

« Des êtres au futur »

Discussion entre Vincent Meessen et Olivier Marboeuf autour de l'exposition *My Last Life*

OM : La spéculation sur les objets disparus, et surtout la possibilité qu'ils réapparaissent dans un contexte et un régime nouveau, est un motif important de tout un pan du champs de l'art actuel. Cela crée dans les faits un espace de relation ambiguë entre le champ de l'art et celui de la science dans la mesure où l'art s'empare à la fois du vocabulaire de l'enquête scientifique mais aussi de son esthétique tout en y introduisant la subjectivité, la fable. Cependant, au-delà d'une mise en critique des formes de la vérité scientifique – ou plus précisément de la place de la forme dans cette vérité – cela pose une deuxième hypothèse qui me semble plus importante encore quand on s'intéresse aux sciences humaines en particulier ; c'est la place du sensible dans le régime de la connaissance. Question qui est au cœur de la friction entre l'Histoire et le récit. Les largesses que prend l'artiste avec les outils de l'Histoire ne seraient pas seulement des questions de trivialité, mais aussi des méthodes d'exploration qui permettraient de saisir ce que la méthode historique ne peut retenir dans ses mailles. La proposition artistique relie des objets, les déplace, et fabrique même parfois des pièces manquantes qui ont un statut tout à fait particulier. Car il ne s'agit pas de preuves – au sens scientifique du terme. Ces objets ouvrent à une nouvelle lecture, à de nouvelles pistes, fragilisent en quelque sorte l'édifice des faits pour donner à voir la nature construite de toute histoire.

VM : Certains scientifiques ne parlent-ils pas de « negative proof » pour disqualifier et pour nommer l'irrégularité d'une procédure d'instauration du vrai ? Comme artiste, dire que la Vérité est le mythe de la science ne suffit pas, il faut le prouver...ce qui signifie rendre crédible ses positions. Le choix philosophique ne se situe pas entre une positivité nommée « réalisme » et une négativité nommée « relativisme ». Plutôt que de se reposer sur la doxa de l'homologué « vrai », du plausible, une piste -et c'est peut-être à cet endroit que science et art se parlent le mieux- pourrait être de tenter un autre tracé, celui d'un possible, et voir où il nous mène, sur quel terrain pratique et conceptuel, sachant qu'en en faisant l'expérience, nous en sortirons peut-être changés. Pour cela, il faut accepter de ne pas se fonder sur les vérités constituées dans un champ unique, celui des sciences. Il faut accepter qu'il y ait d'autres formes de « réalisme » donc d'autres pratiques de constitution de soi. L'exemple, que tu mentionnes, celui de l'objet disparu, se prête bien à une spéculation. On peut aussi dire que l'homme n'a rien fait d'autre depuis bien longtemps, que de faire disparaître ses objets encombrants pour les faire réapparaître autres après quelques tours de passe-passe. Les sciences ne font pas autre chose, elles ont besoin de délimiter un champ, un espace de référence pour faire apparaître, via des opérations de simplification, des faits d'une nature spécifique. Elles

se fabriquent leurs « faitiches » comme dit Bruno Latour. Dans l'exposition, trois petites œuvres nommées *Factitius* **6 agissent sur la perception des documents et artefacts agencés autour d'elles. Factitius renvoie aussi le fétiche à son origine étymologique, à l'instauration historique du fétiche dans notre culture. C'est à l'origine un adjectif latin qui signifie « fabriqué ». Il a donné le mot « fétiche » mais aussi les mots « fait » et « fiction » ! Troublant, non ?**

OM : Nous en avons parlé, et c'est l'un des aspects du programme *Les Empires Intérieurs*, j'aperçois ici la possibilité, grâce au geste de l'artiste, de remettre en circulation des récits « minoritaires ». C'est à mon avis indispensable pour ressaisir dans le présent les questions coloniales. Mais il ne s'agit pas seulement d'exhumer des récits – ce qui reste encore du ressort du métier de l'historien – mais aussi d'en fabriquer. Double dynamique qui me semble agir dans ton exposition *My Last Life* ; une dimension d'enquête, forme de réalisme documentaire, enchâssé dans un geste de fable - et donc indiscernable de ce dernier. Je reviendrai plus tard sur cette question d'enchâssement, d'imbrication qui est une structure significative de ton travail qui m'est apparue en voyant les dernières pièces produites pour l'exposition.

