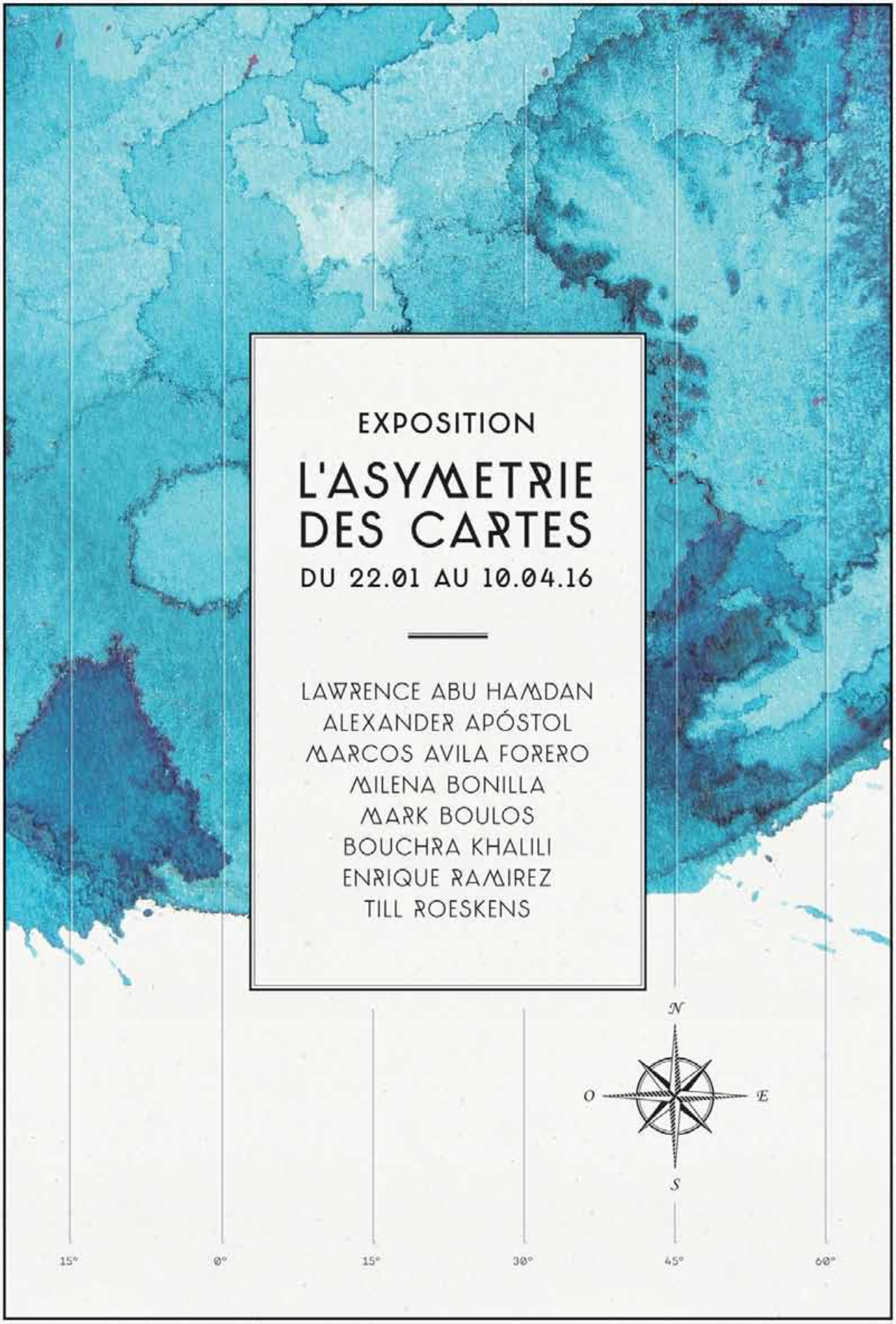
DOSSIER DE PRESSE



LE GRAND CAFE, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
LiFE BASE DES SOUS-MARINS

L'ASYMETRIE DES CARTES

Qu'elle soit géopolitique, économique ou culturelle, la frontière traverse toute la société contemporaine. Pour les artistes de l'exposition, elle est un lieu irrésolu dont la matérialité se déplace sans cesse, un lieu à la plasticité mouvante qui génère des investigations multiples. Ils s'attachent à éprouver la frontière pour mieux la visualiser, la situer, la transgresser.

Au-delà des représentations cartographiques de l'espace, les artistes dessinent des territoires subjectifs, collectifs ou individuels qui s'opposent à la mise en images de la frontière par les médias. Que cela soit à travers l'élaboration de fictions narratives, les enquêtes de terrain ou l'action in situ, ils rendent visibles l'asymétrie des rapports de force qui structurent la planète et pointent du doigt la recomposition permanente des frontières comme paradoxe de notre monde globalisé.

L'exposition *L'Asymétrie des cartes* se déploie sur deux lieux : au LiFE et au Grand Café, centre d'art contemporain.

Au Grand Café, les œuvres présentées cristallisent les dynamiques souterraines et invisibles des territoires : économiques, politiques, culturelles ou technologiques. Ce sont les frontières invisibles.

Au LiFE, les œuvres vidéographiques présentées s'attachent à dire la frontière et l'exil sous l'angle de l'intime et du quotidien. Les artistes font le récit des bouleversements que la frontière engendre : déracinement, territoires de l'attente, vie en transit.

Commissaire de l'exposition :
Sophie Legrandjacques, directrice du Grand Café, centre d'art contemporain

ŒUVRES EXPOSEES

AU GRAND CAFE
LES FRONTIERES INVISIBLES

Lawrence ABU HAMDAN
Conflicted Phonemes, 2012
Installation, dimensions variables
Courtesy de l'artiste et Galerie Mor Charpentier

Alexander APÓSTOL
© W.M. JACKSON, Inc., 2000
Installation, 8 photographies, 84 x 150 cm chaque
Courtesy de l'artiste et Galerie Mor Charpentier

Marcos AVILA FORERO
COLINA 266 – The Old Baldy, 2015
Installation photographique, son, dimensions variables
Courtesy de l'artiste et Galerie Dohyang Lee

Milena BONILLA
Size/To Sell or To Rent, 2006
Installation (table, laine), dimensions variables
Courtesy de l'artiste et Galerie Mor Charpentier

Mark BOULOS
All That Is Solid Melts into Air, 2008
Vidéo, 14'20"
Courtesy de l'artiste

AU LiFE
REDESSINER LE TERRITOIRE

Marcos AVILA FORERO
Cayuco – Sillage Oujda Melilla. Un bateau disparaît en dessinant une carte, 2012
Vidéo, 17'
Courtesy de l'artiste et Galerie Dohyang Lee

Bouchra KHALILI
Mapping Journey #3, 2009
Projection vidéo sonore 3'30"
Collection Frac Poitou-Charentes

Mapping Journey #4, 2010
Projection vidéo sonore 4'
Collection Fonds régional d'Art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur

Mapping Journey #5, 2010
Projection vidéo sonore 11'
Collection Frac Poitou-Charentes

Mapping Journey #6, 2010
Projection vidéo sonore 3'30"
Collection Fonds régional d'Art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur

Mapping Journey #7, 2011
Projection vidéo sonore 6'
Collection Frac Poitou-Charentes

Enrique RAMÍREZ
Cruzar un muro, 2013
Vidéo, 5'42"
Courtesy de l'artiste et Galerie Michel Rein

