

dossier de réflexion sur l'exposition de **Shimabuku** — *Pour les pieuvres, les singes et les Hommes* —

Exposition du 14 septembre au 16 décembre 2018

Sommaire

- P.2 :** **Edito**
- P.3 :** **Portrait d'un territoire** —
La porosité entre l'espace public et
l'espace d'exposition
- P.6 :** **Terres de rencontres** —
L'échange comme procédé artistique
- P.9 :** **Retour à la terre** —
Les artistes réparent le monde
- P.12 :** **Focus sur l'octopus** —
Le poulpe et sa représentation
dans la culture
- P.15 :** **Exporama** —
Bibliographie —
Crédactivités —
Exo —
Rendez-vous !

Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac

La Manufacture des Œillets
1 place Pierre Gosnat, 94200 Ivry-sur-Seine
+ 33 (0) 1 49 60 25 06
contact@credac.fr
www.credac.fr

Contact Bureau des publics :

Julia Leclerc et Mathieu Pitkevicht
01 49 60 25 04 / 01 49 60 24 07

Ouvert du mercredi au vendredi de 14h à 18h,
le week-end de 14h à 19h et sur rendez-vous.
Entrée libre.

Membre des réseaux TRAM et d.c.a., le Crédac reçoit le soutien de la Ville d'Ivry-sur-Seine, de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France (Ministère de la Culture et de la Communication), du Conseil Général du Val-de-Marne et du Conseil Régional d'Île-de-France.



Shimabuku — *Pour les pieuvres, les singes et les Hommes*

Du 14 septembre au
16 décembre 2018

*Le monde réel, ce n'est pas un objet – C'est un processus.*¹

La pensée de John Cage a profondément influencé et bouleversé toute une génération d'artistes et a participé à définir l'art conceptuel. Nous avons présenté dans l'exposition *tout le monde* en 2015, une œuvre de William Anastasi intitulée *Sink* (1963-2010). Cette œuvre, une plaque d'acier carrée de 50 cm de côté et de 2 cm d'épaisseur, avait été offerte par Anastasi à John Cage pour son anniversaire, avec pour protocole de mettre de l'eau sur sa surface tous les jours jusqu'à sa mort. Progressivement, la rouille altère et érode la plaque d'acier.

Introduire le vivant dans l'art est une manière d'ancrer la création dans le monde réel qui n'est « pas un objet ». L'œuvre de Shimabuku débute dans les années 1990 et se situe après les travaux de Joseph Beuys ou Jannis Kounellis, qui en Europe, introduisaient dans les années 1960-1970 l'animal vivant dans l'art, ou Agnes Denes, sur le continent américain, qui plaçait au centre de ses actions, la sauvegarde de l'environnement, ou encore Robert Smithson, préoccupé par l'idée d'entropie et de désordre croissant.

Découvrir le sens qui circule parmi les choses, entre ce qui les compose et ce qu'elles composent, en nous, hors de nous, avec ou sans nous [...] ² C'est ce à quoi nous invite Shimabuku, qui, en choisissant l'imprévisible quant à la forme définitive que prendra son œuvre, définit comme prioritaire le processus par rapport au résultat formel. Meticuleusement réalisées et documentées, ses œuvres-sculptures, écrits et photographies, vidéos et performances, articulés ensemble ou séparément donnent à lire et à voir les modalités de leur conception et révèlent la part importante laissée au hasard.

Les œuvres produites par Shimabuku reposent sur une attention profonde à son environnement, au Japon où il vit et travaille, mais aussi aux différents contextes dans lesquels il est invité à exposer.

Les gestes de Shimabuku sont positifs. Ce sont des gestes de soin, de don, et parfois même de reconstruction, qui ne sont pas sans évoquer le *kintsugi*, une technique traditionnelle japonaise connue depuis le 15^e siècle, qui consiste à restaurer les céramiques ou les porcelaines avec de l'or ou de l'argent. Ces cicatrices viennent ainsi sublimer les accidents qui ont ponctué la vie des objets. Dans la grande salle, à travers une action qu'il a réalisée sur la côte japonaise, Shimabuku redresse le paysage après qu'il ait été dévasté. Il met en regard le film de cette action, *Erect* (Ériger) avec des fragments de deux maisons détruites en juillet dans la cité Gagarine à Ivry-sur-Seine. Là où *Upside Down Tree* (1969) de Robert Smithson était un geste transcendantal (qui consistait à replanter un arbre dans le sol avec les racines vers le ciel), Shimabuku met en place la possibilité d'une seconde vie.

L'inquiétude face aux changements climatiques, la nécessaire prise de conscience face à la nature, nous rappellent la fragilité des écosystèmes. Aussi la question du vivant et de l'animisme est-elle aujourd'hui centrale et trouve régulièrement sa place au cœur du projet du Crédac. Mathieu Mercier avait réalisé en 2012 *Sans titre (couple d'axolotls)*, une sorte de diorama, à la croisée du vivarium et de l'aquarium, qui posait la question de l'évolution des espèces ; en 2015 nous avons invité Michel Blazy à placer sa *Collection d'avocats* (débutée en 1997) dans l'exposition collective *tout le monde*. En 2017, Nina Canell introduisait des limaces au cœur d'une de ses installations, des armoires électriques « désarmées », de son exposition personnelle.

Shimabuku est, depuis plus de vingt ans, un des plus fameux parmi cette génération d'artistes intéressés par le vivant et l'animisme. Pour lui comme pour Pierre Huyghe, Tomas Saraceno ou encore Nina Canell l'espace d'exposition s'est transformé en un refuge pour un nouvel écosystème d'organismes en présence.

Claire Le Restif
Commissaire de l'exposition

¹ John Cage, *Pour les Oiseaux (Entretiens avec Daniel Charles)*, L'Herne, Paris, 2002.

² Tristan Garcia, *Forme et Objet. Un traité des choses*, PUF, Paris, 2010.



Shimabuku, *Terre d'Ivry, eau et lumière*, 2018.

Vue de l'exposition *Pour les pieuvres, les singes et les Hommes*, Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac, 2018. Photo : André Morin / le Crédac.
© Shimabuku. Air de Paris, Paris.