VM : Au fond, quelles différences y a-t-il entre l'historien et l'artiste qui, en définitive, ne sont comme tels que des abstractions ou mieux, des noms de personnages, des entités construites. Et ces personnages sont occupés, à travers leurs gestes et récits, à produire des lectures partielles de mondes. Ce qui diffère bien entendu ce sont les intentions, les formalisations, les instances de validation et plus fondamentalement encore les dispositifs de distribution de ces savoirs et croyances. Pour faire simple, disons qu'à la différence de l'historien mobilisant des discours et outils à visée « authenticatoire », je pense que la pratique artistique se tient résolument du côté de l'interprétation... et donc du côté de l'irrésolution. Certains artistes de ma génération tentent en effet des formulations qui permettent de penser les représentations de l'Histoire en général et de l'Histoire de l'art moderne en particulier. Contrairement à une vague formaliste et nostalgique qui relit le modernisme comme un continent perdu, j'ai personnellement plus d'intérêt pour les travaux hybrides dans lesquels la question du récit n'est pas bradée au profit d'un repli formel sur les motifs des modernes. Comment met-on l'Histoire en récit en vue d'échapper à son projet d'embaumement du vivant, à briser sa temporalité unifiée, sa sélectivité et son amnésie. Comment se ménager des lignes de fuite, car c'est ce qu'elle essaie de limiter aussi ? L'Histoire est politique, parce qu'elle concerne tout autant le passé

retranscrit que le futur qu'elle tente, par sa force de persuasion, de préempter. L'Histoire est aussi, et peut-être d'abord, une forme d'occupation du futur. Une proposition consisterait peut-être à s'essayer à une mise en intrigue, à une forme de « réalisme spéculatif » : acter un « étant donné » qui n'aurait d'intérêt qu'en vertu de ce qu'il est à même de faire advenir. Autrement dit, fabuler permettrait de repartir du fait pour en actualiser certaines potentialités non encore expérimentées. Ce programme serait d'ordre empirique et récitatif et convoquerait concept et document.

OM : L'exposition est toute entière articulée autour d'artefacts coloniaux. À la manière de *Fac Dissimile* ②, ta production de fac-similés de *Paris Match* où tu mets en évidence la valence coloniale, ton exposition procède de l'intensification d'une piste finalement peu travaillée à l'endroit de Barthes, sa filiation intime avec le moment colonial. Ici tu remets en scène, comme d'ailleurs nombre d'artistes du programme *Hantologie des colonies*, l'histoire de la relation du petit-fils (ou de la petite fille) aux grand-parents, histoire elle-même marquée par un mélange de réalisme et de fantasme. Nous parlions l'autre fois de la manière dont nous vivons avec les morts ou plutôt de notre incapacité à le faire, ce qui devient le nœud irrésolu de tout le processus historique en Occident. J'ai l'impression que c'est à cette question à laquelle tu t'attaches particulièrement et qui sous-tend ta relation aux formes du monument ou du tombeau que tu convoques ici.

