

SÉPARATION

ON

SÉ

**SIX
DEGRÉS
DE
SÉPARATION**

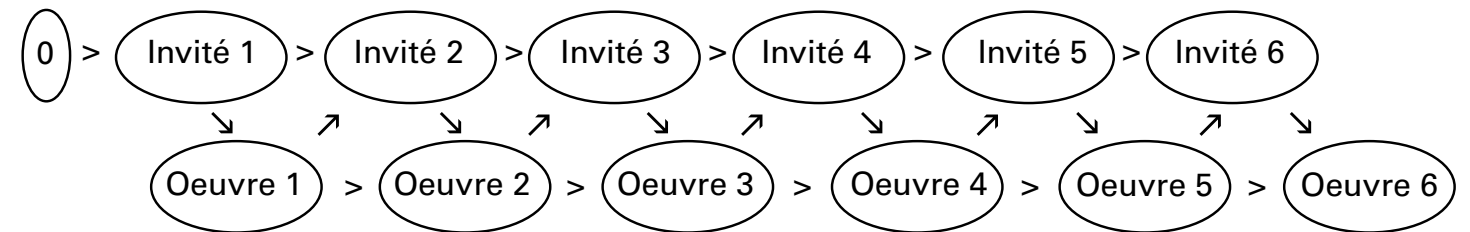
ON

SÉ

SIX

SIX DEGRÉS DE SÉPARATION

PROTOCOLE



SIX DEGRÉS DE SÉPARATION RENVOIE À LA THÉORIE ÉTABLIE EN 1929 PAR LE HONGROIS FRIGYES KARINTHY SELON LAQUELLE TOUTE PERSONNE PEUT ÊTRE RELIÉE À N'IMPORTE QUELLE AUTRE SELON UNE CHAÎNE DE RELATIONS INDIVIDUELLES COMPRENANT AU PLUS CINQ AUTRES MAILLONS.

RÉGIE SELON UN PROTOCOLE SIMPLE, L'EXPOSITION SE CONSTRUIT SUR DES INVITATIONS SUCCESSIVES: UN PREMIER COMMISSAIRE CHOISIT D'EXPOSER UNE OEUVRE, SÉLECTIONNÉE PARMIS LA COLLECTION DU 49 NORD 6 EST - FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE LORRAINE. IL PASSE LE RELAIS À UN SECOND INVITÉ QUI CHOISIT À SON TOUR UNE SECONDE PIÈCE, EN RELATION AVEC LA PREMIÈRE, ET UN TROISIÈME COMMISSAIRE. LA SÉLECTION DÉFINITIVE DE SIX OEUVRES SERA UN CHOIX COLLECTIF BASÉ SUR DES PROPOSITIONS INDIVIDUELLES. AINSI, SIX DEGRÉS DE SÉPARATION QUESTIONNE ET ANALYSE LA CONSTRUCTION D'UNE FILIATION INTELLECTUELLE, ESTHÉTIQUE ET BIEN ÉVIDEMMENT SOCIALE.

RÉSULTANT D'UN PARTENARIAT CONVENTIONNÉ INÉDIT AVEC LE 49 NORD 6 EST - FRAC LORRAINE, SIX DEGRÉS DE SÉPARATION A INVESTI LA GALERIE NaMiMa, AU SEIN DE L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ART DE NANCY, DU 18 NOVEMBRE AU 9 DÉCEMBRE 2011. MÉMOIRE DE L'EXPOSITION, CE CATALOGUE QUESTIONNE ÉGALEMENT LA POTENTIALITÉ DE CE PROTOCOLE, À TRAVERS DES SCÉNARIOS FICTIFS ET UNE NOUVELLE SÉRIE D'INVITÉS. PARMIS EUX, BÉATRICE JOSSE, DIRECTRICE DU 49 NORD 6 EST - FRAC LORRAINE, REVIENT SUR LA NOTION DE COLLECTION. ENFIN, À TRAVERS UN COURT ESSAI, JE TENTERAI D'EXPLIQUER MES MOTIVATIONS EN TANT QU'ARTISTE À RÉALISER DES PROJETS RELEVANT DU COMMISSARIAT.

1° JUSTIN MORIN, ARTISTE ET COMMISSAIRE INITIATEUR DU PROJET, LANCE LA PREMIÈRE INVITATION. SA POSITION EST CONSIDÉRÉE COMME INVITÉ 0.

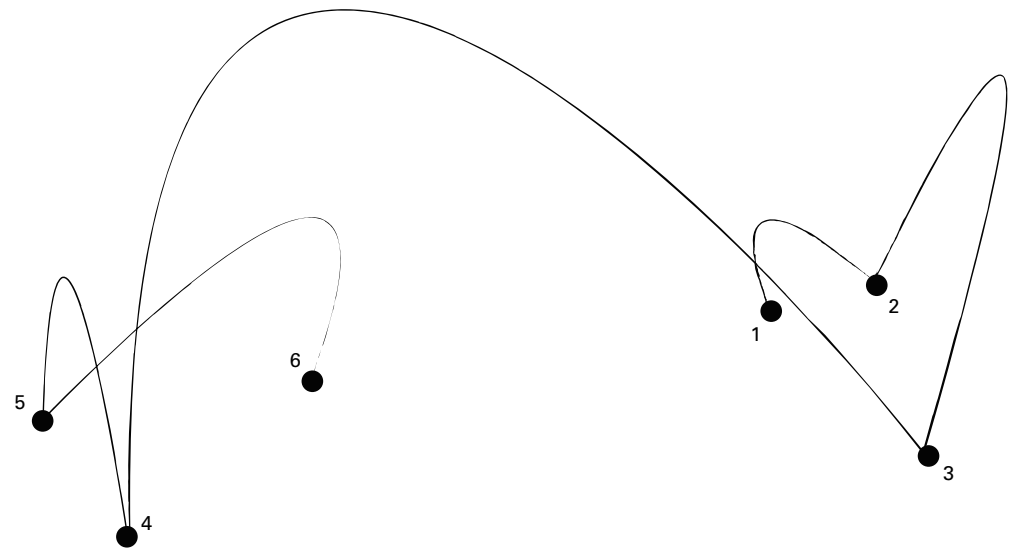
2° CHAQUE INTERVENANT EST INVITÉ À SÉLECTIONNER UNE OEUVRE PARMIS LA COLLECTION DU 49 NORD 6 EST - FRAC LORRAINE ([HTTP://COLLECTION.FRACLORRAINE.ORG](http://collection.fracloorraine.org)). SON CHOIX SE FERA EN RÉACTION À L'OEUVRE QUI LE PRÉCÈDE, À L'EXCEPTION DE L'INVITÉ 1 QUI LANCE LA CHAÎNE.

3° AVANT D'ÊTRE VALIDÉ, CHAQUE CHOIX D'OEUVRE DEVRA ÊTRE SOUMIS À EMELINE COULON, CHARGÉE DE COLLECTION AU 49 NORD 6 EST - FRAC LORRAINE, AFIN DE VÉRIFIER LA FAISABILITÉ DE LA PROPOSITION (DISPONIBILITÉ DE LA PIÈCE, CONDITIONS D'EXPOSITION, NORMES TECHNIQUES).

4° UNE FOIS CE CHOIX VALIDÉ, L'INTERVENANT RELANCE LA CHAÎNE EN INVITANT CELUI QUI LUI SUCCÈDERA, À L'EXCEPTION DE L'INVITÉ 6 QUI CONCLUT LA CHAÎNE. CELUI-CI PEUT ÊTRE COMMISSAIRE, ARTISTE, GALERISTE OU ENCORE COLLECTIONNEUR. L'INTERVENANT COMMUNIQUE CE PROTOCOLE À SON INVITÉ, AINSI QUE LES ÉLÉMENTS CONSTITUANT LA CHAÎNE (NOM DES INVITÉS ET OEUVRES CHOISIES).

