

En février dernier, le **PRIX MÉDIATINE**, tremplin couru par les jeunes plasticiens résidant en Belgique et largement reconnu par les professionnels du secteur, a, pour sa 36^{ème} édition, exposé le travail de treize artistes sélectionnés sur dossier, parmi lesquels six ont été récompensés par les membres du jury pour la qualité de leurs propositions. Une sélection qui révèle, en dépit des outils et discours engagés, des démarches s'apparentant dans leur exploration des pratiques et réalisations humaines, portées par une volonté commune d'en révéler certaines spécificités au moyen de stratégies de récréation discursives.

STRATÉGIES DE RECRÉATION

Barbara Geraci, *La Résurgence du geste*, 2018 – détail. Dessin, photographie, vidéo
Collection de la Province du Hainaut / Collection de l'artiste
Vue de l'exposition collective *Nuances d'acier*, Musée Ianchelevici, La Louvière, 2018
© zvdh



Un coup de projecteur sur ce soutien institutionnel engagé en faveur de l'art émergent sera donné cet été au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris, par le biais d'une exposition faisant état de la diversité et de la vivacité de la scène artistique belge, et à laquelle participeront, entre autres, Barbara Geraci, Irina Favero-Longo et Camille Dufour, trois artistes primées cette année et dont *l'art même* a recueillis les propos.

BARBARA GERACI

(Uccle, °1982 — Prix Médiatine)

AM: *Ton œuvre présentée à La Médiatine, La Résurgence du geste, diffère de tes réalisations antérieures par sa très forte inscription dans le réel, touchant par là même à une histoire et à une mémoire collectives ancrées dans le monde du travail.*

BG: Oui, c'est très juste. Quand Adèle Santocono¹, l'une des curatrices de l'exposition *Nuances d'acier*, m'a invitée ainsi que plusieurs autres artistes à créer autour de l'usine NLMK située à La Louvière, je l'ai vivement remerciée parce que ce projet rencontrait une envie profonde que j'avais de travailler sur une histoire qui m'était plus personnelle mais en en parlant à travers d'autres. Depuis longtemps, je voulais faire

un projet sur mes grands-pères, et en particulier mon grand-père maternel qui a travaillé toute sa vie à la mine. Ce projet m'a touchée dans la mesure où il m'a permis de parler de mon histoire familiale tout en la connectant à une histoire générale, profondément liée au passé industriel de la région hennuyère.

AM: *Centrale dans ta démarche, la notion d'altérité est ici transposée des danseurs-interprètes aux ouvriers-acteurs. Comment as-tu abordé ce travail avec des gens non initiés ?*

BG: Il est vrai que j'ai toujours eu ce désir de susciter des rencontres, d'ouvrir le travail à une tierce personne et, d'un autre côté, de la mettre en scène. Mes échanges avec les pensionnés de l'usine n'ont pas été si différents de ceux que j'entretiens habituellement avec les danseuses; ils puisent dans le vécu autant que dans la sensibilité et la gestualité propres à tout individu. Je travaille avec les danseuses à partir de mots que j'associe à des mouvements et leur alloue un espace qui va forcément conditionner leurs improvisations. Parfois, je donne aussi des indications sur la partie du corps qui doit se mouvoir, sur les rapports de vitesse et moments de suspension. De la même manière, j'ai demandé

aux anciens travailleurs de refaire les gestes qu'ils ont exécutés toute leur vie, face à la caméra, et noté ceux que je trouvais intéressants. Je les ai ensuite fait répéter plusieurs fois certains enchaînements, sans en modifier l'ordre ni la forme. La focalisation sur leurs mains est une manière de permettre, quelque part, une "plongée" dans ces mouvements. Mais il est vrai que le fait de susciter cette collaboration avec les ouvriers m'a autrement nourrie car il y avait en plus tout ce partage de contenus, de vécus. C'est une expérience que je souhaite aujourd'hui poursuivre et cultiver davantage.