VM : Exactement. Mais peut-être qu'au lieu de moment colonial, il faut parler ici de « colonialité ». Le colonialisme est, lui, ce moment colonial appuyé sur un corps de connaissances occidentales enfouies - les sciences coloniales-, le discours légitimant de la prédation. Ce moment est une longue durée et toujours actuel même si les formes ont muté. La « colonialité » est, pour moi, intemporelle, elle est de l'ordre de la méthode, du geste, de la saisie et de l'occupation. « Décor et Conquête » disait Marcel Broodthaers pour souligner ce paradoxe de l'artiste. Car la « colonialité » concerne la pratique artistique au premier chef. Dans le champ de l'art occidental, Broodthaers est peut-être l'un des premiers artistes à mettre subtilement cette « colonialité » en tension avec le colonialisme. Tu as raison, la filiation est peut-être doublement de l'ordre du code. Elle n'est donc pas que biologique -le code ADN-, elle renvoie aussi au corps de connaissance -au corpus-, tous deux porteurs de codes différents. L'Histoire, comme discipline moderne à prétention scientifique, est une façon de transmuier le code biologique en code culturel, elle offre une rationalisation de la mort, promet un avenir à tous en dehors des patrimoines biologiques. Notre problème est peut-être que nous ne considérons pas le mort comme un être social or c'est ce qu'il est, vivant au sens d'actif, au sens où certains d'entre eux continuent à nous obliger. Chez nous, l'image est au coeur de ce commerce vivant avec les morts. Broodthaers, par exemple, est mort, son mode d'existence change, sa figure se transforme et quelque chose d'irrésolu m'oblige. Il y a bien un futur à la relation même avec ceux qu'on a pas connus. Elle peut être traumatique et violente. Ainsi la programmation d'*Hantologie des colonies* nous expose à des positions sensibles qui tentent de mesurer au présent les effets

psychiques, historiques, sociologiques, économiques de la nécropolitique coloniale -la politique d'administration de la mort dont parle le penseur camerounais Achille Mbembe- et aux façons singulières dont certains artistes et cinéastes tentent, à leur échelle, de conjurer ce sort.

OM : Lors de l'une de nos précédentes discussions, tu me disais d'ailleurs très justement que l'enfant de troupe en couverture de *Paris Match* est une image invisible dans *Le Mythe, aujourd'hui*. Elle n'existe que dans le texte, c'est une image mentale. Elle ne commence à apparaître comme iconographie et à être reproduite qu'à la faveur des interprétations anglo-saxonnes de l'œuvre. Ainsi, il fait exister l'image dans son absence, dans sa puissance fantomatique. Et, peut-être, que les opérations que tu proposes au contraire visent à donner à voir la forme qui ne serait plus en retrait de la littérature, qui sortirait de l'ombre.

VM : Oui, cette image a acquis un statut iconique dans le monde anglo-saxon particulièrement. Certains lecteurs ont voulu retrouver cette image, qui leur parlait tant sans qu'ils ne l'aient pourtant jamais vue. La portée de cet essai dans les champs de l'art, mais aussi dans celui des *postcolonial studies* fut de fait très importante. Mais à la reproduire comme illustration, elle en est venue à signifier bien autre chose encore. *Vita Nova* ⑧, est une tentative de rendre crédible un leurre : faire le punctum de cette image, de nommer le profond trouble de Barthes en montrant que ce trouble est d'une part relié à l'intime familial, à la grande Histoire, mais aussi et surtout que le présent en reste affecté. Les mises en récits sont concurrentielles et donc politiques. Invisibiliser les images pour Barthes, c'est une technique qui dit bien que l'enjeu n'est pas seulement celui de la critique, ça permet l'opération imageante, le récit. La photographie pour lui, c'est l'objet magique par lequel s'opère finalement d'ailleurs l'élucidation. Elle oblige à se confronter au réveil de l'intraitable réalité, celle de la mort. En littérature, « faire vivant » veut dire « voir mort » écrit-il. L'écriture est une mise à mort. La photographie est résurrectionniste, elle est donc un moyen qui permet l'écriture, rend possible une sortie de la négativité. Ne nous y trompons pas, le procédé technique de *la Chambre claire* est à l'opposé de la photo, c'est une technique de dessin hyper-réaliste, il s'agit d'une façon de revenir à l'écriture par le trait.

OM : Du coup, j'ai l'impression qu'il y a un effet de spirale dans ton exposition, dans la mesure où elle déclare clairement le Barthes artiste en donnant corps à une œuvre, qui n'est pas la sienne, mais qui opère dans sa logique, à une œuvre qu'il aurait réalisé conceptuellement.

VM : C'est une hypothèse possible, celle d'une possession. Le titre de la présente exposition est ouvert. On ne sait pas qui parle. Quand Barthes fait sa grande déclaration de la mort de l'auteur, comme formation historique moderne, il pointe Mallarmé comme meurtrier. La vie peut désormais imiter le livre dont le texte n'est plus « qu'un tissu de citations issues des mille foyers de la culture ». En exacerbant le régime citationnel, on est emporté dans le mouvement spiralé et vertigineux de la culture.

