



FLUX NEWS

België-Belgique
P.P.
bureau de dépôt
Liège X
9/2170

Trimestriel d'actualité d'art contemporain : janvier, février, mars 2014 • N°63 • 3€



photo © Agnes Fornells

S o m m a i r e E d i t o

2 Édito.

3 Exposition « The FAIR/Adolpho Avril, Olivier Deprez et Miles O'Shea », Centre de La Gravure et de l'Image Imprimée, un texte d'Annabelle Dupret

4 Visite d'une exposition au Frac Nord Pas de Calais par Michel Voiturier. Compte rendu de l'exposition de Sylvie Macias Diaz au Triangle Bleu par Genaro Marcos Navas.

5 Xavier Mary expose chez Do Not Open un texte de Catherine Angelini

6 Phantasmagoria, Tony Oursler au Mac's par Pierre Yves Desaiève. Entretien entre Frédéric Platéus et Lino POlegato.

7 L'exposition de Pierre Huyghe au Centre Pompidou par Isabelle Lemaître.

9 Expo de Philippe Parreno au Palais de Tokyo par Luk Lambrecht.

10/11 Compte rendu de l'exposition de Johan Muyle à la Centrale. Un texte d'Estelle Spoto et un essai de Ludovic Demarche sur le travail de Johan Muyle et Marie Zolamian.

12 Ikob Eupen, un entretien avec Maïté Vissault par Colette Dubois

13 Un dossier sur l'occupation de l'ancien Théâtre de la Place par Jean Pierre Collignon et Lino Polegato

14 News artistique: La 9eme Biennale photo de Liège Pixel of Paradise, Maurice Frydman au BAL, une rétrospective Francoise Schein au CIVA par Lino POlegato

15 Quand l'Atelier fait oeuvre, un texte de Septembre Tiberghien sur Philippe De Gobert

16/17 Le cinéma de Marcel Broodthaers, les deux pages d'Alain GéronneZ.

18 «Constructions Identitaires, un texte de Francesco Giaveri sur l'exposition d'Ed Templeton au Musée Reina Sofia de Madrid. Compte rendu de l'exposition de Dario D'Aronco à Middleburg par Luk Lambrecht

19/20 Un entretien entre Pacôme Thiellement et Yannick Franck.

20 Marcel Duchamp (artiste bricoleur) au Musée Bojmans de Rotterdam. Par Luk Lambrecht.

21 Gerhard Richter à l'Albertinum de Dresden par Luk Lambrecht.

22/23 Double page de Yoahn Van Parys sur l'exposition de Danh Vo à la galerie Xavier Hupkens

24 Concours Art contest un texte de Marie Baurins sur Sonia Niwemahoro, la lauréate du concours.

25 Un reportage photo sur l'occupation de la place d'El Zocalo par Agnes Fornell.

26/27 Trois expositions couverte à Charleroi par Michel Voiturier: Les Beaux-Arts mettent en valeur le patrimoine et la modernité. Le Musée de la Photographie avec Mariën et Mazzoni. Le BPS22 avec Gaillardon.

27 Compte rendu de l'exposition de Leroy-Baselitz au MUBA par M. Voiturier.

28 Expo de Jan Fabre au Musée des Beaux Arts de Lille par Michel Voiturier. Expo Andy Warhol à Mons par M.V.

30 La Chronique des expos d'Aldo Guillaume Turin. Elise Leboutte, Robert Suermondt, John Ford, Chris Marker, Pier Paolo Pasolini.

31 Agenda

• Toute la petite équipe de Flux News se regroupe pour vous souhaiter une bonne et agréable année 2014. Le fil rouge tissant ce numéro aura pour thème l'occupation. Deux événements très décalés l'un de l'autre entrent directement dans cette thématique et seront commentés dans ce numéro: l'occupation pacifique et prolongée de l'ancien Théâtre de la Place à Liège, rebaptisé pour l'occasion Théâtre A la Place par un groupe de jeunes libertaires, comédiens, artistes qui font de la culture autogérée ouverte à tous et de l'autre, l'occupation, pacifique elle aussi, de la désormais célèbre place centrale de Mexico par un groupe d'enseignants. Les « maestros » délogés brutalement par les forces de l'ordre protestaient contre la privatisation d'une société pétrolière, ce qui risquait d'occasionner des coupes sombres dans le domaine de l'enseignement et de la culture. Deux occupations d'apparence différente mais qui sur le fond dégagent toutes deux une réflexion. Le reportage photos sur la plaza Major a été réalisé par Agnes Fornells, artiste en résidence à Mexico au moment des faits. La photo qui fait la couverture de ce numéro est issue de la série qu'elle a prise, elle témoigne de cette action de protestation et du débordement qui s'en suivit. Pour tous ceux qui sont plus ou moins coutumiers du monde de l'art, l'homme situé à droite sur la photo de couverture qui scrute l'horizon avec un sentiment d'anxiété n'est autre que Francis Alys. C'est par le plus grand des hasards que Francis Alys se retrouve dans le reportage d'Agnes Fornells qui ne l'avait jamais rencontré auparavant et qui ne connaissait pas son visage. Il se retrouve donc sur ce cliché en tant que citoyen sur le même pied d'égalité que tous les autres qui partagent, eux aussi cet état d'anxiété. Agnes Fornells ne savait pas qu'Alys avait fait de cette place située à deux pas de son atelier, son laboratoire d'expériences et qu'il réalisait depuis bientôt vingt ans des connexions avec les différentes situations sociales qui se succédaient à tour de rôle.