Portrait d'un territoire

La porosité entre l'espace public et l'espace d'exposition



Lorsque Shimabuku est invité à exposer dans une institution culturelle dans le monde, sa démarche est sensiblement la même à chaque fois : il arpente le territoire, décortique le nom de la ville et ses origines, observe les coutumes des habitants, repère les zones de circulation et de rencontres naturelles ou fortuites entre les êtres vivants, qu'ils soient humains, végétaux ou animaux.

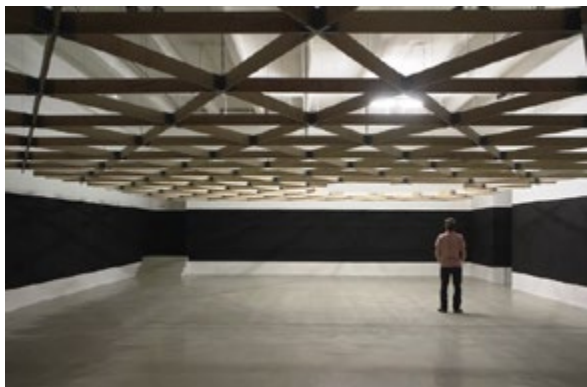
En février 2018, l'artiste est venu à Ivry-sur-Seine pour découvrir le Crédac et ses environs. Lors de son parcours, son œil s'est arrêté sur des zones en friche sur lesquelles les plantes avaient poussé spontanément. Son constat, que l'on a tous également observé, est que les conditions possibles de l'émergence de la vie sont infinies et insoupçonnées. Plus que quiconque, les japonais savent que la nature peut s'adapter à un environnement hostile ou renaître suite à une catastrophe. L'installation *Ivry Earth, Water and Sunlight* est constituée de différents tas de terre disposés dans la grande salle d'exposition du Crédac, provenant de sites de construction et de démolition à Ivry (anciens entrepôts du BHV, jardin partagé la Fabrique aux Petits Pois, l'hôpital Charles Foix, etc.).

Cette terre impropre à la culture possède pourtant un potentiel de vie intrinsèque. Shimabuku en fait des sculptures évolutives dans son exposition : arrosées depuis cet été, des végétaux y poussent peu à peu, alimentés par la lumière naturelle provenant de la verrière de la Manufacture des Cèllets. Son architecture industrielle calquée sur le modèle américain de la *Daylight Factory* privilégie en effet la lumière du jour en suivant la course du soleil, ce qui favorise le bien-être des êtres vivants. Shimabuku met en place un protocole précis, puis le hasard, le temps, les propriétés de la terre et les conditions environnementales telles que la lumière, la température et l'humidité, entrent en jeu.

Cette démarche empirique est similaire à celle de Michel Blazy (né en 1966) dont le Crédac a montré certaines œuvres lors de l'exposition collective *tout le monde* en 2015. Sa *Collection d'avocatiens* entamée en 1997 compte aujourd'hui une cinquantaine de spécimens formant une véritable famille. Le soin quotidien apporté à ces plantes est le même que le geste d'arrosage des plaques posées au sol dont la surface d'eau était maintenue par un vernis nano-hydrophobe (*Days of Inertia*), dans l'exposition *Dolphin Dandelion* de Nina Canell en 2017. Les espaces d'exposition exceptionnellement lumineux du Crédac semblent donc propices au développement du vivant et des idées.

S'emparer de l'histoire d'un territoire, de sa géologie, de son histoire sociologique et politique, de son développement urbain, ou de la rencontre avec les habitants pour créer des œuvres in situ est au cœur du travail de nombreux artistes contemporains. L'identité d'un lieu entre en résonance avec la pensée artistique et constitue souvent le point de départ d'un projet produit par le centre d'art qui l'accueille.

L'une des singularités du Crédac se situe dans le fait qu'il a occupé deux espaces depuis sa création en 1987. Jusqu'en 2011, le Crédac était situé dans le centre Jeanne Hachette conçu par l'architecte Jean Renaudie dans les années 1970 et, qu'initialement, cet espace devait être un cinéma avec deux salles de projection, ce qui explique sa localisation souterraine et l'inclinaison des sols. Cette topographie unique pour un centre d'art est donc un objet d'étude pour les artistes, et l'architecture devient la forme du travail et non plus seulement le support. Vincent Lamouroux proposait en 2005 une structure modifiant notre perception spatiale du Crédac. Avec *Grounded*, que l'on peut traduire par « relié à la terre », l'artiste explore aussi bien l'architecture utopiste en étoiles de Renaudie que le cinéma, et produit une œuvre où le spectateur devient à nouveau le protagoniste de ce potentiel décor d'une production cinématographique. Sous ce plafond surbaissé, le spectateur est alors confronté à une sorte d'incertitude entre orientation et désorientation.



Vincent Lamouroux, *Grounded*, 2005
Bois, métal. Dimensions de la salle
© André Morin / le Crédac

Malgré le passage d'un lieu souterrain au dernier étage de la Manufacture des Œillets, les artistes continuent de questionner la terre d'Ivry au sens littéral et de l'aborder comme un terrain de jeu expérimental. Pour filer la métaphore, Shimabuku prélève ici des échantillons de terre, véritable personnification du terroir ivryen. En le déplaçant face au paysage urbanisé, l'installation devient ainsi un terreau fertile pour l'imagination du visiteur.

Lara Almarcegui et **Benoît-Marie Moriceau**, deux artistes ayant exposé au Crédac ces dernières années placent au centre de leur pratique, chacun à leur manière, l'exploration du territoire et de ses interstices pour déplacer l'œuvre au-delà des limites du centre d'art, et repousser les limites des structures architecturales, juridiques, sociales et psychologiques qui maintiennent l'œuvre à sa « juste » place.



