

CARNET DE LIÈGE

un dialogue entre Jérôme Giller, artiste
et Anne-Esther Henao, critique d'art



Le dialogue publié ici a pour point de départ la résidence artistique de Jérôme Giller aux **Résidences-Ateliers Vivegnis International (RAVI)** de Liège qui s'est déroulée de juin à septembre 2014.

Il est illustré par différentes œuvres produites par Jérôme Giller lors de la résidence.

Deux années espacent la résidence de ce dialogue.

Plusieurs géographies ont été traversées entre temps, d'autres expériences ont été vécues depuis.

Implication poreuse de deux regards croisés, le dialogue s'est construit peu à peu entre le 13 juin et le 25 juillet 2016.

Il a pris forme autour de Liège pour digresser naturellement à d'autres lieux de la réflexion.

À l'image d'un itinéraire non linéaire, telle une dérive ouvrant sur des espaces non-fermés.

A mon arrivée à Liège, je vais
saluer la fleuve pour L. Ça
aide par temps de grisaille me
dit-elle.

|

4 juin 2014. Il fait gris sur Liège

|

De la Gare Liège - Guillemins,
j'emprunte la rue Paradis pour
me rendre sur les quais



Anne-Esther Henao

— Trois géographies sont en jeu à l’heure où je t’écris :

Le bleu azur de Marseille

La Meuse de Liège

Les briques de l’immeuble en face de ma fenêtre à Forest

Jérôme Giller

— Entre le moment où tu m’a écrit et ma réponse de ce soir (21 juin), j’ai fait un trajet « coast to coast » de Marseille à Dunkerque. En Train à Grande Vitesse. Comme dit Bartleby, j’aurais préféré ne pas. Car se déplacer en train aujourd’hui n’a plus rien à voir avec l’expérience du voyage. On n’a plus le temps de rien dans un TGV. Plus le temps de discuter avec son voisin. Plus le temps de se restaurer au bar – d’ailleurs peux-t-on appeler cet espace-wagon un bar ? Plus le temps de regarder le paysage. Tout va trop vite !

AEH — Tu évoques ton déplacement trop rapide de « coast to coast » de Marseille à Dunkerque au moment où de mon côté je découvre dimanche 26 juin lors d’une visite au musée des Arts et Métiers de Paris l’histoire du mètre. Savais-tu que le mètre a été décidé par l’Assemblée en 1791 et qu’il correspond à une mesure « naturelle » à savoir à la dix-millionième partie du quart du méridien terrestre ? Ce sont deux astronomes réputés de l’époque, Delambre et Méchain, qui sont chargés de la délicate mission de mesurer précisément la distance séparant Dunkerque de Barcelone. Ces deux villes avaient été choisies pour leur altitude zéro, car au bord de la mer, et distantes d’environ 1000 km. En 1792, les deux astronomes quittent Paris. L’un prend la direction du nord pour commencer ses mesures depuis Dunkerque, et l’autre part au sud vers Barcelone, avec pour objectif de se retrouver du côté de Rodez. L’expédition durera six longues années....

La vitesse réduit le temps donc aussi l'espace. Dans le train, le paysage t'échappe. L'espace du wagon-bar est réduit. Pas le temps de s'arrêter donc pas la peine de mettre des sièges dans cet espace. Et donc si pas le temps de s'arrêter pas le temps de discuter et de se rencontrer. Tout cela forme un enchaînement causes à effets, une suite logique de non-événements en quelque sorte... On neutralise, on supprime le pluriel et donc la pluralité. D'où la nécessité de la lenteur pour ouvrir l'espace, et même le faire exister ! L'arpenteur redonne une mesure initiale, un tempo, celui du corps dans son environnement, du souffle sur les pavés... en distingue les nuances.
Me vient à l'esprit cette photographie que tu as prise des pavés. Peux-tu en parler ?

JG — La photographie dont tu parles, je l'ai prise sur la route #12 du port autonome de Liège sur l'île Mousin. La photographie montre une route pavée recouverte d'une poussière de minerai de houille.

J'ai trouvé cette route après avoir emprunté une portion de la voie de chemin de fer qui relie les hauts fourneaux de Seraing, dans la périphérie sud de Liège, à l'aciérie de Chertal qui se trouve au nord. Cette portion est aujourd'hui à l'abandon. Sur cette voie de chemin de fer, autrefois, circulaient des convois de wagons-torpilles qui transportaient la fonte en fusion des hauts fourneaux à l'aciérie. Aujourd'hui, les infrastructures sidérurgiques liégeoises sont sous cocon : c'est à dire que les unités de production sont entretenues mais qu'elles ne sont plus utilisées. Elles appartiennent à ArcelorMittal.

Ceci dit, il y a encore du charbon qui transite par le port de Liège. Les minerais arrivent par la Meuse, sur des péniches fluviales, et sont ensuite véhiculés par camion. Sur la route #12, les poussières de minerai ont patiné la pierre des pavés. Elles lui donnent un éclat particulier. C'est comme si quelqu'un était venu frotter les pavés avec une mine graphite.

J'ai réalisé cette photographie en milieu de résidence. Je connaissais les liens qui unissent paysage et économie dans le contexte particulier de Liège. La photographie évoque l'errance du marcheur, les pavés foulés par les pas, et le paysage liégeois modelé par la présence des industries minières et sidérurgiques.



AEH — Dans ta découverte de Liège, la Meuse est rapidement devenue un fil rouge. Comment l'as-tu appréhendé ? Une ligne dans l'espace, un fil à suivre ou un espace en tant que tel ? Te souviens-tu de la progression perceptive que tu en as eu ?

JG — La Meuse, je l'ai d'abord perçue comme un espace en tant que tel. Parce que j'ai envoyé un sms à ma compagne pour lui signifier que j'étais bien arrivé à Liège et qu'elle m'a demandé en retour d'aller saluer le fleuve pour elle. Ce que j'ai fait. Elle avait travaillé une année à Liège et le fleuve lui était devenu une géographie importante. Il lui permettait de se vider la tête.

Lorsque j'ai rejoint le pont Albert 1er proche de la Gare des Guillemins, j'ai regardé le paysage en amont et en aval de la Meuse et j'ai compris que le fleuve était un espace particulier qui jouait un rôle important dans la ville. En aval du pont, le regardeur voit les industries sidérurgiques, en amont, la ville et ses habitations. Le fleuve marque la ville de sa présence. Pourquoi, comment ? C'est ce que j'ai tenté de comprendre pendant tout le temps de la résidence en le parcourant, en m'asseyant sur ses berges et sous ses ponts. Le fleuve est devenu le fil d'Ariane de mon travail artistique. C'est par lui que j'ai rencontré la ville, la géographie, l'économie, et les habitants de Liège.

La Meuse, j'ai proposé ensuite de la suivre comme une ligne dans le paysage lors de la marche *La Route du Feu*. Ce titre, je l'ai emprunté à Victor Hugo. L'écrivain donna ce nom à la vallée liégeoise lorsqu'il la visita. C'était au temps de la révolution industrielle, lorsque l'industrie sidérurgique tournait à plein régime. Il faut imaginer un paysage constitué d'une centaine de cheminées, peut-être mille, crachant du feu sous un ciel saturé de fumées noires et épaisses. Une vision dantesque.

En proposant au public de suivre au plus près les berges du fleuve, je voulais qu'il comprenne comment le fleuve a modelé l'urbanisme et les paysages de la ville. J'ai constaté, par exemple, que la voie de chemin de fer qui permettait d'acheminer la fonte en fusion des hauts fourneaux de Seraing à l'aciérie de Chertal, est une quasi-parallèle à la Meuse. Son tracé suit chaque méandre du fleuve.

Par ailleurs, lorsque l'on se déplace à pied dans Liège, on a tendance à suivre le fleuve. À suivre son cours. Rarement à le traverser. Ce sont des indices qui m'ont fait comprendre son importance.

le 6 juillet 2014, j'ai organisé une marche qui consistait à longer la Meuse liégeoise, la dérivation de celle-ci et le Canal Albert.

le parcours reliait le pont de Ribaucourt au Val Saint-Lambert.

