitié du XX^e siècle est marquée par le pressentiment puis l'avènement du désastre des deux guerres mondiales et de ses décombres (des ruines vulgaires), les artistes de la seconde moitié du XX^e siècle s'intéressent aux ruines dans leur contemporanéité ; c'est-à-dire qu'ils s'intéressent aux ruines de notre société en tant qu'artéfacts, en tant que produits de notre temps.



Karl Hofer (1878-1955), Night of the Rubble (La nuit des décombres), 1947.

Mais les ruines de Latifa Echakhch s'intéressent aussi aux petits artéfacts de sa modeste existence, aux artéfacts reconstitués de son temps personnel qui seront inéluctablement recouverts du voile blanc de la mort (les fantômes) ou de l'ombre de l'oubli (l'encre).

POUR ALLER PLUS LOIN

"Une histoire universelle des ruines" Cycle de cours donné par **Alain SCHNAPP**, professeur d'archéologie à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, au Louvre en mars et avril 2014. Toutes les conférences en ligne :

> www.louvre.fr/une-histoire-universelle-des-ruinespar-alain-schnapp

Mario PRAZ, "RUINES, esthétique", *Encyclopædia Universalis* [en ligne] :

> www.universalis.fr/encyclopedie/ruines-esthetique/

Marguerite YOURCENAR, *Le cerveau noir de Piranese*, Edition originale : 1962.

L'EXPOSITION

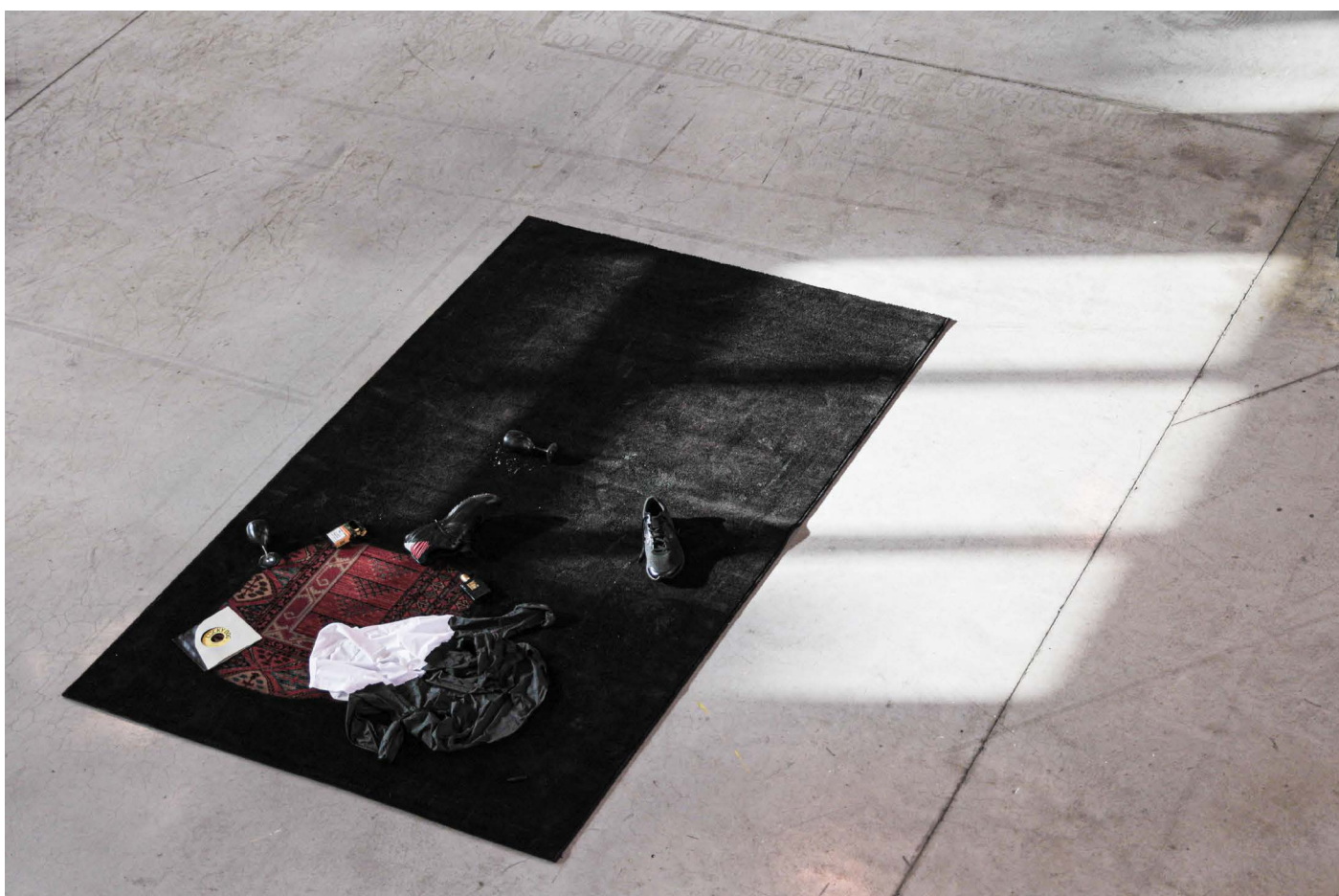
Le titre de l'exposition *The sun and the set* fait à la fois référence au coucher de soleil et au "set" qui, dans les domaines de l'art et du théâtre, signifie l'installation d'une scène, l'assemblage de décors et d'objets qui définissent une scène d'action qui a eu lieu ou que l'on attend.

Latifa Echakhch a souvent utilisé le potentiel d'activation que revêt le décor. Pour cette exposition au BPS22, elle a d'abord créé, dans la Grande Halle, une déambulation entre des décors déclassés, à moitié suspendus, dans lesquels se nichent et se dévoilent petit à petit plus d'une cinquantaine d'œuvres. Entre paysage et mise en scène, son exposition se visite donc par les coulisses, par l'envers du décor. Des décors peints liés à une histoire personnelle vécue par l'artiste, lors de voyages, de rencontres ou simplement chez elle, en Suisse. Ces décors se traversent avant de se voir, formant ainsi un dégradé dans

l'exposition. Du soleil orangé vers un noir sombre, emportant une partie de nous-mêmes et de nos souvenirs.

Dans la salle Pierre Dupont, l'expérience est plus immersive ; la mise en scène est plus sombre mais plus ouverte. On peut y embrasser toute la salle et toutes les œuvres murales d'un regard, dont des bribes de décors peints puis décomposés par l'artiste.

Convoquant les notions de perte, d'abandon, de trace, *The Sun and the set* forme un ensemble de paysages émotionnels où la mémoire se confronte à l'obsolescence de la modernité.



SOLIPSISME ARTISTIQUE

On caractérise parfois le travail de Latifa Echakhch de romantique, en référence au vaste mouvement de sensibilité et d'idées qui a profondément marqué la culture et les arts européens dans la première moitié du XIX^e siècle. S'opposant au rationalisme et au classicisme du siècle des Lumières (le XVIII^e siècle), les romantiques privilégiaient la libération de l'imagination et l'expression du moi : "L'aspect proprement philosophique [du romantisme] (...) est fondé sur l'opposition du moi au non-moi. Tous les rapports entre l'individu et le monde extérieur sont ainsi mis en cause (...). Dans cette difficulté à isoler le moi d'une réalité extérieure dont il prend conscience en s'y reflétant, on trouve déjà le germe du solipsisme, ce vertige philosophique que le romantisme suscite. L'idée que le monde puisse n'exister que dans la pensée d'un individu, idée que rend possible l'examen rationaliste de la perception, devient pour certains une préoccupation anxieuse, angoissante même. Sans atteindre généralement ce point extrême, le romantisme adopte un égocentrisme multiple, une conception du monde où chaque individu est le point de référence essentiel."¹

L'essentiel des œuvres présentées par Latifa Echakhch dans la Grande Halle du BPS22 révèle peut-être le solipsisme de l'artiste (du latin solus = seul et ipse = soi-même). Car, dans son expression, dans ses créations et dans la scénographie de l'exposition, elle privilégie la solitude de sa subjectivité et de ses souvenirs. Une solitude dans laquelle le visiteur est cependant autorisé à pénétrer et errer.