Visite d'une excavation en cours par Lara Almarcegui, Ivry-sur-Seine, 2013

L'artiste espagnole **Lara Almarcegui** (née en 1972) basée à Rotterdam depuis le milieu des années 1990, a une position artistique radicale liant engagement politique et méthodes artistiques conceptuelles, pour laquelle elle enquête, mesure, quantifie, analyse, et documente. Elle met en place différents types d'inventaires : horizontaux (territoires qu'elle révèle par des diaporamas accompagnés de guides de visite) ou verticaux (présentés directement sur les murs sous forme de listes). Ces inventaires sont ceux des matériaux de constructions de différentes villes ou centres-villes. Dans son travail, on distingue à la fois une critique de la notion moderniste du progrès et une réflexion sur les conséquences du développement urbain. Ses recherches sur les terrains vagues, les ruines et les matériaux de construction sont liées au développement économique, à l'environnement et au potentiel de la décroissance. L'exploration est un des moteurs du travail de Lara Almarcegui qui parcourt des territoires en profondeur pour mieux les mettre à nu.

Invitée par le Crédac à venir découvrir Ivry en 2010, Lara Almarcegui a construit un long processus de travail de recherche durant lequel elle a parcouru régulièrement la ville, à la rencontre des archivistes, urbanistes, architectes, historiens qui créent et maintiennent son identité. Dans son exposition *Ivry souterrain* en 2013, elle dresse un portrait en creux de la ville à travers l'inventaire de ses sous-sols dans le livre éponyme. Lara Almarcegui a ainsi pu visiter l'excavation d'un chantier, premier projet du programme Ivry Confluences en compagnie du public.



Benoît-Marie Moriceau, *The Relative Size of Things & The Vertigo of The Infinite* aux Champs Libres à Rennes. Esquisse de l'installation extérieure, 2018. © Benoît-Marie Moriceau.

Benoît-Marie Moriceau (né en 1980) s'intéresse au paysage comme sujet, comme notion et comme idée. Le travail de l'artiste se développe dans une définition de l'œuvre d'art « située » dans son environnement, son contexte physique, économique, social, politique, historique et institutionnel. À l'image de *Sans titre (Pavillon du gardien)*, une réplique à l'échelle 1 du toit du pavillon de la Manufacture des Œillets qu'il a installée à l'intérieur de la grande salle du Crédac en 2014, l'impulsion lui est donnée par le lieu où il est invité et auquel il intègre des mécanismes liés à la représentation. Entre maquette d'architecte, décor de cinéma et œuvre praticable, cette installation offrait aux visiteurs la possibilité de monter sur un toit et d'observer le panorama sur la ville.

Pour son exposition *The Relative Size of Things & The Vertigo of The Infinite* aux Champs Libres à Rennes (jusqu'au 2 novembre 2018), Benoît-Marie Moriceau a conçu un dispositif dans la ville visible depuis la bibliothèque située au dernier étage du bâtiment : des flashes lumineux créés grâce à des télescopes décuplant la puissante lumière de projecteurs sont installés aux fenêtres des habitants d'une vingtaine de sites dans un périmètre de 1500 mètres. Les volontaires ont répondu à un appel à participation lancé par l'artiste dans la presse locale.

Ces ponctuations lumineuses, dont la fréquence est définie sur une mélodie silencieuse, agissent sur l'espace public rennais que les passants et visiteurs voient différemment, suscitant des questionnements individuels induits et orchestrés par l'artiste : y'a-t-il un lien entre ces bâtiments ? D'où peut-on voir l'ensemble des signaux ? Est-ce un message codé ?



Shimabuku, *The Snow Monkeys of Texas – Do snow monkeys remember snow mountains ?*, 2016
Vidéo-projection HD couleur, son, lettrage adhésif
20 minutes, en boucle. © Shimabuku
Courtesy Air de Paris, Paris.



Terres de rencontres

L'échange comme procédé artistique —

Voyage ou migration, les déplacements sont au cœur du travail de Shimabuku. Qu'il s'agissent des pieuvres, des singes ou des Hommes, comme l'indique le titre de l'exposition, les déplacements concernent tout le monde et toute chose. Souvent, le temps du déplacement est ce qui permet à son œuvre d'advenir. Déplacement d'un pays à un autre pour observer des singes, au cœur d'un pays pour faire se rencontrer des poulpes étrangers ou le long d'un cours d'eau le temps de métamorphoser un concombre en cornichon (*Cucumber Journey*, 2004).

Se déplacer, c'est également changer de milieu, transposer des conditions de vie ou d'expériences dans un ailleurs qui permet une plus grande liberté d'action, une autre lecture du monde. Enfin, avec Shimabuku, le déplacement est aussi une question

d'échange, de générosité, un principe d'équilibre avec lequel l'appropriation ne peut s'envisager sans le don.

Il commence sa carrière d'artiste avec *Gift: Exhibition for the Monkeys*, Iwatayama, Kyoto en 1992. En proposant une exposition aux macaques qui peuplent la montagne au sein même de Kyoto, il offre ainsi une alternative aux expositions en galerie et permet à chacun d'en profiter librement. En se questionnant sur la capacité des singes à apprécier l'esthétique d'un objet, il amorce une première collaboration avec ces animaux qu'il retrouvera quatorze ans plus tard sur un autre continent.

En 2016, Shimabuku part pour le Texas à la rencontre d'un groupe de transfuges de ces singes des neiges. Déplacés en 1972 depuis le Japon, une centaine de primates se sont développés dans une région au climat difficile. Les cactus et la brousse du Sud des États-Unis remplacent la neige et les montagnes japonaises. Aujourd'hui répartis sur le territoire d'un sanctuaire animalier près de la ville de Dilley, ils prospèrent dans un environnement à l'opposé de leur habitat d'origine.

Les macaques texans demeurent des singes des neiges, mais sans la pertinence de ce dernier adjectif. Que reste-il donc de la relation à cet élément qui les qualifie ? Shimabuku s'interroge sur la capacité, héritage fantasmé, de ces descendants texans à se remémorer la neige.

Ce postulat de départ, question à la naïveté assumée et qui permet de poser le cadre de l'expérience aux accents pseudo-scientifiques, permet à l'artiste de plonger le visiteur dans le territoire des singes et de vivre son expérience derrière la caméra.