J'ai intitulé cette marche, la route du feu

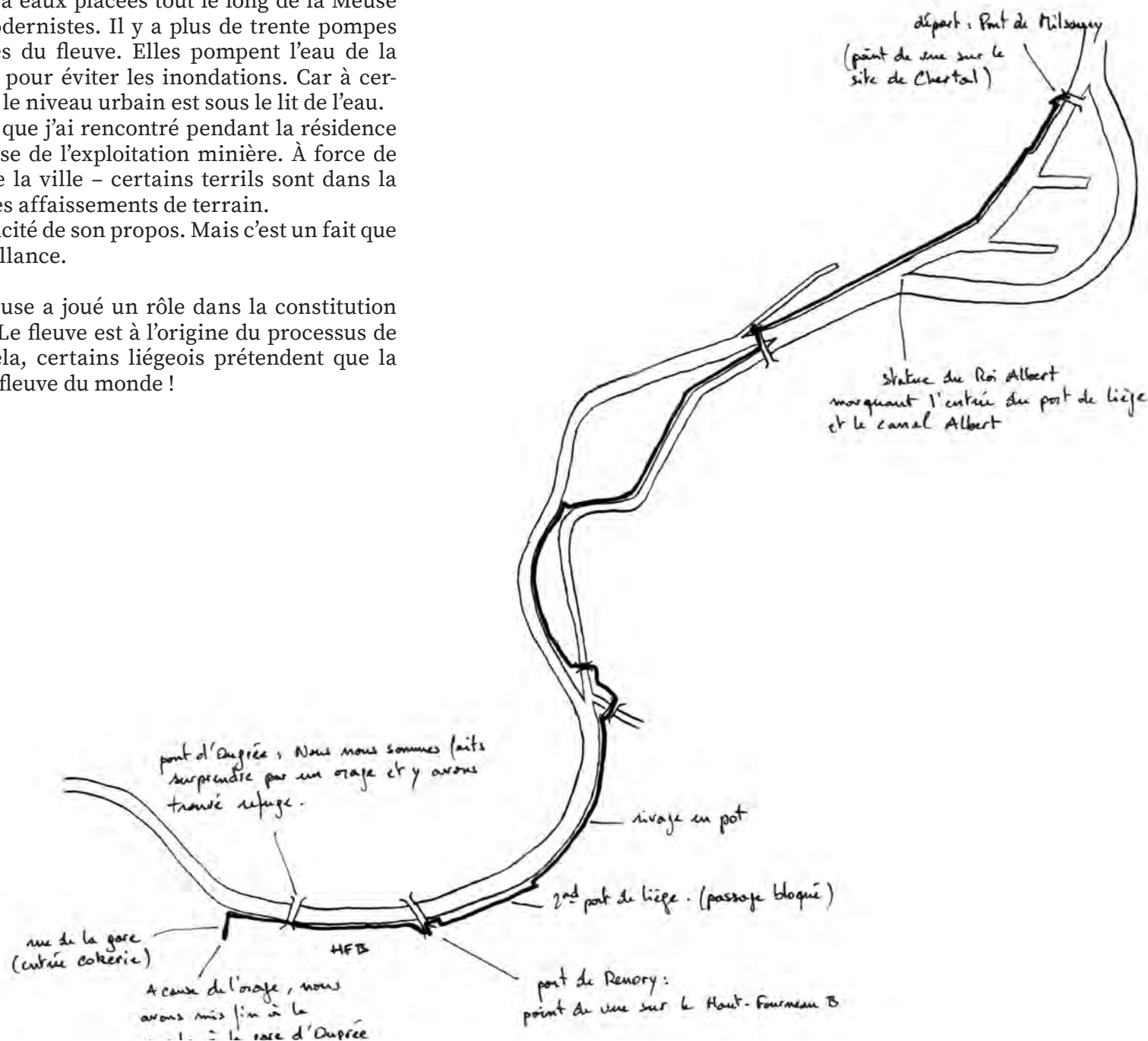
Cette marche qui consiste à relier la périphérie nord à la périphérie sud de Liège, en passant par le centre urbain, est l'occasion permet de traverser les différentes ambiances urbaines qui se distribuent le long du fleuve et de découvrir la ville du point de vue de l'eau.

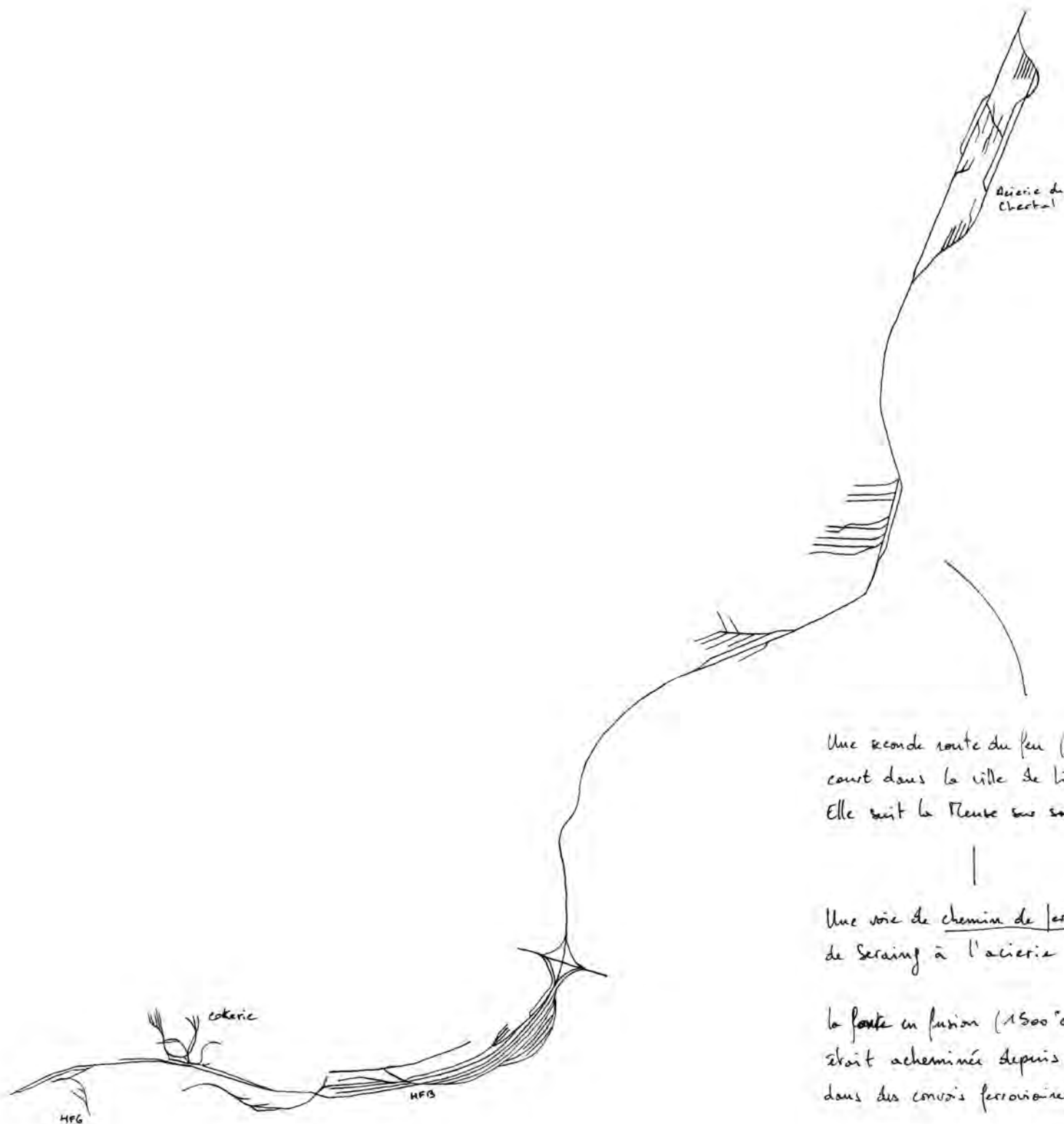
Cette marche permet de comprendre le rôle qu'a joué (et que joue encore) la Meuse dans les développements économiques et urbanistiques de Liège.

Sur l'un des dessins que j'ai réalisés pendant la résidence, je mentionne les pompes à eaux placées tout le long de la Meuse dans des bâtiments modernistes. Il y a plus de trente pompes réparties sur les berges du fleuve. Elles pompent l'eau de la Meuse en permanence pour éviter les inondations. Car à certains endroits de Liège, le niveau urbain est sous le lit de l'eau. Hubert, le sidérurgiste que j'ai rencontré pendant la résidence prétend que c'est à cause de l'exploitation minière. À force de creuser les sous-sols de la ville – certains terrils sont dans la ville même – il y a eu des affaissements de terrain. Je n'ai pas vérifié la véracité de son propos. Mais c'est un fait que le fleuve est sous surveillance.