L'une des plus connues est sans contexte cette fameuse vidéo où l'on voit l'artiste poursuivre de son objectif l'ombre mouvante de la hampe du drapeau qui occupe le centre de la place et sous laquelle les passants s'arrêtent pour se protéger du soleil. L'intérêt de la photo est qu'elle peut se prêter à une double lecture: artistique et non artistique. Selon Agnes Fornells, cette photo est documentaire et ne fait pas partie de ses préoccupations artistiques et elle s'en explique dans un retour de mails que nous publions... Mais une question subsiste: le fait qu'un détail de cette photo soit utilisé dans une revue d'art comme couverture n'accentue-t-il pas le phénomène de double appartenance? Réalité et fiction ne sont-elles pas aujourd'hui étroitement liées l'une à l'autre? La réponse à cette question est probablement à chercher ailleurs. Le statut d'œuvre d'art n'embarrasse pas Agnes Fornells elle ne considère pas ses photos comme des oeuvres mais comme des documents qui font partie de son travail d'artiste. « *C'est plus une façon pour moi d'approcher la réalité du lieu de mon séjour, au contact de laquelle se développe mon projet.* » nous dit-elle. La position centrale et décisionnelle dans ce questionnement semble revenir de droit à Agnes Fornells, encore faut-il qu'elle veuille y souscrire...

Le basculement d'un espace dans un espace autre sera sous-jacent tout au long de ce numéro, notamment avec la rétrospective de Pierre Huyghe au Centre Pompidou avec cette intrusion volontaire de la vie dans son exposition: Le chien à la patte rose et l'élégance de la patineuse virevoltant sur la glace déstabilise notre manière de concevoir hiérarchiquement la perception de ce qui est ou n'est pas une œuvre d'art. Par ces actions, Pierre Huyghe semble vouloir nous dire que ce n'est pas à lui ou aux experts de décider à notre place; l'exposition est un corps vivant qui vit sa propre vie, indépendamment de notre avis et de notre présence. C'est à nous seuls, finalement, qu'il incombe de décider quand il y a art ou pas art. Apprendre à marcher seul sans béquilles, quelle aventure...



L'atelier de Christiane Baumgartner. Photo: Andreas Bode



Rue des Amours 10. B-7100 La Louvière. www.centredelagravure.be

CHRISTIANE BAUMGARTNER
WHITE NOISE 08.02 — 18.05.2014

Christiane Baumgartner fusionne deux médias d'apparence incompatibles: la vidéo et la gravure sur bois. Son attirance pour la vitesse et le mouvement, sujet principal de tout son travail, s'accompagne d'une démarche basée sur la capture d'images, à partir de vidéos réalisées par elle-même

ou de films documentaires, provenant d'archives de guerres. Au travers d'une sélection de plus de 130 œuvres réalisées entre 1999 et 2013, l'exposition intitulée **White Noise** présente pour la première fois en Belgique l'univers de Christiane Baumgartner.



Découvrir, au cœur de l'exposition « The Fair », au Centre de La Gravure et de l'Image Imprimée de La Louvière, les gravures, réalisées à quatre mains, par Olivier Deprez et Adolpho Avril, c'est côtoyer des êtres expressionnistes et fantastiques ; c'est assister à la lenteur des gestes répétés de graveurs oubliés ; c'est plonger dans un monde de silence où déambulent des êtres anonymes au cœur de casernes désaffectées ; c'est déjà entrer dans un film dont nous ne savons pas s'il s'agit du tournage, du montage ou de la projection...

Production :