L'œuvre est une installation vidéo dont le décor déborde de l'écran. Cinq cactus emplissent la salle d'exposition en écho à ceux présents derrière les singes américains. La vidéo est un plan fixe de vingt minutes qui tente de se présenter comme réponse potentielle à la question posée par le titre du projet. Shimabuku a donc déposé un tas de glace dans l'espace des singes et attend patiemment derrière sa caméra que ceux-ci daignent s'en approcher. Au delà de l'impossibilité de répondre à la problématique de départ - nous ne saurions dire si les singes se souviennent réellement de la glace - l'intérêt de celle-ci s'efface devant le ballet des macaques et le jeu de pouvoir qui s'exerce entre eux. Un jeu visible à travers les hésitations des uns et des autres à approcher leur congénères, à s'autoriser à ramasser un morceau de glace ou à l'emporter, mais surtout ce jeu est audible à travers les cris, râles et autres grognements et développe l'imaginaire du spectateur quant à l'action qui se déploie hors-champ.

Dans la salle dédiée aux singes des neiges, une chronologie en arc se dessine depuis la photographie de la première exposition de Shimabuku, à droite, en passant par l'installation vidéo au centre pour se conclure à gauche sur le portrait d'une femelle macaque qui toise le spectateur d'un regard qui semble plein d'étonnement. Cette attitude, saisie sur le vif par l'artiste lors de son séjour au Texas est évidemment porteuse de multiples lectures et interprétations. Avec la candeur qui caractérise les énoncés poétiques de Shimabuku, celui-ci imagine la résurgence d'un souvenir lointain chez l'animal, qui, face à la potentielle nouveauté que représente la rencontre avec un Japonais, se remémorerait le pays de ses ancêtres.

Entre réel questionnement existentiel et humour absurde, le lyrisme qui émerge des œuvres laisse le visiteur libre de ses interprétations et questionnements. Pour Shimabuku, « la fréquentation d'une exposition est l'opportunité de ressentir et de penser par soi-même. Ce n'est pas seulement un lieu pour voir, c'est aussi un lieu pour expérimenter ».

Si la question de la mémoire est centrale dans les travaux avec les singes, elle l'est également dans l'une des vidéos réalisée lors d'une résidence que l'artiste effectua à Albisola en Italie. Toujours lié au monde animal, il s'agit cette fois de poulpes. Le projet de l'artiste en Méditerranée se consacre à la résurgence d'une technique de pêche toujours utilisée au Japon mais abandonnée depuis longtemps en Italie.

La résidence étant tournée vers la création de céramique, Shimabuku décide d'utiliser les savoir-faire des artisans locaux pour produire de simples jarres qu'il relie par une corde. Ce dispositif traditionnel lui permet, face à l'incrédulité des Italiens, de pêcher les poulpes qui trouvent dans les jarres un refuge.

Le défi qu'il relève lors de cette résidence est donc double : réussir à capturer des poulpes et faire la démonstration de l'efficacité de cette technique. Les pêcheurs italiens découvrent par l'occasion une méthode de pêche qu'utilisaient leurs ancêtres.

C'est avec ces pêcheurs et leur histoire que Shimabuku fait œuvre. Le processus est le même avec les singes des neiges et de nombreux autres projets pour lesquels l'artiste se déplace. Lorsqu'il intervient in situ dans un lieu, il ne conserve pas la définition anglaise du terme latin (*site-specific*) mais lui préfère une formule centrée sur les collaborations humaines et la création collective, *people-specific*. L'identité spécifique de chacun est donc moteur dans la démarche de l'auteur.

Que pouvons nous intrinsèquement conserver d'une identité oubliée ? Cette question posée par Shimabuku à travers certaines de ses œuvres se retrouve au cœur des problématiques actuelles et passées de migration, de déracinement, d'aliénation, notamment dans les zones de conflits. L'artiste franco-colombien **Marcos Avila Forero** use également des éléments naturels et de la mémoire collective pour actualiser des pratiques culturelles oubliées. La rencontre et la transmission sont aussi intrinsèquement liées aux œuvres de **Christian Boltanski**. Lors d'un voyage sur le continent américain, il mêle croyances et objets traditionnels au service d'une réalisation-hommage.



Marcos Avila Forero, *Atrato*, 2014.
 HD video 16 : 9, couleurs, son, 13 min 51 sec.
 Collection Centre National des Arts Plastiques, France

Les œuvres de l'artiste franco-colombien **Marcos Avila Forero** (né en 1983) sont immergées dans la réalité complexe et parfois violente de situations politiques et sociales qu'il restitue non pas comme un observateur impartial, mais en mêlant à son travail les éléments (matériaux, histoires, symboles) qui la constituent. Ses œuvres portent ainsi l'empreinte d'une rencontre, d'un récit ou d'un parcours. Ce sont des micro-fictions faites de bric et de broc, qui cherchent moins à démontrer ou documenter qu'à confronter des temps et des lieux qui n'auraient pas dû se rencontrer.

Avec la vidéo *Atrato*, l'artiste mène un projet dans une zone de la Colombie traversée par le fleuve éponyme. Ce cours d'eau, véritable autoroute qui traverse la forêt du Chocó est l'une des principales artères du conflit armé du pays. Cette œuvre est le résultat d'une action que l'artiste a menée auprès d'un groupe de riverains d'origine afro-colombienne. Soutenu par une équipe de chercheurs (anthropologues, ethnomusicologues et musiciens), il a proposé à plusieurs habitants de réaliser une action en plusieurs étapes.

Il leur a d'abord proposé de récupérer une de leurs anciennes coutumes, perdue aujourd'hui, consistant à frapper la surface du fleuve d'une façon particulière, afin de produire un son de basse qui pouvait retentir sur des distances relativement longues. « C'était pour qu'on l'entende depuis le village. »

Ensuite, avec l'aide des maîtres percussionnistes du village, ils ont travaillé à partir de ce son, afin de reproduire de la musique en s'inspirant des rythmes locaux.

Pour conclure l'artiste les a incité à réaliser, avec cette technique nouvelle, une composition qui puisse faire l'analogie avec les sons des explosions, des coups de rafale et d'impacts des balles qu'on entend souvent sur le fleuve, exprimant ainsi l'expérience de la « violence accoutumée » du conflit armé.