L'auteur, comme formation historique, est mort mais ne disparaît pas pour autant. Il change de corps mais hante son site de prédilection, celui de l'Histoire. La spirale permet le voyage dans le temps. L'auteur revient comme personnage.

OM : Oui, je parlais de spirale dans le sens où tu appliques non seulement la dynamique de Barthes, mais tu l'appliques au sujet Barthes, qui devient lui-même un personnage : Herbé. Si l'on suit sa logique de recherche du romanesque sans le roman, on peut déclarer, à la suite de Jean-Yves Jouannais, Barthes comme un artiste sans œuvre. Et l'on comprend alors que le « sans œuvre » n'est pas un signe d'inaccomplissement mais bien une particularité de son art.

VM : La spirale, c'est la métaphore de la métaphore. Pour moi qui ne suis ni critique ni philosophe et qui ne l'ai pas connu de son vivant, Barthes ne pouvait revenir que personnage et rôle, être joué. Si écrire, c'est mettre à mort le vivant pour le ressusciter ailleurs, et que l'écriture consiste à construire un monument funéraire, alors l'écriture de soi, l'autobiographie, n'est plus l'écriture de sa vie, c'est l'écriture de sa mort vivante. Barthes scénographie cet événement : je vous écris comme déjà mort. La proposition de Jean-Yves Jouannais pourrait donc peut-être être inversée : ne s'agit-il pas plutôt d'une œuvre sans artiste ? C'est ce qui caractérise le Mythe d'ailleurs. C'est aussi ce qui m'a poussé à fabriquer la sculpture « Discours » ⑦ C'est un « model » au sens où les anglais l'utilisent, une maquette à l'échelle, d'un monument sankariste aujourd'hui menacé de destruction. Mais la date et le programme ont changé. « Discours » pointe à son sommet un programme anhistorique, celui du devenir-artiste de Barthes par la tierce forme.

OM : Pour poursuivre sur Barthes qui est l'une des figures – ou peut-être même la seule figure diffractée – de l'exposition, il me semble que tu viens à sa rencontre dans une logique assez singulière. Il ne s'agit pas d'un portrait, ni hommage, pas tout à fait d'une relecture non plus. Mais plutôt d'une considération relative à sa littérature que tu choisis de ne pas aborder dans sa seule forme critique ou romanesque mais dans sa perspective de méthode. C'est cela ; la littérature de Barthes comme méthode d'un devenir artiste – et dans ton travail comme méthode de production d'œuvres. Donc une littérature déplacée de son objet ou au contraire peut-être ramenée à son objet caché – dans une opération qui ramène ce qui pouvait passer pour une figure de style à une forme de programme, une pratique concrète. Prendre à la fois Barthes au pied de la lettre – (*Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage (de roman)* ① – et le déplacer, et ainsi tracer de nouvelles perspectives, de nouvelles chimères qui achèvent la mise à mal du biographique voulue par l'auteur. Et de nouveau, il me semble que dans ton geste d'artiste on retrouve l'écho de la dialectique entre le réalisme – la citation – et la fiction – le déplacement. Dialectique qui est la marque du projet barthésien par excellence et qui trouvera des échos dans son œuvre dans l'affrontement poétique / politique.

VM : Si j'ai poussé mes recherches en produisant d'autres travaux au-delà de l'hypothèse filmique de