La Grande Halle

Prenant en compte le contexte historique et actuel, le travail de Latifa Echakhch fait toujours l'objet d'une installation spécifique au lieu où il est montré. Le visiteur qui pénètre dans l'exposition est d'abord confronté à l'arrière d'un rideau de théâtre à moitié suspendu. Mis en scène avec d'autres, ils forment un environnement déclassé, constitué de petites ruines identitaires, de moments d'errance où le visible côtoie l'invisible. C'est là toute la dimension poétique de l'œuvre de Latifa Echakhch.

Entre ces vues peintes, propres aux souvenirs de l'artiste, des objets identifiables mais rompus définissent une scène au moment où la magie du spectacle est encore dans les lieux mais que les décors et objets révèlent leurs artifices modestes. Latifa Echakhch crée plusieurs scènes similaires, jamais la même, comme une mémoire qui évoluerait au fil du temps avec des souvenirs qui se mélangent, s'estompent, s'ajoutent. En tissant des liens entre les objets, les paysages et l'architecture du lieu, elle confronte les fragments de réel qui constituent nos paysages intimes.

Pour faciliter la lecture de l'exposition, on peut rassembler les œuvres de la Grande Halle en quatre catégories : la **Dépossession**, les **Fantômes**, les **Encrages** et les **Objets**. Toutes les œuvres et les images disséminées dans l'espace sont directement inspirées de souvenirs très personnels de Latifa Echakhch. Mais elle ne livre que rarement les clés d'interprétation de ses souvenirs afin que les visiteurs puissent rattacher ces objets à leur propre histoire : "*La place du visiteur est toujours très importante. Elle met en scène l'espace et donne plusieurs possibilités de lecture. Mais tout n'est pas donné non plus. Le visiteur a sa part de travail à faire aussi*".

¹ PEYRE Henri et ZERNER Henri, " ROMANTISME ", *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/romantisme/>



DÉPOSSESSION

La dépossession est le titre du premier ciel effondré réalisé par l'artiste en 2014 mais est également un thème fort qui parcourt l'ensemble de l'œuvre de Latifa Echakhch. L'histoire humaine (et en particulier l'histoire de l'esclavage, des conquêtes territoriales, des colonialismes et du capitalisme, de la révolution industrielle, des oligopoles ou de la mondialisation) est jalonnée de prises de possession (d'un territoire, de ses ressources, de ses peuples, etc.) qui sont souvent des dépossessions violentes.

The Fall présente six paysages un peu naïfs offrant la splendeur de l'aurore, du crépuscule ou de la nuit. En partie suspendus, en partie plissés, ils semblent abandonnés ; ils donnent le sentiment d'une catastrophe qui a amené à leur effondrement. Ce point de non-retour modifie en profondeur le sujet, le fait vaciller, le reconfigure. Ces paysages issus de rencontres, de voyages et de moments vécus par l'artiste apparaissent comme un flot soudain de souvenirs qui s'amplifie et s'accélère... en cascade. *The Fall*, c'est leur titre ; qui peut aussi signifier : la chute. Les objets que Latifa Echakhch a placés alentours

créent des brèches et nous égarent en nous-mêmes, dans notre propre histoire. Les objets, brisés, comme les souvenirs que l'on perd, sont peut-être le rappel qu'il faut accepter que notre vie entière n'est qu'une vertigineuse dépossession. Dans une société qui valorise la durée déterminée, l'adaptabilité, la flexibilité, où l'on peut plier mais où l'on ne rompt pas, Latifa Echakhch nous rend ce droit. Peut-être pour arriver à un état de quiétude, à un absolu plus grand.

LA DÉPOSSESSION

La première grande toile de théâtre effondrée qu'a fait réaliser Latifa Echakhch en 2014 se nommait *La dépossession*. Cette toile présentait un ciel bleu classique et générique tel que celui que l'on retrouve dans la fresque *Cross Fade* représentée dans la Salle Dupont. Mais la dépossession est surtout un thème fort qui parcourt l'ensemble de l'œuvre de Latifa Echakhch.

"La question de la dépossession peut avoir une référence très ancrée sur la spiritualité du christianisme ; c'est se déposséder des biens pour arriver à un état supérieur de quiétude. Mais d'un autre côté, la dépossession a été aussi énormément utilisée dans un contexte décolonialiste dans lequel on parlait de dépossession de terres, de dépossession de biens. (...) Donc oui, la dépossession est éminemment politique dans le sens où elle est un choix ou pas. Ce sont des questions qui sont amenées à être posées. Or, quand on parle de dépossession dans un aspect positiviste religieux, c'est quand on enlève quelque chose pour accéder à quelque chose de plus grand, d'absolu. Or là, le ciel bleu en soi est quelque chose de grand et d'absolu, qu'on a matérialisé dans une peinture et qu'on va ensuite décrocher et enlever, [le spectateur étant obligé] de se déposséder même de cette image."¹

QUESTIONS PARTAGÉES

- A quoi te font penser ces grandes toiles ?
- Reconnais-tu certains des éléments représentés ?
- Quelles relations peux-tu établir entre ces toiles et les objets exposés alentours ?
- Lorsque tu déambules dans la Grande Halle, peux-tu créer un lien entre tous les objets exposés ?
- Si tu devais exposer un objet qui t'est cher, lequel choisirais-tu ? Qu'en dirais-tu ?

¹ Latifa Echakhch interviewée par la galerie kamel mennour en 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=mH2MZD40mqQ>

La dépossession volontaire, celle qui libère l'individu de ses carcans matériels, serait donc une valeur positive lorsqu'elle est d'initiative personnelle. Lorsqu'elle est imposée par autrui, la dépossession est toujours négative ; elle est un accaparement, une aliénation. Et lorsque l'ambiguïté du terme est suggérée par un artiste, la dépossession devient un puissant thème de réflexion.

FANTÔMES

Une des figures-clés qui organise, à la fois implicitement et explicitement, la démarche de Latifa Echakhch est celle du fantôme. Dans nombre de ses œuvres, les protagonistes d'une scène brillent par leur absence. Elle présente toujours les vestiges d'une action qui a eu lieu, qu'elle a provoquée et exécutée elle-même (mais il ne s'agit pas d'une performance). Elle occulte systématiquement la présence des corps, au profit des traces que ceux-ci ont laissées.