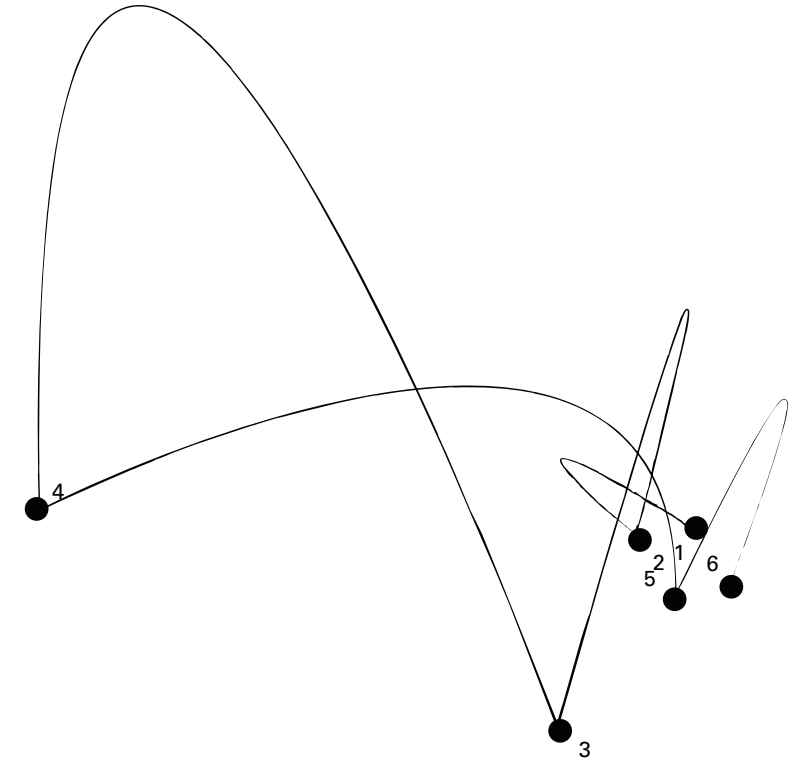
5° L'ACCROCHAGE DES OEUVRES AU SEIN DE LA GALERIE NaMiMa RESPECTERA LA CHRONOLOGIE DE LA CHAÎNE.

FLUX GÉOGRAPHIQUES LIEU DE RÉSIDENCE - COMMISSAIRES



- 1 Elena FILIPOVIC, Bruxelles.
- 2 Övül DURMUSOGLU, Berlin.
- 3 Sarah RIFKY, Le Caire.
- 4 Tania PEREZ CORDOVA, Mexico.
- 5 Sean RASPET, Los Angeles.
- 6 Timothy HULL, New York.

FLUX GÉOGRAPHIQUES LIEU DE NAISSANCE - ARTISTES



- 1 Chantal AKERMAN, Bruxelles.
- 2 Annette MESSAGER, Berck-sur-Mer.
- 3 Esther FERRER, San Sebastian.
- 4 Tom MARIONI, Cincinnatti.
- 5 Yves GUILLOT, Suresnes.
- 6 Etienne PRESSAGER, Épinal.



Chantal Akerman

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce 1080 Bruxelles
1975

Film 35 mm transféré sur DVD, couleur, sonore

Durée : 200'

Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine, Metz

Second film de fiction réalisé par Chantal Akerman après *Je tu il elle* (1974), *Jeanne Dielman* est certainement l'une des pièces maîtresses de son parcours, et la matrice de nombreux développements ultérieurs. D'une longueur remarquable (3 heures et 20 minutes), cette œuvre hypnotique est portée par la présence diaphane de l'actrice Delphine Seyrig. Elle y joue le rôle d'une veuve d'une quarantaine d'années, qui vit seule avec son fils. Sur trois jours, le film retrace le moindre de ses gestes. Ne serait-ce que par cette approche du quotidien en temps réel, Chantal Akerman marque une profonde rupture avec le cinéma traditionnel. L'acte le plus simple est comme un événement, une saillie dans l'absolu de la platitude. Ménage, course, vaisselle, rangement : l'insignifiante vie de cette non-héroïne est mécaniquement réglée et minutée. Même les faveurs qu'elle accorde à des clients de passage, chaque après-midi. Les jours se suivent et se ressemblent comme une litanie. Jusqu'à ce qu'un grain de sable vienne faire dérailler cet emploi du temps immuable ; une goutte d'eau, et c'est le meurtre de ce client qui osa faire éprouver à Jeanne Dielman du plaisir. Le rituel s'est brisé, libérant soudain toute l'angoisse refoulée : la voilà-t-elle pour autant délivrée du néant de son existence ? Ou désireuse d'y retourner ? « Pour moi elle avait deux solutions, analyse la réalisatrice : se tuer ou tuer quelqu'un. »¹ Imposant langueur et lenteur, une esthétique du temps qui semble mort, Chantal Akerman crée avec cette fiction béhavioriste un jamais vu du cinéma. Se décèle là l'influence de l'avant-garde américaine, qu'elle vient alors de découvrir lors d'un séjour à New York, et surtout celle des films du canadien Michael Snow, fondés sur la durée et l'étirement du temps. Jusqu'à ses films récents, comme *La Captive*, Akerman en conservera le sens de la dédramatisation et une absolue intelligence du plan fixe. Dépouillé de tout plan raccord ou gros plan, son montage est aux antipodes de tout classicisme. Magnifiques, les cadrages jouent d'une froide et plastique symétrie, que vient hanter souvent le dos de l'héroïne, comme un signe de ce comportement qui reste impénétrable jusqu'à la dernière seconde du film. Ils rendent la violence du récit d'autant plus sourde. « J'ai vraiment laissé Jeanne Dielman vivre sa vie au milieu du cadre, être dans son espace. La seule manière de tourner ce film, c'était d'éviter de couper cette femme en cent pièces, d'éviter de couper l'action en cent lieux. »²

Toujours frontale, la caméra adopte de manière uniforme ce qu'Akerman définit comme le point de vue de « l'œil d'une femme » : ne s'approchant jamais, ne reculant pas. « Le contraire du voyeurisme, car tu sais toujours où je me trouve », analyse-t-elle. « Je crois que *Jeanne Dielman* est un film féministe parce que je donne de l'espace à des choses qui n'ont jamais, presque jamais, été montrées de cette manière, comme les gestes quotidiens d'une femme. Ils sont au plus bas de la hiérarchie de l'image de film. Mais plus que le contenu, c'est à cause du style. Si tu choisis de montrer de manière aussi précise les gestes d'une femme, c'est parce que tu l'aimes. D'une certaine manière tu reconnais ces gestes qui ont toujours été niés et ignorés. Féministe non à cause de ce qui est dit, mais à cause de ce qui est montré, et de comment c'est montré. »³

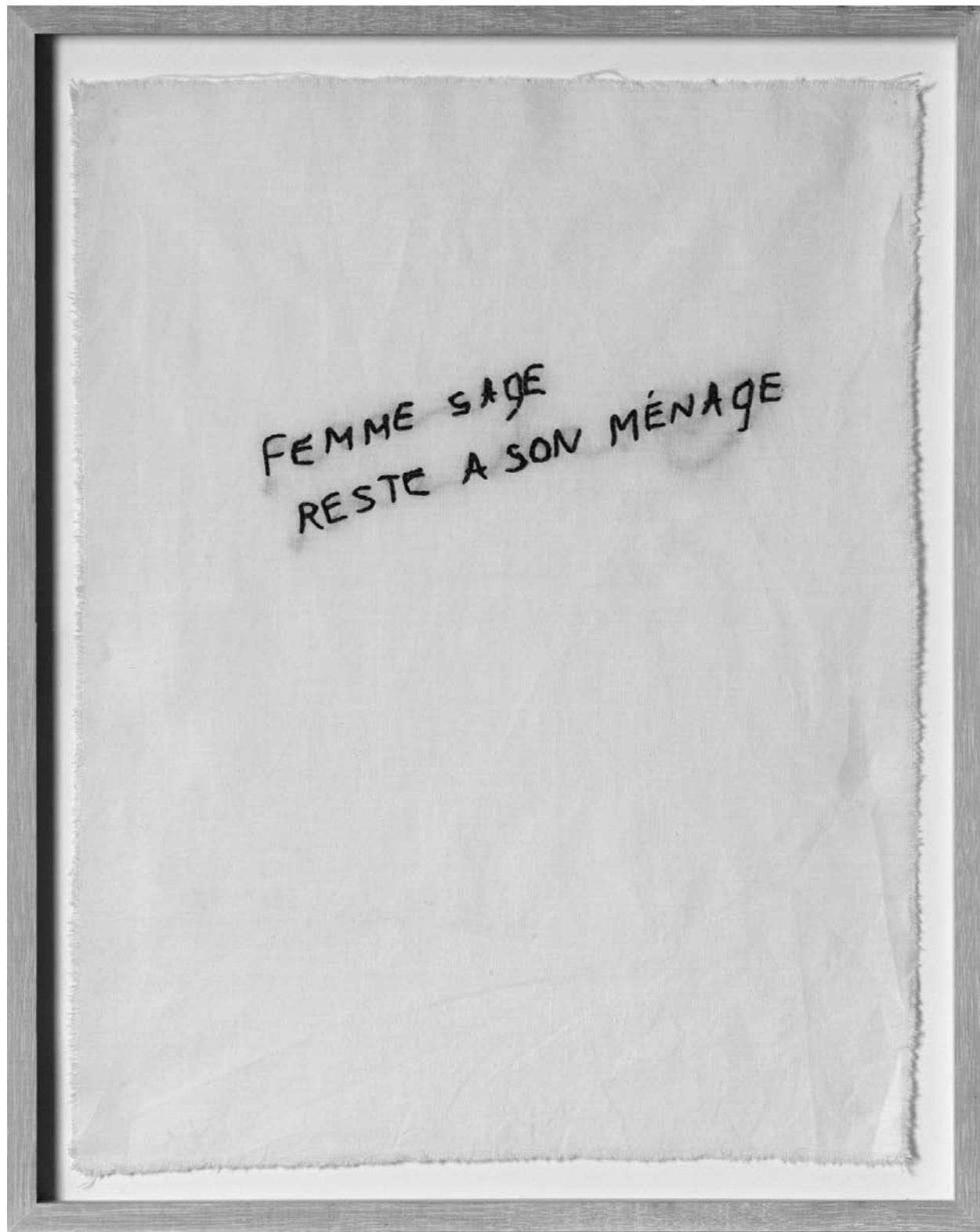
Emmanuelle Lequeux

¹ In entretien donné à la revue *Camera Obscura*, novembre 1976, reproduit dans *Art and Feminism*, Phaidon, 2001 (uniquement dans l'édition anglaise).