Vita Nova ⑧, c'est parce que le projet intellectuel de Barthes se révèle être au final un véritable projet artistique situé au carrefour du réalisme et « du » conceptuel. Art conceptuel que je rattache à une forme de spéculation en actes. Ce projet d'une vie entière est celui d'une Littérature impossible. Il est d'abord mené avec le masque de critique qui circonscrit la scène du crime des Modernes. Puis, ses livres sont, pour moi, comme autant de passes magiques par lesquelles il fait revivre certains illustres morts – ses personnages conceptuels au sens de-leuzien – pour les besoins de ses récits. Certes, il pointe son masque de critique du doigt mais il ne l'abandonne jamais totalement car le seul projet d'écriture viable, à ses yeux, est celui d'une tierce forme dont je parlais plus haut, du « third text » en fait, cet amalgame – au sens alchimique – entre une écriture critique (le métalangage) et une écriture mythologique (le romanesque). Quand l'équilibre s'inverse et que le romanesque prend l'ascendant sur le métalangage, c'est « je », un personnage de papier qui parle. Le nom civil « Roland Barthes » devient en quelque sorte un pseudonyme, celui du personnage Herbé. Herbé est dans l'exposition nommément invoqué dans les trois petits œuvres *Prolepse* ⑤, des ouvrages fantasmés par Barthes qui prennent ici corps.

OM : L'installation de la phrase de Barthes – (*Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage (de roman)* ① – à l'entrée de l'exposition constitue aussi un jeu d'interpellation du visiteur, une forme d'avertissement, de mise en condition. Du coup, la phrase fonctionne à plusieurs niveaux, autant dans la citation que dans le registre de la sculpture mais aussi de manière inédite dans le champ de la médiation, c'est-à-dire dans cet espace qu'on a coutume de penser comme extérieur de l'œuvre. En quelque sorte, avec cette proposition tu prends en charge à la fois l'œuvre et son commentaire.

VM : Prendre cette injonction de Barthes – (*Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage (de roman)* – et la déporter dans le champ de l'art, non pas d'abord comme argument d'autorité mais comme adresse anonyme, c'est effectivement tenter de moduler un rapport. Si l'on veut décrire Forgerie ① – c'est son titre –, on pourrait dire que c'est une imitation d'écriture mais c'est en outre une adresse programmatique et orpheline. Comment coexistent le personnage Herbé et son référent biographique sinon, au minimum, sous la forme d'une tête de Janus ? Figure dédoublée, figure mythologique du passage, avec d'un côté un visage tourné vers le passé, ce serait la face qui scrute l'Histoire, afin que de l'autre côté, le second visage, celui du devenir-écrivain, puisse s'inscrire en toute sécurité dans le futur, qui n'est donc ici que de l'Histoire en sursis. J'inscris ce travail dans un jeu de degrés, je participe ici hérétiquement et avec d'autres outils à la dispersion inconditionnelle du sens.

OM : Pour parler maintenant de la question de l'enchâssement que j'évoquais tout à l'heure, je pense qu'il est utile de revenir un peu en arrière dans le temps. Quand j'ai découvert pour la première fois le film *Vita Nova* ⑧ en 2009, à la Biennale Contour de Malines (Belgique), il était montré seul en projection.

J'ai été très marqué par la densité des questions qu'il mettait en jeu. Cela donnait l'impression d'une forme de saturation de sens. Il y avait là de multiples pistes qui restaient ouvertes, des lignes de fuite qui chacune détenait une histoire possible. L'hypothèse documentaire qui ouvrait le film s'évanouissait au bout de quelques minutes. Elle nous laissait en quelque sorte orphelins d'un terrain connu – l'enquête documentaire. On se retrouvait alors errant parmi les fantômes comme un voyageur qui perd ses papiers dans un pays inconnu et qui cherche une forme de familiarité ou plutôt est troublé par la familiarité dans ce territoire étranger. Car il connaît le nom des rues, des villes qui sont les dépôts, la contremarque du passé colonial. Et plus le film se développe plus les lignes de récit deviennent nombreuses avec l'apparition de la figure de Binger, le grand-père de Barthes, qui ouvre un autre voyage spéculatif sur les relations intimes de l'auteur avec l'histoire colonial. Nous en reparlerons car le film dit d'autres choses encore, mais je voulais retenir ici des pistes qui trouvent leur développement dans l'exposition *My Last Life*. Non pas que le film ne soit pas une forme autonome – il est inédit en France mais a été exposé et projeté en Europe et en Afrique – mais qu'il prend ici un autre statut. Il devient une espèce de plateforme dans laquelle s'enchâssent les autres pièces de l'exposition, qui apparaissent alors comme les prolongations de certaines de ses perspectives. Cette structure d'imbrication est devenue pour moi évidente quand j'ai découvert les vitrines de *Corpus* ④ dans lesquels les objets ne sont pas seulement déposés mais inscrits dans différentes directions de l'espace, chacun offrant ainsi à la fois un sens, une matière mais aussi une perspective.