Au sol, Latifa Echakhch place un ballon, un costume et des chaussons d'équilibriste - *Sans titre (Red ball and Figure)* -, des habits de fanfare et des instruments de musique - *Sans titre (L'indépendante)* -, ou encore des tenues de gogo danseur - *Sans titre (Pole Dancer)* -. Ces costumes sont des uniformes qui évoquent l'absence du corps et le temps suspendu dans une activité professionnelle. Cette notion d'absence joue un rôle majeur dans l'œuvre de Latifa Echakhch. Les visiteurs qui voient son travail sont souvent les témoins des retombées d'une action et doivent donc faire appel à leur imagination. Arrachés à leurs contextes respectifs, ces objets sont dépossédés de leur contenu anecdotique et de leur rigidité formelle pour ne conserver que l'intensité du propos allégorique. "J'aime réduire les choses à l'essentiel : pour que l'on pense à un acrobate, nous n'avons pas besoin de le voir à l'exercice, son costume est suffisant. La lecture arrive à un moment où l'on ne sait pas si les choses sont arrivées, pas arrivées ou si elles sont encore possibles."

FANTÔME (HORLOGE), 2014

L'œuvre de Latifa Echakhch est peuplée de fantômes et d'absences à peine suggérées. Une horloge de parquet provenant de Sion (Suisse), une sculpture en bronze ou encore un guéridon ancien sur lequel est posé un service à thé marocain sont partiellement couverts d'un linge blanc ancien, quelquefois brodé. Ces objets, le plus souvent chinois, sont propres à l'histoire personnelle de l'artiste. Des histoires et des souvenirs qu'elle voile de blanc, symbole fort, universel et aux interprétations multiples (symbole de paix, de propreté, du manque). Par ce procédé, elle les rend silencieux dans un temps suspendu dont l'histoire complexe rejoint celle des émotions, des sentiments, des comportements, des normes.

QUESTIONS PARTAGÉES

- Quels métiers reconnais-tu dans ces costumes ou accessoires ?
- À ton avis, à quels événements sont-ils liés ?
- Peux-tu imaginer une histoire qui les fasse "revivre" ?



ENCRAGES

Parmi les matériaux couramment utilisés par Latifa Echakhch, l'encre occupe une place importante. Elle aime raconter que si elle n'avait pas trouvé le moyen d'exercer le métier d'artiste, elle aurait écrit de la poésie. Cet attachement à l'écriture comme acte de résistance est empreint de métaphores poétiques et politiques. Utilisant des matériaux pauvres au pouvoir expressif fortement émotionnel, mélancolique, voire parfois même violent, l'artiste convoque la mémoire personnelle et collective. A hauteur de bras, elle laisse couler l'encre noire sur des objets désuets (des miniatures de parfum, un album de photos, un foulard, des enveloppes...) qui restent identifiables, comme s'ils avaient survécu à une catastrophe. Des souvenirs qu'elle nomme "Encrages" et qui font écho au patrimoine, à l'héritage, à la notion de culture. Pour Latifa Echakhch, c'est une façon de réactiver, d'unifier et de faire rejaillir les fragments de réel contenus dans ces objets ; comme des madeleines de Proust.

MER D'ENCRE, 2012

Mer d'encre est une installation composée de 10 chapeaux melon noirs posés sur la calotte, fond visible, éparpillés sur le sol et remplis d'encre noire. Renvoyant à René Magritte, à Charlie Chaplin ou encore à l'espion britannique John Steed, de la série télévisée *Chapeau melon et bottes de cuir*, ces chapeaux sont autant de références à l'histoire de l'art qu'à l'histoire populaire et médiatique. A l'impression d'abandon, d'errance mélancolique, s'ajoute une symbolique plus générale liée à la figure du poète, du créateur, dont les encres s'apprêtent à se déverser sur le sol pour y faire jaillir formes et paroles.

QUESTIONS PARTAGÉES

- À quels personnages te font penser ces chapeaux?
- Comment expliquerais-tu cette encre dans les chapeaux?
- Comprends-tu la technique qui solidifie l'encre?



MYTHOLOGIES - ROLAND BARTHES

Roland Barthes (FR, 1915 – 1980) est un philosophe, critique littéraire et sémiologue. Entre 1954 et 1957, il écrit une série de textes courts (réunis et publiés en 1957 sous le titre *Mythologies*), visant à appliquer l'analyse sémiologique à quelques mythes de la vie quotidienne française. Il y explique que les objets du monde moderne ne sont pas simplement des objets pratiques, destinés à nous rendre la vie plus simple. Ils sont aussi, à bien des égards, l'incarnation matérielle d'une certaine conception du monde. Les produits de beauté, la publicité, les matchs de catch, la DS, le bifteck et les frites, et même la coupe de cheveux de l'acteur Marlon Brando, véhiculent un certain nombre d'idées qui ne sont pas neutres, pas seulement pratiques ou pas uniquement esthétiques. Tout cela engage une représentation politique du monde, dont il faut prendre conscience.

C'est cette idée que Barthes applique à ce qu'il appelle "les jouets français". Il remarque que la plupart d'entre eux proposent aux enfants des objets d'adultes en taille réduite. Les jouets des enfants sont un microcosme du monde adulte : des trousseaux d'opérateur de médecin, des salles d'opération pour poupées, des dinettes ou des casques à permanente pour les coiffures. Tout cela est, bien évidemment, factice et en plastique mais en donnant de tels jouets à l'enfant, l'adulte invite l'enfant à l'imiter. Et en préfigurant ainsi les fonctions adultes, on prépare aussi inévitablement les enfants à les accepter. Imiter, c'est accepter, c'est faire siens comme normes les gestes et les attitudes. Roland Barthes prend ainsi l'exemple des poupées données aux petites filles pour les préparer à ce que Barthes appelle "la causalité ménagère". Ces jouets n'ont d'autres effets que de conditionner l'enfant à son futur rôle social, rôle qui se présentera à lui comme une évidence.

LES GUERRIERS MAROCAINS DU GÉNÉRAL FRANCO

On estime que plus de 700.000 Marocains vivent aujourd'hui en Espagne et représentent la première communauté extracommunautaire (non membre de l'UE) dans le pays. Si cette circulation des personnes (du Maroc vers l'Espagne) est relativement récente, les échanges culturels sont beaucoup plus anciens et ancrés dans une histoire qui a longtemps rattaché la péninsule ibérique à la civilisation islamique médiévale (du VIII^e au XV^e siècle). La Ronda fait partie de ce patrimoine partagé entre la culture espagnole et la culture marocaine. Tellement partagé que la confusion sur son origine exacte est possible ; quelque chose de typiquement espagnol est considéré comme marocain... et inversement.

Les échanges de part et d'autre du Déroit de Gibraltar ont parfois pris une tournure beaucoup plus dramatique. En juillet 1936, un groupe d'officiers menés par le Général Francisco Franco entre en rébellion contre le gouvernement de Front populaire élu en février. Cette tentative de coup d'état va se transformer en une véritable guerre civile (1936-1939) qui opposera des forces militaires réactionnaires (les Nationalistes) et une coalition des forces politiques de gauche soutenue par les anarchistes (les Républicains).

OBJETS

Dans *L'Objet du siècle*, Gérard Wajcman écrit "La ruine, c'est l'objet plus la mémoire de l'objet. [...] La ruine, c'est l'objet devenu trace commune, l'objet entré dans l'Histoire". Latifa Echakhch travaille avec des objets banals, pauvres, devenus presque des clichés, mais comprenant une charge émotionnelle forte. Elle les réduit au silence par la destruction, l'effacement ou le recouvrement. Micros sur pied vidés de leur appareillage électronique, porte-manteau brisé, verres à thé éclatés, tapis dont il ne reste que les bordures, pneus brûlés, ... ces objets ne sont pas amoindris mais élevés à un état de saturation, à une intensité, comme augmentés de leur ruine. Avec une esthétique simplifiée et minimale, Latifa Echakhch leur donne plusieurs vies. Comme Roland Barthes dans ses *Mythologies*, elle présente l'album de son histoire, analyse et dévoile les objets triviaux de notre quotidien et les figures idéalisées de la culture de masse afin de mettre à jour l'enjeu fondamental de tout objet : être une portion du monde en réduction.