Ce projet a servi postérieurement comme expérience pilote dans un programme de récupération du patrimoine mené par des organismes gouvernementaux et indépendants locaux.



Christian Boltanski, *Animitas*, 2014.
 © Adagp, Paris 2018.

Animitas est l'une des grandes installations en plein air du sculpteur français **Christian Boltanski** (né en 1944) dans le désert d'Atacama au Chili. Elle se compose de huit cents clochettes japonaises fixées sur de longues tiges plantées dans le sol qui sonnent au gré du vent pour faire entendre la musique des âmes et dessinent la carte du ciel la nuit de la naissance de l'artiste, le 6 septembre 1944.

L'installation se situe dans le désert d'Atacama, un lieu de pèlerinage à la mémoire des disparus de la dictature de Pinochet. C'est également un lieu exceptionnel pour observer les étoiles grâce à la pureté du ciel : c'est là que sont installés les plus grands observatoires du monde. L'œuvre, produite à l'occasion d'une exposition rétrospective du travail de Boltanski au musée des Beaux-Arts de Santiago fin 2014, était filmée par une webcam et retransmise en direct dans l'une des salles du musée.

« J'ai appelé l'installation *Animitas* du nom des autels que les indiens laissent au bord des routes pour honorer les morts. Je pense qu'il y a des fantômes autour de nous et qu'ils sont matérialisés par ces clochettes. Il s'agit effectivement de la musique du ciel. Ce qui m'intéressait dans cet endroit, c'était de faire quelque chose de rudimentaire. J'avais d'abord pensé à travailler avec les observatoires. Ils étaient splendides mais ils m'impressionnaient et me faisaient peur. J'ai voulu retrouver la simplicité, la douceur d'une petite sonnerie de clochette ».

« J'ai plusieurs sortes d'activités : créer de grandes œuvres éphémères et créer des lieux un peu mythiques et permanents, des lieux de pèlerinages comme cette maison au Japon où je conserve les battements de cœurs recueillis partout dans le monde. On peut retrouver les battements de cœur de ceux qu'on a connus. Si on y va, c'est le fait de faire le voyage qui compte. Tout ce chemin, ce temps passé à penser à quelqu'un avant d'arriver dans cet endroit très beau. Parce que finalement, quand vous écoutez son cœur, c'est l'absence qu'on entend. »



Shimabuku, *Erect*, 2017
Film numérique, couleur, son. 5 min. 53 sec.
© Shimabuku. Courtesy Air de Paris, Paris



Retour à la terre

Les artistes réparent le monde —

Pour se réveiller.

Soulevez ce qui tombe.

Soulevez des arbres et des pierres sur la plage.

*À la pointe de la péninsule d'Oshika, Norihama,
où Kinka peut être vu au-delà de la mer.*

Essayez beaucoup de choses avec beaucoup de gens.

Je ferai de mon mieux pour élever tous les arbres tombés.

Alors quelque chose se lèvera dans l'esprit des gens.

Shimabukuro Michihiro (Shimabuku)

L'archipel japonais se caractérise par son emplacement à la croisée de plusieurs plaques tectoniques, laissant le pays en proie à de nombreux séismes à forte magnitude frappant plusieurs fois par an. La culture *shikata ga nai*, qui signifie « c'est ainsi », s'est naturellement développée dans ce climat de risque permanent. La société nipponne a intégré dans son quotidien le nombre élevé de catastrophes naturelles

et leurs conséquences. Une fois le risque admis, le Japon est devenu l'un des pays les mieux préparés aux aléas sismiques et à l'activité volcanique intense. Ce pays incarne l'idée même de la résilience, à savoir la capacité d'un groupe ou d'un individu à résister face à un intense traumatisme, à vaincre la souffrance.

La puissance de cette aptitude se mue en un souci de régénération et de renaissance qui se traduit dans certaines pratiques artistiques japonaises. Cet art de la résilience s'incarne dès le 15^e siècle à travers le *kintsugi* né d'une philosophie prenant en compte le passé de l'objet, son histoire et les accidents éventuels qu'il a pu connaître. La casse d'une céramique ne signifie plus sa fin ou sa mise au rebut, mais un renouveau, le début d'un autre cycle et une continuité dans son utilisation. Il ne s'agit donc pas de cacher les réparations, mais de mettre celles-ci en valeur. L'art du *kintsugi* est fortement lié au concept esthétique et spirituel *Wabi-Sabi* qui reconnaît la beauté dans les choses simples et imparfaites. La manifestation d'une résilience artistique est aussi notable à l'époque contemporaine, notamment suite aux nombreuses catastrophes naturelles ou causées par les hommes, comme les bombes nucléaires larguées sur les villes de Nagasaki et Hiroshima en 1945. Originaire de la ville de Kobe, Shimabuku a vécu le traumatisme du séisme de 1995 mais aussi toute la période de reconstruction qui a suivi.

L'architecte japonais Shigeru Ban (né en 1957) est réputé pour ses structures de papier et de carton, et pour ses contributions en situations de crise et de catastrophes naturelles. Il est également l'un des deux architectes du Centre Pompidou-Metz. Alors que le béton peut se désintégrer au fil du temps et se briser à l'impact, l'architecte a compris que le bois et le papier pouvaient résister aux tremblements de terre. Après le séisme de Kobe, Shigeru Ban a conçu quarante constructions provisoires résistantes aux conditions météorologiques extrêmes, peu coûteuses et recyclables, faciles à transporter, à stocker et à monter. Par cette démarche, il contribue à réparer le monde et le rendre meilleur.

La vidéo *Erect* de Shimabuku se rapproche de cette volonté de relever la tête après un traumatisme, en l'occurrence le séisme suivi du tsunami de 2011 qui a ravagé près de 600 km de côtes, détruisant partiellement ou totalement de nombreuses villes et zones portuaires et causant la mort de près de 20 000 personnes. Presque vaine parce qu'éphémère, l'action de Shimabuku – tant esthétique que poétique – est présentée modestement et simplement : des morceaux de bois morts ramassés sur le rivage, témoins de la catastrophe passée, sont redressés par l'artiste avec patience et méticulosité, malgré la mer à proximité qui menace de les couler de nouveau. Son action lui permet, à son échelle, de rééquilibrer un monde entre luxuriance et destruction : le littoral jadis ravagé s'habille à nouveau de son écrin d'arbres.