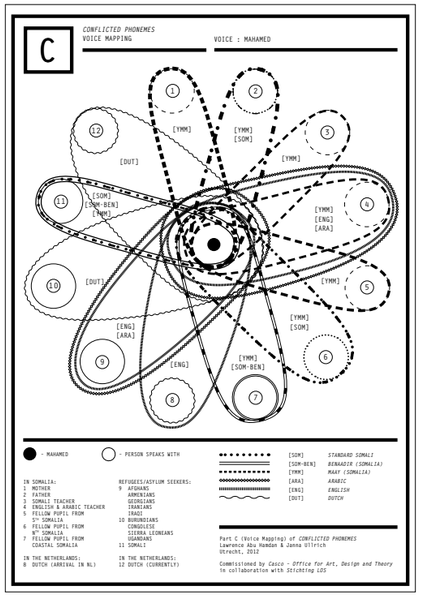
Till ROESKENS
Vidéocartographies : Aïda, Palestine, 2009
Vidéo, 46'
Courtesy de l'artiste

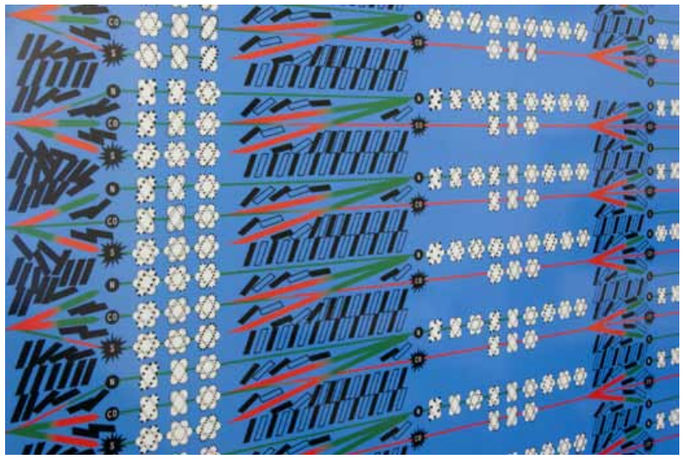
LAWRENCE ABU HAMDAN

Né en 1985 à Amman (Jordanie), vit et travaille à Londres (Grande-Bretagne) et Beyrouth (Liban)
Représenté par la Galerie Mor Charpentier, Bogota et Paris
http://lawrenceabuhamdan.com/

Lawrence Abu Hamdan explore des questions cruciales relatives à la liberté d'expression, à notre dépendance à la technologie et son exploitation continue par les pouvoirs gouvernants. Il cherche constamment à mesurer dans ses œuvres l'asymétrie des forces en présence, la relation entre la politique, les droits de l'homme, le droit international et les systèmes d'écoute. Sa pratique apparait sous de multiples formes : documentaires, essais, installations, vidéos, sculptures, photographies, ateliers ou encore performances. Avec un militantisme assumé, il analyse les concepts fondamentaux du discours politique (le serment, le droit au silence, la liberté de la presse) et dénonce une situation trop dissimulée à ses yeux, celle de la bataille pour la liberté d'expression qui se joue en grande partie sur le contrôle des conditions dans lesquelles nous sommes écoutés. Son intérêt pour le son trouve son origine dans son expérience de musicien DIY (Do It Yourself).

***Conflicted Phonemes [Des phonèmes en conflits]*, 2012**
Depuis 2001, les autorités d'immigration en Australie, en Belgique, en Allemagne, aux Pays-Bas, en Nouvelle-Zélande, en Suède, en Suisse et au Royaume-Uni ont recours aux méthodes criminalistiques d'analyse d'expression du langage pour déterminer la validité des demandes d'asile de milliers de personnes ne disposant pas de documents d'identité.
Dans la plupart des cas, ce travail consiste en un simple entretien téléphonique enregistré entre une société sous-traitante et le demandeur d'asile. La voix du demandeur est ensuite analysée pour déterminer si son accent correspond à celui de la région ou du pays dont il se dit originaire. De nombreuses demandes d'asile sont écartées par ce biais et la contestation des résultats est quasi impossible.
Lawrence Abu Hamdan se propose de donner voix aux candidats refusés en dressant une cartographique silencieuse de leur parcours qui vaudrait preuve et carte d'accès au territoire.
Cette installation est le résultat d'une réunion qu'a tenu Abu Hamdan en septembre 2012 à Utrecht pour lutter contre cette utilisation controversée et injuste de l'analyse du langage. Aux Pays-Bas, ces tests ciblent la communauté somalienne en particulier, cherchant à rejeter les demandes d'asile sous prétexte que les demandeurs sont issus de zones considérées comme sûres au nord du pays.
Le groupe rassemblé à Utrecht réunissait douze somaliens ayant vu leur demande d'asile rejetée par les autorités de l'immigration néerlandaises, des linguistes, des chercheurs, des militants, des organisations culturelles et la graphiste Janna Ullrich. A l'issue des discussions, ont été créés une *cartographie chronologique* et une série de *cartes individuelles « non géographiques »* qui cherchent à révéler la réalité et l'arbitraire de cette *techno-politique*.
La cartographie chronologique tend à montrer comment quarante ans de crises en Somalie ont eu un impact sur la vie de la population mais également sur leurs manières de parler.
La chronologie s'appuie sur des événements historiques du pays de 1972 à 2011 (apparition du premier langage écrit, conflits, famines, etc.) et met en correspondance avec les dialectes parlés dans les régions du pays (Nord, Sud et côte). Figurent également les raisons des déplacements des populations en fonction des événements (éducation forcée, mariages forcés, etc.), de même que leurs destinations.
Pour les cartes vocales individuelles, l'artiste a travaillé à la retranscription de la diversité sonore des voix de douze somaliens. Elles sont essentiellement composées d'ellipses superposées représentant les différents dialectes et leur utilisation en fonction de la personne à qui ils s'adressent et où ils se trouvent.
Ces cartographies « sonores » explorent la nature hybride de l'accent : d'une part, la relation étroite qu'il entretient au lieu de naissance du demandeur d'asile et d'autre part, les conditions de vie et d'échange sociaux-culturels de ces itinérants. Les accents hybrides des demandeurs d'asile témoignent avant tout d'un mode de vie instable, d'une biographie de parcours qui a altéré leur accent d'origine.
Habituellement les cartes sont des abstractions, elles réduisent la complexité des sujets en une forme simple et compréhensible. La complexité représentée ici témoigne de l'impossibilité de réduire la voix d'un sujet à une origine géographique et démontre l'inefficacité du test vocal à fixer les gens dans l'espace. L'œuvre montre aussi les limites de l'outil cartographique, sa propension à ne montrer qu'une partie de la réalité.
La démarche de l'artiste met aussi en lumière la manière dont les autorités utilisent la technologie comme science à des fins de contrôle et nous force à repenser la perceptibilité des frontières, dont la nouvelle limite ne serait pas forcément celle d'un pays mais celle de l'énonciation d'une syllabe.