LE THÉ DE SAÏD, 2010

Dans la Grande Halle, une petite théière est prête à recueillir l'eau de pluie d'une gouttière reliée à l'extérieur du bâtiment. Cette œuvre reproduit le geste de Saïd, l'oncle de l'artiste installé à Khouribga au Maroc. Dans cette ancienne ville minière où il pleut très rarement, les entreprises étrangères chargées de construire les habitations des ouvriers avaient installé le modèle européen des toitures en pente et des évacuations d'eau de pluie ; dans cette ville où l'accès à l'eau est encore très limité, le "thé spécial" de l'oncle Saïd avait le goût de la poésie et de l'absurde.

EVISSA (IBIZA), 2010

Eivissa (Ibiza) est une installation composée de quatre pierres provenant d'un campement construit à Ibiza pour accueillir les tentes des soldats marocains enrôlés dans les troupes nationalistes de Franco pendant la guerre civile espagnole (1936-1939). Sous et autour de ces pierres sont disposées des cartes à jouer espagnoles, utilisées pour un jeu appelé "La Ronda", très populaire en Espagne et au Maroc. Enfant, Latifa Echakhch jouait avec ce jeu de cartes qui lui semblait étrange par rapport aux cartes françaises. Avant de découvrir son origine espagnole, elle pensait qu'il était marocain. Comme souvent dans son travail, Latifa Echakhch aborde l'universel par le biais de son histoire personnelle. *Eivissa (Ibiza)* est une référence aux échanges culturels et aux flux de personnes entre l'Espagne et le Maroc.

C'est du Maroc, plus précisément des garnisons militaires espagnoles casernées dans la région marocaine sous protectorat espagnol, qu'est partie la conquête de l'Espagne par les forces armées franquistes. Pour grossir les rangs de cette "armée d'Afrique", Franco va engager des dizaines de milliers de Marocains (appelés Moros, Maures) recrutés à Chefchaouen, Al Hoceima, Tétouan, Nador contre "deux mois de salaire payés d'avance, quatre kilos de sucre, une boîte de pétrole de deux litres et une quantité de pain chaque jour en fonction du nombre d'enfants"¹. Les populations du Rif marocain souffraient à l'époque d'une grande misère suite à la répression de la révolte de la République du Rif ; une répression menée par une alliance de militaires français et espagnols dirigée par Franco qui sera élevé au grade de général, suite à sa victoire dans la guerre du Rif (1921-1926).

Les premiers soldats rifains vont toucher le sol espagnol dès juillet 1936 et il y aura, par la suite, plusieurs autres campagnes de recrutement (15.000 en octobre 1936, 35.000 en mars 1937, etc.). Ces dizaines de milliers de marocains ont servi aux côtés des Nationalistes de Francisco Franco et ont profondément marqué les esprits des belligérants. En témoignent ces paroles d'une chanson révolutionnaire républicaine, *Viva la cinque Brigada* : "Luchamos contra los moros (Rumba la rumba la rumba la) Mercenarios y fascistas" (Nous luttons contre les Maures, mercenaires et fascistes).



Au-delà des faits historiques, il y a la tragédie. Celle d'un peuple lancé en première ligne de la guerre civile d'un autre peuple ; celle d'un peuple considéré comme "lot d'humanité inutile", d'après les mots de l'auteur Manuel Chavez Nogales. Dans son recueil de nouvelles écrit juste après la guerre et inspiré de faits véridiques (*À feu et à sang*), il écrit : "Peiné par la disparition de son cher Mohamed, le vieux caïd sortit de la tente de campagne où dormaient déjà les autres officiers Maures, et fit quelques pas dans la montagne, sous le halo de lune qui filtrait à travers les épaisses cimes des pins. L'air raréfié de la sierra de Gredos caressait son visage tanné. L'un après l'autre, les feux du bivouac s'étaient éteints. Seul un rai de lumière rougeâtre s'échappait par une fente de la tente des officiers européens. Le caïd s'approcha, attiré par cette lueur et par le brouhaha qui provenait de l'endroit. Les officiers célébraient bruyamment le triomphe de la veille et trinquaient déjà au succès de l'opération du lendemain. Ces rires et ces chansons chagrinerent plus encore le caïd. Le guerrier africain resta là un long moment, et ce joyeux vacarme fit peu à peu naître dans sa conscience assoupie un sentiment de dédain puissamment mâtiné de haine ; pendant que ces gens fêtaient des victoires remportées grâce au sang des Maures, ses frères, lui errait seul dans la nuit, affligé par une perte que, dans ce monde étrange, personne d'autre ne semblait déplorer."²

POUR ALLER PLUS LOIN

Cette analyse de l'oeuvre *Evisca* par **Soledad Gutiérrez**, commissaire de l'exposition *La Ronda* à la Capella MACBA (Musée d'Art Contemporain de Barcelone) en 2010.

> www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/artistes/echakhch_ronda_fr.pdf

Un article intitulé *Guerre d'Espagne: le triste sort des milliers de soldats "marocains" de Franco* publié sur le site de France Info en juin 2017.

> www.francetvinfo.fr/monde/afrique/maroc/guerre-d-espagne-le-triste-sort-des-milliers-de-soldats-marocains-de-franco_3060189.html

Cette version de *Viva La Quince Brigada* chantée par Rolando Alarcón sur l'album "Canciones de la Guerra Civil Española". Cette chanson est directement inspirée par chanson révolutionnaire du début du XIX^e siècle intitulée *Ay Carmela*.

> www.youtube.com/watch?v=Fko5fYIBJFU

A sangre y fuego (À feu et à sang) est un recueil de nouvelles écrit par Manuel Chaves Nogales en 1937 alors qu'il a fui, à Paris, la guerre civile espagnole. En guise d'avertissement de cet ouvrage, l'auteur écrit : "Quoiqu'elles relatent les aventures invraisemblables de personnages inconcevables, ces neuf hallucinantes nouvelles ne sont pas l'œuvre de l'imagination ni de la fantaisie pure. Chaque épisode est inspiré d'un fait rigoureusement véridique ; chaque héros possède une existence réelle et une personnalité authentique, laquelle, en raison de la proximité des événements, a été prudemment voilée. "

¹ Cf. le site web d'actualité maghress.com qui cite l'un des ouvrages de référence sur le sujet : **María Rosa de MADARIAGA**, *Los moros que trajo Franco. La intervención de tropas coloniales en la guerra civil*, Barcelona: Martínez Roca, 2002 (première édition); RBA, 2006 (seconde édition).

² **CHAVES-NOGALES Manuel**, *À feu et à sang. Héros, brutes et martyrs d'Espagne*, Quai Voltaire / La Table Ronde, 2011 (Publication originale de 1937).

La salle Pierre Dupont

Dans *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Jean Starobinski écrit "Pour qu'une ruine paraisse belle, il faut que la destruction soit assez éloignée et qu'on en ait oublié les circonstances précises." Cela ne vaut toutefois pas pour les reliquats de fresques peintes de Latifa Echakhch qui, elles, sont en sursis. Comme suspendues dans le temps, elles se saisissent juste avant leur disparition.