Géologiquement, la Meuse a joué un rôle dans la constitution des sols charbonneux. Le fleuve est à l'origine du processus de houillification. Pour cela, certains liégeois prétendent que la Meuse est le plus vieux fleuve du monde !

- tracé cartographique
du parcours de la
marche





Une seconde route du feu (datant du 18^{es}.)
court dans la ville de Liège.
Elle suit la Meuse sur sa rive droite.

Une voie de chemin de fer reliant la cokerie et les Hauts-Fourneaux B et C
de Seraing à l'acierie de Chertal (phase à chaud, laminaria).

la fonte en fusion (1500°C.) destinée à l'acierie de Chertal (périphérie Nord)
était acheminée depuis les Hauts-Fourneaux B et C (Seraing, périph. Sud)
dans des convois ferroviaires faits de wagon-torpilles.

AEH — En regardant l'ensemble de tes dessins, ma tentation est de chercher des indices, un peu comme dans une enquête policière.

Le premier est le gobie. Celui qui est présent dans la narration mais absent dans le répertoire des poissons. Le fait qu'il soit nuisible et qu'il ne soit pas dessiné m'interpelle alors je vais voir sur wikipédia et je lis : « Ils sont dépourvus de vessie natatoire, ils n'ont pas d'autre choix que de passer la majeure partie de leur temps sur le substrat ou à proximité. Ce sont donc de très mauvais nageurs, lorsqu'ils se déplacent d'un endroit à l'autre, c'est avec une nage maladroite et désordonnée. » Cette information me laisse songeuse...

Le deuxième indice est le dessin du drapeau hollandais associé à la phrase « Bizarrement, le pavillon Hollandais attaché à la proue du bateau n'a pas brûlé. »

Tu soulignes et relies des mots qui permettent d'accéder à une pensée non formulée. Comme « économiques » et « bucoliques... » dans ce même dessin. Ce sont des menus détails mais paradoxalement très présents parce qu'ils offrent une charge narrative et imaginaire très forte pour le lecteur. Le déroulé que tu proposes ouvre un espace qui est très large dans lequel chaque élément devient poétique.

JG — Je ne sais pas quoi répondre sauf peut-être te parler de ma méthode. Je marche, j'explore des zones urbaines, je me promène, je suis des chemins et dans mes déplacements je rencontre des micro-événements, comme cette péniche qui a brûlé – quel paradoxe : prendre feu en plein milieu de l'eau ! –, et des gens, comme le pêcheur. J'écoute et je collecte des paroles. Je ramasse des histoires un peu comme on ramasse des cailloux. De retour à l'atelier je les traduis en dessins et en mots. Chaque dessin est le fragment d'un temps plus large. C'est l'extrait d'une exploration, d'une errance ou d'une promenade. Peut-être que derrière chaque dessin, on sent le temps de l'errance ?

Dans le cas particulier de Liège, la Meuse est le fil rouge de mes errances. Sans doute que la charge narrative et poétique dont tu parles est renforcée par sa présence en filigrane ?

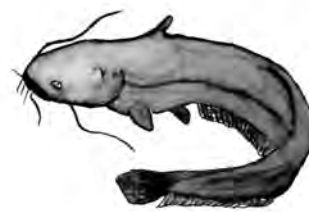
AEH — Oui tu le formules très justement. En effet, on sent le temps de l'errance derrière chaque dessin. En fin de compte, les



sandre



brochet



silure



carpe



perche



gardon

J.L me dit qu'il y a d'autres poissons très répandus dans la Meuse, comme la truite et l'anguille.

multiples prélèvements, indices, traces que tu présentes nous relie au fleuve sans pour autant l'enfermer, le littéraliser. En réalité, c'est tout le contraire qui se passe. Paradoxalement, sa présence nous englobe dans un espace plus large que celui défini par le cours du fleuve lui-même. L'espace plus large est celui du rythme de ton errance. La qualité du temps est d'une certaine manière retranscrite par ces différentes collectes dont tu parles.

C'est comme si en tant que marcheur urbain, tu dessinais dans tes itinéraires – les arrêts sont compris dedans – une toile invisible dans l'espace. Invisible mais perceptible à la fois.

Je me demande si la charge poétique de tes « collectes » ne provient pas avant tout de l'état mental dans lequel tu te trouves. Ça paraît presque trop évident de le dire... mais cet état serait un entre-deux, c'est-à-dire que tu es à la fois dans une conscience aiguë de ta disponibilité, mais simultanément tu es immergé dans une conscience flottante aux détails qui t'entourent, du coup tu parviens à construire des histoires en regardant simplement les choses. Tu chemines dans le temps et l'espace, mais le temps lui-même se décline en plusieurs couches sédimentaires.

JG — Tu le dis très bien, le temps n'est pas une donnée linéaire. Le temps se compose de différentes couches rythmiques stratifiées les unes sur les autres. Chaque quartier d'une ville par exemple, est un espace où s'écoule un rythme particulier.

Traverser les couches successives des ambiances urbaines, c'est l'une des sensations de dépaysement que le marcheur urbain recherche.

Lorsque je travaille avec l'errance, je travaille avec le rythme d'une marche détachée de tout but utilitaire et consumériste. Je superpose aux différents rythmes de la ville un autre rythme encore. Ces rythmes entrent en friction lorsqu'ils se rencontrent. Et cette friction rythmique est la condition pour mieux voir et percevoir.

La définition de l'espace-temps comme rythme, c'est ce que Michel Foucault pressent lorsqu'il définit son concept d'hétérotopie¹. Une hétérotopie est un lieu autre dans la ville. Il est défini comme lieu autre parce que dans ce lieu s'écoule une organisation du temps singulière, qui n'a pas de lien avec l'organisation du temps du reste de la société. L'une des caractéristiques de l'hétérotopie est donc d'être une hétérochronie. Michel Foucault

1. Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1984, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49



Sur le quai au confluent de la Fleuve et de l'Aurthe, je parle avec un pêcheur

Il m'apprend qu'il pêche ici des sandres (parfois), des brochets et des silures (surtout).

Il me dit que le long de la vallée liégeoise, ce sont des poissons de vase que l'on pêche

Il me dit qu'il ne mange pas les poissons qu'il pêche. Selon lui, ils ne sont pas bons. Ils sentent trop la vase.

(lui, il pêche pour le plaisir.)

Il ajoute que seules des personnes venues de l'Europe de l'Est pêchent et mangent les poissons de la Fleuve.

Je lui dit qu'elles n'ont peut-être pas d'autre choix pour se nourrir.

Il m'indique que la Fleuve est rempli de gobies. Ce sont des nuisibles. Selon lui, ils sont responsables de la raréfaction du poisson dans le fleuve.

Ils mangent les œufs des autres espèces.

Il me montre des spécimens qui affleurent à la surface de l'eau.

Ils butinent la vase qui pousse sur la pierre de taille des quais.

En promenade avec L. le long du canal Albert,
nous nous arrêtons face à une carcasse
de péniche.

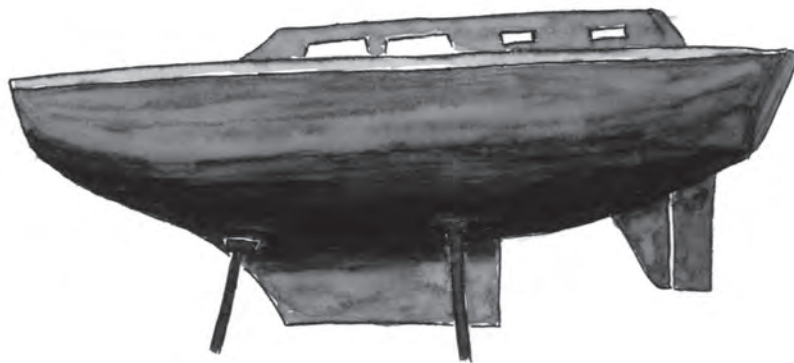
Des bateliers s'affairent -
Ils pompent l'eau qui s'infiltra dans le
fond du bateau.
Ils regardent si il ne reste pas quelques
pièces moteur en bon état à récupérer.

les bateliers nous disent que le feu a
pris dans la salle des machines.
Ça s'est passé près du pont d'Agrée.
l'embarcation a été remorquée jusqu'ici.