Lawrence Abu Hamdan, *Conflicted Phonemes*, 2012
Installation, dimensions variables
Courtesy de l'artiste et Galerie Mor Charpentier
Visuel en haut : vue d'installation, Tate Modern, Londres, 2013

ALEXANDER APÓSTOL

Né en 1969 à Barquisimeto (Venezuela), vit entre Caracas (Venezuela) et Madrid (Espagne)
Représenté par la Galerie Mor Charpentier, Bogota et Paris
www.alexanderapostol.com

Artiste pluridisciplinaire, Alexander Apóstol explore à travers la vidéo et la photographie les thématiques de la mémoire, de l'identité et de la place de l'individu dans la ville. Depuis les années 1990, il cherche à révéler l'échec du projet moderniste dans les villes contemporaines d'Amérique latine. Son travail récent emprunte à l'architecture, aux événements urbains et à l'iconographie populaire pour étudier les archétypes sociaux politiquement préétablis. Il s'intéresse par ailleurs à l'héritage politique et culturel que la modernité européenne et américaine a imposé en Amérique Latine.

La série **© *W. M. JACKSON, Inc.* (2000)** est composée de huit cartographies de pays latino-américain : Brésil, Colombie, Mexique, Pérou, Argentine, Equateur, Cuba et Venezuela. Ces photographies sont tirées de cartes originales, produites par l'éditeur © W.M. JACKSON, Inc. pour l'Encyclopédie d'Amérique latine des années 1950, sous le gouvernement Truman. Le tracé cartographique réalisé par cette société nord-américaine témoigne de l'intervention des Etats-Unis pendant la guerre froide pour soutenir les régimes militaires latino-américains en vue de détruire des « foyers subversifs » et révolutionnaires communistes.

Par une habile manipulation des cartes, Alexander Apóstol modifie certaines données géographiques (rivières, montagnes, plaines, etc.), pour produire des cartes fictives qui portent un regard critique sur la politique et l'histoire de la région. Par un système d'anamorphose, il fait apparaître des silhouettes subliminales qui dévoilent différentes situations d'interactions entre deux figures masculines : conversations, bras de fer, combat de boxe, portrait héroïque, protectionnisme, mais aussi un lapin de BD de la Warner Bros, etc. Ainsi, Apóstol décrit sous tous ses aspects l'interventionnisme et les rapports de domination des Etats-Unis envers l'Amérique latine. Tension, relation menaçante, confrontation ou union idéalisée, chaque pays décline une facette des rapports historiques complexes et toujours sous-jacents dans la vie politique et démocratique actuelle de ces pays.

Si, comme le géographe Yves Lacoste pour qui « la géographie, ça sert d'abord à faire la guerre », Alexander Apóstol nous rappelle le rôle stratégique des cartes, il souligne combien la question de la représentation cartographique, loin d'être neutre, est un espace de construction des idéologies et des identités qui imprègnent psychiquement les peuples (l'Encyclopédie est un outil d'enseignement qui fait référence au niveau national). En cela, les cartes produites par Alexander Apóstol appartiennent davantage au monde des *images* qu'à celui des sciences, détentrices d'une vérité.
D'ailleurs, son usage de la photographie numérique pour réaliser les cartes parachève un glissement, caractéristique de la production visuelle actuelle autour de la frontière, plus que jamais ambigüe. Parce que l'image numérique opère désormais une décomposition et recomposition de la lumière en pixels qui n'a plus rien à voir avec la fabrication d'un positif à partir d'un négatif dans le processus argentique traditionnel, la photographie n'est plus, aujourd'hui, symétrique de la réalité.
Ainsi, Alexander Apóstol pousse jusqu'au bout sa réflexion sur les enjeux de la représentation cartographique, entre fiction et réalité.

Alexander Apóstol, © *W.M. JACKSON, Inc.*, 2000
Installation, 8 photographies, 84 x 150 cm chaque
Courtesy de l'artiste et Galerie Mor Charpentier

MARCOS AVILA FORERO

Né en 1983 à Paris de nationalité colombienne, vit et travaille à Bogota (Colombie) et Paris
Représenté par la Galerie Dohyang Lee, Paris
www.galeriedohyanglee.com
Artiste en résidence à Saint-Nazaire en 2016, invité par le Grand Café, centre d'art contemporain

Le travail de l'artiste colombien Marcos Avila Forero est immergé dans la réalité complexe et parfois violente de situations politiques et sociales identifiées dans lesquelles il s'engage personnellement et artistiquement. Ses œuvres mêlent ainsi expériences et éléments constitutifs de ces contextes. Elles portent l'empreinte de rencontres, de récits ou de parcours. Ce sont des micro-fictions faites de bric et de broc, qui cherchent moins à démontrer ou documenter qu'à confronter des temporalités et des géographies qui n'auraient pas dû se rencontrer.

***Cayuco – Sillage Oujda Melilla. Un bateau disparaît en dessinant une carte*, 2012 [au LiFE]**
Il existe au Maroc une route entre la frontière (fermée) avec l'Algérie près de la ville d'Oujda et celle avec l'enclave espagnole de Melilla, qui représente la dernière étape pour chaque migrant clandestin qui l'emprunte avant de tenter la traversée vers l'Europe. Avec le temps, un étau s'est refermé sur ces voyageurs, avec, d'un côté, une frontière endurcie et de plus en plus violente, et de l'autre, une frontière totalement fermée pour cause de conflit diplomatique.
La vidéo de Marcos Avila Forero met en scène le parcours d'une reproduction en plâtre d'un « Cayuco », une embarcation de pêche, notamment connue pour la traversée des clandestins en Méditerranée. Ce « Cayuco » a été déplacé d'une frontière à l'autre, la distance entre Oujda et Melilla étant d'environ 150 km. Poussée et tirée à même le sol durant plusieurs jours, la sculpture s'est usée peu à peu par son propre déplacement, dessinant par la même occasion le sillage de son déplacement, une réminiscence blanche de son voyage jusqu'à la montagne de Gourougou.
Le parcours débouche sur une rencontre, celle de ces personnes qui ont échoué là, cachées, pour certaines depuis des années, en attendant le « bon moment », à cet endroit surplombant Melilla, d'où l'on peut voir les barbelés de la frontière.
Cayuco propose une réflexion sur l'engagement de l'artiste, la portée de son action sur le réel. Si son geste poétique peut sembler dérisoire et vain, il permet de restituer une expérience de la frontière qui, par les paysages traversés, les personnes rencontrées, s'oppose aux images stéréotypées de la frontière produites par la société médiatique.

Marcos Avila Forero, *Cayuco – Sillage Oujda Melilla. Un bateau disparaît en dessinant une carte*, 2012
Vidéo, 17'
Courtesy de l'artiste et Galerie Dohyang Lee