Au cœur de cette histoire faite d'images gravées, puis animées, il y a une rencontre, bien réelle, entre le graveur Olivier Deprez, et l'artiste Adolpho Avril dont la première collaboration a pris forme en 2007, lors de la première résidence « Match de Catch à Vielsalm » à La « S » Grand Atelier, un centre pas comme les autres, qui prend parfois la forme que ses artistes lui donnent... Les deux artistes ont alors travaillé sur un récit commun, « Après la Mort, Après la Vie » qui paraîtra aux éditions FRMK à l'occasion de l'ouverture de l'exposition « The Fair ». Dans la foulée de ce travail, alors que les gravures s'amoncelaient, et la quantité de travail s'amplifiait, Olivier Deprez et Adolpho Avril se sont lancés dans la réalisation d'un court métrage d'animation qui porterait le même titre que ce livre. Olivier Deprez confie : « L'identification avec le cinéma s'est en cours de route imposée au point que le projet du livre s'est doublé d'un projet effectif de film d'animation produit par le centre « La S Grand Atelier » et « Graphoui », maison de production belge ». Cette forme de production est assez inédite, puisque l'une des deux parties, La « S » Grand Atelier, est un centre au cœur des Ardennes, qui offre des ateliers d'art plastique et de musique à des artistes porteurs d'un handicap mental, et qu'il est assez inhabituel de voir ce type de structure produire des films d'animation à un niveau dit « professionnel » (du point de vue de la qualité du travail, et nous l'espérons, mais cela ne dépend pas que d'eux, du point de vue de sa diffusion future) C'est aussi étonnant, car on connaît peu d'ateliers (je crois) de ce type qui (se) sont lancés dans la création d'animation avec leurs artistes ; travail qui serait par ailleurs totalement impossible sans le travail de Florian Dores Pais qui y est responsable de l'atelier de gravure, et qui s'occupe dans le projet de toute la transposition technique de la gravure, vers l'image animée.

La pratique de l'artiste Olivier Deprez,

qui a commencé à travailler avec Adolpho Avril dans le cadre de résidences à « La S Grand Atelier », est tout à fait hors du commun, en matière de travail artistique avec une personne handicapée. Ils ont commencé, pour se constituer une expérience et un imaginaire commun, à regarder des films ensemble. Ensuite, pour reprendre les termes d'Olivier Deprez, ils ont punaisé au mur bon nombre d'images extraites de ces films, pour « former un réseau à travers lequel [leur] imaginaire pourrait circuler ». Il précise : « le récit s'est nourri autant des films que nous avons vus que des expériences que nous avons vécues ». Au cœur de ce travail s'est établie une étrange relation, peut-être unique, entre les deux artistes, avec comme point d'ancrage à celle-ci, les plaques de gravures, et le cinéma. Olivier Deprez l'écrit lui-même : « tout se serait passé comme si nous étions devenus les acteurs d'un film dont l'enregistrement passait non pas par une caméra mais par une presse de gravure ». Ce qui serait beau, ce serait que Jacques Lennep, fin artisan fondateur de l'art relationnel, puisse les rencontrer, car dans ce cas précis, il semble que la relation entre les deux artistes, passe également par le *récit* (animé, filmique)*. Cela dit, la plaque de gravure est également un vecteur fort de la relation.

Animation

Avec ses premières séquences réalisées à ce jour, on atteint une tension narrative amplifiée par le mouvement donné à cet univers gravé, à l'origine immobile. L'imaginaire qui s'en dégage est étrange. Il mêle le caractère immuable et hors temps des gravures sur bois, au mouvement, qui est ici mécanique et répétitif (cyclique) : l'eau, les vagues d'un fleuve gravé, ressemblent à un décor mécanique de bois qui serait animé par une manivelle. La fluidité est bien là, mais elle ne peut jamais s'échapper, se libérer, complètement du mouvement de ses protagonistes. Cela fait penser à ces jeux d'une autre époque qui s'animaient de manière mécanique, tout en suscitant un vaste imaginaire ; ils ne sont dotés de *vie* que par ceux qui jouent avec eux. On pourrait même dire que l'imaginaire se glisse là où la fluidité ne rend pas complètement la *vie*. La place de la circularité, dans ce film d'animation, est essentielle, elle occupe le devant de la scène, là où les gestes entre individus n'aboutissent, eux, pas forcément : le mouvement, qu'il soit dans la nature (clapotement des vagues, crépitements des flammes d'un feu de bois...) ou lié à la mécanique humaine (répétition des gestes du graveur, déroulement de la pellicule sur la table de montage, apparition des images animées dans la salle de projection...), se répétera et continuera sa route indéfiniment, bien au-

delà de leur(s) auteur(s). Le monde dans lequel les personnages déambulent est bien réel, et cette cyclicité est là pour le rappeler.

L'imaginaire naît aussi de l'univers expressionniste et fantastique qui s'y déploie : on y découvre des personnages masqués comme sortis de carnivals populaires, des carioles de foires itinérantes exhibant des squelettes au sourire suspendu, des barques traversant des

Gravure

Dans le film et le livre, la culture du *faire*, de ses faits et de ses gestes occupe une grande place... dans son évolution et sa propension à voyager d'époque en époque, au-delà des personnes qui en sont détentrices. Et nous savons finalement peu de choses sur leurs auteurs. « Après la Mort, Après la Vie » participe étroitement à cette histoire qui traverse

Exposition, lectures et sources :

Exposition « The FAIR/Adolpho Avril, Olivier Deprez et Miles O'Shea », Centre de La Gravure et de l'Image Imprimée, du 8 au 18 mai 2014, 10, rue des Amours, 7100, La Louvière.