Offrant au visiteur une expérience sensorielle grâce à un jeu d'éclairage minimal, Latifa Echakhch réussit à revêtir l'espace d'œuvres fortes et interdépendantes, desquelles surgissent différentes interprétations et associations. Pour la première fois exposées ensemble, ces œuvres murales parlent de la perte, de l'absence. Latifa Echakhch offre moins de nouvelles images à contempler qu'un discours sur la dissolution d'une époque. Comme si la ruine était, aujourd'hui, moins un monument ou un paysage qu'une sorte de contexte collectif persistant.

Dans cette installation immersive, Latifa Echakhch renouvelle non seulement la tradition du paysage romantique et de la ruine, mais aussi les formes canonisées par des siècles d'académie, de collection et de musée. Ses peintures murales sont exécutées en forme de tondo (du mot rotondo qui signifie rond), motif récurrent dans l'œuvre de l'artiste. Particulièrement en vogue à la renaissance italienne, le cercle renvoyait à l'idée de perfection. Le tondo prenait naturellement place au plafond, c'est-à-dire à l'apogée de l'espace, près des cieux. La plupart du temps, ces tondi mettaient en scène des peintures allégoriques servant à déifier les puissants. A l'inverse, Latifa Echakhch les a peintes au mur puis les a partiellement détruites, marquant par-là la dissolution d'une époque, d'une culture, d'un enseignement.

QUESTIONS PARTAGÉES

- Que vois-tu sur ces peintures murales ?
- Peux-tu les décrire?
- Qu'évoque pour toi leur destruction?



CROWD FADE, 2017

La peinture murale *Crowd Fade* représente une foule de manifestants portant des banderoles, scandant des chants et des slogans, dans le but d'exprimer des revendications ou de concrétiser une appartenance commune à une mouvance déterminée. Cette manifestation pourrait avoir lieu à Istanbul, Paris, New York, Hong Kong ou d'autres villes dans le monde. Latifa Echakhch généralise, ici, la forme de la protestation en l'ouvrant sur ce qu'elle a de rassembleur.

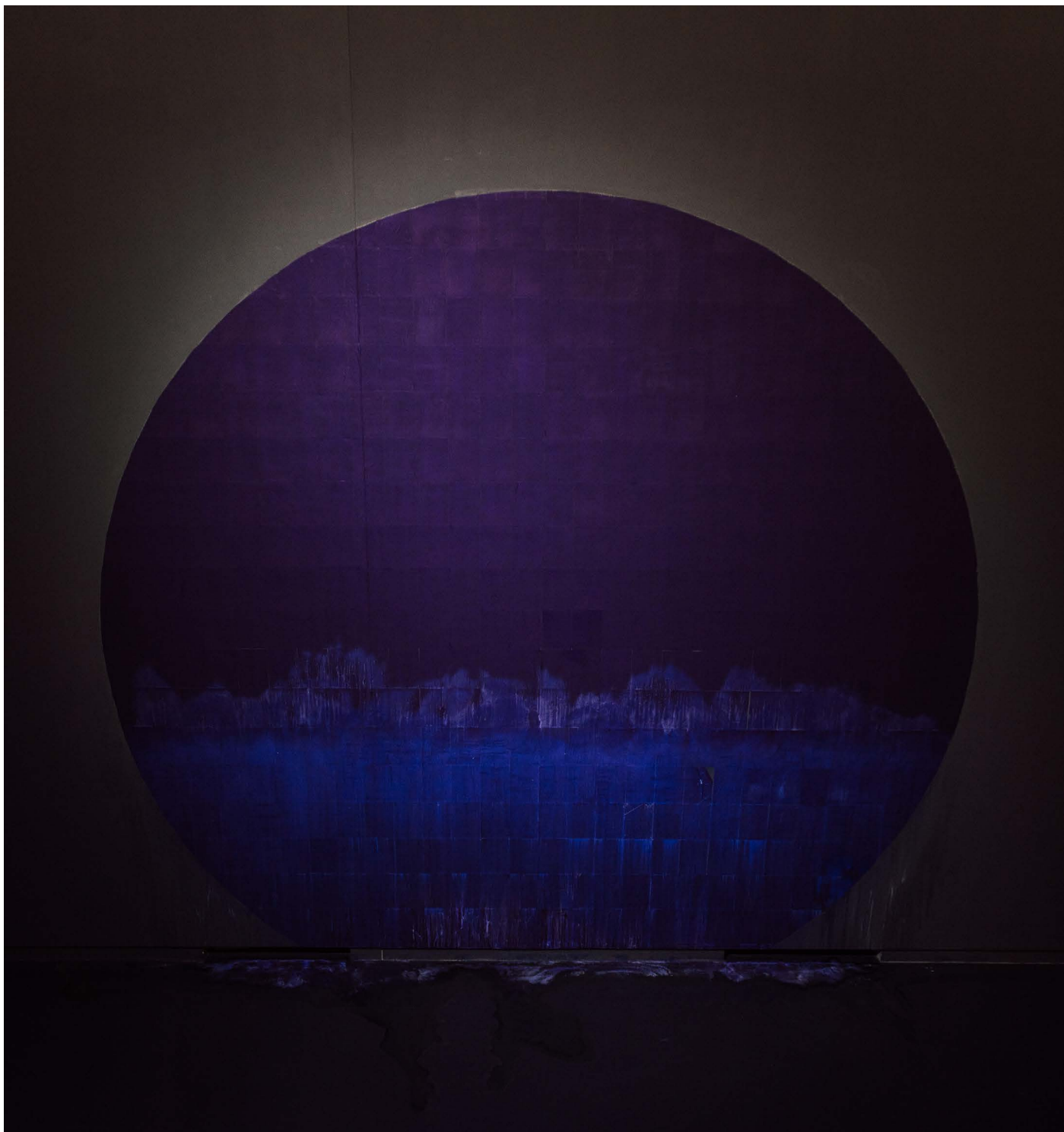
La surface de l'oeuvre est gravement écaillée ; des morceaux de murs sont tombés sur le sol, comme si l'architecture elle-même s'effondrait. En cette époque de turbulences politiques, économiques et environnementales, l'oeuvre suggère la perte des illusions, l'insécurité et l'instabilité, ainsi que l'effondrement de visions communes à l'humanité. L'artiste pose dès lors cette question : Qu'émergera-t-il finalement du chaos actuel ?

CROSS FADE, 2016

Cette peinture murale représente des nuages sur un ciel bleu, dont les débris jonchent le sol. Reproduit sur les cimaises du Musée, le ciel évoque la fresque classique en trompe-l'œil qui créait une illusion de profondeur mais que brisent les fragments tombés. Le ciel, habituellement associé à la permanence, perd sa stabilité, passant à un état de ruine qui souligne l'incertitude du présent et suggère la perte d'un espace commun. Au profit de quoi ?

*"Le jour où on peint les nuages, on est fleur bleue.
Mais, à la fin, on marche sur un champ de ruines.
On n'est plus acteur mais contemplateur de ce qui reste."*

Latifa Echakhch



A CHAQUE STENCIL UNE RÉVOLUTION, 2007

Latifa Echakhch recouvre ici les cimaises de feuilles de carbone bleu, utilisées jadis pour dupliquer manuellement des documents puis mécaniquement grâce à la stencileuse. Collées au mur comme un papier peint, les feuilles sont ensuite aspergées d'alcool éthylique. L'artiste combine ici une référence à l'IKB (International Klein Blue, le bleu breveté d'Yves Klein) et une évocation des tracts politiques des années 60 et 70, période de contestations intenses et d'utopies politiques. Le titre de l'œuvre fait allusion aux mots que Yasser Arafat avait utilisés pour décrire la séquence turbulente des revendications politiques et sociales qui caractérisaient, au niveau mondial, la fin des années 1960. Espoirs et rébellions, aujourd'hui ruinés, qu'il faut désormais réinventer.