***COLINA 266 – The Old Baldy*, 2015 [au Grand Café]**
En 1951 en Colombie, alors qu'émergent les premiers symptômes d'une longue guerre civile - qui va perdurer jusqu'à aujourd'hui- et que le gouvernement en place refuse au Parti Communiste le droit de présentation aux élections, un bataillon de 1 070 hommes est envoyé en Corée pour soutenir la guerre contre le Communisme (Corée du nord). À cette époque, le déficit financier du pays est si grand que le gouvernement se voit dans l'obligation de demander aux Etats-Unis (allié de la Corée du sud) de financer le transport du bataillon. C'est le début de la Guerre Froide opposant le modèle communiste au modèle capitaliste.
La Colline 266, située dans la Zone Démilitarisée Nord-coréenne (DMZ), a été nommée « The Old Baldy » (« Le Vieux Mont chauve »), car toute sa végétation a été rasée par des milliers de projectiles d'artillerie lourde envoyés par les deux factions... C'est ici que le « Bataillon Colombia » a combattu. C'est ici que se trouve la frontière la plus surveillée du monde, celle qui sépare les deux Corées. Autant l'accès, que la prise d'images photographiques de la DMZ sont strictement interdits.
Avec l'espoir de mieux comprendre 60 ans de conflit dans son pays natal, en 2014, Marcos Avila Forero se rend à la frontière coréenne, sur la colline 266 - pour tenter de franchir visuellement la frontière et voir « de l'autre côté ». Mais la dangerosité du lieu et les conditions difficiles du site ce jour-là, empêchent d'apercevoir la colline qui reste cachée derrière un épais brouillard.
Dès lors, en nous confrontant à l'invisibilité de la frontière coréenne, qui marque par une ligne nette la séparation entre bloc communiste et bloc capitaliste, Marcos Avila Forero, par métaphore, nous confronte à l'invisibilité des réalités du conflit actuel en Colombie (où communisme et capitalisme opposent monde rural et monde urbain). Mais en Colombie, la frontière entre ces deux systèmes n'est pas aussi nettement marquée dans le territoire qu'en Corée, elle est au contraire très atomisée et réticulaire, comme le montrerait une carte localisant les camps des guérilleros. Ligne contre réseau, fixité contre mobilité : les formes de la frontière, héritées de la Guerre froide, sont asymétriques dans l'espace.
La photographie est accompagnée dun texte qui offre une double lecture : d'une part, il relate une conversation entre l'artiste et un agriculteur de la zone frontalière DMZ et d'autre part il fait le récit fragmenté d'un témoignage historique de l'assaut de cette colline.
Le récit se déplie dans le temps et l'espace : on est en Corée mais on parle de la Colombie, puis des Etats-Unis. On est là devant la Colline 266 en 2014 mais on parle de guerre froide... Plus on avance dans le récit, plus des strates nouvelles apparaissent et plus on pénètre en profondeur dans la complexité de la frontière et de sa définition.
En mêlant des espaces et des temporalités qui ne devraient pas se rencontrer, Marcos Avila Forero insiste sur l'idée que la frontière ne se limite pas à un point fixe dans l'espace, mais que toute frontière déploie une spatialité au-delà d'elle-même, fusse à des milliers de kilomètres.

Marcos Avila Forero, *COLINA 266 – The Old Baldy*, 2015
Installation photographique, son, dimensions variables
Courtesy de l'artiste et Galerie Dohyang Lee

MILENA BONILLA

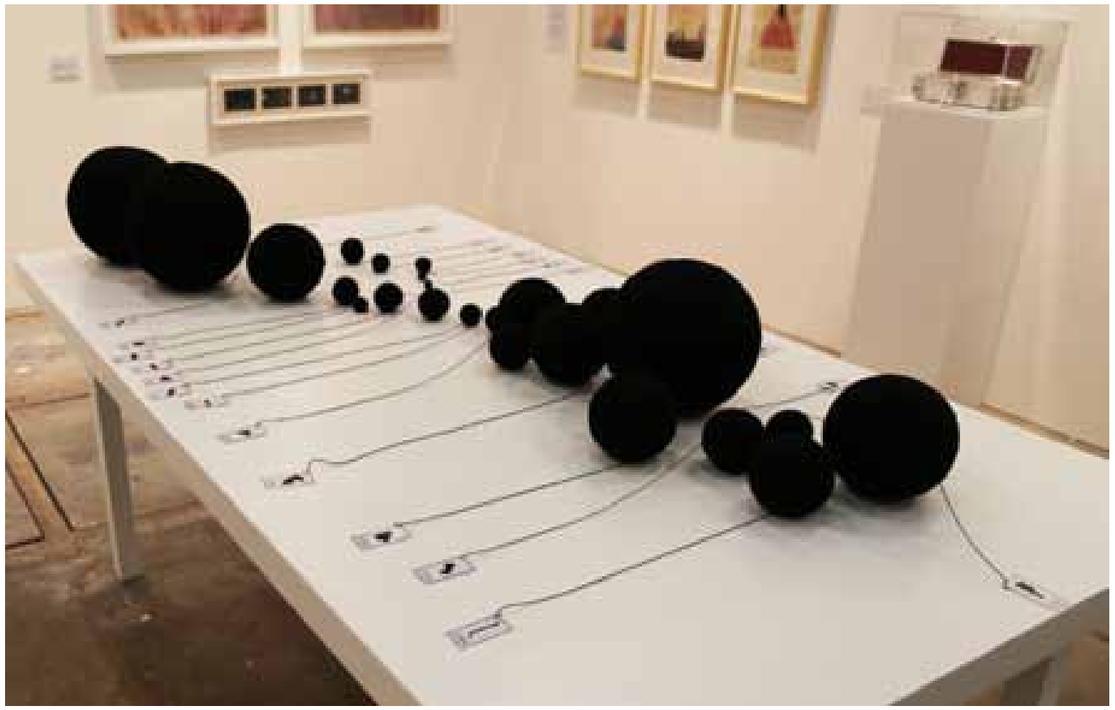
Née en 1975 à Bogota (Colombie), vit et travaille à Amsterdam (Pays-Bas)
Représentée par la Galerie Mor Charpentier, Bogota et Paris
www.milenabonilla.info

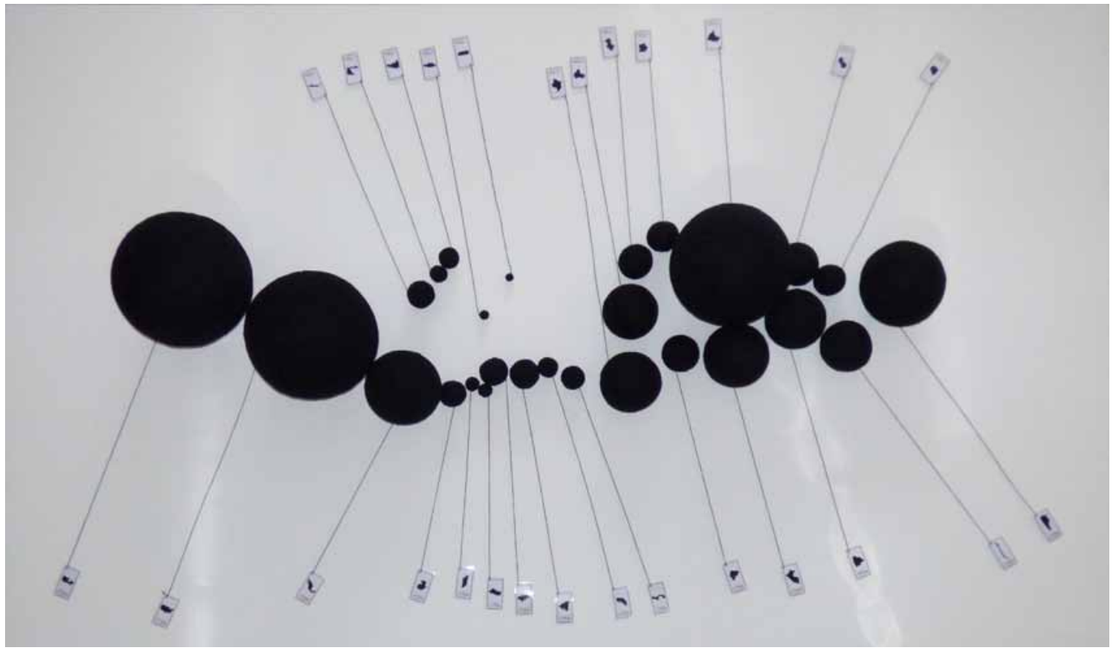
L'œuvre de l'artiste colombienne Milena Bonilla est traversée par une série de questions qui relie l'économie, les notions de territoire, de transit et de politique avec des actions qui touchent la vie de tous les jours. Sa pratique crée des interstices politisés aux interprétations multiples. Elle recourt à différentes techniques telles que l'installation, la vidéo, le dessin, l'écriture, la photographie ou encore des interventions publiques.