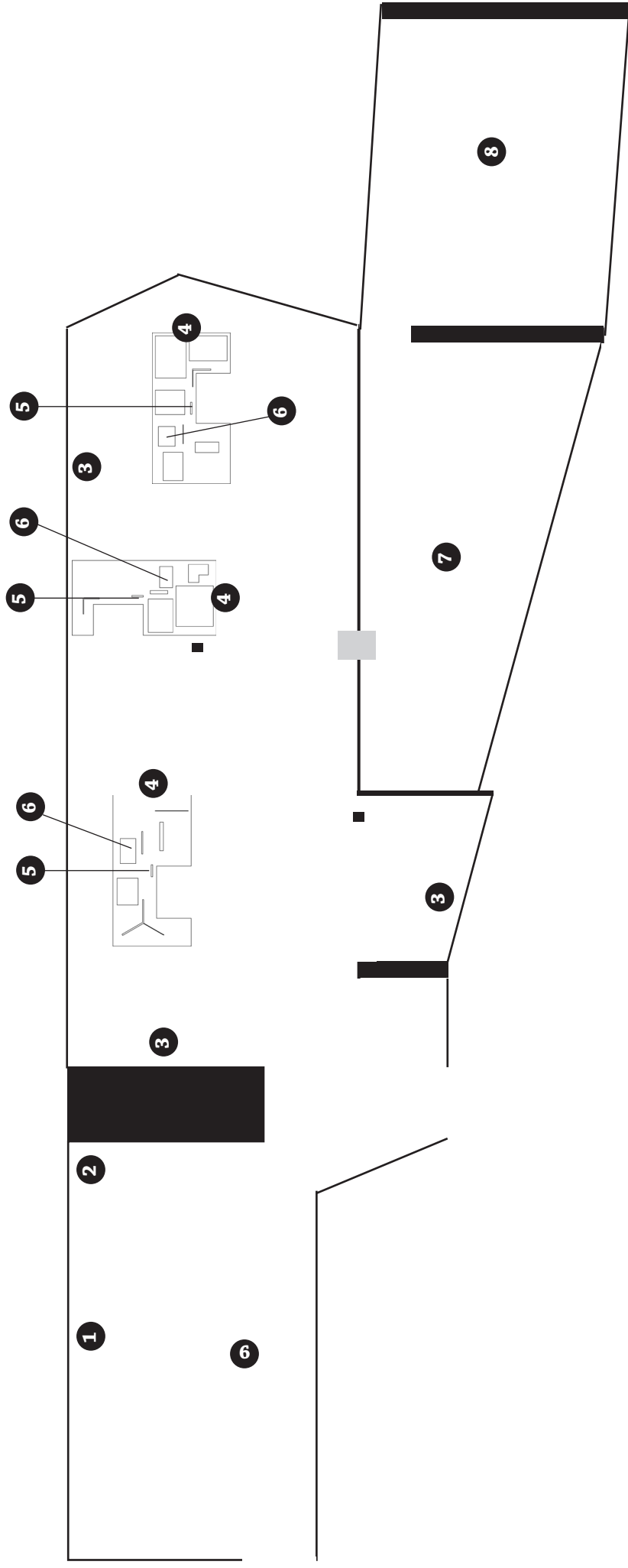
VM : Dans mon travail, je parle souvent plus volontiers d'empiètement que d'imbrication ou d'enchâssement parce qu'un empiètement renvoie à la transgression d'un seuil et même, dans son sens juridique, à « un vol par colonisation ». Je devrais mettre les guillemets pour signaler que cette formulation est en fait de Barthes mais utilisée dans un autre contexte. Il utilise la métaphore du « vol par colonisation » pour décrire le fonctionnement du mythe. Tiens, voilà que notre entretien me permet d'ajouter une nouvelle pièce au puzzle de l'exposition. Mais je continue, donc, le mythe déplace les objets mis en récit, les transporte et les dispose ailleurs. Disposer, c'est inmanquablement créer un nouvel ordre, réorganiser le discours, agencer un plan de composition. *Corpus* ④ concrètement, c'est un ensemble de trois vitrines desquelles auraient été ôtés les couvercles et dans lesquelles sont disposées, outre diverses traces documentaires, *Prolepse* ⑤ et *Factitius* ⑥, deux petits travaux évoqués tout à l'heure. En tant que spectateur, on a un accès tactile à certains des objets disposés. *Corpus* ④ met en co-présence des fragments hétérogènes, c'est un agencement de quasi-objets dont la mono-fonction est partiellement suspendue. C'est donc un échantillon, la trace d'un carottage temporel qui fonctionne comme un possible montage parallèle du film *Vita Nova* ⑧. Comme tu le dis, cela ouvre d'autres perspectives sur l'histoire racontée. Les objets sont remontés, leur fonction se pluralise : documents, objets et plans.

