



Résolument ancrée dans la recherche, la pratique de Vincent Meessen est plurielle et vise au décloisonnement des savoirs et des disciplines. Ses œuvres, qui mettent à jour des documents inédits, tendent à favoriser une relecture poétique et politique de l'histoire moderne à l'aune notamment des théories post-coloniales. Le projet *Prospectus* est un espace de recherche éditorial hétérogène dont les formes s'adaptent à la singularité des contenus. Conçu comme une extension de la pratique artistique de l'artiste, il s'appréhende comme un espace discursif ouvert, résultant des multiples rencontres et collaborations entamées avec des chercheurs de disciplines diverses : anthropologie, histoire, histoire de l'art, ainsi que des plasticiens, graphistes, typographes et designers. *Prospectus* est également le lieu d'une expérimentation formelle, qui a pour objet le livre envisagé en tant qu'outil et support de diffusion papier, à l'ère du numérique. Il accompagne le développement d'un nouveau système typographique *open source* nommé Belgicka, réalisé en collaboration avec Pierre Huyghebaert, graphiste, professeur et membre de Open Source Publishing (OSP), une association de chercheurs rassemblés autour d'une pratique critique des logiciels libres graphiques. Activé grâce à une unité temporaire de recherche intitulée Swerve, le projet s'inscrit également dans une visée pédagogique. Des étudiants-stagiaires de l'ENSAV – La Cambre et de l'erg ont été invités à participer activement et à contribuer aussi bien de manière pratique que théorique à l'élaboration de cette recherche. Résultant d'un long parcours commencé en 2006,

le premier volume de *Prospectus*, « Third Form », a été publié chez Mousse Publishing (Milan) en 2012. Dans le cadre de la participation de l'artiste à la Biennale de Venise en 2015, un second opus intitulé « Postface to the Scenic Unit: Personne et les autres » a été publié en complément du catalogue de l'exposition. La publication des trois prochains fascicules accompagnera, en amont ou en aval, des œuvres et des expositions programmées dans des institutions aussi bien nationales qu'internationales. Ainsi, le troisième fascicule intitulé « The Other Country » rassemblera des contributions de différents auteurs ayant participé au symposium *Let's Build the Hacienda* (Wiels, mars 2016) ainsi qu'un essai visuel de l'artiste, mettant en lumière le travail historiographique autour de l'Internationale situationniste et de ses influences africaines qui a nourri l'exposition *Sire je suis de l'ôtre pays* (Wiels, 2016). Le quatrième volume, « Patterns for (Re)cognition », sorti en septembre 2017, est consacré à la revalorisation de l'œuvre abstraite et quasiment inconnue du peintre congolais Tshela Tendu (circa 1880-1950) à l'occasion d'une exposition qui a pris place à Bozar (Bruxelles), de juin à septembre 2017. « The Black Art of Belgicka », titre du cinquième volume qui occupe le cœur de la recherche de *Prospectus* sera l'occasion de s'interroger sur l'héritage des normes et des standards typographiques dans la modernité, à travers différents essais narratifs et critiques. Cette publication sera précédée d'une session de *workshop* proposée en collaboration avec OSP et des étudiants d'École supérieure des Arts.

Vincent Meessen

(A/R) Y a-t-il eu un ou des éléments déclencheurs qui vous ont amené à élaborer votre proposition de recherche? Ou quel en est l'origine?

(V.M.) Mes travaux sont basés sur des recherches qui dans un premier temps peuvent être qualifiées de « documentaires » au sens large. Presque systématiquement elles sont suivies d'un travail de conceptualisation et puis d'un travail de terrain durant lequel un « document » issu de la recherche est utilisé comme déclencheur d'une actualisation polémique. Dans l'œuvre qui en résulte au final, de nombreux enjeux qui ressortissent tant à la méthode qu'aux avancées concrètes en termes de savoirs produits par l'œuvre ne sont pas toujours lisibles dans toute leur richesse. Il faut pouvoir reconnaître les limites des formes artistiques produites. Certains éléments qui ne sont pas seulement formels, mais peuvent aussi être d'ordre contextuel nécessitent un cadre discursif et donc la mise à l'épreuve de regards extérieurs informés.

La critique artistique, ou ce qu'il en reste, peut aussi se trouver désarmée face à des enjeux qu'elle pense excéder son champ de compétence. Mon projet pour A/R a donc été conçu comme la création d'une possibilité éditoriale d'élargir l'œuvre « en train de se faire » et d'en communiquer les divers enjeux.

La forme éditoriale est remise en jeu et elle s'adapte aux contenus de chaque recherche. Les ouvrages ne dépendent pas d'une invitation extérieure. C'est donc moi qui crée, façonne et contrôle ici mon outil de bout en bout.