² Idem.

³ Ibid.

Chantal Akerman. Née en 1950 à Bruxelles (BE). Vit et travaille à Paris (FR).



Annette Messenger

Ma collection de proverbes

1974

Tissus brodés

30 éléments, 35 x 28 cm (16 exposés)

Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine, Metz

Ma collection de proverbes consiste en une anthologie d'idées reçues sur la femme, brodées à la main par l'artiste sur des pièces de coton blanc. «Quand la fille naît, même les murs pleurent», peut-on y lire ; ou encore : «c'est la femme qui a fait pousser les cheveux blancs du diable». Avec malice, Annette Messenger s'immisce avec cette œuvre proliférante dans le géométrisme et la quête de pureté du minimalisme, en épinglant littéralement ces «carrés blancs» qui dominent l'esthétique d'alors. Non sans espièglerie, elle les charge de la sottise du monde, mettant à l'étal ce que l'inconscient collectif a de plus phallocrate. Tout au long de son parcours, Annette Messenger déclinera ainsi le cliché ; sans le dénoncer, elle pousse à bout sa mise en circulation et ses variations. Sans poser de jugement, elle renvoie le spectateur à ses propres contradictions. Ce qui explique en partie pourquoi la pièce a été accueillie à sa création en 1974 avec beaucoup de perplexité. Se posant la question du féminin sans s'engager dans le féminisme, elle met en avant, comme par provocation, un art populaire méprisé : la broderie. «Geste à la fois vengeur et masochiste», écrit Catherine Grenier. En s'appropriant parodiquement cette technique artisanale, Annette Messenger détourne le signe d'une soumission à une condition dévalorisée, et en souligne la forme de beauté. Elle s'interroge, aussi, sur les frontières de l'art, comme elle les interroge, notamment en employant des matériaux pauvres : peluches ou morceaux de autant de textures triviales qui traversent son jusqu'à aujourd'hui. Cette série fait partie des nombreuses Collections rassemblées au début des 1970 par l'artiste, qui se plait alors à décomposer sa production en cycles, portés chacun par un personnage qu'elle s'invente en une déclinaison schizophrénique : appartenant au cycle «Annette Messenger collectionneuse», développé en parallèle à celui «d'artiste», les Proverbes côtoient ainsi un ensemble de 56 albums regroupant annonces matrimoniales, coupures de presse (Les Hommes que j'aime/j'aime pas), photos (Les enfants aux yeux rayés), images de magazines, signatures ou tests de Rorschach. Litanie brodée, elle annonce également le cycle à venir, celui de la «femme pratique», où Annette Messenger se concentre sur des tâches manuelles ordinaires (Mes travaux d'aiguille, Quand je fais des travaux comme les hommes). Présentés ensemble, ces tableaux envahissent le mur et semblent pouvoir proliférer à l'infini. Réalisés la même année que sa première exposition à l'ARC, où l'artiste présente ces oiseaux morts et Pensionnaires qui l'ont fait connaître, ils participent de sa révolution de l'accrochage classique, qui la pousse notamment à présenter ses Collections dans de longues vitrines sur pied, semblables à celles des musées ethnologiques. «On montre mieux les choses en les déplaçant et en les ordonnant comme dans un cabinet de curiosités», déclare-t-elle¹. Investissant et détournant le vocabulaire de la classification, l'image démultipliée, hystérique, s'impose au musée. Ouvrage de dame, et ouvrage d'art.

Emmanuelle Lequeux

¹ In conversation avec l'auteur, mai 2005, non publiée.

Annette Messenger. Née en 1943 à Berck-sur-Mer (FR). Vit et travaille à Malakoff (FR).

Esther Ferrer

Intime et personnel
1977

Photographies noir et blanc
30 x 40 cm chacune

Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine, Metz

Réactivation, par les étudiants de l'ARC DIY – Nancy, de la performance d'Esther Ferrer *Intime et personnel* (1967) le
lundi 05 décembre en 2011 à 18h, Galerie NaMiMa

Intime et personnel est l'une des premières performances d'Esther Ferrer, artiste espagnole d'origine basque, et membre historique du groupe ZAJ (considéré comme la branche espagnole de Fluxus). Le protocole proposé ici se révèle, comme souvent chez l'artiste, extrêmement simple, généreux et librement interprétable. Il s'agit de mesurer un corps (le sien ou celui de quelqu'un d'autre) à l'aide d'un mètre ruban, en indiquant les endroits mesurés avec un chiffre, un point ou une note, qu'on pourra ensuite à son gré lire à haute voix, jouer, tracer au sol ou sur un tableau, etc. À la fin de la performance, le corps s'est possiblement mué en tableau vivant (scientifique, plastique et littéraire) tout en chiffres et en lettres. Si c'est évidemment l'interrogation de la notion universelle d'identité qui préside à cette exploration superficielle et ce balisage systématique d'un territoire organique, on pourrait aussi y déceler, dans le contexte politique de l'Espagne franquiste, une dénonciation douce de la soumission des corps à la logique statistique et normative exacerbée d'un certain totalitarisme. Mais la bienveillance et la curiosité qui conduisent ces gestes font surtout montre d'une fascination de l'artiste pour l'espace et les chiffres, qu'on retrouvera dans ses installations ultérieures autour d'une poétique des nombres premiers. Mathématiques et sciences physiques. L'intérêt de cette oeuvre particulièrement «ouverte» réside aussi dans sa concentration pratique des enjeux essentiels de l'art de son époque. Entre autres : le rapport décomplexé au corps, le paradigme musical (influence de John Cage), l'économie et la réduction des moyens, l'importance du protocole plus que sa réalisation, la possibilité de l'accident et l'irrésolution formelle du work-in-progress. Voire, avec humour et liberté, l'abattage des frontières entre sphères privée (l'intimité dévoilée) et publique (le corps social et politique), un jeu sur les différences sexuelles et un renversement des conventions théâtrales dans le refus du spectaculaire et l'interaction avec le public. Bref, un étalon des pratiques minimales, conceptuelles et performatives de l'art des années 1960. Néanmoins, la réception d'une telle performance ne cesse de varier, telle une note harmonique, selon son contexte de monstration. Précisément, alors qu'une tyrannie économique et morale a pu se substituer à la dictature de régime dans son programme de standardisation des corps, *Intime et personnel* retrouve, dans sa radicale simplicité, une pertinence renouvelée. Son protocole de réactivation depuis 1967 éclaire d'ailleurs parfaitement le paradoxe d'un art du geste par essence immédiat et néanmoins immortel. Et si le mode éphémère de la performance, dans sa fulgurance temporelle, sa dématérialisation radicale et son imprécision protocolaire signait, bien plus qu'une esquisse par rapport à l'inscription historique et culturelle, le modèle même de l'oeuvre universelle et pérenne ?

Guillaume Désanges

Esther Ferrer. Née en 1937 à San Sebastian (ES). Vit et travaille à Paris (FR).



Tom Marioni

One Second Sculpture

1969

Photographie n&b

79 x 98 cm (avec cadre)

Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine, Metz

Autant suspendre son vol...

"One Second Sculpture, 1969. Action. San Francisco. Instrument réalisé à partir d'un mètre ruban métallique se dépliant bruyamment dans les airs, en une seconde, comme un ressort. L'objet quitte la main en forme de cercle, réalise un dessin dans l'espace et retombe au sol en ligne droite."