À découvrir, dans la librairie du Musée : Olivier Deprez, Adolpho Avril « Après



Adolpho Avril, Olivier Deprez, « Après la Mort, Après la Vie », FRMK, La « S », Graphoui, 2014.

fleuves macabres tout droits sortis des films qu'Olivier Deprez et Adolpho Avril ont regardés : « Vampyr » de Dreyer ou « Le cabinet du docteur Caligari » de Robert Wiene.

Et ce ne sont pas les seuls éléments qui donnent de la vie à ce monde étrange, et plus largement au film. Il y a aussi ces séquences très particulières, très courtes, qui apparaissent comme des restes de pellicule, des bouts qui ne devaient pas être gardés, où rien de narratif ne semble plus apparaître, où seule la trame, les nervures de la plaque gravée s'animent dans le noir de l'encre. Ce *bruit visuel* apparaît comme une trace de vie, qui a la même incandescence qu'une rencontre avec Adolpho Avril suscite (cette remarque étant tout à fait personnelle). Ces traces ne suscitent-elles pas la même fascination, cet émerveillement, que l'on a lorsque l'on assiste à la projection d'un vieux film, avant même que les premières images n'apparaissent à l'écran, et où seule s'épanche la lumière filtrée de la pellicule ? Ce bruit, c'est la vie qui se dégage des dessins d'Adolpho. Il y a là une très grande pureté et une simplicité dans les choix. Sensibilité qu'Olivier Deprez confie aussi (en dehors de la réalisation plastique elle-même) en parlant du rôle qu'a joué (nous imaginons sur lui) la lettre initiale d'Adolpho, « lettre qui vaut pour un corps, pour une personne, pour une individualité ».

les techniques. De la roue de la presse naissent des images qui s'animeront en cadence : jaillissement des images animées et propensions à être filmiques. C'est aussi un monde presque silencieux où on croirait que seuls les gestes parlent. Et ces gestes (de graveurs, de monteurs, d'acteurs) dans tout le travail et le temps que prennent leur réappropriation (Olivier Deprez et Adolpho Avril travaillent ensemble depuis 2007) se présentent à la fois au cœur de leur expérience visible, et sur la « pellicule ».

Une exposition au Centre de la gravure et de l'image imprimée

Le Centre de la Gravure et de l'Image imprimée n'est-il pas le meilleur lieu pour présenter ce travail mêlant la gravure au vaste champ cinématographique ? Ces deux médiums ne peuvent-ils pas être intimement liés, par la pratique de deux personnes que la vie pourrait distinguer à beaucoup d'égards ? Il y a quelques mois, c'étaient les lithographies de David Lynch qui y étaient exposées, comme pour rappeler que lorsqu'un artiste traverse un médium, il en traverse aussi d'autres, sans qu'on le sache forcément. Le réalisateur a été touché par le travail d'Olivier Deprez... Comme quoi les rencontres se font souvent par hasard, mais on peut les faciliter.

Annabelle Dupret

la Mort, Après le Vie » éditions FRMK, 2014.

A lire lorsqu'il paraîtra, en novembre 2014 : « Knock Outsider ! (Vers un troisième langage), éditions FRMK/La « S ». Manifeste pour une valorisation de la mixité entre artistes handicapés mentaux (dits outsiders) et non handicapés (dits contemporains), Collection « Knock Out ».

Toutes les citations d'Olivier Deprez proviennent de son texte

* « En 1972, Lennep est l'initiateur du CAP, groupe pionnier de la vidéo en Belgique. Il formule pour celui-ci les principes d'un art relationnel fondé sur sa « théorie des 3 RE » : relation structurale, relation narrative, relation sociale ». Source : www.lennep.be

Une sélection de 130 œuvres de Christiane Baumgartner sera présentée au Centre de la Gravure de La Louvière..

L'exposition intitulée White Noise présentera sur près de 800m2 l'univers de Christiane Baumgartner. En creusant ses matrices par des tailles horizontales Christiane Baumgartner donne à la gravure sur bois une étonnante modernité. Sa démarche est basée sur la capture d'images, à partir de films documentaires, provenant d'archives de guerres.

À présent, vivre le futur au FRAC Nord Pas-de-Calais

Les FRAC ont fêté leurs trente ans. On sait les remous tempétueux et les polémiques virulentes qu'ils ont suscités tant il est vrai que le poids du marché de l'art, des réseaux actifs en sous-main ont sans doute entraîné des dérives çà et là. N'en reste pas moins vrai qu'ils ont accéléré la reconnaissance de l'art contemporain par un large public. La réalisation architecturale et l'expo actuelle à Dunkerque en apportent une preuve indubitable.

À l'étroit dans des locaux peu adaptés tant pour des expos que pour l'administration et pour le stockage de la collection de plus de 1500 pièces, le FRAC nordiste vient de se doter d'un bâtiment exceptionnel, intégré dans le contexte historique et géographique du Dunkerque, ville portuaire. Là où étaient les chantiers navals jusqu'en 1988, jouxtant le colossal ancien atelier de préfabrication, un bâtiment jumeau, un nouvel espace de 9000 m², culminant à 30 m de hauteur. De plus, voisin du LAAC et de son parc de sculptures, il sera bientôt relié par une passerelle permettant d'accéder aux deux lieux.