OM : Oui, cette idée de vol par colonisation est évidemment un écho très fort au sujet même de l'exposition mais j'ai l'impression qu'au-delà de l'empiètement il y a clairement aussi dans ce que tu produis un intérêt particulier pour le constructivisme – et donc les logiques d'imbrications mécaniques des choses.

VM : Les mots se fabriquent, ils se démodent et se multiplient. Dans l'entre-deux guerre, un philosophe démodé, Etienne Souriau, a avancé l'hypothèse du multi-réalisme pour penser les différents modes d'existence. Il écrit alors que pour savoir ce qu'est un être, il faut l'instaurer et même le construire, soit directement si c'est une chose soit indirectement par représentation. Il se demande s'il faut sacrifier à la Vérité des populations entières et les rayer de toute positivité existentielle ? C'est donc une invitation à multiplier les mondes. Je pense que cette proposition a des points communs avec l'animisme qui affecte des âmes aux choses et aux vivants et où le mort n'est pas mort, pas coupé des vivants. Ils cohabitent. Le mort est invisible mais ces invisibles sont des êtres vivants, des êtres au présent. Et même au futur. C'est cette « mémoire du futur » qu'évoque le narrateur dans *Vita Nova*.

OM : D'ailleurs, je voulais revenir à ce sujet aux corpus de Barthes, à la manière dont il découpait méthodiquement des images pour les coller sur des pages afin de composer des formes de mondes visuels intuitifs – méthode de travail qu'il soumettait d'ailleurs également à ses élèves. Il me semble que cette pratique de compilation ne saurait être bornée à la seule fin d'une notation, d'un exercice. Il s'agit clairement aussi – et peut-être surtout – d'une méthode de création à part entière qui procède de la translation et de la création de sens par concomitance et accident.

VM: Entièrement d'accord sur ce que tu dis concernant le geste compilatif. L'usage d'un outil de collecte et de traitement est devenu aussi un enjeu lors de cette recherche. La question est banale : comment un outil affecte concrètement les termes de la recherche ? Comment il restreint les hypothèses ou au contraire libère le chercheur lors de l'expérience. Avec *Cosmographe* ③, c'est ce qui s'est passé. Grâce à un logiciel libre qui traite et optimise des données en vue de générer lui-même des diagrammes, j'ai tenté de tracer un premier réseau de connections. Il visait au début à relier les éléments hétérogènes agencés dans *Corpus*. Comment, par exemple, le nom d'Herbé renvoie à ceux Hergé et à d'Erté ? Comment le personnage de Bichon – objet d'une mythologie de Barthes en 1955 et très présent dans *Corpus* ④, qui grandit littéralement dans *Paris Match* entre 1955 et 1966, est-il lui aussi lié à Hergé ? Et comment le photographe qui photographie l'enfant de troupe pour *Paris Match* en 1955 devient un jour un personnage d'Herbé ? Ici les relations entre les éléments ne sont pas nommées comme c'est le cas en mathématiques. Les cosmographes, basés sur des données rencontrées, deviennent des outils de spéculation narrative : à la fois textes et images, outils de mise en intrigue. Le cosmographe constitue donc un support discursif, à la fois outil de notation, de relecture et support à une réécriture.