"À CHAQUE STENCIL UNE RÉVOLUTION"

Yasser Arafat a incarné, pendant toute la seconde moitié du XX^e siècle, les revendications du peuple arabe de Palestine et la lutte armée contre l'État d'Israël. Mais à quoi Arafat fait-il exactement allusion lorsqu'il prononce cette phrase au tournant des années 60 et 70?

À partir du milieu des années 60, le monde occidental (celui qui a le plus bénéficié de la croissance économique de l'après seconde guerre mondiale) vit les derniers moments de la prospérité matérielle et de la paix sociale des Trente Glorieuses. Entre 1968 et 1973 les sociétés françaises et américaines sont bousculées par des mouvements de contestation de la jeunesse étudiante puis de mouvements sociaux représentatifs de minorités en état civil de soumission

et d'oppression (ouvriers, immigrés, femmes, noirs, gays, autochtones, etc.).

Cette contestation est jalonnée d'épisodes célèbres. En voici quelques-uns :

En France, il y eut la "nuit des barricades" (10 mai 1968), 9 millions de grévistes (mai 68), l'Atelier populaire aux Beaux-Arts de Paris (ouvert le 16 mai 1968), l'occupation par les grévistes et la prise d'assaut par les CRS des usines Renault de Flins (6 juin 1968) et de Peugeot à Sochaux (9 juin 1968), la publication du "Manifeste des 343" femmes ayant avorté (Nouvel Observateur du 5 avril 1971), la grande manifestation féministe à Paris (20 novembre 1971), 60.000 protestataires rassemblés sur le plateau du Larzac contre l'extension d'un camp militaire (26 août 1973), etc.

Aux États-Unis, ce furent les émeutes raciales suite à l'assassinat de Martin Luther King (4 avril 1968), l'assaut de l'université de Columbia après une semaine d'occupation par les étudiants (30 avril 1968), la création de l'American Indian Movement (28 juillet 1968), la mort de James Rector lors du Bloody Thursday à l'université de Berkeley (15 mai 1969), les forces de l'ordre qui tuent 4 étudiants à l'université d'État de Kent et 6 émeutiers noirs à Augusta (mai 1970), la grève nationale étudiante (3 novembre 1969), la Woman's Strike for Equality (26 août 1970), les vétérans du Vietnam jetant leurs médailles au pied du Congrès lors de l'opération Dewey Canyon III (19 avril 1971), etc.

Dans ce contexte profondément contestataire, les affiches et les tracts sont des vecteurs de slogans, de mobilisation, d'idées, de visions politiques et d'agendas d'actions. Des vecteurs d'autant plus efficaces qu'ils seront beaucoup plus faciles et moins chers à produire qu'ils ne le furent par le passé. Les affiches bénéficient de la popularisation de la sérigraphie qui ne nécessite qu'un écran de nylon tendu sur un cadre en bois et un peu de peinture. Les tracts sont produits rapidement en dehors des imprimeries grâce aux polycopieurs à alcool, appelés aussi ronéotype et associés également au miméographe. Pour les utiliser, il faut commencer par déposer l'encre issue d'un papier carbone (un stencil) sur une feuille qui servira de matrice. On passe alors un papier humidifié par une solution alcoolique contre cette matrice. L'alcool dilue légèrement l'encre qui se transfère sur les copies jusqu'à épuisement de l'encre de la feuille originale. Ce sont donc bien les matériaux ayant contribué à l'expansion des idées contestataires et révolutionnaires qui constituent les matières premières de cette pièce de Latifa Echakhch.

YVES KLEIN

Yves Klein (1928 – 1962) est un artiste français animé par l'idée consistant à "libérer la couleur de la prison de la ligne". Dans ce but, il se tourne, dès 1954, vers la monochromie car c'est pour lui la seule manière de peindre permettant de "voir ce que l'absolu avait de visible". Dans sa quête d'immatérialité et d'infini, Yves Klein adopte le bleu outremer qui est devenu iconique et permet d'identifier immédiatement ses œuvres.

Mais d'où vient cette couleur bleue monochrome ? Yves Klein est aussi un chercheur et un inventeur. Il aurait bien voulu créer directement les pigments, les couleurs que l'on trouve chez les marchands de couleurs. Malheureusement, mélangé au liant (un liquide pour faire la peinture), le pigment perd son rayonnement. Afin que le bleu ne perde pas de son éclat, l'artiste a mis au point une formule surprenante. Il mélange le pigment avec du Rhodopas (une résine synthétique), de l'alcool d'éthyle et de l'acétate d'éthyle pour obtenir un liant idéal qu'il mélange ensuite avec un pigment bleu, le bleu outremer 1311. Ce bleu inimitable, une fois mélangé au nouveau liant, est appelé IKB, International Klein Blue.

POUR ALLER PLUS LOIN

Site de l'artiste

> yvesklein.com/fr

Dossier pédagogique du Centre Pompidou autour d'Yves Klein

> mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.

POUR ALLER PLUS LOIN

Un film pédagogique et promotionnel des années 1960 qui montre, dans ses premières minutes, comment utiliser toute une gamme d'anciens copieurs.

> archive.org/details/43624TheDuplicationOfTheSpiritMethod

Michaël LELLOUCHE, *PROTEST ! Les affiches qui ont changé le monde – 1968-1973*, Éditions du Chêne, Paris, 2018.



LES ATELIERS DU CLUB

Le Club Théo van Gogh fête ses 30 ans

Le Club Théo (Club Psychosocial Théo van Gogh) accueille des personnes psychotiques adultes au sein d'une structure où la vie communautaire est au cœur du fonctionnement.

Sa dénomination de Club pointe l'exclusivité, la convivialité mais suggère également la participation active des membres de la structure. La référence à Théo, frère de Vincent van Gogh, renvoie au rôle de soutien et d'encouragement qu'il a joué à l'égard de ce dernier.

Il y a 30 ans, le Club thérapeutique Théo van Gogh ouvrait ses portes à l'initiative de Guy Deleu et du CPAS de Charleroi. Convaincu de l'intérêt de sortir les patients psychotiques d'une approche exclusivement médicale, le psychiatre Deleu défend l'idée d'un lieu intermédiaire, privilégié, hors de l'hôpital, qui puisse conduire ces personnes à une autonomie et une meilleure intégration sociale. Dès le début, la dimension artistique constitue le noyau du Club.

Au Club Théo, un tiers des activités est dédié aux arts plastiques. La créativité est encouragée dans l'écoute et le respect de la personne désireuse d'entamer une production plastique qui est, ici, envisagée comme un potentiel moteur de transformation.

Les ateliers artistiques font partie d'un champ thérapeutique global dans lequel d'autres types d'activités sont proposés. La vie communautaire du Club est conçue comme un ensemble où la mise en place de chaque activité l'est tant à l'initiative des professionnels encadrants que des membres.

Néanmoins, la réputation du Club Théo tient beaucoup à la qualité de sa production artistique. Elle offre aux membres une visibilité, des échanges et des contacts autour des nombreuses expositions auxquelles ils sont invités à participer.



L'EXPOSITION

Elle se déroule en deux parties. L'une d'elles montre le foisonnement des ateliers artistiques du Club Théo, en proposant une ou plusieurs pièces de presque chaque membre de la structure depuis sa création. L'autre volet de l'exposition a fait l'objet d'une sélection plus rigoureuse qui révèle 12 démarches singulières.