Conçu par Lacaton & Vassal, il offre six niveaux opérationnels. Il est protégé par une enveloppe transparente imaginée pour créer une zone bioclimatique en un lieu soumis notamment aux vents venus du large. Il offre quantité d'espaces modulables tant pour exposer des œuvres que de programmer des projections cinématographiques ou vidéos, des conférences, des manifestations diverses.

L'actuelle présentation, intitulée « *Le Futur commence ici* » propose un parcours composite dans lequel s'inscrivent les œuvres de noms importants de l'art actuel. Ce sera pour un public élargi une manière d'appréhender la production du temps présent et de se familiariser à des démarches enclines à le dérouter, d'autant que la volonté pédagogique est affirmée.

Sylvie Macias Diaz au Triangle Bleu



Sylvie Macías Díaz, Krystal Fontaine, 2014. Installation H 3,50m X3,80m

Mots et phrases

La phrase en néon rose installée en façade par Scott King est emblématique d'une façon de concevoir la création : *L'art est simplement la preuve d'une vie pleinement vécue* ». Faussement attribuée à un musicien punk mort écrasé par un taxi, elle entretient une ambiguïté propre au travail artistique susceptible d'être aussi bien nourriture que leurre.

La phrase apposée sur une cloison par Lawrence Weiner (1942) est destinée elle aussi à susciter des réactions auprès des visiteurs. Elle s'apparente à un aphorisme sur la thématique des frontières, leur artificialité, leur inanité. Elle peut être appropriée par chacun, reproduite, mise en actions, reprise autant de fois qu'il est possible. Utiliser des acquisitions artistiques et les agencer en une installation en laquelle il est loisible de prendre place afin de susciter une discussion est un pari posé par Dejanov (1970) et Heger (1968). La parole prendrait alors le relais du regard voire de la propriété.

Les mots sont devenus pour Marcel Duchamp (1887-1968) un jeu de poème allitératif, avec toute la gratuité que suppose ce genre de travail, capable néanmoins de servir d'exercice pour pédagogie de la diction : *Esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis*. Se servir des mots pour en donner une musique qui finit par porter une certaine agressivité physique, tel est le projet de *Good Boy/Bad Boy*, vidéo de Bruce Newman (1941). Deux écrans parallèles diffuse la prestation de deux comédiens ; ils prononcent le même texte calmement puis de plus en plus exaspéré, jusqu'à ce qu'il finisse par perdre sens.

Images et récit

Andy Warhol (1928-1987) est avec ses images de chaise électrique. Une série polychrome donne une vision particulière de cet instrument barbare. Lors de la



Markus Sixay, Superhelix, 2006 © FRAC Nord Pas-de-Calais

rétrospective de Mons, l'image était noire, funeste. Ici, parée de couleurs vives, elle change le point de vue car l'artiste cherchait à montrer combien les moyens picturaux influent sur la perception visuelle et mentale. Il y aura donc quelque ironie interpellante à associer engin de mort et coloris joyeux, instrument capital et décoration d'intérieur.

Prête à devenir image, la peinture au caviar de Georg Herld (1947) est d'abord une provocation dans la mesure où la matière utilisée pour créer une toile abstraite est particulièrement... concrète. Elle visualise le gaspillage, la valeur marchande arbitraire accordée aux créations par le marché et ses spéculations.

Gerhard Richter (1932) a composé une toile gestuelle qui tente à prouver qu'un travail non figuratif est susceptible de causer des effets similaires sur qui la regarde. Walead Beshty (1976) réutilise l'ancien procédé du photogramme en vue d'obtenir des effets prismatiques à luminosité interne ayant évolué en fonction de durée et de la force de la clarté à quoi ils furent soumis. Le même artiste a laissé un cube de verre et son emballage se trinquiballer de ville en ville, d'expo en expo. Ce sont les aléas du transport (usures, fêlures, déchirures, compostages...) qui, petit à petit, ont façonné l'œuvre telle qu'elle existe désormais.

Cette notion de métamorphose habite également Gabriel Kuri (1970). Ses modules géométriques jaunes sont destinés à accueillir vêtements et objets des visiteurs qui peuvent les y installer au moyen d'aimants. Ce vestiaire nomade prend des aspects divers selon ce qui est déposé à sa surface. Par contre, Isabel Heimerdinger (1963) a fixé à jamais une transformation ordinairement fugace : elle a fixé sur un miroir la trace d'une respiration. Quant à Philippe Meste (1966), c'est du sperme qui macule sa glace.

La vidéo de Lorena Zilleruello (1974) filme dans une atmosphère lumineuse une foule de manifestants projetés grandeur nature. Ils s'avancent vers nous inexorablement. Mais ils ne poursuivront leur marche, sereinement obstinée, que si nous produisons nous-mêmes des mouvements dans la salle. En quelque sorte, la vidéaste nous contraint à un engagement solidaire bien que totalement externe à la situation.