AM: *L'image fixe en résonance avec l'image mobile constitue le fondement de ta réflexion plastique et scénographique. En quoi les corps que tu filmes et les "images" que tu fabriques te permettent de créer du récit ?*

BG: Quand je suis occupée à créer je ne pense pas à la notion de récit, de continuité; celui-ci arrive dans un second temps, principalement pendant les exercices d'accrochage. J'aime tra-

¹ Adèle Santocono, responsable du Secteur des Arts plastiques de la Province de Hainaut, et Valérie Formery, conservatrice au Musée Ianchelevici, étaient commissaires de l'exposition *Boël, une usine dans la ville. Nuances d'acier*, qui s'est tenue au Musée Ianchelevici, à La Louvière, du 02.06 au 11.11.2018.

vailler à partir d'une série de fragments — documents, lieux, personnes — avec l'intention de révéler la mesure cachée des choses. Les liens se font naturellement, à mesure que le travail progresse, en créant des rapprochements et en essayant de voir comment toutes ces "traces" travaillées concomitamment mais indépendamment les unes des autres peuvent dialoguer ensemble. Pour moi cela n'aurait pas de sens de ne montrer qu'un seul médium car je ne me vois pas m'exprimer uniquement au travers de la photographie, de la vidéo ou du dessin. L'identité même de ma pratique relève de cette convergence de langages, et j'ai le sentiment que c'est justement tous ces éléments qui, en s'emboîtant, font sens par rapport à ma manière de m'exprimer et à ce que je désire transmettre.

IRINA FAVERO-LONGO

(Paris (FR), °1991 — Prix COCOF)

AM: *Les vidéos projetées, Sharing Utopy (2016), Cuisiner l'écran (2017) et Lift (2018), abordent, chacune à leur manière, le point de vue aérien. Comment composes-tu avec les contraintes tant spatiales que matérielles qu'impose l'exercice de cette activité ?*

IF-L: En effet, les trois vidéos que j'ai choisi de présenter interrogent la perte de repères dans l'espace ainsi que le trouble dans l'appréhension des proportions et volumes. J'ai commencé à travailler sur les points de vue aériens en filmant, du dessus, des espaces situés en ville. Le fait que les images enregistrées soient fortement contextualisées, c'est-à-dire dépendantes des infrastructures, de l'architecture et du mobilier urbain présents, me plaisait. Par la suite, j'ai commencé à construire mes propres dispositifs. Le fait de filmer suspendue à une structure, sans avoir recours à une machine téléguidée, m'a permis d'expérimenter la contradiction ressentie entre la vue d'un paysage aérien qui annihile le corps et la prise de vue en surélévation, relativement inconfortable, qui nécessite un plein enga-

gement du corps tout en procurant une forte sensation de pesanteur. Je travaille actuellement sur l'élaboration de volumes en bois qui soient à la fois intéressants en tant que sculptures et supports pour poser ma caméra, mais également comme dispositifs de monstration. S'inscrivant au sein même du processus de création, ces installations sont désormais pensées pendant la conception et non plus seulement par après.

AM: *Tu conçois donc tout à la fois tes objets et maquettes, tes environnements, tes dispositifs de mise en scène et de diffusion.*

IF-L: Oui mais je ne le fais pas systématiquement, cela dépend du projet et de l'espace d'exposition. Pour *Lift*, le dispositif de monstration fait partie intégrante de la pièce : l'installation et la vidéo, les deux en même temps. La structure présentée à La Médiatine est plus imposante que celle réalisée précédemment qui consistait en une boîte sur pieds destinée à reposer contre la vitre de la galerie bruxelloise Bom Dia Bonjour car l'œuvre n'y était accessible que depuis la rue. Cette fois-ci la boîte a été envisagée comme un volume stable autour duquel le public serait amené à circuler. Je me suis donc inspirée de formes de construction que j'avais envie de mettre en avant et, au final, j'ai réalisé une structure qui me convient bien.