1 Forgerie, 2011

Néon, peinture email, acier, 250 x 60 cm.
Pièce unique (+1 e.a.)

2 Fac Dissimile, 2011

Ré-édition, 26 x 20,5 cm.
Premier tirage 10.000 ex.
Co-production Espace Kiasma (Les Lilas), De Brakke Grond (Amsterdam), Kiasma Museum (Helsinki), Kunsthalles (Mannheim), Normal (Bruxelles).

3 Cosmographes, 2011

Photographies, 75 x 50 cm.
Tirages uniques (+1 e.a)

4 Corpus, 2011.

Bois, plexiglass, photographies,
mixed media, palmiers.
Pupitres : 145 x 75 x 20 cm
Ensemble de trois pièces uniques.

5 Prolepse, 2011

Bois, impressions photographiques pelliculées
18 x11 x 1,5 cm
Ensemble de trois pièces uniques.

6 Factitius, 2011

Laiton, approx 18 cm,
Ed.10, toutes uniques.
Production Normal

7 Discours, 2011

Bois, 345 x 44 cm
Pièce unique (+1 e.a)

8 Vita Nova, 2009

Vidéo, 27 minutes
Ed. 3
Production Normal & Contour Biennale of Moving Images, Malines.
Avec le soutien du VAF.
Distribution : Argos center for art & media, Bruxelles.

Remerciements : Pierre Huyghebaert, Mathieu Gabiot, Christophe Terlinden, Peter J.Bloom, Corinne Diserens, Make, Alain Christophe et toute de l'équipe Khiasma.



My Last Life

Vincent Meessen

DU 30 SEPTEMBRE – 12 NOVEMBRE 2011

OUVERT DU MERCREDI AU SAMEDI DE 15H À 20H – ENTRÉE LIBRE
VISITES GUIDÉES SUR RENDEZ-VOUS

L'exposition *My Last Life* construit une ambitieuse mise en intrigue autour du personnage conceptuel Herbé, double fictionnel de Roland Barthes. L'artiste belge Vincent Meessen applique ici à celui qui déclara la mort de l'auteur son propre projet mythologique :

l'inversion qui veut que l'on ne reste pas producteur de son oeuvre mais que l'on en devienne son personnage. Explorant un terrain délaissé par la critique et les commentateurs, Meessen met en circulation de façon inédite les figures coloniales qui traversent les écrits mais aussi la vie de Barthes. Son grand-père Louis-Gustave Binger n'est-il pas cet explorateur qui offrit à la France la Côte-d'Ivoire ? Et ces personnages qui hantent ses textes - de l'enfant de troupe africain saluant le drapeau français au blondinet Bichon, enfant-roi chez les nègres - ne seraient-ils pas au cœur d'une familiarité secrète ?

Agençant film, documents, reproductions et citations, l'entreprise de l'artiste joue avec les codes de l'enquête documentaire pour mieux insinuer le doute par de légères translations – un mot dont l'un des sens désigne d'ailleurs l'opération de déplacement du corps ou des reliques d'un défunt. Vincent Meessen déploie ainsi une cosmographie où vivants et disparus se côtoient en tant qu'acteurs de récits cachés dans les contreforts de la grande Histoire. Avec cette première exposition individuelle en France, Vincent Meessen se fait le récitant d'une fable, celle de l'inextricable relation entre modernité et colonialité.

PRODUCTION KHIASMA AVEC LE SOUTIEN DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE-SAINT-DENIS (AIDE À LA PRODUCTION). EN COPRODUCTION AVEC NETWORK, CENTRUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST - AALST (BELGIQUE.)

KHIASMA - 15, RUE CHASSAGNOLLE 93260 LES LILAS /M° PORTE OU MAIRIE DES LILAS. NFO/RÉSA WWW.KHIASMA.NET / 01 43 60 69 72