***Size/To Sell or To Rent* (2006)** propose une modélisation en trois dimensions de l'ensemble du continent américain (Nord-Sud-Centre et Caraïbes). Chaque pays est symbolisé par une pelote de laine noire. La longueur du fil qui compose chacune des 27 sphères est obtenue par un jeu de conversion en mètre linéaire (à l'échelle 1/ millionième) de la surface du pays qu'elle représente. Etiquetées, les pelotes sont identifiables par le dessin en silhouette de leur pays, annoté de sa surface en kilomètre. Un paramètre invisible, le prix de vente de l'installation, fait partie intégrante de son processus d'élaboration et entre donc en jeu dans son interprétation. L'origine de cette œuvre : un pied de nez à une commande passée à l'artiste par la Banque BBVA de Madrid dans le cadre d'une exposition sur la carte et le territoire. La banque, qui avait été un acteur important dans la colonisation en Colombie, avait laissé entendre à Milena Bonilla qu'elle pourrait ensuite acquérir la pièce pour sa collection d'œuvres d'art. Percevant cette possibilité comme une manière d'acheter une seconde fois, fût-elle symboliquement, le continent américain, Milena Bonilla décide d'indexer le prix de son œuvre sur le cours du peso (monnaie colombienne), afin d'atteindre une somme élevée destinée à rebuter l'acquéreur. De fait, la banque renonça à acheter l'ensemble de l'installation, mais proposa d'acquérir les pays dans lesquels elle avait un intérêt financier, c'est-à-dire, là où elle avait des firmes.

Size/To Sell or To Rent revêt plusieurs niveaux d'interprétation. L'installation matérialise des questionnements sur le fonctionnement du marché de l'art et les rapports de forces invisibles entre un collectionneur et un artiste. Elle pose également la question des liens entre capitalisme et colonialisme et interroge les mécanismes qui déterminent la valeur d'un territoire. Qu'est-ce que posséder ? A l'heure du capitalisme mondialisé où les flux de capitaux n'ont plus de frontières, à qui appartiennent les pays ? Aux populations, aux Etats, aux marchés financiers ?

Plastiquement, l'élégance formelle et le minimalisme du dispositif créent une impression d'unité malgré les antagonismes en présence. Le choix de la pelote de laine (un fil enroulé sur lui-même formant un écheveau, une masse noire) donne une matérialité un peu dérisoire à des pays entiers (un continent même !), faisant tenir le tout sur une simple table. Une fois encore, ce que nous voyons devant nous n'est qu'un état des choses. La réduction outrancière de ces pays procure une vision abstraite et schématique qui incite visuellement à comparer les pays entre eux, selon leur circonférence et leur densité. Le jeu sur la spéculation et la concurrence continue...
A l'image des opérations immobilières à l'œuvre dans un jeu de Monopoly, cette œuvre a provoqué de nombreuses négociations pour plusieurs ventes à échelles variables. Les collectionneurs négociant par exemple les petits pays contre l'achat d'un grand pays. Par un geste simple et plus profond qu'il n'y parait, *Size/To Sell or To Rent* nous interpelle avec malice sur la question de la valeur et de sa représentation.





Milena Bonilla, *Size/To Sell or To Rent*, 2006
Installation (table, laine), dimensions variables
Courtesy de l'artiste et Galerie Mor Charpentier

MARK BOULOS

Né en 1975 à Boston (Etats-Unis), vit et travaille à Amsterdam (Pays-Bas) et Londres (Grande-Bretagne)
www.markboulos.com

Mark Boulos réalise des films documentaires militants. « Il voyage dans différentes régions du monde difficiles d'accès ou correspondant à des enclaves sociétales où il collecte du matériel documentaire qu'il monte de manière poétique ou délibérément exagérée. Les films et installations vidéo qui en résultent exploitent le potentiel critique des médiums utilisés : Mark Boulos ne confronte pas le spectateur à des récits linéaires mais plutôt au processus filmique d'analyse, d'interprétation, d'évaluation. »

***All That Is Solid Melts into Air [Tout ce qui est solide se dissout dans l'air]* (2008)** se compose de deux vidéos projetées sur des murs opposés dans une pièce sombre.
Une des vidéos révèle des pêcheurs nigériens, membres du Mouvement nigérian pour l'émancipation du Delta du Niger (MEND) dans leur lutte armée contre les sociétés de forage pétrolier. Dans cette région, les multinationales exploitant le pétrole ont entraîné une vaste pollution du Delta, la ruine de l'industrie de la pêche (source traditionnelle de revenus) et une très grande pauvreté. En réaction à l'exploitation de leurs ressources, le MEND recourt à la violence, en finançant ses activités par des kidnappings de travailleurs blancs de l'industrie pétrolière, ainsi qu'en volant du pétrole brut directement sur les pipelines pour une revente sur le marché noir.
La deuxième projection montre des scènes du Marché d'échange de Chicago (CME), une des plus grandes bourses de commerce de pétrole du monde. Alors que des chiffres défilent sur des écrans d'ordinateurs, les courtiers en vestes colorées vendent du pétrole à des sommes astronomiques.

A la fin du film, l'activité s'intensifie : les courtiers crient et gesticulent dans une cacophonie de sons et de chaos. Simultanément, les guerriers du MEND accomplissent des rituels mystérieux et appellent le dieu Egbisu pour les rendre invincibles aux balles. En se concentrant sur la ressource naturelle la plus convoitée au monde, Mark Boulos explore la relation entre les idées et la matérialité. Filmer des pôles opposés de la production et de la distribution, lui permet d'examiner deux systèmes de croyance qui, chacun à leur manière ont une signification métaphysique. A Chicago, les courtiers négocient le pétrole sur la base d'une croyance, celle de la spéculation sur le prix du pétrole dans le futur. Dans le delta du Niger, les guérilleros mettent à contribution la religion locale pour le dieu Egbisu.

En laissant les membres de MEND s'exprimer et épancher leur frustration et leur colère sur les compagnies pétrolières et la pollution massive, Mark Boulos ne réalise pas un documentaire objectif. Il s'agit pour lui de révéler l'injustice du capitalisme international et sa distribution inéquitable des richesses. La référence du titre de l'œuvre au manifeste communiste de Karl Marx et de Friedrich Engels n'est d'ailleurs pas anodine. Mark Boulos dénonce par ce biais « la virtualisation de cette matière première qui « part en fumée », symboliquement par le système de spéculation financière des marchés et pour les populations nigérianes qui n'en retirent pas le bénéfice. »
L'immersion requise par cette installation, la confrontation frontale des deux vidéos dans une pièce sombre avec une puissance sonore très élevée exacerbent la violence de la mondialisation proclamée par Mark Boulos qui questionne la lutte permanente sur les ressources naturelles. Il met en exergue l'asymétrie et la force des mécanismes mercantiles et versatiles à façonner la vie des individus et à lier inextricablement des territoires très éloignés et antithétiques par des pulsions destructrices.