Bizarrement, le pavillon Hollandais
attaché à la proue du bateau
n'a pas brûlé.

Ils affirment que c'est une bonne affaire.



Eux-Même s'appellent à
rejoindre Site et les côtes
méditerranéennes françaises en
empruntant les fleuves et les
canaux -



repère l'école, la caserne et le cimetière comme espaces hétérotopiques. Dans ces lieux s'écoule un rythme du temps singulier. Je me suis attaché à la Meuse en grande partie à cause de son rythme. Le fleuve est une géographie rythmique qui fait rupture avec les rythmes du reste de la ville.

Sur la Meuse, le rythme du temps est plus lent. Les péniches se déplacent beaucoup plus lentement que les véhicules à moteur qui tournent autour du fleuve. Sur ses berges, on y croise des pêcheurs à la ligne - une activité qui prend du temps - et des flâneurs qui se trouvent ici justement parce qu'ils ont du temps. Les bruits sont différents également, plus doux.

Ce rythme de la Meuse est plus proche de la lenteur avec laquelle je m'applique à marcher. C'est pourquoi je me suis attaché à la suivre.

J'ai perçu la Meuse comme une sorte d'hétérotopie. J'ai suivi ses berges, je m'en suis éloigné et j'y suis revenu. Le fleuve a été le point à partir duquel j'ai tissé la toile de mes errances. Je me suis laissé guider par le fleuve et il m'a permis d'atteindre les espaces d'entre-deux de la ville et de la périphérie de Liège.

Tu parles de mon état mental lors de mes errances qui serait un entre-deux. J'utilise ce terme pour désigner des lieux dans la ville. Les espaces d'entre-deux sont les friches, les bâtiments à l'abandon, les dessous de pont, les voies ferrées hors d'usage, etc. Ces espaces m'intéressent car ce sont des espaces qui font justement rupture rythmique. Ce sont des espaces suspendus dans l'espace-temps des rythmes. Ils sont à l'image des ruines des anciennes civilisation, en attente d'un devenir.

Il suffit de les ré-investir soit par l'imagination soit par une action d'occupation pour leur faire reprendre vie. C'est ce qui m'intéresse dans ces lieux. Et je pense que cet intérêt a avoir avec la question de l'habiter. Comment l'homme habite la géographie ?

AEH — C'est en effet une question cruciale que tu poses. À l'heure où les conflits mondiaux se multiplient, les flux migratoires s'intensifient, les pays occidentaux resserrent leurs accès, la présence des frontières se concrétise plus que jamais tant physiquement que psychologiquement. Parallèlement, dans les pays dits du Sud, les activités s'appauvrissant en milieux ruraux, nombre d'individus sont obligés de migrer dans les villes, de changer leur mode de vie, et d'habiter des zones urbaines

périphériques. Un passage de l'horizontalité à la verticalité s'opère bien souvent pour eux.

Par ailleurs, plus près de nous, lorsque nous entrons en train ou en voiture dans des villes comme Paris, Bruxelles ou Marseille, nous apercevons de plus en plus clairement une organisation aléatoire d'abris de fortune calés sous des échangeurs ou sur les versants des talus. Là où le nomadisme a été longtemps un mode de vie, qui s'est éteint progressivement pour des raisons économiques et très souvent du à une volonté politique de l'interdire, on est aujourd'hui face à des déplacements contraints de populations qui déracinent celles-ci de leur mode de vie.

Le nomadisme contemporain est beaucoup plus ambivalent. Il est d'un côté associé à une forme de réussite économique et sociale instituant une relation d'inter-connectivité avec le monde entier. Être entre deux avions, travailler à partir de son portable, communiquer à Hong-Kong quand on est en transit à Johannesburg pour aller à Los Angeles. Le monde de l'art contemporain a totalement épousé ces réalités structurelles de l'économie. Les foires d'art aux quatre coins du monde se multiplient et les artistes s'inscrivent dans une dynamique de travail basée sur la mobilité. Parallèlement à cette mouvance, un nomadisme artistique se développe en marge du premier, favorisant une posture critique, un mode d'opposition au monde consumériste et néo-libéral. Il se nourrit d'une pensée nomade qui ne se laisse pas prendre dans les mailles des forces institutionnelles. Il réinstalle une forme de lenteur, une économie de moyens, ouvre les frontières de multiples modes d'expressions, décloisonne les problématiques de création et apporte des visions latérales du monde. Fabrice Raffin² évoque Deleuze et Guattari³ pour définir cet art nomade : « Ce serait d'abord un art qui à l'instar d'une science archimédienne se développe excentriquement, suivant un modèle « hydraulique », par opposition à un ancrage solide. Ce serait donc un art fluide. Pour ces arts, le flux est leur consistance même, leur nature. La consistance peut s'entendre comme forme esthétique, mais relève aussi du propos, d'un contenu, dans le sens où le flux permet une forme d'interrogation sur le monde particulière. C'est bien par le mouvement, la mobilité, que l'art nomade tente de produire un autre point de vue, souvent critique sur le monde, une vision mise en forme par et dans le mouvement. »

2. *La pensée nomade et les nouvelles mobilités artistiques contemporaines* (source : http://www.containers.org/IMG/pdf_La_pensee_nomade.pdf)

3. « Traité de nomadologie : la machine de guerre », In *Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, 1980, pp.434-527

JG — Je me réfère souvent au nomadisme lorsque je dois définir ma pratique artistique. Et comme le souligne Fabrice Raffin dans son article, le nomadisme que je convoque n'est pas qu'un simple geste de mobilité. C'est toute une relation au monde qui repose sur une pensée et un agir singuliers. Le nomadisme est une philosophie de vie. C'est en mettant en œuvre la pensée nomade, c'est-à-dire en me mettant dans des états d'expérimentation de cette forme singulière d'être à l'espace, que je construis mon regard critique sur le mode de vie sédentaire et les représentations géographiques qui en découlent. Ma pensée nomade est une pensée en acte.

Contrairement au discours véhiculé par la pensée dominante, le nomade n'est pas un homme déraciné. Au contraire, c'est un homme de territoire, enraciné dans une géographie qu'il connaît parfaitement. Les sociétés nomades sont des sociétés pastorales. Pour conduire leurs troupeaux, les nomades doivent connaître les moindres recoins du territoire sur lequel ils agissent : les sources d'eau, les prairies, comme les poches où ils peuvent se mettre à l'abri.

Si les nomades sont traqués depuis l'invention de l'État, c'est parce qu'ils exercent une mobilité que celui-ci ne peut pas contrôler. Les nomades se déplacent en fonction des ressources disponibles sur leur territoire, des opportunités qu'ils rencontrent, ou encore du temps qu'il fait. Cette manière d'être mobile ne peut s'accorder avec le pouvoir administrateur de l'État. Elle est trop libre, trop imprévisible. La liberté de mouvement du nomade met en danger le principe même de l'État qui, pour asseoir son autorité, doit être en mesure de contrôler les corps et les déplacements des corps sous son administration.

Deleuze et Guattari se réfèrent à cette liberté d'agir du nomade pour construire leur modèle philosophique rhizomatique, qui est une philosophie du mouvement et en mouvement. Une philosophie de guérilla. Cette philosophie du mouvement et en mouvement permet de critiquer tous les points de fixité des systèmes qui cloisonnent l'individu et contraignent sa liberté.

Il y a confusion dans la définition du nomadisme économique. Ce nomadisme, qui serait synonyme de réussite sociale, n'est pas un véritable nomadisme. Parce qu'il est beaucoup plus contraint que choisi – il y a une véritable précarité chez les travailleurs nomades des couches socio-professionnelles inférieures –, et parce qu'il est orchestré par les pouvoirs administrateurs de

l'économie globalisée, étatiques comme financiers, qui ne perdent pas le contrôle sur la gestion des déplacements des individus. Cette orchestration se nourrit de l'idéologie d'un monde sans frontières. L'homme pourrait librement s'y déplacer à l'image des flux financiers. Mais tu noteras, au contraire, qu'il y a panique lorsque les flux des populations ne sont plus maîtrisés. C'est ce qu'on appelle la crise migratoire. Cette crise prouve que les frontières géographiques existent toujours.

L'orchestration de ce faux nomadisme s'opère en véhiculant l'idée que le nomade est un homme sans racines. Être sans racine ce serait la condition extrême de la liberté, alors qu'il me semble que c'est tout le contraire. Être sans racines c'est être isolé, être sans armes pour combattre.