(A/R) Sur base de la présentation initiale du projet, comment définiriez-vous ou parleriez-vous des enjeux de votre recherche maintenant qu'elle a été mise en œuvre, tant d'un point de vue plastique ou formel, que conceptuel et/ou théorique?

(V.M.) Un ouvrage a été publié. Un autre est en préparation. Ils seront très différents l'un de l'autre mais tous deux remplissent exactement les objectifs définis, le calendrier annoncé et ce que je viens de dire juste avant : l'enjeu est à la fois de l'ordre de l'expérimentation avec la forme éditoriale, d'explicitation plurielle et critique des enjeux et de dissémination internationale des contenus.

(A/R) Quel était le cadre initial?

(V.M.) Mon intention était de proposer la publication de trois monographies dédiées à des recherches en cours sur des sujets différents. « Patterns for Re(cognition) » traite de la question de l'abstraction au travers de la psychologie coloniale et des débuts de la peinture moderne au Congo ; « L'Autre Pays / The Other Country » explore des zones méconnues sinon ignorées de la constellation situationniste à Kinshasa et Dakar par exemple ; quand « The Black Art of Belgicka » s'intéresse au futur de la typographie et au rôle fondamental de la technique dans la formation des esthétiques, et à une réflexion en acte sur la colonisation des imaginaires par les logiciels propriétaires.

(A/R) Comment ce cadre s'est-il modifié? Savez-vous pourquoi et pouvez-vous en parler?

(V.M.) Une autre recherche s'est invitée dans mon travail à la faveur d'une invitation du Centre Pompidou d'exposer à Paris au printemps [*Omar en mai*, mars-mai 2018]. J'ai ainsi décidé de partir à Dakar et j'ai pu affecter une partie du budget libéré, en raison du partenariat avec Bozar et avec l'éditeur Snoeck qui a accepté d'injecter des finances dans le projet, pour penser le rapport entre ce film en train de se faire et la publication, elle aussi en chantier. Dans le champ de l'art, l'invitation d'une institution peut vous amener à être très réactif. Il se trouve que cette recherche à Dakar avait un lien avec la personne de Georges Pompidou et qu'en conséquence,

utiliser ce contexte devenait une occasion unique de mettre en œuvre un projet prévu pour plus tard. Mes recherches à Kinshasa et à Dakar ont toutes deux un lien avec mai 68. Il s'agissait de ne pas reconduire la mythologie parisienne, mais de s'intéresser à Kinshasa et Dakar, deux lieux très importants d'émergence de cette internationale étudiante qui a changé le cours de l'Histoire.

(A/R) Mesurez-vous une différence entre la manière d'en parler aujourd'hui et la manière dont vous en parliez il y a un an? Si non, à quoi le travail a-t-il servi selon vous, à quoi a-t-il été utile? Comment le justifiez-vous?

(V.M.) Un livre existe et il a de bonnes chances de faire date même si cela prend du temps. En plus de parler de « Patterns for (Re)cognition », un projet de recherche et d'exposition commencé en 2013 et ayant fait l'objet de trois expositions à ce jour, cet ouvrage offre un catalogue raisonné de l'œuvre abstraite du peintre congolais Tshela Tendu. C'est le fruit, donc, d'une recherche entamée bien avant le soutien d'A/R, mais celui-ci a permis de réaliser un travail totalement inédit. L'œuvre de Tendu peut maintenant retourner symboliquement au Congo pour être discutée avant qu'un jour, j'espère, une exposition et un travail critique encore plus poussé lui soient dédiés au Congo.

En tant qu'artiste, investir du temps, de l'énergie et des finances dans l'édition peut être considéré comme difficilement accessible ou non prioritaire par beaucoup. Mon travail consiste en partie à mettre au jour des documents disparus, des récits occultés, à interroger les sources profondes de certains dénis historiques, à contester les prédicats de l'Histoire écrite en montrant les ressorts critiques de la forme artistique et l'importance du sensible contemporain dans toute actualisation du passé.

La forme éditoriale se prête aussi à établir un rapport dans « le temps du livre », qui n'est pas celui de l'exposition ni celui de la conférence. Comme artiste, je ne me contente pas d'inventer des formes mais de les agencer dans un contexte, de troubler l'histoire. En d'autres mots, je cherche à façonner des formes qui sont à même à la fois de contester et de participer à la reconstruction d'un horizon basé sur d'autres valeurs.

(A/R) Des ressources théoriques ont-elles été convoquées et quelles sont-elles? Que pensez-vous qu'elles ont apporté à votre recherche?

(V.M.) Les ressources théoriques font partie intégrante de toutes mes recherches et en sont souvent même à l'origine. « Patterns for (Re)cognition » avait démarré suite à la lecture de Roland Barthes pour un précédent projet, lequel m'a amené vers Edgar Morin. Tous deux parlent des expériences d'Ombredane, un psychologue français qui travailla au Congo pour le compte de l'Université Libre de Bruxelles, elle-même opérant à la demande de l'État belge.