Au moins c'est clair. Qui a dit que l'art contemporain était compliqué ? Pour preuve et unique témoignage de cette performance simplissime et néanmoins fulgurante, la photo est prise au moment pile où le mètre se relâche dans le ciel. Pas avant, pas après. C'est de l'art ? Oui. En tant que transformation plastique d'un matériau (du métal). Oui, en tant que tracé graphique dans l'azur. Oui, en tant que forme donnée à une idée : le temps suspendu, la légèreté, le hasard. Voire, une œuvre d'art totale : sculpture, dessin, performance, photographie... et même, musique : le claquement sec du métal comme une cymbale. One second symphony. C'est de l'art et c'est du spectacle : prestidigitation version modeste, sans moyens, l'escargot qui se transforme en colombe qui se transforme en serpent. Et hop, plus rien dans les mains, ni dans les poches. Magique. Il y a un truc, bien sûr. La sculpture, affaire d'espace et de volume, intègre ici subtilement le temps. Vous savez, l'autre grande condition de l'existence. Le temps, le mouvement, l'urgence. La vie, quoi. Cinémisme low tech. La vie, et donc inévitablement la mort. Une seconde et puis plus rien. Clic clac Kodak, on remballa, et c'est fini. C'est court (les "4 minutes 33" de silence de John Cage, à côté, c'est une éternité...). C'est de l'art on ne peut plus éphémère, fugace, anti-conservation. Impossible à fixer. Est-ce bien arrivé ? Même pas sûr. Tom Marioni est passionné par la philosophie zen, en tant qu'exercice de simplicité et brièveté, suspension. Ici, c'est la version quinquennale. Roland Barthes dans «l'Empire des Signes» : le Satori est précision et vide, sûreté et indépendance du geste. Je réduis moi aussi, mais on voit l'idée : l'absolu fulgurant, où l'esquisse et le regret, la "manœuvre et la correction" sont interdits. Haïku visuel : Lancer / déplier / tomber. Ça pourrait résumer une vie, ça. Réfléchissez. Haïku visuel ? Haïku tout court (pléonasme, pardon). Une / Seconde / Sculpture.

Mais surtout, un geste. Immédiat, radical, déterminé. Un premier jet, en quelque sorte. Ah Ah Ah. Stop, les performances les plus courtes sont les meilleures. Un geste dérisoire, démonstratif et subtilement paradoxal : un mètre pour mesurer le temps plutôt que l'espace. Un dépliage chaotique qui finira toujours de la même manière. Réponse de la bergère à Mallarmé : un coup de ruban toujours abolira le hasard. Finira raide, comme nous tous. La dernière ligne "droite", en quelque sorte. Un hommage à la sculpture mais aussi bien à la photographie. Sans elle, tout cela est littéralement insaisissable. Essayez pour voir. Et ça, c'est l'origine même de la photo. Et du cinéma. Fixer l'insaisissable. Révéler l'invisible physique. Souvenez-vous, Muybridge, Marey, le cheval au galop. La suspension dans l'air, déjà. Alors, rapidement, Henri Bergson, le temps fluide et infini, absolument indivisible, impossible à percevoir en dehors de l'« intuition », etc. Mais aussi, l'élan vital. Matière et mémoire. Mais on traîne, on traîne. Encore une chose. Tom Marioni s'est fait connaître dans les années 1970 avec son fameux "The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art", ("L'acte de boire de la bière entre amis est la plus haute forme d'art"), une série de performances collectives basées sur une convivialité éthylique. Quel rapport avec One Second Sculpture, autre œuvre historique ? Relâchement de pression (dans tous les sens du terme). Détente. Temps suspendu. Jubilation, élévation. Ivresse des cimes. Cohérence, donc. Vite vite, une dernière chose. Vous connaissez cette image populaire, vertigineuse et invérifiable : le monde, la terre, serait issu du geste de quelqu'un qui jetterait négligemment des poussières en l'air ? Et dans cette poussière qui tourbillonne avant de s'écraser au sol, toute la terre, l'humanité, nous, etc. En une seconde, un monde entier. Eh bien, c'est pareil pour Tom et l'histoire de l'art. Le temps, l'espace, l'art, la pensée, le geste, etc. Oui oui, il y a tout cela, dans ce simple jet d'un mètre ruban. Vous en doutez ? Réfléchissez-y. Ce qui fait l'histoire, ce ne sont pas les objets, ce sont les événements.

Guillaume Desanges

Tom Marioni. Né en 1937 à Cincinnati, Ohio (US). Vit et travaille à San Francisco (US).

Yves Guillot

Sans titre

1988

Photographie noir et blanc, tirage argentique

40 x 30 cm

Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine, Metz

Photographe de l'évanouissement et de la fragilité des apparences, Yves Guillot promène son regard dans le monde sans laisser se fixer, sur la pellicule, la forme clairement appréhendée des êtres et des choses. Ses photographies retiennent des corps et des visages derrière des vitres, simples ombres de passage, en partance vers l'ailleurs. Elles évoquent l'évanescence de l'image, sa fuite et son envol hors de la contrainte du cadre.

Seuls les objets sont investis de cette présence précise et simple qui permet de reconnaître un endroit, un moment, pour un instant. Cependant, témoins d'une vie sans cesse en mouvement, leurs reflets s'épuisent rapidement pour ne retenir finalement aucune forme précise. Les clichés de Guillot fixent les choses de près, mais dans l'indéterminé et le gris de l'oubli devenu palpable à travers la grosseur du grain, le flou des contours et la profondeur chromatique des tirages. Sa démarche, atypique dans la production actuelle, ne s'appuie nullement sur la spécificité du regard photographique et sa capacité à construire une image. Elle explore plutôt l'épuisement de l'œil, son impuissance à stocker et enregistrer la somme des informations renvoyées par le réel. Sa contribution à une histoire du regard se résume en un livre ou une série : dix années de recherche en quinze images. Métaphore du mouvement inscrite dans l'énigme du passant, La logeuse est un voyage qui commence par un trou de serrure et se termine sur le pas d'une porte, au pied de ce chien rêvant au retour de l'homme : « Heureux qui comme Ulysse... »

Les photographies de Guillot saisissent des instants simples, dominés par l'ennui et pris d'amnésie.

Maité Vissault

Yves Guillot. Né en 1951 à Suresnes (FR). Vit et travaille à Sens (FR).







Étienne Pressager

Monument pour un œillet rouge

1983

Gouache et lavis sur papier

42 x 50 cm

Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine, Metz

Est-ce parce qu'il est né à Epinal qu'Étienne Pressager manifeste dans son œuvre un goût si prononcé pour les belles images, y compris dans leur dimension anecdotique et leur rapport à la lettre ? Sa prédilection pour le papier, la peinture à l'eau (gouache, lavis, aquarelle...), et l'usage qu'il fait des mots dans le tableau, tendent à le confirmer. Ici, le titre des œuvres figure bien visible, en belles capitales, avec un effet de relief en trompe-l'œil. D'autres réalisations sont constituées de lettres ou d'alphabets... Dans ces deux peintures des années 1980, Étienne Pressager imagine des paysages naïfs, dont l'agencement n'est pas sans rappeler certaines maquettes pour le théâtre de David Hockney. Autant dire que la figuration y est assumée sans complexe, à une période où la peinture est remise en question par beaucoup d'artistes. L'inspiration demeure proche du surréalisme, et les thèmes auraient pu être traités par un Max Ernst ou un Magritte. Le Monument pour un œillet rouge et le Monument près de la rivière appliquent tous deux le même principe : un élément floral ou animalier est exalté par une construction de pierre stylisée, un temple peut-être. De rares touches de rouge ou de jaune avivent la scène, par contraste avec les tons froids du paysage. Dans ses tableaux, Pressager invente des mythologies imprécises, non dépourvues d'humour, qui suscitent la rêverie. L'évidence du cadrage, la mise en avant des objets placés au centre de la composition – et qu'accentue encore la perspective des architectures – semblent illustrer une fable dont on ignore la teneur exacte et confèrent aux images un caractère délibérément poétique.

Olivier Goetz

Étienne Pressager. Né en 1958 à Épinal (FR). Vit et travaille à Malzéville (FR).

ENTRETIEN AVEC **BÉATRICE JOSSE**

(Directrice du 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine)

Justin Morin: *Pour de nombreuses personnes, la première œuvre qui débute une collection est marquante et son acquisition est souvent riche de souvenirs pour l'acheteur. Dans la logique de «six degrés de séparation», j'aimerais savoir si tu te souviens de cette première pièce acquise par le Frac Lorraine, mais également de celles qui ont suivies?*

Béatrice Josse: Ma première fois n'a rien à voir avec l'idée que tu te fais. Je n'ai guère de souvenir des premières pièces que j'ai fait acheter au Frac Lorraine. D'ailleurs, la collection avait déjà plus de 10 ans lorsque je suis arrivée et des orientations avaient déjà été prises. Le Frac servait à alimenter la collection du Musée départemental d'art ancien et contemporain d'Epinal, tandis que la moitié du budget était exclusivement destinée à acheter des photographies afin de préfigurer un centre pour la photographie à Metz.