La diversité et la singularité des artistes présentés montrent à quel point leurs démarches ne peuvent être soumises à des caractéristiques spécifiques qui permettraient de catégoriser ces créations. Cette exposition veut ainsi éviter tout a priori, tout apitoiement, toute anecdote afin de se concentrer sur la présentation du travail artistique.

Focus sur deux artistes du Club Théo

PASCAL ISBIAI

Pascal Isbiai (Pont-à-Celles, 1969) est un féru d'architecture. Il est passionné par l'Art déco, le Bauhaus, le modernisme et le post-modernisme de la fin des années 70 et collectionne des cartes d'état-major. Sa formation en dessin technique a beaucoup influencé ses créations, notamment par l'utilisation de l'équerre et son attrait pour les formes géométriques. Il déploie des villes imaginaires dynamiques aux couleurs vives.

OLIVIER BERTEEN

Olivier Berteen (Villers-la-Ville, 1964) est musicien, poète et comédien. L'art lui est indispensable. Récemment, il s'est initié à la linogravure au Club Théo et réinterprète, par ce biais, des œuvres d'artistes célèbres en y juxtaposant de savoureux poèmes. Il attaque la matrice de ses gravures comme un sculpteur, dans une urgence où la gravure devient un prétexte aux textes.





Le théâtre de la vie ne t'aura pas
surpris jeune homme au regard craintif
à ton miroir on regarderait bien tes peintures
jusqu'au soir.
Louise Lautre, je bois en ton honneur et je
fois sul xcc. Huile sur coton, plume sur
page de cahier d'école, on verrait bien ta
vie en farandoles.
S'oblirait-on en soûn, je reste tout ému devant
tes dessins au fusain. Me voici projeté dans le
firmament des étoiles lorsque je regarde tes
peintures sur toiles. Je ne marche plus sur le
bitume, je regarde tes dessins à la plume

QUELQUES NOTIONS

ART ASILAIRE

Une des premières notions (datant du début du XX^e siècle) que les psychiatres utilisent pour désigner les productions de certains de leurs pensionnaires.

ART BRUT – JEAN DUBUFFET

Ouvrages artistiques qui ne doivent rien (ou le moins possible) à l'imitation des œuvres d'art qu'on peut voir dans les musées, les galeries, etc. Mais qui sont l'objet de l'invention la plus spontanée et personnelle – des productions dont l'auteur a tout tiré de son propre fond, de ses impulsions et humeurs propres sans se soucier des codes culturels de l'art officiel. Il s'agit d'une approche sociale (les auteurs sont des marginaux réfractaires au conditionnement culturel) et esthétique (les œuvres n'ont aucune influence venant de l'art traditionnel et sont originales). Pour Dubuffet, il n'y a pas d'art des fous pas plus qu'il n'y a d'art des malades des genoux.

ART OUTSIDER

Créations plastiques issues du monde de la maladie mentale, du handicap mental, de la médiumnité, et d'artistes autodidactes isolés qui ne s'inscrivent pas dans le circuit culturel officiel.

ART EN MARGE

Lieu qui ouvre ses portes à Bruxelles, en 1983, dans le but de chercher et montrer des œuvres qui proviennent de lieux inaccessibles pour le public. Il cherche à valoriser la richesse de ces créations, voir en quoi elles sont similaires des productions réalisées par des artistes professionnels, etc. Il s'agit surtout de recherches au sein d'ateliers créatifs fréquentés par des personnes souffrant de troubles mentaux ou vivant au sein d'hôpitaux psychiatriques.

ART DIFFÉRENCIÉ

La notion apparaît au début des années 2000. Elle englobe les œuvres des handicapés mentaux (à distinguer d'une pathologie mentale qui elle survient à n'importe quel moment de l'existence. Le handicap mental survient avant 18 ans). L'art différencié – contrairement à l'art brut – apparaît en atelier sous l'impulsion d'un animateur généralement artiste.

POUR ALLER PLUS LOIN

Reportage *Les chemins de l'Art brut* sur le musée du LaM, à Villeneuve d'Ascq, qui abrite la plus grande collection d'art brut en France

> <https://www.youtube.com/watch?v=FLsBDZDtLGM>

Récit graphique d'**Ellen Fornet**, *Une case en moins. La dépression, Michel-Ange et moi*, Editions Delcourt (Coll. Outsider), 2013.

John Maizels, *L'Art brut : l'art outsider et au-delà*, Phaidon, 2005.

Carine Fol, *De l'art des fous à l'art sans marges*, Skira, 2015.

LAURENT MOLET

Master of puppets

Carolo de cœur et d'esprit, Laurent Molet (Charleroi, 1979) poursuit la longue tradition artistique du collage dont il perpétue la portée critique. Si cette pratique est indissociable de sa vie – au même titre que soutenir bruyamment le Sporting de Charleroi, écouter du hard rock, se balader à vélo, dynamiser les rayons "jeunesse" de la bibliothèque provinciale, animer des ateliers artistiques avec des enfants, ou s'éclater avec ses proches – elle ne cède jamais, chez lui, au seul plaisir esthétique. Toujours elle s'accompagne d'un regard critique, parfois sombre, parfois attendri, sur le monde actuel, et qui se manifeste par des associations d'images fortes et directes.

Pour cette exposition, l'artiste a transformé la salle qui lui est consacrée en atelier, produisant au fur et à mesure les travaux qu'il présente au public. Un regard singulier et tranchant comme un cutter acéré, brut de décoffrage mais toujours construit, comme peut l'être l'album du groupe de trash métal américain, Metallica, qui a donné son titre à cette exposition.



BREVE CHRONOLOGIE DU COLLAGE AU XX^E SIÈCLE



Pablo Picasso, La bouteille de Suze, 1912.

Les collages sont des assemblages d'images préexistantes. Située dans les années 1910, la naissance du collage s'inscrit dans un large mouvement de libération artistique ayant aboli les frontières dressées entre l'art, la littérature et les techniques et dans lequel la vitesse des protocoles d'exécution et la spontanéité des intentions ont rendu inutile l'apprentissage du "métier" d'artiste.

Les collages et photomontages se sont imposés comme un art simple n'ayant jamais abdiqué sa mission esthétique, poétique ou révolutionnaire au prétexte de sa pauvreté. On en retrouve la trace dans la plupart des mouvements artistiques du XX^e siècle.



El Lissitzky, Frappe les Blancs avec le coin rouge, 1919 - 1920.

Dans l'entre-deux guerres, cet art simple est devenu un nouveau langage dont l'impact visuel est appelé à promouvoir les idées et les idéaux d'un nouvel imaginaire moderne.

Pour le dadaïsme, qui accorde une grande importance à l'universalité du hasard, le collage est le médium adapté à son souci de dépersonnaliser l'œuvre.

Les constructivistes russes prennent appui sur le collage pour représenter, sous forme d'entités géométriques, la réalité objective du monde moderne.

Pour les surréalistes, le collage est le principe poétique par excellence ; la rencontre fortuite d'éléments collés est à la hauteur de l'apparente incohérence des rêves.