Par leurs actions, les artistes portent un autre regard sur le monde pour transcender la laideur, les aberrations écologiques liées au comportement destructeur des hommes, pour faire naître chez le spectateur une nouvelle vision sensible de son environnement, et tenter de rétablir l'ordre naturel par le biais du don. Comme un remède au chaos, l'artiste **Tadashi Kawamata** recrée une marée de décombres menaçante, **Agnes Dénes** obstrue la machinerie d'un système économique rapide et puissant le temps d'une récolte, tandis que **Didier Courbot** porte un regard humble sur les imperfections de nos villes, qu'il soigne.



Agnes Dénes, *Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill*,
Downtown Manhattan, 1982
© Agnes Dénes

Présente dans l'exposition collective *tout le monde* au Crédac en 2015, **Agnes Dénes** (née en 1938 en Hongrie) est une figure clé de la scène artistique conceptuelle américaine. Elle intègre dans son travail une réflexion sur les problèmes liés à l'environnement et interroge le rapport et les liens entre l'homme et la nature. *Wheatfield - A Confrontation* est une œuvre emblématique réalisée en 1982 au sud-ouest de l'île de Manhattan à New York. Répondant à une commande publique, l'artiste décide de planter un champ de blé à Manhattan au lieu de concevoir une énième sculpture publique. Ce choix est né d'une préoccupation de longue date et de la nécessité d'attirer l'attention sur nos priorités mal placées et la détérioration des valeurs humaines.

La terre de cet espace vide de 16 000 m², résultat des excavations du chantier voisin des tours jumelles du World Trade Center, valait 4,5 milliards de dollars. Le seul geste rentable de cette superficie convoitée par les promoteurs fut de produire une récolte de blé durant une année. Aujourd'hui disparu, ayant laissé la place au quartier Battery Park City gagné sur la rivière Hudson, ce champ s'inscrivait comme un espace de résistance, redonnant à cette terre polluée par les constructions sa fonction nourricière, dans un contexte urbain et économique en plein essor, à proximité des symboles de la première puissance financière mondiale.



Tadashi Kawamata, *Under The Water*, 2011
Installation in situ. Éléments de mobilier en bois récupérés
© Tadashi Kawamata
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris



Didier Courbot, *needs (Rome)*, 1999
Photographie couleur © Didier Courbot

Le travail du sculpteur japonais **Tadashi Kawamata** (né en 1953) porte une réflexion sur l'espace architectural, urbain ou encore paysager en tant que produit et contexte social. Une étude attentive des relations humaines qui l'ont défini, ainsi que des modes de vie qui en découlent, lui permettent chaque fois de déterminer progressivement la nature de son projet. Ses œuvres, le plus souvent éphémères, sont généralement réalisées en bois, parfois sous forme de matériaux de récupération issus de l'environnement immédiat. La mémoire est une des notions récurrentes de l'œuvre de Kawamata. Il la convoque en tissant des liens entre le passé et le présent d'un lieu et de ses habitants, par un travail préparatoire qui s'apparente à celui de l'archéologue, de l'ethnologue, de l'historien. Kawamata se définit lui-même comme un connecteur qui agit au cœur de la société et s'investit dans le réel, le quotidien. « L'installation *Under The Water* est à la fois une réminiscence des catastrophes qui ont durement touché le Japon en mars 2011 et un hommage aux disparus. Frappé par le séisme le plus puissant de son histoire, le Japon a subi ensuite la réplique d'un tsunami dévastateur générant des vagues de près de quinze mètres de haut. Rapidement, les images amateurs ou professionnelles de cette crue meurtrière, qui a sévi également sur de nombreux littoraux du Pacifique, se sont répandues sur Internet et dans les médias, répétant jusqu'à la nausée ces images terrifiantes de vagues, charriant dans leur sillage tout ce qu'elles pouvaient emporter de débris et d'habitats. Emportés au gré des courants, après la catastrophe, les débris ont rejoint les poubelles flottantes qui parsèment la surface des océans et ont pour certains, échoué quelques mois plus tard sur la côte ouest des États-Unis, emmenant avec eux, à l'autre bout du monde, petits poissons exotiques, coquillages et crabes. »

*site internet Centre Pompidou-Metz.

Entre 1999 et 2006, les *needs* de **Didier Courbot** (né en 1967) constituent une série pensée en tant que telle dès le départ. L'artiste exécute des petits gestes simples et dérisoires dans les villes qu'il appelle des « actions publiques pour des espaces publics ». Il fleurit un carré laissé libre dans le bitume à Rome, remplace une latte d'un banc public à Prague. Ces actions traduisent « une attention, un rapport intime à l'espace public » en prenant soin de l'environnement. Didier Courbot s'intéresse à l'espace public et partagé, au-delà de sa seule dimension physique. Complètement désintéressées et discrètes, ses interventions laissent une empreinte presque invisible qui parvient pourtant à modifier la perception que nous avons de ces lieux. Didier Courbot a mis en place un protocole de prise de vue, dans un format précis. « J'aimais particulièrement l'humilité de ces actions. Je répondais à des besoins simples : je repeignais un passage pour piétons pour que les gens puissent traverser. Tout cela, je le faisais aussi avec beaucoup de naïveté à l'égard du genre humain. Je ne le faisais pas pour moi, mais avec la conscience des autres. Je crois au don. » Réparer le mobilier public, végétaliser le béton, offrir un nid aux oiseaux au centre d'un rond-point... autant d'impulsions bénéfiques et de bulles d'air offertes à une société qui étouffe sous les signaux publicitaires, les dégradations volontaires, les espaces abandonnés qui créent une atmosphère morose. Avec modestie, Didier Courbot contribue à rééquilibrer les micros désordres urbains créés par l'Homme.



Poulpe à l'aquarium Océanopolis de Brest.