Mon intention initialement fut simplement de pointer les aberrations liées à la quasi absence d'artistes femmes et de pièces pouvant se montrer à l'extérieur du musée ou de l'institution. A l'époque, je mettais en place des projets dans l'espace public et l'idée de questionner un art sans médiation, immédiatement compréhensible par le public m'intéressait. De plus, une collection avec aussi peu de pièces de femmes disons « historiques » constituait un véritable axe de réflexion.

JM: *Au même titre que l'on considère aujourd'hui le commissariat comme un acte créatif, on peut affirmer que la collection participe à un engagement artistique. En préparant notre entretien, je suis tombé sur une interview où tu résumes très bien cela, en affirmant notamment que «la collection est une réflexion propre. Le but est de repousser ses limites : qu'est-ce qui est achetable, qu'est-ce qui ne l'est pas?» Dans le cadre de la collection du Frac Lorraine, la diversité des œuvres qui la composent sont un premier élément de réponse sur «ce qui est achetable». J'aimerais savoir si tu as déterminé des critères sur «ce qui ne l'est pas»?*

BJ: A dire vrai, les limites d'une collection en art contemporain sont très vite atteintes. Prenons par exemple la présence des femmes, ou encore celle des artistes non occidentaux, mais aussi des formes ne répondant pas aux critères matériels. On pensera aux œuvres performatives, protocolaires ou encore les droits de diffusion de film. Il existe beaucoup de limites que se fixent les gens, mais elles sont principalement idéologiques. Nous ne sommes pas sortis du matérialisme intégral. Le système de l'art est soumis encore plus que l'économie à cette

idée qu'une transaction financière ne s'exerce qu'en contrepartie de biens matériels. En réalité, l'économie ne s'attache plus guère à ces notions. Les principales sources de richesse sont liées au transfert d'informations et non à l'extraction et la transformation de la matière première.

Bref, le système du marché de l'art est encore marqué par l'histoire des trafics de reliques et le musée occidental par la nécessité de conserver les traces d'un passé face au risque de disparition (apocalyptique). Rien de bien nouveau donc et l'art contemporain n'échappe pas à l'idéologie ambiante qui veut que la conservation l'emporte sur la création. Le principal est de ne pas être dupe, c'est tout ce que je sous-entends lorsque je parle de repousser les limites.

Par ailleurs le système muséal a la capacité de tout transformer en objet de transaction. Les démarches les plus radicales des artistes sont souvent récupérées pour être enregistrées dans les collection sous formes d'objets de contrats. Tout peut devenir œuvre pour un musée.

Anecdote personnelle : il y a une œuvre que nous avons produite au Frac Lorraine en 2005 et que nous n'avons pu acquérir : la pièce de Teresa Margolles à base de graisse humaine. Elle lui appartenait, c'était un de ses amis qui lui avait légué son corps...

JM: *J'aimerais savoir comment se déroule l'acquisition des nouvelles œuvres. Dois-tu soumettre tes choix à des référents?*

BJ: Dois-je dire toute la vérité, rien que la vérité ? En fait, il n'y a rien de bien mystérieux dans le déroulement d'un comité technique. Plusieurs personnes se rassemblent. Disons trois ou quatre personnes qui viennent de lieux différents en Europe, qui ont des options artistiques propres. Nous nous réunissons et discutons de pièces et d'artistes pouvant répondre aux critères que j'ai fixés. Ils « doivent » réfléchir en prenant en compte la sous-représentation des femmes dans les collections, mon intérêt pour l'invisible, le protocolaire, les formes qui d'ordinaire ne sont pas « achetées » et enfin critère ultime : le coût. Chris Dercon, qui a fait partie du comité plusieurs années, disait très justement que la petitesse des budgets nous oblige à réfléchir. La contrainte devient outil prospectif ! Nous ne disposons que de 150 000 euros pour acheter des pièces, on élimine d'emblée les stars. Il nous reste donc : les très jeunes et les oubliés. Deux catégories sur lesquelles on peut « miser ». C'est une histoire de flair et d'information. Un délit d'initié en quelque sorte.

JM: *Réaliser une exposition ponctuelle à partir d'un catalogue d'œuvres est un exercice assez classique, mais c'est un autre challenge que de réactiver les pièces d'une collection dans un même espace, avec un calendrier qui laisse peu de répit. As-tu mis en place des stratégies*

particulières pour renouveler ton approche?

BJ: J'ai comme principe de ne jamais faire d'exposition exclusivement de la collection. L'idée même de montrer ses nouveaux jouets m'indispose. Les œuvres doivent être articulées en fonction d'un propos à tenir et pas en suivant des numéros d'inventaire ! La collection est un prétexte autonome à la réflexion, laquelle réflexion n'a pas besoin d'être matérialisée. C'est l'origine de nos résidences de critiques d'art : écrire des scénarii d'exposition sans avoir à les réaliser. Le projet doit rester sous forme écrite et l'enjeu est d'ailleurs l'incitation aux nouvelles formes d'écriture.

Par ailleurs, la mission du Frac est de prêter ses œuvres, ce que nous faisons allègrement. Entre dépôt quasi-permanent et prêt temporaire, le « taux de roulement » est de 40%. Mais dans cette configuration, je ne suis pas responsable des choix, je peux juste donner des conseils.

JM: *On le sait, certaines œuvres résistent mieux au temps que d'autres. Parmi la collection, y a-t-il des pièces qui te surprennent par leur capacité d'écho?*

BJ: Il y a des démarches qui résistent mieux certainement parce qu'elles interrogent des questions fondamentales : les vaines tentatives de circonscrire temps, l'espace et l'histoire. Je suis fascinée par la disparition et toutes les tentatives d'y échapper ne sont que des vanités. La collection y participe grandement et c'est ce que j'interroge en essayant de collectionner l'invisible : résister à la « fétichisation » et ne garder que l'idée et son pendant, l'oubli ! Constituer une collection est l'une des missions du Frac, les motivations et les enjeux sont donc très particuliers, et certainement très différents de ceux d'un collectionneur particulier.

JM: *J'aimerais être indiscret et te demander si, parallèlement à celle que tu développes pour le Frac, tu mènes une collection personnelle.*

BJ: Il faut être cohérent avec soi-même. J'applique *stricto sensu* les mêmes valeurs à ma vie privée. Pas de collection, aucun amoncellement d'objets fétiches et autres reliques, aucune possession matérielle inutile.

JM: *Pour conclure cette discussion, je souhaiterais faire un retour sur «six degrés de séparation».*

Je suis le premier surpris par la chaîne d'œuvres que les invités ont formé, car si j'avais dû contrôler les six choix de pièce, l'exposition aurait été très différente. C'était pour moi une des qualités du projet : lâcher prise et faire confiance à ce cadavre exquis. Accepter ses faiblesses aussi bien que ses subtilités. Mon parti pris a été de ne pas demander aux intervenants d'explicitier leur choix, si bien que chaque spectateur est libre d'interpréter l'évolution de cette chaîne. L'exercice est difficile, car subjectif, mais vois-tu émerger une thématique dans ce regroupement d'œuvres?

BJ: Peut-être un intérêt commun pour les artistes

femmes, la performance. A dire vrai, il n'y a pas de lecture évidente sans avoir un minimum de justification de la part des *curators*. Il y a tellement de raisons cachées ou inavouées pour le choix de telle ou telle œuvre dans une collection. Par exemple, on pourrait dire qu'Elena s'est arrêtée à la lettre A et a choisi la première de la liste. Ou qu'elle habite Rue du Commerce à Bruxelles. Ou encore que Chantal est le prénom de sa tante qui faisait la cuisine pendant des heures ou qui avait des amants. Tout est possible !

JM: *Enfin, ce qui me plaît dans le concept très simple de «six degrés», c'est la multiplicité qu'il engendre. On pourrait aisément imaginer de le réactiver chaque saison en ayant la certitude d'avoir une exposition très différente de celle que nous avons présentée dans la galerie NaMiMa. Pour le catalogue, je travaille donc sur quelques chaînes parallèles et fictives. En l'occurrence, j'ai invité plusieurs intervenants à prendre la place d'Övül Durmusoglu et à proposer une œuvre en réponse au choix initial d'Elena, à savoir Jeanne Dielman. Si toi aussi tu devais prendre part à la chaîne et choisir une pièce en réaction au film de Chantal Akerman, laquelle serait-ce?*

BJ: Marguerite Duras certainement.