Je travaille avec la compréhension que le nomade est un homme de territoire. J'invite le public à retrouver le lien qui unit l'homme à la géographie. Pour le retrouver, je me sers de l'esprit libertaire qu'il y a dans le nomadisme historique. La liberté de mouvement.

Ce que je dis au public qui partage mes expériences de déplacement géographique c'est : exercez votre liberté de déplacement. Sortez des sentiers battus. Suivez vos propres chemins. Marchez où bon vous semble, là où c'est défendu, sautez les barrières qui limitent et délimitent l'espace, passer par dessus le concept de propriété privée lorsque c'est nécessaire.

J'invite le public à faire l'expérience d'une mobilité qui ne répond pas aux injonctions du déplacement orchestré : se déplacer pour aller chercher à manger, se déplacer pour se rendre à son travail, se déplacer pour rentrer à son domicile.

Je les invite au contraire à perdre leur temps, à se perdre dans la géographie, à se déplacer sans but. Je les invite à mettre en acte une forme de liberté qui consiste à se ré-appropriier l'espace géographique. Ceci pour questionner le mode de vie sédentaire, ce que signifie habiter, ce que cela suppose comme rapport au paysage.

La présence des baraquements ou des abris de fortune sous les échangeurs autoroutiers, sur les versants des talus, aux abords des villes mais de plus en plus à l'intérieur des villes mêmes, est intéressante pour le regard de l'artiste-géographe. Outre l'intelligence qui est déployée dans la conception architecturale de ces abris, dont témoigne l'exposition *Habiter le Campement*⁴ qui

4. *Habiter le Campement*, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Palais de Chaillot, Paris, 13/04-26/08/2016



se tient en ce moment à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine à Paris, leurs présences révèlent la manière dont la pensée occidentale – sédentarisme et capitalisme associés – conçoit l'espace géographique. Cette pensée organise l'espace géographique selon une logique de répartition en zone d'affectation. D'un côté les zones d'habitat, de l'autre les zones de production et entre les deux, les voies de transport.

Cette organisation de l'espace produit énormément d'espaces-déchet. C'est ce que montre déjà Gordon Matta-Clark en 1973 avec la série des *Reality Properties : Fake Estate*. Gordon Matta-Clark fait l'achat aux enchères de cinq espaces résiduels à New-York. Des espaces urbains qui sont inaccessibles depuis la rue, ou qui ne mesurent pas plus d'un mètre carré. Le type d'espace coincé entre deux propriétés privées, qu'il est impossible d'occuper ou d'habiter.

James Graham Ballard, dans *L'île de béton*⁵, imagine quant à lui, un homme – un architecte en l'occurrence – qui, suite à un accident de voiture, ne peut ressortir de l'espace isolé qui se trouve entre les échangeurs autoroutiers. Il doit refaire sa vie ici.

Les campements précaires qui apparaissent dans nos cités occupent ce type d'espace. Tu le notes toi-même. Ils occupent les espaces-déchet de la ville : les espaces en creux et les impensés urbains, les espaces entre-deux, les vides des géographies de nos villes.

AEH — En regardant la cartographie des terrils, j'ai envie de savoir quels sont les critères qui déterminaient les noms qu'on leur donnait ? Maket-Ancien, Bon Buveur, Xhorre, Corbeau, etc ?

JG — Pour tout te dire, je n'en sais rien. Leurs noms font souvent référence à des lieux-dits : Bois d'Avroy, Bois de Breux, des Moulins, ou Champs d'Oiseaux en sont des exemples. Corbeau me fait penser à la couleur de la houille et aux gueules noires des mineurs, mais peut-être que c'était un lieu-dit où il y avait beaucoup de corbeaux.

Que dire de Bon Buveur ! Un terme propre au charbonnage liégeois qui faisait référence à un terril qui se remplit souvent d'eau ? Le terme bacnure, par exemple, qui est également le nom d'un terril, désigne une galerie perpendiculaire au puits

5. James Graham Ballard, *L'île de Béton*, Denoël, 2006



Vue du terril Bernalmont
photographie d'archive, 2014

de la mine. Ce terme est typiquement liégeois, ailleurs on parle de bouveau.

J'aime beaucoup les noms Bonne Espérance et Bonne Fortune comme Hasard. Les noms de ces terrils sont aussi les noms des sociétés de charbonnage. Je trouve qu'ils condensent le cynisme qui anime le capitalisme de la révolution industrielle. La bonne fortune pour les uns, l'espérance pour les autres !

AEH — La ruée vers l'or noir... La Belgique commémore cette année les 70 ans de l'immigration italienne, plus précisément les accords italo-belges sur le charbon. L'accord signé le 23 juin 1946 prévoyait que pour tout italien qui descendra dans une mine, 200 kg de charbon par jour et par tête seront livrés à l'Italie. « Des bras contre du charbon »...

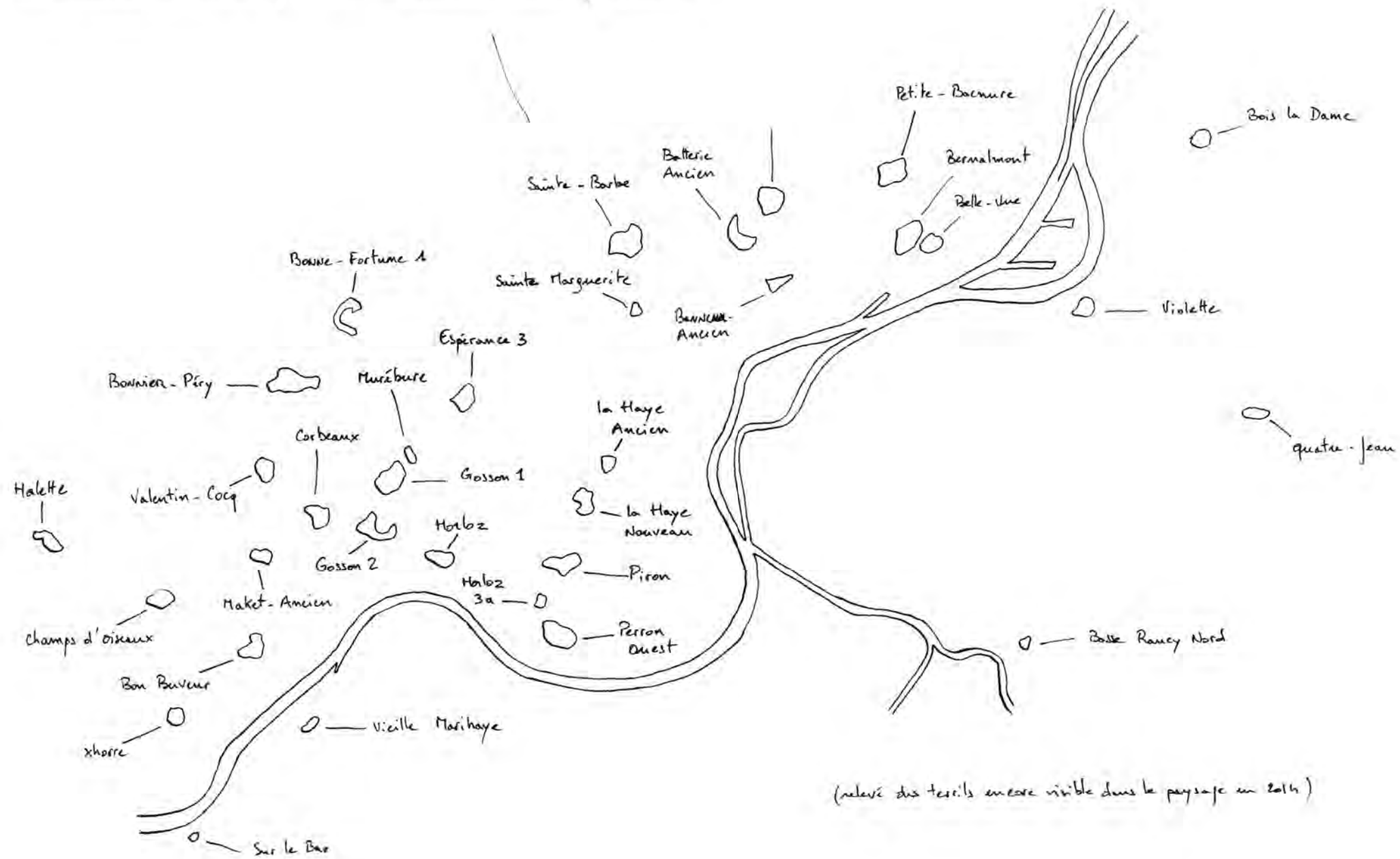
JG — Oui, ce traité est connu et il est scandaleux. Il montre assez bien comment le capitalisme considère l'individu, à l'égal d'une marchandise.