Pour le troisième ouvrage de cette série qu'A/R accompagne, et devant l'impossibilité pour certains des auteurs d'écrire dans des délais qu'ils jugeaient trop courts, j'ai pris la décision de produire ces contenus avec tous les invités à travers des formes dialoguées. Cela a entraîné un surcroît de travail bien entendu mais au final, une forme éditoriale bien plus en phase avec mon projet : chaque forme produite dans cette exposition étant le fruit d'une collaboration avec un invité. Cette collaboration en binôme s'est donc poursuivie avec les cinq personnes invitées pour le livre : Jan Vansina, un ethno-historien belge, deux docteurs en histoire de l'art, Elena Filipovic et Yasmine van Pee, un artiste, Toma Muteba Lutumbue et un éditeur, Guy Jungblut.

(A/R) Sachant que dans les recherches scientifiques la méthodologie utilisée est toujours explicitée car les résultats ne sont évalués ou critiqués qu'en regard



fig. 02



fig. 03



fig. 04

fig. 01-04 Quelques images (dont p. 49) issues des activités de Swerve, zone de bifurcation entre artiste, enseignants et étudiants de La Cambre dans le cadre du projet *Prospectus* de Vincent Meessen et de son exposition solo au Centre Pompidou, 28 mars–28 mai 2018. Avec Pierre Huyghebaert (Typo), Marianne Corté (Printmaking), les étudiantes Julia Lebrao Sendra (Printmaking) et Amelie Vancoppenolle (Typo).



fig. 05

fig. 05 Vincent Meessen & Tshela Tendu, *Patterns for (Re)cognition*, Bruxelles, Bozar Books & Snoeck Editions, 2017.

de cette méthodologie, pourriez-vous parler des méthodes que vous avez retenues, des raisons qui vous y conduisent, de l'importance du respect de ces méthodologies, et de leur utilisation sur l'évaluation que vous faites de votre recherche?

(V.M.) Votre question a le mérite d'être claire mais elle me semble problématique. Les résultats des recherches scientifiques ne sont pas seulement évalués et critiqués en fonction de leur méthodologie. Il y a une évaluation liée tant à leur réception qu'à leur effectivité sociales. Il existe aussi des critiques qui opèrent à leur sujet, et ce, à de très nombreux endroits dans la société, entre autres de manière directe ou indirecte dans le champ de la politique et de l'art. Ces dernières sont certainement les plus intéressantes. Et même si ce type de critiques n'est pas reçu, entendu ou pris au sérieux par de nombreux scientifiques qui en ignorent jusqu'à l'existence, il se trouve qu'elles produisent des effets, parfois en profondeur.

En s'autonomisant et en se spécialisant parfois à outrance, les sciences ont trop souvent perdu une capacité à rendre compte de manière transversale des faits qu'elles observent, isolent, objectifient et surtout co-construisent.

En ce qui me concerne, j'emprunte au chercheur mais à la différence des contraintes imposées par le champ académique au sens large, je m'autorise à accueillir le « hors calcul », à bifurquer, à reconnaître le concours du temps et du contexte de la fabrication. La méthode artistique qui importe est avant tout centrée sur l'expérience, et peut-être pourrait-on la rapprocher de l'improvisation en musique: « ce qui du réel n'est pas encore passé par les représentations, par les récits, par les scénarios, par les études de marché, qui n'est pas encore tout à fait plié à l'ordre des langages », comme disaient Carles et Comolli à propos du *free jazz*¹.

(A/R) Parleriez-vous de résultats de recherche ou trouvez-vous ce vocable inadéquat? S'il y a résultat, en quoi est-il différent d'une œuvre? Si ce résultat est inadéquat, comment nommeriez-vous ce travail?

(V.M.) La recherche désigne un type de pratique en soi, toute œuvre qui se respecte est « de recherche ».

Mais elle est aussi « en recherche », sa distribution requiert un geste d'adresse, elle vise un public – même si celui-ci n'existe pas encore au sens propre – et donc elle cherche non seulement à produire des affects mais aussi des effets. On peut parler de résultat au sens de constat, d'état des lieux et non au sens où on limiterait le résultat à sa quantification et à une visée conclusive.

(A/R) Comment savez-vous que votre recherche est arrivée à une étape provisoire qui permet par exemple d'en rendre compte? Y a-t-il quelque chose qui vient rythmer, scander le travail ou bien est-ce un mouvement sans fin?