La séquence qui suit un accident amène Fabien Rigobert (1968) à assembler des séries de photos prises successivement et de les insérer dans la scène. Les mouvements des personnages, témoins ou secouristes, deviennent simultanément saccadés et fluides. L'impression naît alors d'assister à l'arrivée de fantômes, d'êtres intemporels traversant l'espace des victimes figées dans l'immobilité de leur coma ou de leur mort.

Formes et objets

La synergie avec le design permet de relier la création et le quotidien. Ainsi ce fameux fauteuil-sac de Piero Gatti (1940) qui fut fureur fin des années 60. Lui tient compagnie la chaise monobloc imaginée par Claude Courtecuisse (1937) à la même période. Le collectif Superflex (1993) s'empare d'une chaise célèbre, multipliée, accumulée, agencée selon les coloris. De la sorte, il pose la question de la copie, de la dénaturation d'une œuvre reprises par les successeurs d'un créateur tout en revendiquant la possibilité de l'œuvre unique puisque chaque chaise est redécoupée à la scie devenant par là un produit unique, attesté par la sciure et des découpes abandonnées sur place.

En misant sur le répétitif, Christopher Wool (1955) produit un motif floral qui pourrait se décliner à l'infini. Une sorte de vertige rejoignant les compositions musicales d'un Steve Reich ou d'un Phil Glass. En proposant du ciment bouilli,

Fabrice Hyber (1961) vise à démontrer qu'il est possible de produire une marchandise qui ne sert à rien puisqu'un ciment qui reste liquide est inutilisable dans la construction.

Le porte-manteau de Gabriel Sierra (1975) devient porte-fruit, sorte d'incitation à consommer des produits naturels. Mais il signifierait aussi que nous avons peut-être mis au rancart ces mêmes produits pour les remplacer par des fabrications artificielles. Les cintres accumulés et installés comme un mobile façon Calder par Markus Sixay (1974) soulignent la fragilité de notre système économique de consommateurs. Remise en cause encore que le *Love me tender* de Didier Fiuza Faustino 1968) : il réalise une chaise double, sorte d'évocation du couple, mais si l'esthétique est attirante, y rester assis est un supplice et un danger pour le parquet à cause de pieds pointus. Moralité : que privilégier lors d'un achat : l'aspect ou la fonctionnalité ?

Mais lorsque l'existence d'un objet cesse parce qu'il est abîmé, passé de mode, rejeté, il est susceptible de devenir en quelque sorte sculpture à en croire la série photographique de Barbara Visser (1966), comme s'ils devenaient spontanément 'ready made'. Angela de la Cruz (1965) procède de manière similaire avec sa chaise écrasée, transportant l'utilitaire vers l'inutilité pratique donc vers le muséal. Rosemarie Trockel (1952) pousse plus loin. Elle installe à la verticale une plaque de cuisson électrique, elle la rend inutilisable et lui donne le statut d'un tableau abstrait géométrique. Donad Judd (1928) crée un mobilier dont on imaginerait volontiers qu'il est sculpture.

Exemple d'inutilité apparente, les barres de bois rond peintes part André Cadere (1934-1978). Procédant un peu comme un Husquinet, il élabore un processus de codage des couleurs et des bandes qui les séparent. Chaque réalisation débute par une soumission au code qui, cependant, est perturbé de façon à aboutir à des œuvres uniques.

Latifa Echakhch (1974) tapisse les murs d'un lieu avec des feuilles carbone qui servaient naguère à reproduire des écrits pour les diffuser dans des classes, des associations, des manifestations. L'ensemble est impressionnant, il se ressent comme une nostalgie bleutée d'un temps où la communication écrite avait un sens politique, supportait des idéologies désireuses d'améliorer le monde.

Comme pour résumer l'ensemble, les objectifs, l'interactivité, le FRAC offre à ses visiteurs un espace salon à l'étage, qui devient une mise en abyme. Ici est installé par Matthew Darbyshire (1977) un mobilier où il est possible de se documenter, de chercher, de regarder dans un environnement qui constitue un minimusée en hommage à Dunkerque et à ses activités portuaires passées et présentes.

Michel Voiturier

Au FRAC, 503, avenue des Bords de Flandres à Dunkerque jusqu'au 27 avril.
Infos : 00 33 (0) 338 65 84 20 ou

Gerson Bettencourt Ferreira

ASSORTIMENT AQUATIQUE

18.01.2014 - 22.02.2014

Rico Sequeira

QUAND JE ME REGARDE,
LA GLACE ME RECONNAÎT

18.01.2014 - 22.02.2014



Phantasmagoria, Tony Oursler

Bien que considéré comme l'un des fondateurs de l'art vidéo aux Etats-Unis, Tony Oursler entretient un rapport ambigu avec ce dernier. Il fut l'un des premiers à s'affranchir de l'écran en intégrant des projecteurs à ses installations, renouant par là avec les origines du cinéma tout en développant une esthétique résolument contemporaine. Evitant l'écueil de la rétrospective trop convenue, l'exposition du Mac's se focalise sur cet attrait de l'artiste pour les origines de l'image animée, sans doute l'un des aspects les plus intéressants de son travail. Ainsi l'événement est-il placé sous le signe de Etienne-Gaspard

Robertson, un personnage éclectique d'origine liégeoise qui, à la fin du XVIII^{ème} siècle, devint célèbre pour ses spectacles de « fantasmagorie », soit l'art de faire parler les fantômes... L'intérêt de Tony Oursler pour le bizarre, l'imparfait, voire le répulsif, prend alors tout son sens.