Mark Boulos, *All That Is Solid Melts into Air*, 2008
Vidéo, 14'20"
Courtesy de l'artiste

BOUCHRA KHALILI

Née en 1975 à Casablanca (Maroc), vit et travaille à Paris et Berlin (Allemagne)
Représentée par la Galerie Polaris, Paris
www.bouchrakhalili.com

Le travail de Bouchra Khalili, essentiellement en vidéo (monobande et installation), est caractérisé par une pratique intensive et singulière du déplacement (plastique, conceptuel, géographique).
L'artiste explore les dimensions mentales et imaginaires des territoires à partir de l'espace méditerranéen envisagé comme un lieu dédié au nomadisme et à l'errance. Utilisant la vidéo en raison de l'impureté du médium, qui lui permet de situer son travail aux limites du cinéma et des arts plastiques, du documentaire et de l'essai, rendant mouvantes les frontières entre ces pratiques, Bouchra Khalili brouille les repères topographiques, produisant une confusion sur le statut des images et une forme d'ambiguïté qui permet précisément à l'artiste d'élaborer des récits d'expériences perceptives sensibles et tangibles, liées aux trajets migratoires et aux états actuels des espaces frontaliers et urbains.

***Mapping Journey*, 2008-2011**
Bouchra Khalili a créé entre 2008 et 2011 une série de huit vidéos cartographiques intitulées *Mapping Journey*. Chacune de ces vidéos respecte un protocole précis, sobre et efficace visuellement : une carte de géographie multicolore est filmée en plan fixe et en un court plan séquence, une main vient dessiner au feutre noir un trajet tandis que la voix du dessinateur explicite le parcours. Cette main appartient à un(e) clandestin(e) anonyme qui fait le récit par le tracé et la parole de son cheminement, de son pays d'origine à un autre pays, destination finale – ou non – de son voyage. Dans la sélection présentée au LiFE, les zones géographiques représentées sont l'Afrique, le Moyen-Orient, voire l'Asie et l'Europe, destination idéalisée de ces migrants (France, Italie, Espagne, etc.)

La carte est l'outil de construction visuelle de l'œuvre. Hormis sa main, le corps du migrant reste hors champ. Sa voix, souvent neutre et atone, semble détachée de la moindre sensibilité malgré les nombreux obstacles et difficultés rencontrés lors du voyage. L'écart entre l'image et le son est frappant : passage de checkpoints, traversée périlleuse de la Méditerranée, retour à la case départ, détournement, séjour en prison, bureaucratie brutale, escroquerie, attente interminable… sont décrits comme des faits ordinaires jusqu'à atteindre une certaine forme d'absurdité face à la mécanique implacable du système. Le clandestin n'a plus d'identité : c'est dans cet intermédiaire délicat entre l'individu et l'identité que se fondent les images de Bouchra Khalili, la voix pèse son poids d'individualité sur des images qui ne donnent plus à voir qu'une absence d'identité. Le clandestin fixe sur la carte la trace de son existence en dessinant sa trajectoire au feutre indélébile.

Dans sa façon de représenter la réalité, Bouchra Khalili fait référence au langage cinématographique de Pier Paolo Pasolini, pour qui le cinéma est avant tout « le langage de la langue de la réalité » (voir le film *Pasolini l'Enragé* de Jean-André Fieschi sorti en 1966). Ces migrants s'expriment dans la langue de leur choix, maternelle – souvent arabe – ou apprise dans un pays de passage ou d'arrivée – anglais, italien.

L'une des vidéos possède une envergure particulière. Dans *Mapping Journey #3* (2009) un palestinien décrit le trajet quasi impossible entre son lieu de résidence et celui de sa fiancée, à une quinzaine de kilomètres : il vit à Ramallah et elle à Jérusalem. La carte, d'échelle plus petite que les autres *Mapping Journey*, est très détaillée et précise les checkpoints et barrages qu'il a dû contourner ou transgresser.
« C'est ici que l'on peut voir de manière la plus évidente ce projet de réappropriation d'un territoire en renversant la vocation d'outil de pouvoir de la cartographie. » Bouchra Khalili

En collectant des récits de vies latentes, singuliers et violents, Bouchra Khalili inscrit son œuvre dans un geste de résistance, ainsi que dans une forme d'expression de l'utopie et de son épuisement. Les tracés de ces *Mapping Journey* dessinent une cartographie des routes clandestines mais également des images mentales, de nouveaux territoires donc de nouvelles frontières, invisibles et inimaginables.

1

2

3

1. Bouchra Khalili, *Mapping Journey #3*, 2009
Projection vidéo sonore 3'30"
Collection Frac Poitou-Charentes

2. Bouchra Khalili, *Mapping Journey #4*, 2010
Projection vidéo sonore 4'
Collection Fonds régional d'Art contemporain
Provence-Alpes-Côte d'Azur

3. Bouchra Khalili, *Mapping Journey #7*, 2011
Projection vidéo sonore 6'
Collection Frac Poitou-Charentes

ENRIQUE RAMÍREZ

Né en 1979 à Santiago du Chili (Chili), vit et travaille à Paris et à Santiago du Chili
Représenté par la Galerie Michel Rein, Paris - Bruxelles
http://enriqueramirez.net/

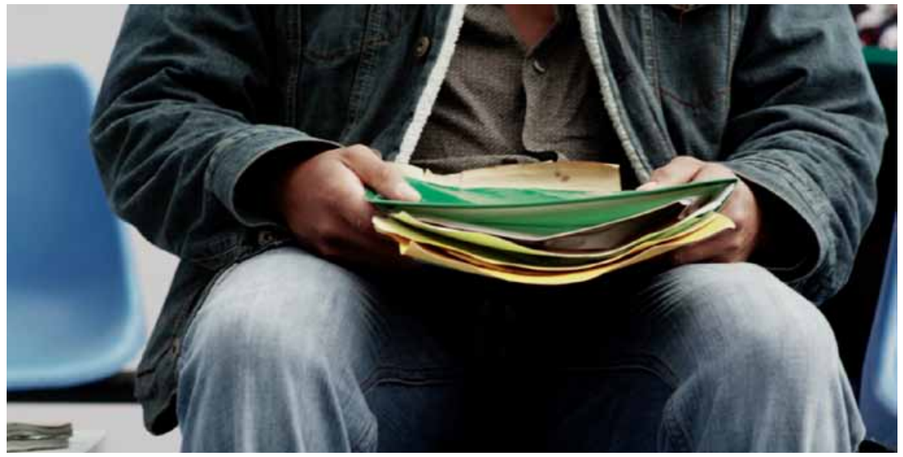
*Les films d'Enrique Ramírez ont souvent la mer pour décor. Ils nous parlent de voyages, d'échanges entre les peuples, et abordent des questions politiques et sociales comme l'émigration (*Horizon, Cruzar un muro*) ou le développement du commerce maritime dans une économie mondialisée (*Océan*). L'autre thème récurrent de son travail, c'est l'histoire du Chili et, en particulier, la dictature de Pinochet. Il l'évoque dans* Brises*, à travers les souvenirs de son enfance. Quoique basés sur des faits réels, ses films ne sont ni des documentaires ni des récits fictionnels. Les longs plans-séquences, les textes poétiques en voix off, les musiques peu contrastées, tout concourt à créer une atmosphère onirique, à nous entraîner dans ce qui s'apparente à une vision.*