Pour tout italien qui descendra dans la mine... la formule est bien trouvée. Les mineurs devaient être capables de supporter la descente dans la mine qui se fait par ascenseur à une vitesse proche de la chute libre. Certains témoins disent que cette descente était très éprouvante. Ceux qui ne la supportaient pas étaient renvoyés chez eux.

Par ces mêmes ascenseurs descendaient des chevaux. Ils étaient utilisés pour tracter les chariots remplis de minerai. En fait, il y avait beaucoup d'animaux dans la mine. Notamment des canaris. Les mineurs s'en servaient pour savoir si l'air était toujours respirable. Ils scrutaient leurs comportements. Si le canari tournait de l'œil, il fallait évacuer la mine de toute urgence.

AEH — Je voulais revenir sur la phrase : « L'économie, comme la guerre, transforme la géographie ». Elle me fait revivre l'exposition sur la Première Guerre que j'ai vue récemment à Ypres au Flanders Fields Museum. Tous ces paysages du nord éventrés, troués par les obus. Des photographies très impressionnantes montrent les cicatrices marquant le territoire encore des années après.

L'Economie, comme la guerre, transforme la Géographie



(relevé des terroirs encore visible dans le paysage en 2014)

De l'appartement, je vois le sommet conique — (Bernalmont)
d'un terril qui domine le paysage.

|

Je me demande si les plus hautes hauteurs
de Liège ne sont pas ses terrils ?



JG — Tu me parles des obus qui trouent le sol. À l'inverse, à Liège, les terrils sortent de terre, ce sont des collines. Le sol s'enfonce d'un côté. Il s'élève de l'autre. Alors oui, l'économie, comme la guerre, transforme la géographie.

Mais nous pourrions également parler des bocages qui vont disparaître à Notre-Dame-des-Landes en France si l'aéroport international est construit. Ce sera moins spectaculaire que nos obus ou nos terrils mais avec des impacts sur les écosystèmes sans doute plus importants. Aujourd'hui, la communauté scientifique a reconnu unanimement l'extinction du premier mammifère à cause du réchauffement climatique : *Melomys rubicola*, un petit rongeur australien.

AEH — Tes documents d'errances – tes objets-carnets, les photographies, les empreintes – révèlent des géographies multiples. Sur un territoire assez délimité tu parviens à déceler une grande évocation de l'ailleurs avec le nom de plusieurs lieux. En as-tu conscience sur le moment même ?

JG — Oui, j'en ai conscience. Les carnets d'empreintes, je les réalise lors d'errances exploratrices. Je me perds dans la ville pour les réaliser. Je me laisse guider par mon errance en cherchant en premier lieu les mots qui parlent de l'ici-même, du lieu géographique dans lequel je me trouve. Mais à cause de ce mode de travail, l'errance, je suis plongé dans un état psychologique qui me fait dériver dans l'ailleurs. Lorsque je rencontre un mot qui évoque cet ailleurs, je suis prêt à l'accueillir et à le recueillir sur mon carnet. Ce mot résonne avec le voyage intérieur – se perdre dans la géographie – que je suis en train d'expérimenter. Je compose mes carnets d'empreintes comme des itinéraires de voyage.

Les photographies dont tu parles, *Les Concassés*, ont été réalisées dans le même état psychologique. Je venais de faire une captation vidéo sous le pont de Milsaucy lorsque, décidant d'explorer les alentours, je tombe sur un dépôt de matériaux.

Je suis sur les bords de la Meuse en Belgique, dans un « no man's land » et je vois surgir les mots Rhin, Jura, Lave, Cyclone... Le potentiel narratif de ces mots agit immédiatement sur moi. En les lisant, je suis transporté dans d'autres géographies, d'autres situations, d'autres ambiances. Je voyage.

Dans ce cas particulier, les mots Jura, Rhin, etc. désignent des

matériaux. Jura est un type de caillou qui provient des gravières jurassiennes. Rhin, c'est le sable du Rhin. Il y avait une seconde évidence à faire cette série photographique, surtout à Liège, lorsque l'on sait comment l'économie a agi sur les paysages de la ville.

AEH — Sans exclure la méthode de la dérive psychogéographique qui est totalement inscrite dans ta pratique, la question de l'ailleurs m'amène vers un territoire inconnu. Il me vient à l'esprit le terme de trans-géographie. Je sais que dans les « Gender studies », on parle beaucoup de transidentités, terme qui renvoie à une relation beaucoup plus complexe que son identité sexuelle de naissance. Qui renvoie à une pluralité d'identités dans une même personne. Une personne transgenre vit probablement une forme de déterritorialisation intérieure qui s'extériorise par un corps qui s'affirme politiquement, dans le sens où il sort d'un cadre établi.

Bruce Nauman a beaucoup travaillé sur la frontière qui sépare l'espace intime du corps de son espace social. Il déconstruit les codes établis pour mieux révéler que nos comportements sont influencés par cette frontière. Cette frontière est établie en notre sein et se déplace en nous selon les situations, les expériences et l'environnement extérieur. C'est intéressant d'imaginer notre corps comme un espace géographique composé de frontières mouvantes. Sans oublier d'évoquer toute la relation déterminante du langage sur notre corps. Le langage sédimente en partie ces frontières internes.

En même temps que le terme de trans-géographie m'est venu en tête, j'ai pensé au procédé de superposition qu'utilise un autre artiste marcheur Jean-Christophe Norman dans ses *Cartographies Marchées*. Il réinterprète des frontières héritées de l'histoire qu'il transpose sur un autre territoire. Par exemple, il reprend les contours du Grand Est français (Alsace, Lorraine, Bourgogne, Champagne-Ardenne, Franche-Comté) qu'il retrace en marchant sur le territoire d'Istanbul. Je ne cherche pas à comparer vos démarches mais d'une certaine manière tes carnets d'empreintes jouent aussi l'art de la superposition, page après page, différentes localisations se superposent.

Pour reprendre un terme qui t'est cher, pourrait-on dire que « dé-payser le quotidien » c'est affirmer un ailleurs permanent qui se manifeste par la recherche de nouvelles délimitations et le désir de se constituer des itinéraires capables d'engendrer de la rencontre, de l'inconnu ? Tracer de la poésie...



Empreintes de Liège
papier gaufré, carnet 96 p., 9 x 14 cm, 2014



HERSTAL

TERRE NEUVE



JG — Le terme de trans-géographie est intéressant, si on le comprend dans le sens de la translation qui existe entre soi et l'expérience du paysage. L'expérience du paysage est une expérience initiatique qui transforme l'individu. C'est là qu'interviennent les notions de déterritorialisation et de dépaysement. Ces deux termes évoquent bien le lien qui existe entre l'individu et le monde extérieur, et le mouvement d'aller-retour nécessaire pour que l'expérience du paysage soit une expérience d'altérité, de transformation intérieure. Se dépayser ou se déterritorialiser c'est *aller vers*, déclencher une rencontre.

Dans les années 60-70, le voyage à l'étranger, dans des pays lointains, avait quelque chose à voir avec cette quête initiatique de transformation de soi. L'un des ouvrages les plus célèbres de Nicolas Bouvier se nomme *L'usage du monde*⁶. Faire usage du monde, c'était aller à la rencontre de l'altérité pour se transformer au contact des autres peuples et des autres paysages.

Malheureusement, aujourd'hui, l'industrie touristique a changé la donne. L'ailleurs est un impératif publicitaire. Il se consomme. La majorité des occidentaux ne vont pas ailleurs, dans un pays étranger, pour rencontrer une altérité qui va les transformer, mais au contraire pour rencontrer le même : les mêmes plages, les mêmes hôtels, les mêmes gens qu'eux.

Ils n'entrent pas en contact avec les paysages de l'ailleurs, ils les regardent à distance. L'ailleurs est devenu une image, pas une expérience. L'anthropologue Rodolphe Christin appelle cette relation nouvelle à l'ailleurs, l'usure du monde⁷.