(V.M.) C'est amusant, je suis en montage d'une forme intermédiaire d'un film plus long. J'ai intitulé la forme courte « Juste un mouvement » alors même que ce qui agite cette forme est la question de la reprise et de la circulation du sens qu'a pu recouvrir le mot et l'événement « révolution » à la fin des années soixante pour certains militants radicaux en Afrique. Tout est toujours en mouvement, le « résultat » est comme le « fait », le fruit d'une unité reconstruite. Disons que pour moi et pour faire court, tout ce qui est présenté publiquement est considéré comme un résultat satisfaisant, fut-il intermédiaire.

(A/R) D'un point de vue personnel, quel bilan tirez-vous de cette expérience?

(V.M.) Je pense que le soutien d'A/R est d'une importance cruciale pour l'avenir de nos pratiques de recherche en art et je

suis très content de tout ce qu'elle m'a permis de réaliser. Par ailleurs, c'est toujours un grand plaisir de travailler avec des gens que j'admire comme le graphiste et typographe Pierre Huyghebaert, qui est entre-temps devenu responsable du master en typographie à La Cambre. J'ai la chance de collaborer au lancement de son programme dirigé vers le futur des pratiques digitales et l'invention d'outils propres et de rencontrer des étudiants motivés et curieux.

(A/R) Et quel bilan supposez-vous à cette expérience? Autrement dit, quel impact sur la société estimez-vous que celle-ci puisse avoir?

(V.M.) À voir l'attention et l'intérêt public pour ma pratique, surtout dans le champ de sciences sociales (histoire contemporaine, études postcoloniales, *visual studies*, critique littéraire,...), je suis convaincu que ce type de travail fait bouger les lignes bien au-delà du champ de l'art. Plusieurs invitations récentes ne trompent pas, elles viennent de centres d'art en lien avec des programmes de recherches ou de galeries universitaires.

(A/R) Le travail entrepris est-il collectif? Cette dimension est-elle déjà un mode de transmission de la recherche ou remplit-elle une autre fonction?

(V.M.) Le travail d'édition est construit sur une collaboration de longue durée avec Pierre Huyghebaert avec qui je travaille depuis très longtemps. Ensuite, figurent de nombreuses personnes qui ont été conviées à prendre part aux contenus critiques. Ce qui m'intéresse, c'est de déjouer les pratiques habituelles dans lesquelles un livre d'artiste devrait comporter des contributions sur le travail de l'artiste. Dans « Patterns for (Re)cognition », j'ai essayé de mettre en avant le perspectivisme du projet.

Dans le nouveau livre en construction, aucun des invités n'a été sollicité pour écrire sur mon travail. J'ai invité ces historiens à écrire sur leur sujet de recherche. Ce que le livre mettra en avant, c'est la façon dont ces voies parallèles, la leur et la mienne, produisent des zones de bifurcations.

(A/R) Avez-vous eu recours à des rencontres publiques? Sont-elles un autre mode de transmission?

(V.M.) Une rencontre a été organisée pour le lancement du livre à Bozar. Deux des cinq personnes participantes, l'historienne de l'art Yasmine van Pee et l'artiste/commissaire d'exposition Toma Muteba étaient présentes et trois autres personnes invitées, dont Morad Montazami [éditeur et chercheur, Tate Gallery], Bambi Ceuppens [Musée royal de l'Afrique Centrale, Tervueren] ce qui a permis d'une part de prolonger le dialogue publié et d'autre part de faire apparaître des divergences de vues sur la façon d'approcher l'histoire des débuts de la peinture moderne au Congo.

J'ai par ailleurs donné une conférence sur ma recherche au MACBA à Barcelone dans le cadre d'un séminaire international sur les « images revenantes », autrement dit les images du passé qui font retour dans le présent. Une façon de lancer la publication dans un contexte discursif intéressant. Une émission de radio a aussi été conçue sur place et est désormais disponible en ligne sur le site du musée. Ces deux moments participent bien entendu à la dissémination.

(A/R) Y a-t-il eu des rencontres avec les étudiants? Les considérez-vous comme un mode de diffusion de vos recherches, une manière de transmettre un savoir, une manière de mettre les étudiants au travail?

(V.M.) J'ai travaillé sous forme d'un module sur le rapport entre art contemporain & typographie (une des questions sous-jacentes à « The Black Art of Belgicka ») au sein de La Cambre mais en fait, plus qu'une transmission, cela fut une prise de position en soutien et en alimentation aux recherches des étudiants.

Au MACBA, le public était en grande partie constitué d'étudiants universitaires et issus d'école d'art.

Je suis aussi intervenu récemment au MuCEM à Marseille et à Toulouse face à de nombreux étudiants.

Par ailleurs pour mon exposition au Centre Pompidou, j'active à La Cambre cette micro-cellule intitulée Swerve que je définissais dans mon dossier comme une « zone de bifurcation », un espace d'échanges et de frictions réciproques.

1. Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz Black Power* [1971], Paris, Gallimard/Folio, 2000.