***Cruzar un muro [Traverser un mur]* (2013)** est un film inspiré du 13ème article de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme stipulant que « Toute personne a le droit de circuler librement et de choisir sa résidence à l'intérieur d'un Etat. Toute personne a le droit de quitter tout pays, y compris le sien, et de revenir dans son pays. » Enrique Ramírez met en scène de façon très poétique un récit entre fiction et réalité : il filme trois personnes dans la salle d'attente d'un bureau de l'immigration, perdues dans leurs pensées. La salle tangue, au sens littéral et métaphorique. Les personnes ne représentent en aucun cas le stéréotype d'un candidat à l'asile. Un petit homme en costume cravate songe aux gestes quotidiens et ordinaires qu'il va effectuer en sortant (manger, dormir...), une femme américaine aux cheveux teints en blond évoque sa terre ancestrale*, un jeune homme rêve à une grande maison aux murs immaculés. Progressivement, le contexte fictif de cette salle d'attente se dévoile. Le contraste entre l'univers froid de l'administration, la solitude psychologique des immigrants et les paysages alentours, entre étendue d'eau et montagnes boisées, est saisissant.

A travers une mise en scène théâtralisée extrêmement soignée, Enrique Ramírez nous interpelle sur le drame de l'exil en nous permettant de partager les réflexions intimes de ces migrants. Les personnages s'expriment en espagnol ou en anglais mais n'interagissent jamais. Perdus au milieu de nulle part, ils dérivent. La mer est leur piège, elle n'incarne plus ce rêve de voyage lointain et de conquête, promesse de liberté. L'œuvre navigue entre l'attente, la conviction, l'espoir.

Enrique Ramírez s'écarte des clichés sur les pays concernés par l'émigration : pays en état de guerre, oppositions religieuses, pauvreté, famine, etc. et rappelle que les migrations économiques et politiques touchent aussi les pays industrialisés. *Cruzar un muro* dénonce en creux les politiques migratoires des pays occidentaux conçues de telle sorte que les migrants ne s'installent pas, les condamnant à une vie d'errance et d'attente.

* Elle lit la lettre que le chef indien de Seattle a écrite au Président des Etats-Unis en 1855 qui contient des réflexions sur la relation des indiens à la possession des terres, des rivières et des montagnes, si différente de celle des occidentaux.



Enrique Ramirez, *Cruzar un muro*, 2013
Vidéo, 5'42"
Courtesy de l'artiste et Galerie Michel Rein

TILL ROESKENS

Né en 1974 à Fribourg (Allemagne), vit et travaille à Marseille
http://documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro.html

Amateur de géographie appliquée, Till Roeskens appartient à la famille des artistes-explorateurs. Son travail se développe dans la rencontre avec un territoire donné et ceux qui tentent d'y tracer leurs chemins. Ce qu'il ramène de ses explorations, que ce soit sous la forme d'un livre, d'un film vidéo, d'une conférence-diaporama ou autres formes légères, n'est jamais un simple rapport, mais une invitation à l'exercice du regard, un questionnement à tâtons sur ce qu'il est possible de saisir de l'infinie complexité du monde. Ses « tentatives de s'orienter » s'élaborent avec le souci constant de toucher un public non averti et de rendre les personnes rencontrées co-auteurs de l'œuvre.

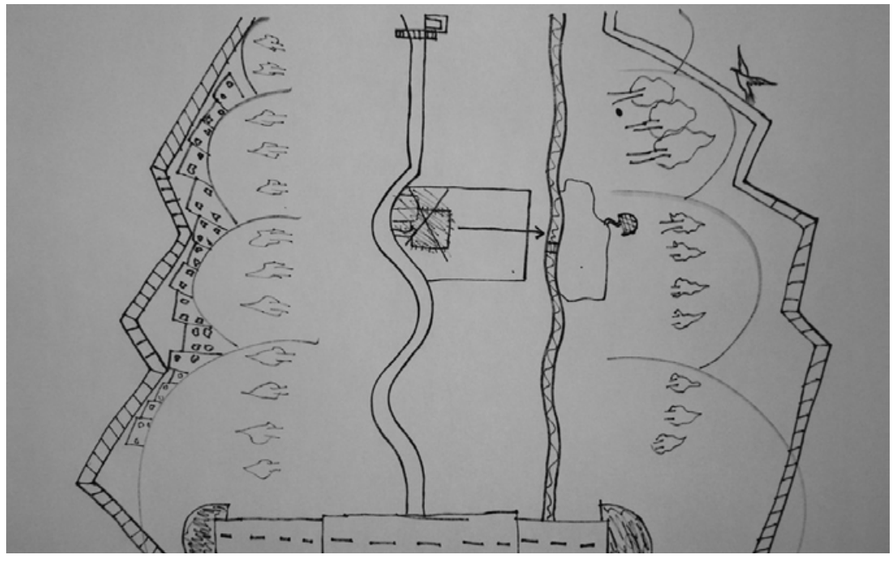
Vidéocartographies : Aïda, Palestine, 2009
« J'ai demandé aux habitants du camp Aïda à Bethléem d'esquisser des cartes de ce qui les entoure. Les dessins en train de se faire ont été enregistrés en vidéo, de même que les récits qui animent ces géographies subjectives. À travers six chapitres qui forment autant de courts-métrages potentiellement indépendants, vous découvrirez pas à pas le camp de réfugiés et ses environs, vous suivrez les trajets de quelques personnes et leurs tentatives de composer avec l'état de siège sous lequel ils vivent. Un hommage à ce que j'appellerais résistance par contournement, à l'heure où la possibilité même de cette résistance semble disparaître. » Till Roeskens

Till Roeskens a séjourné en 2008 pendant deux mois au camp Aïda et a demandé à des habitants de dessiner leur propre cartographie du camp. Situé en Cisjordanie entre Bethléem et Jérusalem, Aïda a été créé en 1950 et accueille aujourd'hui 4 700 réfugiés*. S'inspirant du principe utilisé par Henri-Georges Clouzot dans son film *Le Mystère Picasso* (1955), l'artiste a filmé l'envers de la feuille de papier, fixée sur un cadre en bois. Nous ne voyons jamais le visage ou la main de l'auteur du dessin mais la personne se devine mentalement à travers le tracé au feutre noir et la parole simultanée. Six témoignages poignants apparaissent, racontant la vie du camp, depuis sa création avec les premières tentes figurées par trois bâtons jusqu'à la construction de la Barrière de séparation israélienne, qui divise littéralement les rues en deux.

La vidéo relève d'une esthétique pauvre et rudimentaire : une image plane, en noir et blanc, tremblante – la caméra est portée à l'épaule – sur laquelle apparaissent de simples traits noirs élaborant des formes géométriques, une voix presque neutre et un sous-titrage posé au milieu de l'image, comme pour mieux appuyer le propos. Car ces histoires, qui naissent de la description d'une topographie, d'un repère spatial ou d'un déplacement, racontent l'évolution du camp et de ses habitants ainsi que la dureté de la vie dans un pays en guerre. A travers le vécu de ce territoire, les habitants d'âges et d'horizons divers dévoilent leur histoire personnelle et dessinent leurs propres cartes mentales. Leur corps, leur expression et leurs mouvements sont empêchés par la situation politique de cette zone géographique. Ces bribes de vie démontrent les multiples obstacles qu'ils affrontent au quotidien, du moindre déplacement au simple fait de vivre : la réalité d'un tel camp depuis 65 ans est devenue absurde. Ils témoignent alors de l'histoire contemporaine de la Cisjordanie : déplacement de population, expropriation, camp de réfugiés, urbanisation anarchique, barrages, déviations, checkpoints multiples et interminables, passages secrets, construction du Mur, etc.