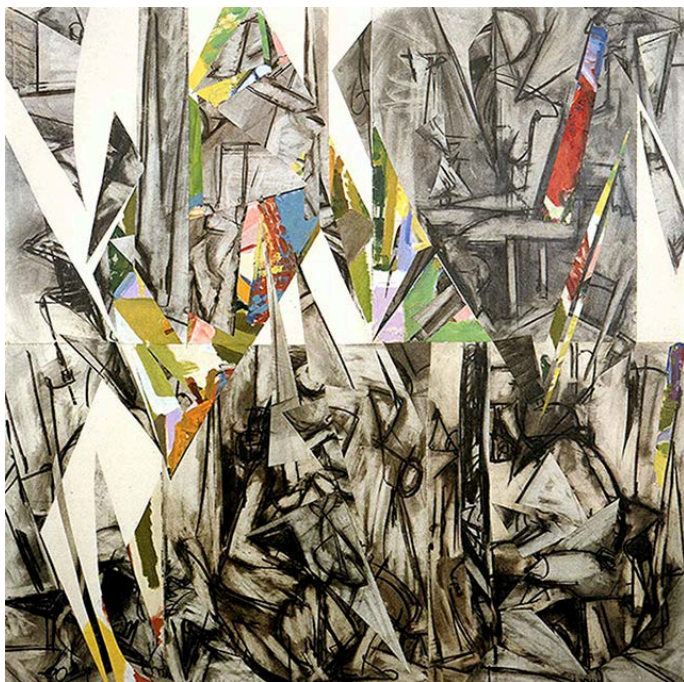


Karel Teige, Sans titre, 1941.

Durant la seconde moitié du XX^e siècle, le collage s'impose ensuite comme un ressort essentiel du renouveau esthétique et s'applique dans la peinture abstraite ; autant dans le cadre d'une expressivité compulsive que dans des efforts de distanciation de l'artiste par rapport à sa propre subjectivité.

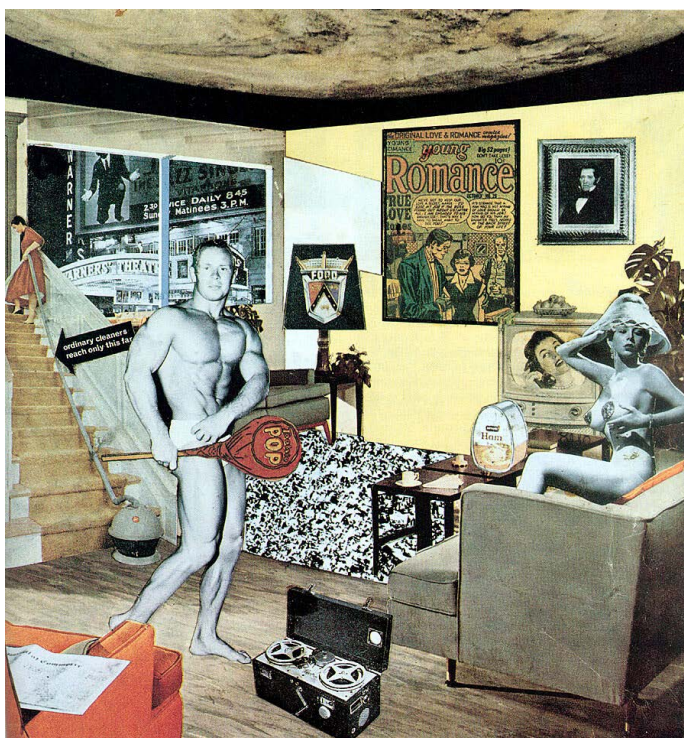
Dans les années 1950 et 1960, les collages ironiques d'artistes du pop art pointeront la pollution des arts par l'imagerie de la société de consommation.

La contre-culture des années 1960 entend brouiller les concepts et associe librement collage, peinture et assemblage d'objets.



Lee Krasner, Imperative, 1976.

Aujourd'hui, "dans le champ de la création contemporaine, le collage manufacturé connaît d'ailleurs un net recul depuis une vingtaine d'années face aux nouvelles techniques de production des images – la sérigraphie, la vidéo, la numérisation. Il convient de s'interroger sur cette évolution, à l'heure où l'écran d'ordinateur devient le support d'un art visuel résolument immatériel. Si l'élaboration, la diffusion et la réception des images devaient se jouer à la surface d'un écran assimilable à une sorte de palimpseste virtuel, rien ne garantit en effet que la notion de "collage" garde sa pertinence, tant il est vrai que la réarticulation qu'il implique suppose au préalable une extraction, et donc une séparation."¹



Richard Hamilton, Just What Is It That Makes Today's Home So Different and So Appealing ?, 1956



Robert Rauschenberg, Sans titre, 1955 (Combine paintings).

¹ Catherine VASSEUR, "COLLAGE", Encyclopædia Universalis [en ligne]. URL : www.universalis.fr/encyclopedie/collage/

CRÉDITS PHOTOS

Couverture : Latifa Echakhch, *The sun and the set*, vue de l'exposition, BPS22, 2020. Photo: Leslie Artamonow

P.4 : © BPS22

P.5 : Latifa Echakhch, *The sun and the set*, vue de l'exposition, BPS22, 2020. Photo: Odessa Malchair

P.6 : Latifa Echakhch, *Cross Fade*, 2016, collection de l'artiste. Photo : Odessa Malchair

P.9 : Latifa Echakhch, *Sans titre (Les miniatures)* - détail, 2016, collection de l'artiste. Photo : Odessa Malchair

P.12 : Latifa Echakhch, *Several Times (Love don't be shy)*, 2019, Courtesy de Dvir Gallery et de l'artiste. Photo : Odessa Malchair

P.14 : Latifa Echakhch, *The Fall (Hong Kong by night from a boat)*, 2020, collection de l'artiste. Photo : Leslie Artamonow

P.15 : Latifa Echakhch, *Fantôme (Horloge)*, 2014, collection de l'artiste. Photo : Leslie Artamonow

P.17 : Latifa Echakhch, *Mer d'encre*, 2012, collection de l'artiste. Photo : Leslie Artamonow

P.19 : Latifa Echakhch, *Eivissa (Ibiza)*, 2010, Courtesy de la galerie kamel mennour et de l'artiste. Photo : Fabien De Reymaeker

P.21: Latifa Echakhch, *The sun and the set*, vue de l'exposition, BPS22, 2020. Photo: Leslie Artamonow

P.22 : Latifa Echakhch, *A chaque stencil une révolution*, 2007, collection de l'artiste. Photo : Leslie Artamonow

P.24 : © Pat'. Photo : Odessa Malchair

P.25 : Vue de l'exposition *Les Ateliers du Club*, 2020, BPS22. Photo : Odessa Malchair

P.26 : © Pascal Ibai

P.27 : © Olivier Berteen

P.29 : © Laurent Molet, *C'est presque l'amour*, 2020.

INFOS



Bd Solvay 22, B-6000 Charleroi
T. +32 71 27 29 71
E. info@bps22.be

 www.bps22.be

 [guide.bps22](https://play.google.com/store/apps/details?id=com.bps22)

 [facebook.com/bps22.charleroi](https://www.facebook.com/bps22.charleroi)

 [@BPS22Charleroi](https://twitter.com/BPS22Charleroi)

 [@bps22_charleroi](https://www.instagram.com/bps22_charleroi)

Musée accessible du mardi au dimanche, 10:00 > 18:00
Fermé le lundi, les 24.12, 25.12, 31.12, 01.01 et lors du montage et démontage des expositions.

TARIFS

6 € / seniors : 4 € / étudiants et demandeurs d'emploi : 3 € / -12 ans : gratuit
Groupe de minimum 10 personnes : 4 € / Guides : 50 € ou 60 € (week-end) par groupe de 15 personnes
Gratuit pour les écoles et les associations (visite + atelier) sur réservation.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES



Wallonie



CHARLEROI



Loterie Nationale



Wallonia.be



EXTRA
VEDETT
BLOND



Province de
HAINAUT