J'aime travailler dans les géographies proches, avec les gens d'un territoire pour démontrer que l'on peut vivre l'expérience de l'ailleurs – entendu comme expérience initiatique – dans les territoires (a priori) connus. J'essaie de démontrer que la relation au paysage est avant tout une expérience intérieure et qu'un paysage proche de soi a autant de choses à nous faire vivre qu'un paysage lointain.

Travailler à dépayser le quotidien, terme dont j'hérite du Situationnisme, c'est affirmer l'existence de cette expérience. Je ne m'en sers pas pour rechercher un ailleurs permanent mais pour construire un discours critique sur les habitudes et les usages sédentaires de la géographie.

La dérive et l'errance font partie de la boîte à outils des concepts qui me permettent de créer des situations d'être à l'espace

6. Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, illustrations de Thierry Vernet, Droz, 1963

7. Rodolphe Christin, *L'usure du monde : critique de la déraison touristique*, L'Echappée, 2014

nomadisantes. Comme de suivre une ligne dans le paysage. Une ligne visible, comme la Meuse par exemple, lors de la marche *La Route du Feu*, ou une frontière administrative, ligne abstraite car fixée par les cartes, comme la frontière de la Région de Bruxelles-Capitale que j'ai proposé de cheminer pendant neuf jours en 2015 lors du *Laboratoire pour l'art dans la ville, Being Urban*⁸.

Marcher selon des procédures conceptuelles comme celles-ci me permet de créer des situations de marche qui déroutent et désorientent. Parce que suivre un chemin qui n'en est pas vraiment un, c'est hasardeux. Ça vous fait traverser des géographies jusque-là inconnues ou des territoires que vous auriez préféré éviter. Se déplacer de cette manière sans véritable but de destination, ça n'a pas vraiment de sens. Sauf à se dépayser et se déterritorialiser justement, à faire l'expérience d'une forme d'être à l'espace qui ne répond à aucune injonction de déplacement.

Je marche de plus en plus souvent sur les lignes qui font limites dans la géographie. Parce que questionner les frontières physiques des paysages, revient à questionner les frontières psychologiques et les usages de la géographie.

Pour parler de Bruxelles que tu connais bien pour y vivre, ne dit-on pas que la ville s'arrête au canal ? Qu'au delà du canal, la commune de Molenbeek par exemple, ce n'est plus Bruxelles ? Dans mon usage de la géographie de Liège, j'ai rarement été au-delà de l'île d'Outre-Meuse, c'est-à-dire que j'ai rarement atteint la rive Est de la ville. Pourquoi ?

Qu'est-ce qui fait le plus frontière aujourd'hui ? Une frontière administrative ou un aménagement urbanistique tel un canal ou une autoroute ?

On voit que le concept de frontière en géographie est aussi mouvant que lorsque l'on aborde la question des identités sexuelles notamment, ou des proxémies⁹ entre l'intime et le social. Qu'il évolue dans le temps. Et que la géographie peut être abordée comme espace social et culturel.

8. *Being Urban. Laboratoire pour l'art dans la ville*, ISELP, Bruxelles, 30/04-04/07/2015. Catalogue d'exposition, CFC, 2016

9. Néologisme introduit par l'anthropologue américain Edward T. Hall pour désigner « l'ensemble des observations et théories que l'Homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique ». L'un des concepts majeurs en est la distance physique qui s'établit entre des personnes prises dans une interaction.

Edward T. Hall, *La Dimension cachée*, Points, 1978

AEH — Tu évoquais un peu plus haut le rapport dominant à notre culture occidentale face aux paysages de l'ailleurs qui est exclusivement visuel, formaté par l'industrie du tourisme et alimenté par la posture de spectateur dans laquelle nous évoluons. D'une certaine manière, le paysage est regardé comme une carte postale. Il y a là une dimension temporelle établissant une absence de relation au temps présent.

Cela me permet d'insister sur le fait que ta méthode liée à l'état de disponibilité dans lequel tu te mets, te permet d'éprouver ce que signifie être dans le paysage et relègue le rapport visuel au second plan.

JG — Oui, il y a une tradition dans l'art dont le sujet est le paysage qui consiste à le regarder à distance, comme une chose étrangère à l'homme, extérieure à lui, qui le repousse autant qu'il le fascine. C'est tout l'héritage du Romantisme. Le paysage ne pourrait être approché qu'avec l'unique sens de la vue et les arts de la représentation visuelle.

Mon approche est toute autre, bien qu'elle n'évacue pas pour autant la question du regard. Mais le regard que je convoque est le regard d'un corps actant – on en revient à la pensée nomade – qui se fait en convoquant tous les sens de la perception humaine. Être dans le paysage, signifie se servir de l'entière de son corps pour appréhender l'espace géographique. L'arpenteur qui se frictionne à la géographie regarde autant avec l'odorat, le toucher, l'ouïe, le goût aussi, qu'avec la vue. L'arpenteur est un corps qui ressent le paysage avec ses cinq sens.

S'il fallait utiliser une catégorie artistique pour définir mon travail artistique, ce serait celle de la performance. Parce qu'il convoque le corps et parce qu'il se déroule dans l'espace réel.

AEH — Dans un documentaire sur le tableau *La Flagellation* de Piero della Francesca, on explique que le pied et le brazio sont les mesures les plus courantes du temps du peintre. Le pied florentin équivalait à + ou - 30 cm. La valeur accordée par l'éducation aux techniques de mesure permet aux hommes d'aborder leur corps comme outil géométrique. Du peintre de la renaissance au mineur liégeois l'attention particulière à la structure des formes, au volume et à la superficie des corps serait peut-être la même ? Ils auraient en tout cas ceci en commun...

Dans la série photographique *Anses, Pied, Coudée*, tu re joues

les gestes utilisés par les mineurs. Tu les ré-actives puisque ces gestes ont disparu. Tu poses ici un acte de mémoire sur un aspect culturel du travail.

JG — Je ne sais pas si le mineur liégeois a la même attention que le peintre florentin à la structure des formes. Mais les deux ont en commun d'utiliser leur corps comme unité de mesure. L'un pour représenter l'espace, l'autre pour le construire. Le mineur liégeois utilisait ses mains et ses bras pour mesurer la longueur des poutres de bois qu'il devait couper afin d'étayer les parois de la mine.

L'utilisation du corps comme unité de mesure est une pratique courante en architecture. Comme le mineur, les architectes égyptiens utilisaient la coudée. Mais aussi le doigt, le palme, la main, la sandale, etc. Cette pratique a cours jusqu'au Moyen Âge dans nos sociétés. *Le Modulor* de Le Corbusier est une réflexion plus contemporaine qui prend pour point de départ l'amplitude des gestes du corps humain pour créer des volumes architecturaux à son échelle.

Je me suis intéressé aux gestes du mineur par analogie. Car il y a un autre personnage qui utilise son corps pour mesurer l'espace, c'est l'arpenteur. Celui qui arpente l'espace fait une expérience de mesure avec son corps. Il mesure l'étendue des espaces géographiques avec le pas et la foulée.

Les gestes plastiques, comme ceux associés à un corps de métier ou à l'arpentage, témoignent de la relation de l'homme au monde et aux expériences vécues. Avec le développement de l'automatisation de la production, l'apparition de la robotique et des nouvelles technologies, l'homme a tendance à perdre la richesse de son vocabulaire corporel : parce que les gestes convoqués par le travail sont moins nombreux ; parce qu'ils ne convoquent plus qu'une infime partie de la capacité motrice du corps de l'Homme.

Le moteur, si je peux dire ainsi, de la relation de l'homme au monde aujourd'hui, n'est plus le corps mais la prothèse. L'histoire des techniques nous montre que l'Homme se sert de plus en plus de prothèses pour appréhender le monde comme pour penser.

Dans la série photographique *Anses, Pied, Coudée*, les gestes du mineur que je reproduis sont reportés sur un papier millimétré. Par ce procédé formel, je montre que le corps peut être utilisé

comme étalon de mesure. Qu'il peut être utilisé comme outil de connaissance.

L'acte de mémoire dont tu parles dans la série va au delà du témoignage du cas particulier du mineur. Il englobe toute cette réflexion sur la manière dont l'homme use, c'est-à-dire utilise son corps, ce qu'il fait avec.

AEH — Effectivement, lorsqu'on parcourt l'ensemble de ton travail depuis 2010, on se rend compte que tu accordes une place particulière au corps. À travers plusieurs de tes vidéos, tu révéles la nécessité du corps pour expérimenter l'espace, et la nécessité du verbe pour acter l'expérience. Plus précisément, tu sembles vouloir restituer la notion d'acte. L'acte de boire, de manger, l'acte de chuter, l'acte d'applaudir, l'acte de marcher, l'acte de traverser, l'acte de mesurer, l'acte de parler.