04

Focus sur l'octopus

Le poulpe et sa représentation dans la culture —

L'artiste Shimabuku entretient un lien artistique et poétique étroit avec la pieuvre depuis les années 1990. Très présente dans la culture japonaise, la pieuvre est notamment pêchée et cuisinée à Kobe sa ville natale. Cherchant à provoquer des rencontres tant improbables que poétiques, Shimabuku se sert de la pieuvre comme protagoniste de ces situations insolites, comme dans *Octopus waiting for someone with a dog and a bear*. Elle est aussi pour lui un lien entre différents peuples et leur culture respective comme en témoigne son œuvre *Asking the Repentistas - Peneira & Sonhador - to remix my octopus works*

dans laquelle des musiciens brésiliens décrivent en chanson une vidéo de Shimabuku. Il s'intéresse également au comportement des pieuvres, qui se cachent dans des espaces étroits, collectionnent des coquillages, pierres ou morceaux de verre. Ces attitudes mystérieuses se rapprochent de nos propres comportements et nous interrogent sur notre rapport avec la nature et les animaux.

Le génie des mers

Le poulpe, du latin *polypus* (polype), lui-même issu du grec *polúpous* (« qui a plusieurs pieds »), fait partie de la famille des céphalopodes (mollusques dont le corps est entouré de tentacules), au même titre que le calmar ou la seiche. Habitant mal connu de nos océans, le poulpe est un animal fascinant et doté d'une grande intelligence réactionnelle à son environnement. Ses capacités de mémorisation et d'adaptation font de ce mollusque un être remarquable. En effet, il est en constant apprentissage et capable d'ajuster son comportement en fonction de ses expériences passées. Entre autre, ce talent d'apprentissage lui permet par de dévisser le couvercle d'un bocal depuis l'intérieur.

L'invention d'une bête monstrueuse



Hugues Reip, *Noirs dessins* (série 5 n°9), 2015-2016
Encre, crayon de couleur, aquarelle et collages sur papier
Collection Magnin-A, Paris
© Hugues Reip / Adagp, Paris 2018.



Pierre Denys de Montfort, *Calmar géant*, 1801
Dessin à la plume
In *Histoire Naturelle des mollusques*

Le poulpe possède aussi d'extraordinaires propriétés anatomiques pour adapter son corps aux variations de son environnement. Ses huit bras tapissés de ventouses transmettent des informations concernant son environnement jusqu'à son cerveau principal. Ces informations vont ensuite l'aider à changer de texture mais aussi de couleur afin de mieux se fondre dans son milieu. Son enveloppe est parsemée de cellules contenant des pigments rouge, jaune et noir, appelés chromatophores, qui permettent aux poulpes de changer de couleur de façon quasi instantanée. Quant à la structure de son corps mou, elle lui facilite l'accès à des trous de quelques centimètres de diamètre, où il se faufile pour chasser ou pour échapper à ses prédateurs.

Souvent considéré comme solitaire, le poulpe serait doté du sens de la sociabilité. Des « villes » faites en coquillages et cailloux par ces céphalopodes sont découvertes progressivement, comme *Occlantis* au large de l'Australie. Cette faculté de vivre en communauté aurait une influence notable sur sa capacité d'apprentissage : le poulpe est capable d'apprendre en observant ses congénères.

Le poulpe se nourrit principalement de crabes, de crevettes, mais aussi de petits poissons. Il est loin d'être le prédateur décrit dans les chroniques à partir du 18^e siècle, qui en font un animal monstrueux, entraînant les navires par le fond et dévorant les marins à bord. Cet animal géant, alors appelé le Kraken, est inspiré de la mythologie scandinave qui décrivait un animal de forme aplatie aussi grand qu'une île et muni de nombreux tentacules ou de cornes. Malgré sa taille imposante, il était décrit comme étant un animal pacifique, se laissant apercevoir par les marins.

Le caractère monstrueux du poulpe va se cristalliser dans l'imaginaire collectif en peu de temps sous la plume de trois auteurs : Jules Verne (*20 000 lieues sous les mers*, 1869-1870), Comte de Lautréamont (*Les Chants de Maldoror*, 1869) et Victor Hugo (*Les Travailleurs de la mer*, 1865). C'est Hugo qui vulgarisera le terme de « pieuvre » dans son roman, en reprenant ce mot de la langue des habitants de Guernesey où il vécut en exil. Ces auteurs insisteront beaucoup sur la nature effrayante et maléfique du poulpe, afin de renforcer la narration épique de leurs histoires. Ces céphalopodes fantasmés sont inspirés, entre autres, de la représentation d'un poulpe géant par le naturaliste Pierre Denys de Montfort dans son *Histoire naturelle*

des mollusques (1802), qui en fait un animal aussi grand qu'un navire. En réalité, le premier céphalopode géant ne sera décrit pour la première fois qu'en 1925.



Victor Hugo, La Pieuvre in *Les Travailleurs de la mer*, vers 1866
Plume, pinceau, encre brune et lavis sur papier crème.
Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 24745, fol. 382 BNF

La représentation du céphalopode

Le poulpe est présent dès l'Antiquité sous forme de peinture murale, notamment chez les Mycéniens et les Minoens. Les Romains le représentaient aussi, notamment à Pompéi par des mosaïques dans la *Maison du faune* datant du 2^e siècle. L'animal a aussi illustré des mythes, tels que celui de Persée, Thétis et Pelée ou du Kraken scandinave.

En 1814, c'est le célèbre artiste Hokusai qui immortalise une estampe érotique montrant une jeune femme nue enlacée par les tentacules de deux pieuvres. Cette estampe sera le point de départ de l'érotisme avec ce mollusque : le *shokushu*. Dès les années 1980, les mangas érotiques dits *Hentai* s'emparent du *shokushu* afin de détourner la censure. Aujourd'hui le *tentacle porn* est une forme très populaire de film X au Japon, qui commence à gagner la pornographie occidentale. Isabelle Adjani se laissera d'ailleurs emportée dans une romance sombre et morbide avec un monstre mou, visqueux et tentaculaire dans le film *Possession* (1981) d'Andrzej Zulawski.