AM: *Quelle place accordes-tu au performeur / spectateur au sein de tes environnements fictionnels et sensoriels ?*

IF-L: Généralement, j'aime dévoiler, par de petites clefs de compréhension, les procédés impliqués dans la réalisation de mes vidéos afin de réduire la frontière entre spectateur et œuvre d'art. Pour *Cuisiner l'écran*, où je filme chronologiquement la préparation d'un sandwich, j'ai tout écrit à l'avance, les mouvements et leurs enchaînements. En tant qu'unique performeur c'est mon corps qui met en mouvement les éléments et active les structures de l'environnement

construit spécialement et dans l'unique but de fabriquer une image. Ma démarche ne se basant aucunement sur des principes liés à une quelconque recherche d'efficacité, c'est le décalage entre action et intention qui crée ici la confusion entre fonction et inutilité. Pour mes autres projets, je donne des indications et contraintes qui vont guider, induire l'improvisation des performeurs. Par exemple, pour *Sharing Utopy* — cartographie subjective et fragmentaire d'une scène apéritive filmée sur le toit d'un immeuble à Lisbonne —, j'ai construit des maquettes d'architectures utopiques que les "invités" devaient porter sur leur tête. Ce qui m'intéressait c'était de voir comment les performeurs apprivoisaient leurs nouveaux couvre-chefs et négociaient avec ces structures contraignantes. La vidéo s'est ainsi construite avec eux, d'après leurs mouvements et dialogues.

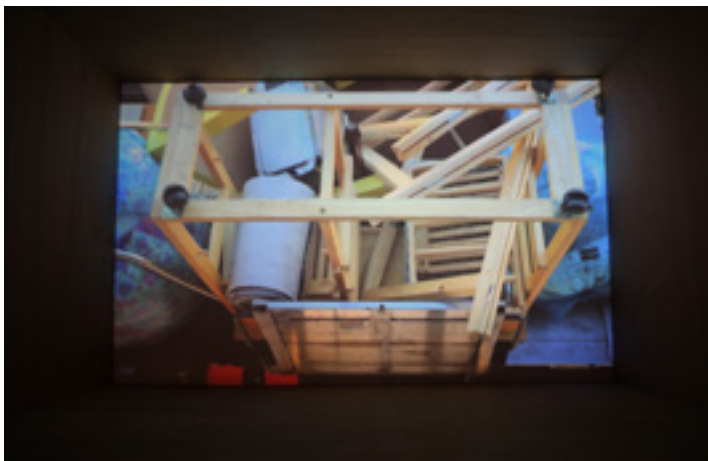
Quant à *Lift*, j'ai seulement filmé, sur le vif, un bout de réalité. Cette installation vidéo marque également le moment où j'ai décidé d'impliquer le corps du spectateur dans la réception de l'image, par la construction d'un dispositif qui permet de redonner du volume à une image aplatie intentionnellement.

CAMILLE DUFOUR

(Mons, °1991 — Prix Fédération Wallonie-Bruxelles)

AM: *Pour la réalisation de ton installation performance بلح زيبا (2017), tu as élaboré un récit mémoriel sur la nation syrienne en partant d'un savoir-faire artisanal, le savon d'Alep. Quels liens fais-tu entre ta pratique de la xylographie et la figure ouvrière convoquée ici ?*

CD: Pour moi, la gravure semble aller à l'encontre des techniques actuelles, dans le sens où son exécution impose un certain retour à la lenteur et un fort engagement corporel. En outre, elle me permet de questionner la place qu'occupent le corps et l'image dans la répétition. Ce projet est très contextuel puisqu'il a été pensé en fonction du premier lieu où il a été exposé, une ancienne savonnerie à Anderlecht. Dans cette reconstitution fictive où je m'identifie à une employée d'usine, je dois inlassablement produire, de la même manière qu'un ouvrier à son poste de travail. Partant de cinq compositions gravées et encrées, volontairement chaotiques, qui représentent les destructions liées à la guerre, je me suis servie du pain de savon comme outil de presse pour imprimer manuellement mes gravures. Le processus est très laborieux, que ce soit dans la matrice où je passe des centaines d'heures à creuser le bois pour exécuter les très nombreux détails, que dans l'impression en série jusqu'à épuisement de l'encre qui requiert une grande implication physique. Ainsi, telle une lavandière, j'ai œuvré à l'effacement progressif de mes plaques pour arriver jusqu'au vide, au blanc originel du papier, dans une esthétique de défoisonnement et, métaphoriquement, de purification.