La vidéo *Vidéocartographies : Aïda, Palestine* a reçu le Grand Prix de la Compétition Française au Festival International du Documentaire / FID Marseille en 2009.

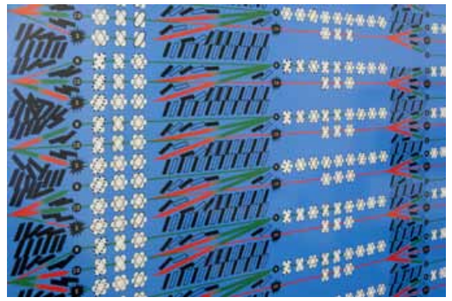
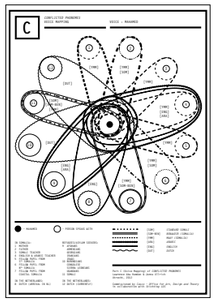
* Source : site Internet de l'UNRWA, Office de secours et de travaux des Nations-Unies pour les réfugiés de Palestine dans le Proche-Orient, consulté le 8 janvier 2016 http://www.unrwa.org/where-we-work/west-bank/camp-profiles?field=12



Till Roeskens, *Vidéocartographies : Aïda, Palestine*, 2009
Vidéo, 46'
Courtesy de l'artiste

VISUELS DISPONIBLES

Des visuels de l'exposition au Grand Café et au LiFE seront disponibles sur simple demande dès le 26 janvier (photographies Marc Domage).

Lawrence Abu Hamdan, *Conflicted Phonemes*, 2012
Installation, dimensions variables
Courtesy de l'artiste et Galerie Mor Charpentier
Visuel de gauche : Vue d'installation, Tate Modern, Londres, 2013

Alexander Apóstol, © *W.M. JACKSON, Inc.*, 2000
Installation, 8 photographies, 84 x 150 cm chaque
Courtesy de l'artiste et Galerie Mor Charpentier

Marcos Avila Forero, *Cayuco – Sillage Oujda Melilla. Un bateau disparaît en dessinant une carte*, 2012
Vidéo, 17'
Courtesy de l'artiste et Galerie Dohyang Lee

1

2

3

1. Bouchra Khalili, *Mapping Journey #3*, 2009
Projection vidéo sonore 3'30"
Collection Frac Poitou-Charentes

2. Bouchra Khalili, *Mapping Journey #4*, 2010
Projection vidéo sonore 4'
Collection Fonds régional d'Art contemporain
Provence-Alpes-Côte d'Azur

3. Bouchra Khalili, *Mapping Journey #7*, 2011
Projection vidéo sonore 6'
Collection Frac Poitou-Charentes

Enrique Ramírez, *Cruzar un muro*, 2013
Vidéo, 5'42"
Courtesy de l'artiste et Galerie Michel Rein

PROGRAMMATION 2016

AU GRAND CAFE

CHRISTIAN HIDAKA
13.05–04.09.2016
S'inspirant aussi bien des plateaux de jeux vidéos que des peintres modernes, Christian Hidaka renouvelle le genre de la peinture à travers des paysages mentaux infinis et complexes qui semblent désigner un « ailleurs ».
En mai, Christian Hidaka développera ses recherches sur l'image de l'espace construit en déployant la peinture à travers de nouveaux dispositifs spécifiques.

OLIVE MARTIN & PATRICK BERNIER
08.10–31.12.2016
Depuis plus de 10 ans, Patrick Bernier et Olive Martin tracent un chemin singulier dans la création contemporaine. Ce chemin place la coopération avec l'autre au centre de toute action et constitue à la fois une méthode de travail et un sujet. Les artistes envisagent ainsi leur exposition au Grand Café comme un temps de travail et de rencontre, à la croisée de routes insolites reliant Saint-Nazaire, Dakar et la Chine.

AU LiFE

RAUMLABORBERLIN
03.06 – 02.10.2016

Le collectif d'architectes berlinois fondé en 1999 revient à Saint-Nazaire pour un projet inédit. Basé au LiFE, raumlabor proposera une construction expérimentale et évolutive à l'intersection de l'art et de l'architecture qui questionnera de façon concrète et dynamique, nos manières d'habiter et de partager un espace collectif.

INFORMATIONS PRATIQUES

Exposition L'ASYMETRIE DES CARTES
Présentée au Grand Café, centre d'art contemporain et au LiFE
du vendredi 22 janvier au dimanche 10 avril 2016
Rendez-vous presse **jeudi 21 janvier à 10h au Grand Café**
Vernissage **jeudi 21 janvier à 18h30 au Grand Café et 19h15 au LiFE**

CONTACTS PRESSE
Presse nationale / internationale :
Amélie Evrard, coordinatrice de projets, de production et de communication Grand Café
+33 (0)2 44 73 44 05 – evrarda@mairie-saintnazaire.fr
Presse locale / régionale :
Hélène Annereau-Barnay, chargée de communication LiFE
+33 (0)2 40 00 41 74 – annereaubarh@mairie-saintnazaire.fr

LE GRAND CAFÉ
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
Place des Quatre z'Horloges
44600 Saint-Nazaire - France
Tél. +33 (0)2 44 73 44 00
grand_cafe@mairie-saintnazaire.fr
www.grandcafe-saintnazaire.fr

LiFE
BASE DES SOUS-MARINS, ALVÉOLE 14
Boulevard de la Légion d'Honneur
44600 Saint-Nazaire - France
Tél. +33 (0)2 40 00 41 68
life@mairie-saintnazaire.fr
https://lelifesaintnazaire.wordpress.com

JOURS ET HORAIRES D'OUVERTURE
Du mardi au dimanche, de 14h à 19h
et le mercredi de 11h à 19h
Entrée libre et gratuite

SCOLAIRES ET GROUPES
Visites adaptées aux différents niveaux pour les scolaires et les groupes
Uniquement sur réservation, du mardi au vendredi.
Merci de prendre rendez-vous 15 jours à l'avance.
Contacts :
Éric Gouret, chargé des publics au Grand Café
02 44 73 44 03 - gourete@mairie-saintnazaire.fr
Laura Donnet, chargée des publics au LiFE (remplacement temporaire de Laureline Deloingce)
02 40 00 40 17 - donnetl@mairie-saintnazaire.fr
Présentation pour les enseignants mardi 26 janvier à 17h, rendez-vous au LiFE

VENIR A SAINT-NAZAIRE
En voiture
depuis Nantes par la 4 voies : 45 min / depuis Rennes : 1h30
En train
TGV : depuis Paris-Montparnasse : 2h50 / TGV ou TER : depuis Nantes : 30 à 50 min
En avion
Aéroport Nantes Atlantique : à proximité du périphérique de Nantes, porte de Grand-Lieu

Une exposition du Grand Café, centre d'art contemporain et du LiFE.
Le Grand Café bénéficie du soutien du ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Pays de la Loire), du Conseil régional des Pays de la Loire et du Conseil général de Loire-Atlantique.
Il est membre de d.c.a / Association française de développement des centres d'art et du Pôle arts Visuels Pays de la Loire.