Le 20^e siècle fut tourmenté par de nouveaux acteurs de l'échiquier international, la pieuvre sera alors utilisée à des fins politiques pour représenter un pouvoir tentaculaire et discret, comme l'influence de la mafia ou du communisme soviétique. James Bond se retrouvera confronté à ce symbole repris dans le film *Spectre* (2015) pour symboliser une organisation secrète.

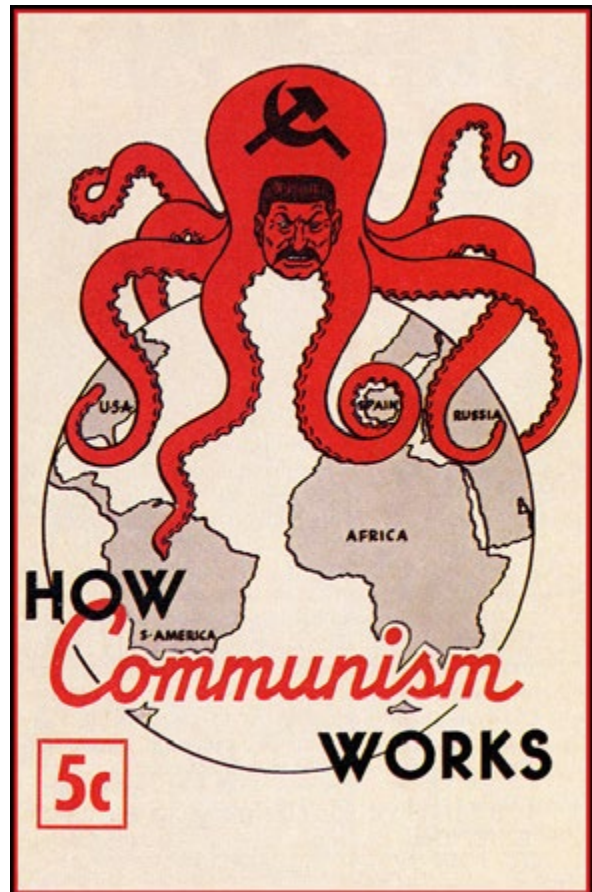


Image de propagande anti communiste

Au début des années 2000, le cinéma s'empare de nouveau de la face monstrueuse du céphalopode. La série de films *Pirates des Caraïbes* de Gore Verbinski (2003, 2006 et 2007), propose une version apocalyptique de l'animal dont l'odeur fétide de décomposition de milliers de cadavres de marins qui l'accompagne annonce une mort prochaine et atroce. En effet, le Kraken aussi grand qu'un navire, enserre de ses bras les bateaux pour les couler. Son maître, le pirate Davy Jones, a lui-même pris l'apparence d'un poulpe suite à une malédiction. La trilogie *Matrix* (1999-2003) des sœurs Wachowski revisite la silhouette du calmar géant en créant une armée de céphalopodes robots qui chassent les rebelles de la matrice.

Exporama —

Une vidéo de Shimabuku dans l'exposition collective
L'envol ou le rêve de voler
la maison rouge, Paris
Du 16 juin au 28 octobre 2018

Dans le cadre de l'année du Japon en France -
Japonismes 2018 :

Meiji - Splendeurs du Japon Impérial
Musée National des Arts Asiatiques - Guimet
Du 17 octobre 2018 au 14 janvier 2019

Jōmon

Maison de la Culture du Japon à Paris
Du 17 octobre au 8 décembre 2018

Japon - Japonismes, Objets inspirés 1867-2018

MAD - Musée des Arts Décoratifs, Paris
Du 15 novembre 2018 au 3 mars 2019

Foujita

Maison de la Culture du Japon à Paris
Du 16 janvier au 16 mars 2019

Crédactivités —

Du lundi au vendredi, le Bureau des publics du
Crédac propose, pour les élèves de maternelle et
d'élémentaire, de collège et lycée, ainsi que pour les
étudiants du supérieur et les accueils de loisirs, une
visite de l'exposition adaptée au niveau de chaque
groupe.
(durée : 1h).

Les mardis, jeudis et vendredis de 10h à 11h30,
cette visite peut être approfondie avec un atelier de
pratique artistique pour les élèves du CP au CM2,
à effectuer dans un second temps après la visite au
centre d'art.

Informations et inscriptions :

01 49 60 25 06 /
jleclerc.credac@ivry94.fr
mpitkevicht.credac@ivry94.fr

Exo —

Objet en tant que tel, support de réflexion, lien entre
le travail d'un artiste et son public, entre l'enfant et
son parent, mais aussi entre l'enseignant et ses élèves,
Exo est un livret-poster aux multiples fonctions.
Exo possède deux faces : d'un côté un ensemble de
jeux et d'exercices permettant une approche à la fois
ludique et pédagogique mais surtout plastique du
travail de l'artiste, à faire en classe ou à la maison.
De l'autre, un poster d'une image choisie par l'artiste
exposé, que chaque enfant peut afficher dans sa
chambre.

Rendez-vous !

Visite-enseignants

Jeudi 20 septembre 2018 de 17h à 19h

Les enseignants et animateurs découvrent l'exposition
avec l'équipe du Bureau des publics, puis réservent
une visite et un atelier pour leur groupe.

Crédacollation

Jeudi 4 octobre 2018 de 12h à 14h

Visite de l'exposition de Shimabuku par l'équipe du
Crédac, suivie d'un déjeuner au centre d'art.
Participation : 6€ / Adhérents : 3€

Art-Thé

Jeudi 25 octobre 2018 à 16h

Visite commentée de l'exposition par Mathieu
Pitkevicht, suivie d'un temps d'échange autour de
références artistiques, de documents et d'extraits
littéraires, filmiques et musicaux. Thé, café et
pâtisseries sont offerts.
Gratuit, sur réservation

Atelier-goûté

Dimanche 2 décembre 2018 de 15h30 à 17h

Petits et grands découvrent l'exposition ensemble.
Les familles participent ensuite à un atelier de pra-
tique artistique qui prolonge la visite de manière
sensible et ludique, autour d'un goûter. Conçu pour
les enfants de 6 à 12 ans, l'atelier est néanmoins ouvert
à tous !

Gratuit, sur réservation

Réservations : 01 49 60 25 06 / contact@credac.fr