Irina Favero-Longo, *Lift*, 2018. Vidéo et construction, Prix Médiatine '19, Centre culturel Wolubilis, Bruxelles, 2019



Camille Dufour, *سليح ذرفاس*,
2017. Image extraite de la vidéo de l'installation performance,
jury de Master 2 à La Cambre
Réalisation, image, montage © Rataël Klepfisch

AM: À la lecture de tes séries précédentes, il ressort un intérêt certain porté à l'histoire comme vecteur de création.

CD: Effectivement, mes premières gravures sont nées d'un sujet qui m'était très personnel et, à mesure que les projets avancent, j'élargis mon champ d'exploration. Je travaille actuellement à l'élaboration d'une apocalypse moderne pour la Bruthaus Gallery, qui se clôturera par trois jours de production publique à l'usine Claessens Canvas à Waregem. Étant donné qu'il s'agit ici d'une entreprise de fabrication de toiles, mes gravures traiteront à la fois de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'humanité, et dans ma performance, je ferai notamment référence aux lavandières de nuit, forcées à laver leurs péchés pour l'éternité.

AM: Ton installation à La Médiatine présentait l'une des cinq gravures réalisées, en contrepoint d'un alignement chronologique des impressions résultant de ta performance. Comment envisages-tu l'acte performatif en complément de ta pratique ?

CD: L'alliance gravure, performance et installation m'intéresse car elle propose une espèce d'englobement de l'espace qui immerge le spectateur au sein du dispositif. Refaire ces gestes publiquement, dans l'espace même de l'usine, m'offre un autre rapport car cela permet une identification directe avec le monde ouvrier par la reproduction d'un travail dit à la chaîne. Par cette double pratique je pense aujourd'hui avoir trouvé une démarche plus entière, dont la portée symbolique déploie l'acte de résistance présent dans les gravures.

Partageant des intentions similaires, les trois autres lauréats ne limitent pas leur recherche à un processus idéal, dans le sens où tous puisent leurs ressources dans le terreau fertile de l'ex-

périence — technologique, historique et paysagère —, chacun travaillant à la mise en lumière des notions de réminiscence ou encore de persistance dans la mémoire individuelle et collective au travers de l'examen de traces résiduelles.

Ainsi, **Emilien Simon** (Dinant, °1990 — Prix Ville de Bruxelles) conçoit-il ses narrations visuelles en portant une attention équivalente aux procédés de production, d'émission et de réception, considérant l'expérience immersive comme une donnée au moins aussi essentielle que son processus d'élaboration conceptuel et technique. Se référant au concept d'Intermédia théorisé par l'artiste américain cofondateur du mouvement *Fluxus* Dick Higgins, ses installations sensorielles résultent de l'interaction d'éléments hétérogènes qui tendent à dépasser les limites originelles des technologies et médiums convoqués, pour parvenir à la mise en œuvre d'un dispositif destiné à être investi. *Drying*, né du désir de "recréer le défilement d'une pellicule à l'échelle du corps qui apparaît en même temps qu'elle disparaît", explore les multiples facettes qu'offre le phénomène de luminescence dans le but de prolonger un état relevant d'ordinaire de l'instantané.