Réactivation en 2011, par les étudiants de l'ARC DIY – Nancy, de la performance d'Esther Ferrer *Intime et personnel* (1967)

ZÉRO DEGRÉS¹

JUSTIN MORIN

Alors que les mots viennent facilement lorsque je suis amené à écrire sur le travail d'autres artistes, l'exercice est toujours beaucoup plus délicat quand il me concerne. C'est sans doute là que mon expérience de commissaire m'est utile. Comme un miroir qui permettrait de voir une image sous un autre angle tout en prenant de la distance, elle clarifie le sens des actions. En revenant sur les origines du projet « six degrés de séparation », ce texte tente de comprendre combien de degrés séparent aujourd'hui la figure du commissaire de celle de l'artiste.

La question de la définition se pose systématiquement lorsque je fais de nouvelles rencontres. Un problème de vocabulaire dont témoignent tous les plasticiens de mon entourage. Pour la langue française, répondre à la question « quel est ton métier » par « je suis artiste » résonne comme une déclaration terriblement prétentieuse, quelque soit le ton employé. Certains ont trouvé la parade en résumant leur pratique à leur médium. « Je peins » ou « je suis photographe ». Mais quand celle-ci investit plusieurs champs, l'exercice devient plus ardu. Dois-je me présenter en tant qu'artiste ? Artiste-commissaire ? Jouer la carte du flou en employant l'anglicisme curator ? Pour arrêter de tergiverser, il me suffirait de me baser sur un constat numérique. Au regard des chiffres, je suis définitivement plus plasticien que commissaire (une vingtaine d'expositions, collectives ou personnelles, face à une poignée de commissariats, entre 2006 et 2012). Mais c'est plus souvent le calendrier qui fait s'alterner les étiquettes ; en novembre 2011, j'ai défendu le projet *Six degrés de séparation* en tant que commissaire, n'ayant aucune autre actualité liée à ma production d'atelier. Bien évidemment, tout ceci n'est qu'une histoire de mots et finalement, importe peu sur la pertinence du travail présenté, en l'occurrence, sur l'exposition. J'ai la liberté d'être à la fois artiste et commissaire, de passer de l'un à l'autre, de brouiller les frontières des disciplines pour mettre en place une définition fidèle à ce qui anime ma pratique.

Il n'est plus surprenant de voir un artiste investir le rôle de commissaire. Si les motivations sont propres à chacun, pour ma part, elles trouvent leur origine à travers l'excitation de la rencontre. Au-delà du plaisir que je prends à explorer un sujet inédit, j'apprécie surtout le fait de pouvoir immerger en profondeur dans l'œuvre des artistes avec lesquels je vais travailler, de découvrir les chemins qu'ils empruntent. Qu'elles relèvent de l'anecdote ou de l'Histoire, les discussions finissent inmanquablement par me renvoyer à ma propre pratique. En ce sens, le commissariat agit comme un « hyper apprentissage ». Je n'ai donc pas la sensation de m'y consacrer au détriment de ma pratique « personnelle », de devoir sacrifier mes recherches à la faveur d'autres activités. Il s'agit

simplement d'une autre temporalité, plus diffuse et parallèle aux journées d'atelier. Le commissariat d'exposition relève pour moi du même plaisir que celui que l'on peut avoir à la lecture d'un ouvrage, et participe du même enrichissement.

Alors que j'étais étudiant à l'école des beaux-arts de Metz, ma culture artistique se nourrissait principalement des arts scéniques, notamment du théâtre, une passion héritée de mes années lycée. Dans un premier temps en coulisse, à signer quelques scénographies, puis sur le plateau à jouer, jusqu'à passer les concours des écoles nationales, cette longue incursion du côté des arts vivants m'a surtout permis de décrocher... mon premier contrat de journaliste ! Le quotidien régional cherchait alors une personne connaissant le réseau culturel lorrain ; je ne sais pas trop comment mon nom est arrivé jusqu'à eux, mais je fus embauché après un entretien où je fis la longue démonstration de mon bavardage. Sans l'ombre d'un doute, ce que je préférais dans ce travail, c'était les interviews. Un moment de face à face qui me ramenait aux mêmes sensations de trac que j'éprouvais avant de monter sur scène. Sans vraiment en avoir conscience, cet aspect du journalisme a contribué à développer mon goût de la rencontre. C'est d'ailleurs à ce moment-là que je fis la connaissance de Béatrice Josse, lors d'une discussion autour de l'installation de Krijn de Koning qui a eu lieu dans la cour de l'Hôtel Saint-Livier². Quelques années plus tard, écrivant pour un autre journal, j'interviewai le chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui. De cette rencontre naquit une amitié, riche des longues conversations que nous avons eues lors de l'écriture commune du livre *Pèlerinage sur soi*³, étalée sur deux années. Le journalisme est une pratique qui m'a permis d'approcher des personnes dont j'admire le travail et m'a offert de magnifiques moments. Ça n'est que bien plus tard que je découvris l'entreprise d'interviews d'Hans Ulrich Obrist⁴. Sans oser comparer nos deux approches, je ne peux qu'approuver sa vision de l'entretien comme d'un laboratoire d'idées, un fantastique outil de réflexion. Aujourd'hui encore, je continue à interviewer, avec parcimonie, différentes personnalités.

Si mes années d'étude et le journalisme m'ont ouvert à la pluralité du monde, à cette époque ma pratique d'artiste souffrait paradoxalement d'un repli sur elle-même. Isolé, ma réponse à cette situation est passée par mon premier projet en tant que commissaire. Si les enjeux conceptuels étaient minces, l'exposition *Galerie Justin Morin, Alone in the dark*⁵ m'a permis de situer ma production parmi celles d'artistes dont j'appréciais les univers, parfois très éloignés du mien. En mettant en place une cartographie artistique personnelle, définie par mes goûts et mes aspirations, et en m'inscrivant dans ce territoire, le commissariat m'a offert la possibilité de me situer, donc de me définir, en tant qu'artiste. De manière plus triviale, on peut également résumer ce contexte par un seul mot : « réseau ». Selon sa définition, un réseau désigne concrètement « un ensemble de lignes entrelacées » et au figuré « un ensemble de relations ». Il me semble pertinent de pointer la corrélation entre l'essor de l'internet 2.0 et la multiplication des projets curatoriaux initiés par les artistes. Rien de plus simple que de contacter directement un artiste sans avoir à

passer par sa galerie, via son site personnel ou via facebook. Tentaculaire, ce dernier va jusqu'à court-circuiter les rencontres, avec ses fameuses « suggestions d'amis ». Sans rentrer dans le débat des effets positifs ou négatifs du web, on ne peut qu'approuver la potentialité qu'il offre. Ainsi, on peut voir les expositions sans avoir à se déplacer. Des sites comme *Contemporary Art Daily*⁶ nous font voyager d'un point à l'autre de la planète, poussant la porte de galeries incontournables et de project spaces rigoureux. Paradoxalement, l'internaute voit les expositions sous toutes les coutures, sans pour autant en faire l'expérience physique. Les œuvres deviennent images, pur produit en deux dimensions, faciles à assimiler, quitte à en perdre la profondeur. Poussant cette logique de décontextualisation à son paroxysme, mais de manière créative, le site *vvork*⁷ surprend par son opacité. Cette page, quotidiennement alimentée, fait défiler une série d'images sans donner d'explications sur leurs origines. Seules informations : nom de l'artiste et titre de l'œuvre, ainsi qu'un hyperlien vers le site où l'image est hébergée. Minimaliste, *vvork* n'en est pas moins complexe. En associant ces vignettes à ce rythme linéaire, les thématiques émergent et dessinent une certaine logique dans les choix opérés : filiation formelle ou conceptuelle, déclinaison ou répétition d'un motif récurrent, cette base de données raconte une histoire déchiffrée par ses seuls lecteurs et réintroduit la narration comme un élément rythmique, fait d'alternance de causes et d'effets.