Une installation en hommage au passé, tournée vers l'avenir

Le cœur de l'exposition est occupé par une immense installation composée de sept parties distinctes mais complémentaires, un hommage à Robertson parfaitement intégré au lieu. « L'œuvre que

j'ai réalisée pour l'exposition du MAC's explore le travail de Robertson, ce qu'il nous a laissé comme héritage et sa continuité dans le monde d'aujourd'hui », explique Oursler. Mais il s'agit aussi du dernier développement d'un projet lancé à la fin des années '90, une sorte de ligne du temps de l'histoire de l'image projetée. L'on y croise les « miroirs ardents » conçus selon la légende par Archimède pour enflammer les voiles des bateaux ennemis, des jeux vidéos, des portraits-robots inspirés des théories fumeuses de Alphonse Bertillon, des images médicales, des dessins d'enfants à qui il a été demandé de donner un visage au « mal absolu », ainsi qu'une application d'une découverte récente dans le domaine de la neurologie, le « Flashed Face Distorsion Effect », qui démontre les limites de nos capacités visuelles dès lors qu'un élément perturbateur entre en jeu. Oursler mêle habilement des références au passé et questions tournées vers l'avenir – une démarche ancrée dans l'actualité, avec l'avènement des Google Glasses qui visent à transformer nos yeux en simple interface entre le cerveau et des données formatées par et pour l'Internet. L'œuvre a été achetée par le MAC's, ce qui constitue un véritable événement compte tenu de son importance et de ses dimensions, mais s'inscrit dans la logique de la politique d'acquisition de l'institution. L'on se souvient que l'installation de Bill Viola *Five Angels for the Millenium* (2001) avait dû être acquise conjointement, vu son prix, par la Tate, le Whitney et le Centre Pompidou (une première

en matière d'art vidéo). Son exposition implique que chacune des institutions propriétaires dispose des projecteurs adéquats (forcément coûteux et devenus difficiles à trouver et à entretenir), un schéma quelque peu irréaliste dans un contexte de rigueur budgétaire. Chez Oursler, le pragmatisme domine : l'installation peut être montrée dans sa totalité, ou chaque élément séparément, ce qui réduit considérablement les contraintes techniques et budgétaires.

De Georges Méliès à Ed Wood

Oursler a toujours cultivé le goût du bricolage génial, de l'approximatif maîtrisé. Ses pièces plus anciennes, notamment les fameuses « poupées » dont un exemplaire est montré ici (*Switch (Director)*, 1996), témoignent déjà de son intérêt pour toute une lignée de réalisateurs-pionniers, qui s'étend de Méliès à Ed Wood, et continue de se développer aujourd'hui à travers la génération YouTube. La perfection formelle n'est pas une finalité en soi, et le dispositif technique est toujours apparent (les projecteurs ont certes certes vu leur taille divisée par quatre, mais ils sont toujours bien visibles, ainsi que le montre la pièce *Getaway II* de 1996 également). Dans ses nouvelles œuvres également (*Iced*, 2013), les projecteurs minaturisés partent intégrante de l'objet. Il s'agit d'une série de projections sur des formes de dimensions réduites, qui évoquent les circonvolutions du cerveau et témoignent à la fois de l'intérêt de l'artiste pour les recherches

dans le domaine des neuro-sciences, et pour l'esthétique gothique. Oursler passe invariablement du plus petit au monumental : la « réactivation » d'une pièce de 1996, *Open Obscura*, occupe la totalité de l'immense salle qui clôt le parcours. Ces globes oculaires projetés sur des formes rondes, et dans lesquels se reflètent les images des écrans allumés devant eux, illustrent la maxime de Tony Oursler selon laquelle « l'œil est le modèle de la caméra et sa salle de projection ».

Un livre-catalogue atypique

L'exposition est complétée par un livre-catalogue édité par le Fonds Mercator, atypique tant par sa forme que par son contenu. Plutôt que d'ajouter un ouvrage à la liste déjà longue de ceux consacrés au travail de Tony Oursler, les organisateurs ont privilégié un projet dans lequel sont mis en valeur les textes contenus dans toutes ses œuvres depuis ses débuts. La démarche est originale – privilégier le son plutôt que l'image – et, surtout, souligne que ce qui semble au premier abord n'être que des bribes de langage sans grande cohérence, sont en fait des éléments de textes très construits, voire scénarisés. Sculpturales, ludiques ou inquiétantes, les œuvres vidéos de Tony Oursler sont aussi littéraires et poétiques.