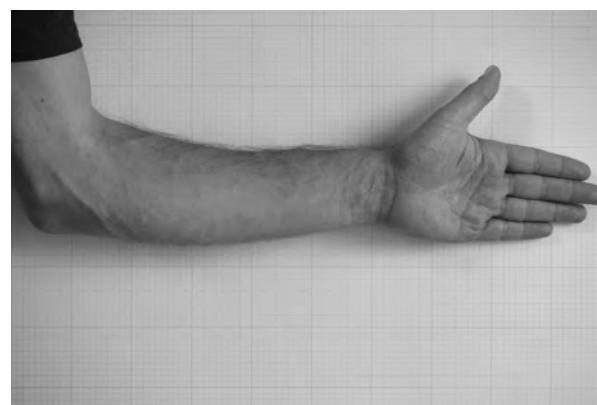
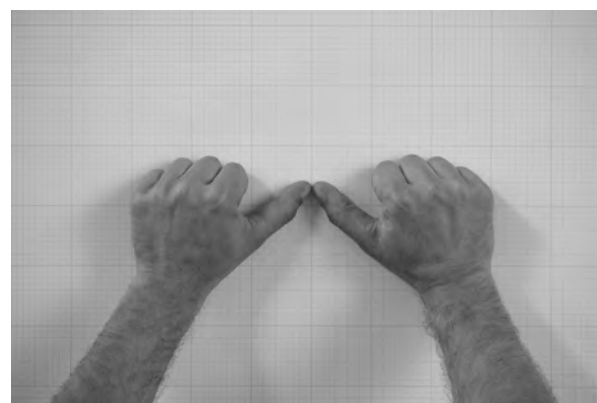
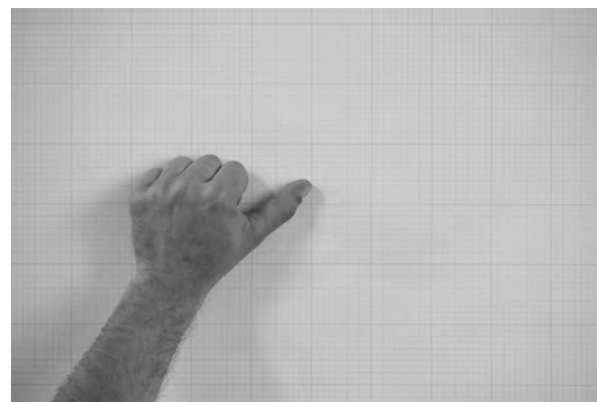
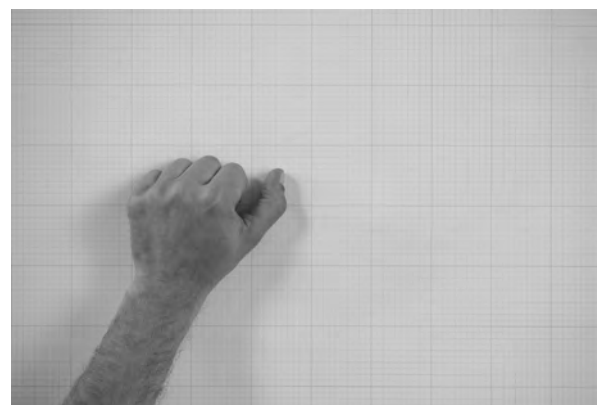
JG — Tu as raison, je me focalise souvent à retranscrire les actes de l'Homme.

L'acte de mesurer du mineur. L'acte de marcher comme dans la vidéo *District 5*, lorsque je filme la kinesthésie des pas : ce mouvement du corps qui consiste à mettre un pied devant l'autre, inlassablement, de manière répétitive, quasi-automatique. Dans une autre vidéo, *Traversée du Lièvre*, je filme l'acte de franchir une barrière. La succession des gestes qui consiste à la prendre en main, à la tirer vers soi, à passer son seuil, à la franchir. Je filme plusieurs personnes franchissant cette barrière pour obtenir un abécédaire d'actes singuliers.

Cet intérêt pour les actes va avec ce que je viens de dire plus haut. À travers l'acte je tente de saisir comment l'homme entre en communication ou en relation avec l'environnement, les différentes manières de faire de l'Homme pour reprendre les termes de Michel de Certeau¹⁰, les empreintes qu'il laisse sur le monde.

L'acte est le langage de l'agir humain. Le corps de l'arpenteur par exemple, est un corps qui parle. Il y a tout un vocabulaire du corps qui arpente l'espace. Le corps de l'arpenteur est un corps qui marche, se plie, s'agenouille, s'aplatit, se tord, saute, se glisse, se faufile.

10. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. : Arts de faire*, Gallimard, 1990





Le langage du corps m'intéresse en tant que tel parce que c'est un langage plastique, qui renvoie à l'histoire des formes, celle de la sculpture notamment, mais aussi parce qu'il exprime l'agir de l'homme qui est en train de se faire. Cet agir nous renseigne sur l'expérience vécue, sur la relation de l'Homme au monde. D'où l'importance que j'accorde au verbe. Car le verbe est également un agir sur le monde. Le verbe permet d'acter l'expérience humaine au delà du moment vécu. Il permet de l'énoncer, de la commenter, et dans ce sens de la nommer. Le verbe est un agir qui fait acte de transmission et œuvre de mémoire. C'est de cette manière que je l'utilise. Pour rendre compte de mes expériences et rapporter celles de ceux que je rencontre sur mes chemins.



brique réalisée sur le modèle de la
brique perforée de 6x11x22 cm.

Te parle à H. de mon envie de
faire couler une brique en fonte.

Un objet qui concentre mes ressentis
sur la ville de Liège, une sorte
d'hommage à la cité (ardente)
et à l'industrie liégeoise.

H. me dit que ce n'est pas à
liège que je pourrai réaliser
cet objet.

les Hauts-Fourneaux qui
produisent la fonte liquide
étant éteint, comme la phase
à chaud de l'acierie de Clertal.

Il n'y a plus de fonte en fusion
à Liège.

H. me dit que je peux, cependant,
trouver des objets curieux que les
fondeurs collectionnent et que l'on
trouve parfois sur les mochantes.

|
Des éclats de fonte mêlés de sable

|
Des reliques des coulées des Hauts-
fourneaux

—
Ces objets n'ont pas de nom
mais H. les appelle des
étoiles de fonte.

Imprimé à 150 exemplaires en Risographie **Chez Rosi**, Bruxelles, sur papier Munken white 100gr, Fedrigoni Materica 180gr et Arcoprint milk 120gr.

Caractères typographiques : Source Sans Pro & Serif Pro, Roboto Condensed.
Conception graphique : Yoan Robin.

Jérôme Giller souhaite remercier chaleureusement Hubert Hedeboom qui lui a fait découvrir "son" Liège.

Les initiateurs et les coordinateurs de la résidence **RAVI**, plus spécialement Jean-Louis Longle et Nathalie Vangeyte.

Linda Topic, Nolwenn Dequiedt, Carlos Montalvo et Bamba Gueye pour leur relecture du dialogue; Chloé Vargoz, Axel Claes, Yoan Robin pour la conception du livre. Ainsi qu'Anne-Hester Henao pour cet échange.

© 2016

dialogue : Anne-Esther Henao et Jérôme Giller

édition : Jérôme Giller

ISBN : 978-2-9601929-0-2

Dépôt légal : D / 2016 / Giller Jérôme, éditeur

Publié avec le soutien de la **Fédération Wallonie-Bruxelles**





De : Jérôme Giller
À : Anne-Esther Henao
Date : 25 juin 2015

Bonjour Anne-Esther,

[...] L'ailleurs comme quête initiatique, le voyage comme rencontre de l'altérité. [...] Je parle souvent de "dépayser le quotidien" lorsque j'aborde ma pratique artistique. Est-ce synonyme d'une recherche d'ailleurs ? [...] Lorsque j'organise des marches urbaines dans les territoires proches, ce que je cherche à questionner, c'est : peut-on vivre une expérience d'altérité dans les géographies de proximité ? Doit-on forcément aller ailleurs (loin de chez soi; dans une autre géographie) pour vivre cette expérience ? C'est-à-dire pour retrouver le lien qui existe entre soi et le paysage [...]