Directement inspirée par ce site web, l'exposition *Six degrés de séparation* est le résultat physique d'une expérimentation virtuelle. Toute son organisation est passée par Internet, des emails que j'ai échangés avec les différents invités, à leurs explorations de la collection du Frac Lorraine via le site internet qui lui est dédiée. C'est aussi le premier projet que je réalise pour lequel je n'ai pas rencontré préalablement ses intervenants. Pour ne pas être biaisée, cette expérience nécessitait cette prise de distance. Ce cadavre exquis permet de voir concrètement où et à quel niveau la porosité agit, tant dans la sélection des œuvres exposées que dans le choix des intervenants. Les frontières géographiques s'abolissent : les invités viennent des quatre coins du globe et sont souvent eux-mêmes en déplacement d'une base à l'autre. Commissaires et artistes, ils sont tous issus de la même génération, celle-là même à laquelle j'appartiens (une moyenne d'âge avoisinant les 35 ans) et témoignent d'un intérêt commun pour une exploration transdirectionnelle de l'art. Les expositions parallèles présentées en pages 24 à 27 de ce catalogue sont des exemples de ce qu'aurait pu être *Six degrés de séparation* si un seul élément de la chaîne avait été différent. Là aussi, le constat se réitère, tout en élargissant les pratiques des invités au domaine de l'écriture, de la chorégraphie, jusqu'à convier un galeriste⁸ au jeu. Tout ceci témoigne d'une volonté d'horizontalité très actuelle. Les rôles et les fonctions glissent d'une zone à l'autre, en toute fluidité. On retrouve d'ailleurs cet aplatissage dans la scénographie de l'exposition qui offre une lecture linéaire et dédoublée.

Ainsi, cette abstraction des frontières⁹ permet d'élargir la définition de la pratique artistique aux formes les plus inattendues, de la collection¹⁰ jusqu'à la discussion, outil premier des curateurs. Je ne parle pas ici des commissaires-auteur, ceux-là qui instrumentalisent les œuvres comme autant d'éléments au service d'un discours. Le curateur, lorsqu'il ne choisit pas directement une pièce déjà produite à insérer dans son projet, va user du dialogue pour orienter l'artiste dans une certaine direction. En ce sens, la discussion est un acte créatif, elle est la rencontre de deux individus et se concrétise sous une forme unique, riche de cette somme d'expériences. Voilà qui est peut-être une nouvelle piste pour résoudre mon problème de vocabulaire. Désormais, lorsque l'on me demandera ce que je fais dans la vie, je pourrais user d'humour en répondant : « je suis un beau parleur ».

1. Volontairement au pluriel, le titre de ce texte est directement emprunté au spectacle *Zero Degrees* des chorégraphes Sidi Larbi Cherkaoui et Akram Khan.

2. L'installation de Krijn de Koning a eu lieu dans la cour de l'Hôtel Saint-Livier, Metz, du 16 juin au 30 septembre 2001.

3. *Pèlerinage sur soi*, de Sidi Larbi Cherkaoui et Justin Morin, collection le Souffle de l'Esprit, Actes Sud.

4. *Conversations, Volume I*, d'Hans Ulrich Obrist, Manuella Éditions.

5. *Galerie Justin Morin, Alone in the dark*, avec Jean-Baptiste Bernadet, Sofia Boubolis, Claire Decet, Samuel François, Justin Morin, Jean-Rémy Papeux, Sandrine Pelletier, Santiago Reyes et ZimmerFrei, Galerie Bortier, Bruxelles, avril 2007.

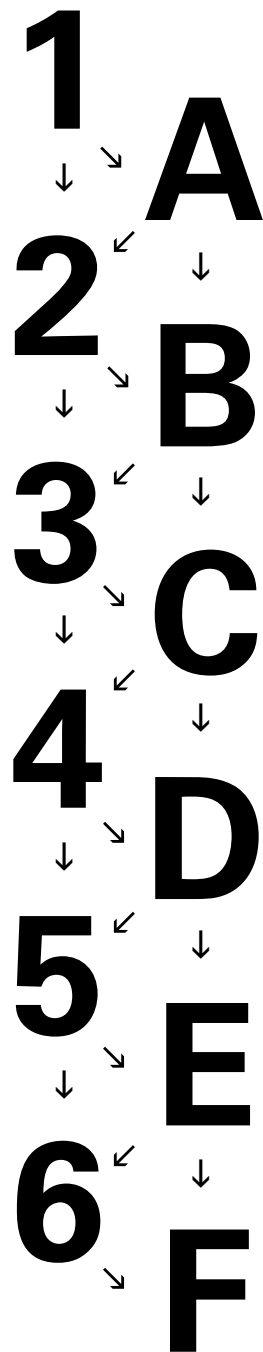
6. www.contemporaryartdaily.com

7. www.vvork.com est un site créé par les artistes Aleksandra Domanovic, Christoph Priglinger, Georg Schnitzer et Oliver Laric.

8. Jonas Zakaitis, invité de la commissaire d'exposition Caterina Riva, dirige la galerie Tulip & Roses à Bruxelles.

9. Le concept de frontière est un sujet que j'ai abordé avec l'exposition *Scales of the universe, the definition of the frontier*, réunissant les artistes Claire Decet, Samuel François, Corentin Grossmann, Sandra Przyczynski et Markus Zimmermann. Ce projet a eu lieu en 2009, à la Galerie Jeanroch Dard, Paris.

10. Cf. interview de Béatrice Josse, pages 18 et 19.



INVITÉS

- 1 ELENA FILIPOVIC
(COMMISSAIRE D'EXPOSITION)
- 2 ÖVÜL DURMUSOGLU
(COMMISSAIRE D'EXPOSITION)
- 3 SARAH RIFKY
(COMMISSAIRE D'EXPOSITION)
- 4 TANIA PEREZ CORDOVA
(ARTISTE)
- 5 SEAN RASPET
(ARTISTE)
- 6 TIMOTHY HULL
(ARTISTE)

OEUVRES

- A Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce 1080 Bruxelles
CHANTAL AKERMAN
- B Ma collection de proverbes
ANNETTE MESSENGER
- C Intime et personnel
ESTHER FERRER
- D One Second Sculpture
TOM MARIONI
- E Sans titre
YVES GUILLOT
- F Monument pour un oeillet rouge
ETIENNE PRESSAGER

ELENA FILIPOVIC
(COMMISSAIRE D'EXPOSITION)



RACHEL CAREY
(ARTISTE)



STEFANO CALLIGARO
(ARTISTE)



TAMARIN NORWOOD
(ARTISTE)



CRESSIDA KOCIENSKI
(ARTISTE)



KIKA THORNE
(ARTISTE)

JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE 1080 BRUXELLES

CHANTAL AKERMAN



SEMIOTICS OF THE KITCHEN
MARTHA ROSLER



12 CHÂTEAUX D'EAU
BERND & HILLA BECHER



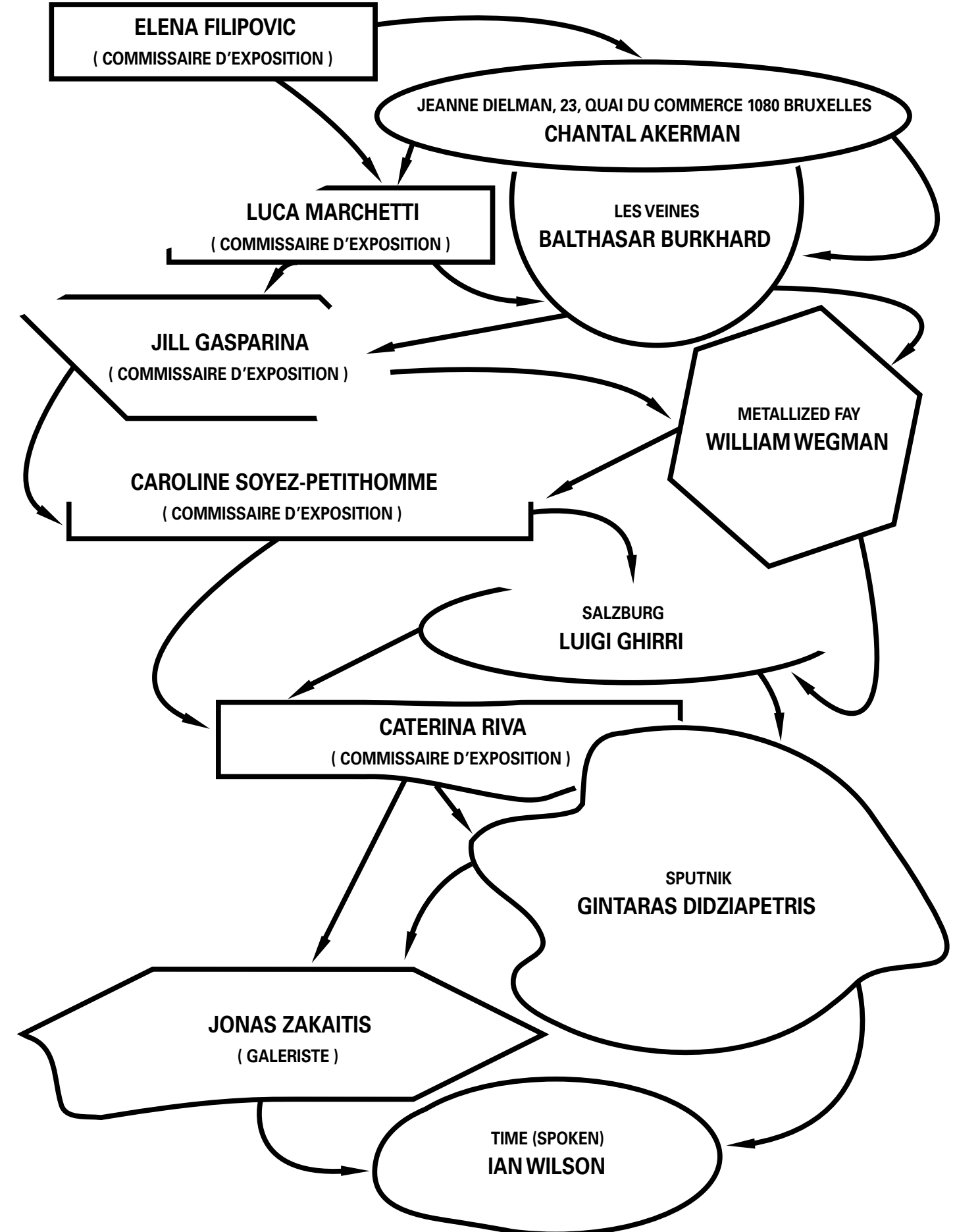
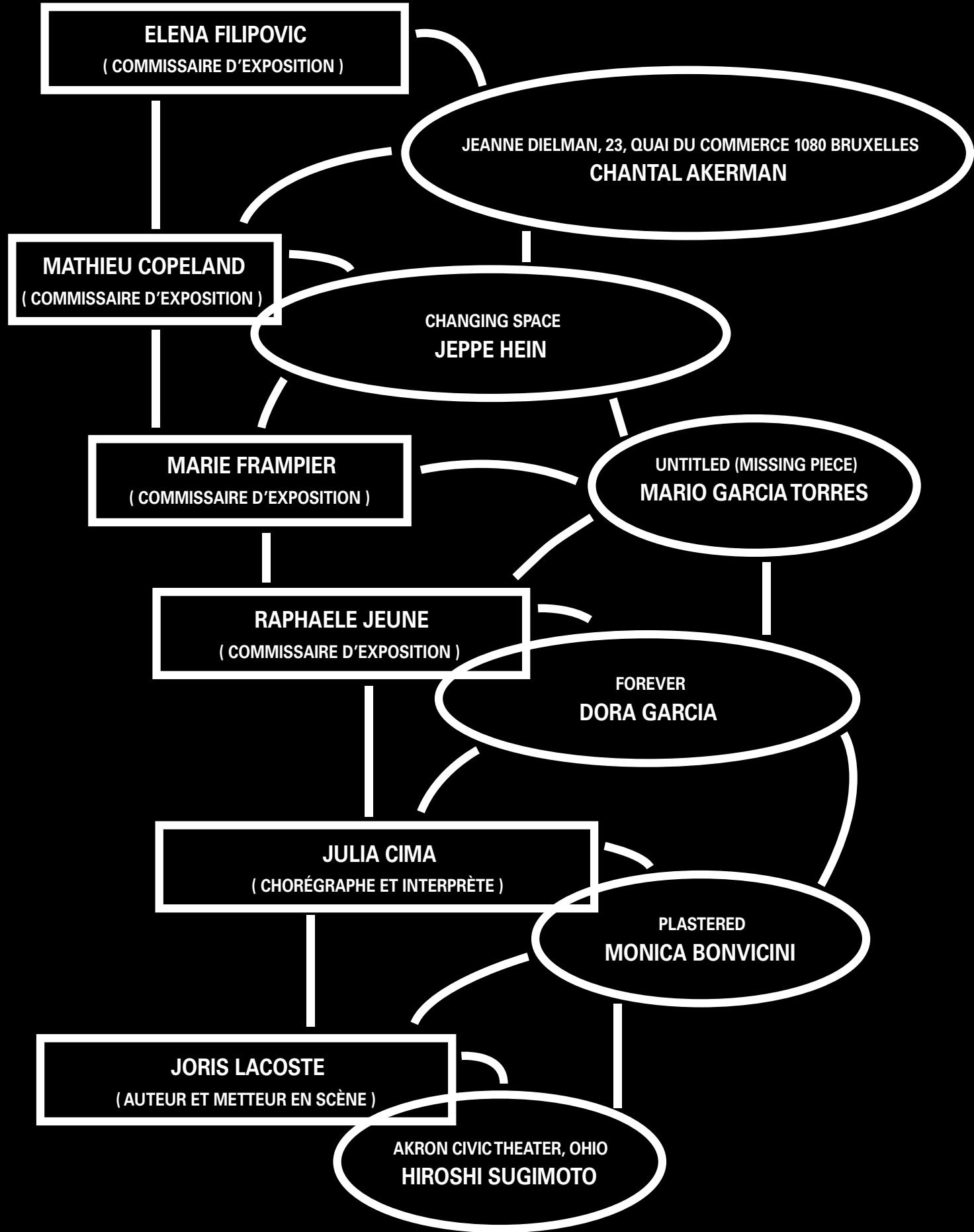
ONE SECOND SCULPTURE
TOM MARIONI



ONE TON IN THE AIR
DOMINIKA SKUTNIK



MUHKA, ANVERS
ANN VERONICA JANSSENS



Ce catalogue a été réalisé à l'occasion de l'exposition
Six degrés de séparation à la galerie NaMiMa de
l'École nationale supérieure d'art de Nancy,
en partenariat avec le 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine
18 novembre > 9 décembre 2011.
Nous remercions le conservatoire régional de l'image de Nancy
d'avoir accueilli la projection de *Jeanne Dielman, 23 quai du
Commerce 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman le 8 décembre
2011

Exposition

Commissariat : Justin Morin (France) / Elena Filipovic (Belgique)
/ Övül Durmusoglu (Turquie) / Sarah Rifky (Égypte) / Tania Perez
Cordova (Mexique) / Sean Raspet (États-Unis) / Timothy Hull
(États-Unis)

Coordination : Emeline Coulon

Artistes : Chantal Akerman, Annette Messager, Esther Ferrer,
Tom Marioni, Yves Guillot et Etienne Pressager

Régie des projets : Bénédicte Lepage

Médiation culturelle / communication : Estelle Marchand-
Ageron

Catalogue

Directeur de la publication : Christian Debize

Coordination éditoriale : Justin Morin

Auteurs: Guillaume Desanges, Olivier Goetz,

Emmanuelle Lequeux, Maïté Vissault

Notices extraites du site internet du 49 Nord 6 Est - Frac
Lorraine:

<http://collection.fraclorraine.org>

www.fraclorraine.org

Crédits photographiques :

p.4 : Paradise Film, Bruxelles © C. Akerman ;

p.6 : Rémi Villaggi © Adagp, Paris, 2012 ;

p.8 : Rémi Villaggi © Adagp, Paris, 2012 ;

p.10 : Allan Fisch © T. Marioni ;

p.13 : Claude Philippot © Y. Guillot ;

p.16 : Pascal Bodez © E. Pressager

Design graphique : Samuel François

Impression : Imprimerie Centrale (Luxembourg)

Les éditions du parc

École nationale supérieure d'art de Nancy

1 avenue Boffrand / 54000 NANCY

ISBN 978-2-917865-13-2

Dépôt légal septembre 2012



Réactivation en 2011, par les étudiants de l'ARC DIY – Nancy,
de la performance d'Esther Ferrer *Intime et personnel* (1967)

ÉCOLE



49 NORD
6 EST
FRAC
LORRAINE

**CHANTAL AKERMAN
STEFANO CALLIGARO
RACHEL CAREY
JULIA CIMA
MATHIEU COPELAND
TANIA PEREZ CORDOVA
ÖVÜL DURMUSOGLU
ESTHER FERRER
ELENA FILIPOVIC
MARIE FRAMPIER
JILL GASPARINA
YVES GUILLOT
TIMOTHY HULL
RAPHAELE JEUNE
BÉATRICE JOSSE
JORIS LACOSTE
CRESSIDA KOCIENSKI
LUCA MARCHETTI
TOM MARIONI
ANNETTE MESSENGER
JUSTIN MORIN
TAMARIN NORWOOD
ETIENNE PRESSAGER
SEAN RASPET
SARAH RIFKY
CATERINA RIVA
CAROLINE SOYEZ-PETITHOMME
KIKA THORNE
JONAS ZAKAITIS**

ISBN 978-2-917865-13-2