Dans sa série intitulée *Mémoriaux*, **Edith Bories** (Toulouse (FR), °1984 — Prix SOFAM) poursuit, quant à elle, ses recherches sur la mémoire et l'architecture, en s'intéressant plus particulièrement au devoir de mémoire institutionnel via l'étude d'un gigantesque ensemble de vestiges architecturaux communément nommés *Spomeniks*. Érigés sous le régime de Tito en République Fédérale Socialiste de Yougoslavie, ces monuments commémorent autant les actes de résistance que d'oppression qui ont marqué le pays et sa population au cours de la Seconde Guerre Mondiale. De ces imposantes reliques du passé, disséminées sur l'ensemble du territoire et

dont le style n'est pas sans rappeler celui du brutalisme, l'artiste a choisi de ne conserver ici que l'apparence pour livrer son propre récit mémoriel. Extraites de leur contexte d'origine puis transposées en un catalogue de formes sculpturales, subtilement exécutées au moyen de poudre de pastels apposée au pinceau, ces architectures perdent en densité et en historicité au profit d'une intensification de leur caractère intemporel.

Composée de cinq dessins — dont un réalisé in situ —, associés à une sculpture, l'installation de **Remy Hans** (Mons, °1994 — Prix Macors) habite l'espace de La Médiatine autant qu'elle l'interpelle. Imprégné des constructions industrielles qui inscrivent durablement le paysage du Borinage dans une époque aujourd'hui révolue, le plasticien détourne avec ingéniosité les matériaux usuels que sont le marbre, la brique et l'acier, en proposant des alternatives fictionnelles qui réinterrogent leurs usages et filiations. Partant du postulat que l'environnement est sujet à la libre interprétation des hommes qui y vivent et le façonnent sans cesse, l'artiste a travaillé à la représentation d'une certaine allégorie de l'histoire des techniques architecturales qui, immanquablement, invite le visiteur à réfléchir sur les multiples antagonismes opérés, depuis la naissance des civilisations, dans le domaine bâti.

Gageons que l'exposition *Prix Médiatine. Manifeste pour une création visuelle actuelle*, curatée par le Centre culturel Wolubilis, saura exprimer toute la teneur de la jeune création plasticienne en Fédération Wallonie-Bruxelles en réunissant, pour l'occasion, seize artistes primés au cours de ces huit dernières années.

Clémentine Davin

PRIX MÉDIATINE. MANIFESTE POUR UNE CRÉATION VISUELLE ACTUELLE

AVEC LA PARTICIPATION DE **YOUNES BABA-ALI** (MAROC, °1986 / PRIX FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES 2014), **PRISCILLA BECCARRI** (BELGIQUE, °1986 / PRIX FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES 2015), **LÉA BELOUSSOVITCH** (FRANCE, °1989 / PRIX COCOF 2017), **RAFFAELLA CRISPINO** (ITALIE, °1979 / PRIX MÉDIATINE 2013), **JULIE DEUTSCH** (FRANCE, 1991 / PRIX COCOF 2018), **CAMILLE DUFOUR** (BELGIQUE, °1991 / PRIX FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES 2019), **IRINA FAVERO-LONGO** (FRANCE, °1991 / PRIX COCOF 2019), **JOÃO FREITAS** (PORTUGAL, °1989 / PRIX MÉDIATINE 2018), **BARBARA GERACI** (BELGIQUE, °1982 / PRIX MÉDIATINE 2019), **ARNOLD GROJEAN** (BELGIQUE, °1988 / PRIX MÉDIATINE 2017), **OLIVIA HERNÁIZ** (BELGIQUE, °1985 / PRIX COCOF 2016), **KATHERINE LONGLY** (BELGIQUE, °1980 / PRIX COCOF 2012), **GÉRARD MEURANT** (BELGIQUE, °1983 / PRIX MÉDIATINE 2014), **EMMANUEL VAN DER AUWERA** (BELGIQUE, °1982 / PRIX MÉDIATINE 2012) ET **VOID** (ARNAUD ECKHOOT, BELGIQUE, °1987 ET MAURO VITTURINI, ITALIE, °1985 / PRIX MÉDIATINE 2015)

CENTRE WALLONIE-BRUXELLES
127-129, RUE SAINT-MARTIN
F-75004 PARIS
WWW.CWB.FR
DU 15.06 AU 01.09.19