Pierre-Yves Desaise

MAC's : « Phantasmagoria » Tony Oursler jusqu'au 23-02-2014

Vue de l'exposition-Phantasmagoria -TonyOursler © Philippe De Gobert

Frédéric Platéus fait un surprenant aller retour entre la rue et le musée.

Dans « Extravagant Traveler », l'exposition qui lui est consacrée au MAC's, Frédéric Platéus présente en pièce majeure un ensemble comprenant une BMW style année 90, une remorque et une sculpture aux allures d'engin supersonique. Un ensemble motorisé qui constitue de fait le socle ambulant idéal pour présenter sa sculpture. Les historiens d'art spécialisés dans l'utilisation du socle dans la sculpture contemporaine considéreront cette posture originale comme un virage important dans le cadre de présentation d'une œuvre. Éliminé donc le socle classique qui fige et fixe l'œuvre dans une posture académique! Frédéric Platéus innove. Le socle est tracté et sa sculpture peut enfin sortir du musée pour entrer dans

la vraie vie. Avec une franchise non feinte, François Platéus assume et choisit délibérément son camp : « Avec cette pièce, pour moi l'important c'est la frime ! » nous dit-il. Dans une salle du MAC's on pourra découvrir les trois vidéos qui se connectent à cette pièce : Trois caméras qu'il a fixées sur la sculpture sont là pour scruter les paysages mais surtout susciter l'étonnement des gens qui croiseront l'engin sur leur route. Grâce à cette mise en scène originale l'artiste semble vouloir renouer avec l'esprit plus débridé de ses débuts de carrière où adolescent, il arpentait en toute liberté les rues de Liège en tant que graffeur.

L.P.

Autodidacte, Frédéric Platéus adore les objets sophistiqués, « designés », un peu bling bling. Une passion qui lui vient de son attrait pour les domaines du sport, de la vitesse. La culture urbaine et le mouvement hip-hop l'ont toujours fasciné, une manière de sauvegarder un état d'esprit resté fidèle aux courants libertaires d'une culture américaine de la fin des années quatre-vingt.

Lino Polegato : D'où vient l'idée de ce socle ambulant ?
Frédéric Platéus : C'est une pièce que j'ai faite pour pouvoir me faire remarquer en rue. Elle fait partie de ma vie de tous les jours. Je peux me promener avec. C'est un mixte entre un engin spatial et un engin de course. La pièce, c'est la voiture qui tracte une sculpture sur une remorque. On m'invite à faire une expo et je présente ça. J'ai mis trois petites caméras sur la sculpture et j'ai filmé le décor de l'extérieur à partir de la sculpture. Comme la sculpture produit un effet miroir, il y a des trucs qui font un peu psyché. C'est un objet de frime, un peu bling bling.

Quand je suis dans des embouteillages, les gens se demandent ce que c'est. Est-ce que c'est un jet sky? Les logos font penser à un truc de course...

Cette manière de procéder te rapproche de ton art du début quand tu faisais des graffitis. C'est un aller-retour entre la rue et le musée. Comment en es-tu arrivé là ?
Deux personnes ont pris une place importante dans mon parcours : mon frère aîné et mon père. C'est mon frère qui m'a initié aux graffiti. À 16 ans, je ne foutais rien à l'école, mon père m'a engagé comme apprenti. J'ai appris la technique de la prothèse dentaire, j'ai découvert les techniques de moulage, les matériaux résineux. Ça m'a plu. J'ai commencé à faire mes premières sculptures en 3D, c'est à partir de là que je me suis intéressé à l'art. Je suis un autodidacte complet.

Ta source, c'est la culture pop, l'Amérique.
Quand j'étais gosse j'avais envie de faire du base ball, du skate, avec toute l'imagerie graphique des années quatre-vingt : un univers graphique autour



du skate, palmiers, coucher de soleil, couleurs fluo. Je rêve d'aller m'installer en Californie. J'y suis allé deux fois, j'ai adoré.

Comment t'en es-tu sorti pour les frais de production ?
Ma sœur m'a aidé. J'ai dû acheter la bagnole, la remorque. J'ai choisi une BMW sport, une série 3 coupé, des années 90 qui fait penser aux dealers de l'époque. Une occasion achetée 1000 euros en Allemagne. Il ne fallait pas une trop belle voiture pour ne pas que ça fasse concurrence à la pièce. C'est un peu comme une belle paire de pompes que je réserverais aux jours de grand soleil.

L'art c'est quoi pour toi? C'est cette image clinquante que l'on retrouve chez Jef Koons?
Ce n'est pas vraiment moi qui ai décidé que c'était de l'art ce que je faisais. Je veux continuer à faire ce que je fais sans trop me poser des questions sur l'art. Je ne suis pas vraiment passionné par l'histoire de l'art. J'adore le travail de Sylvie Fleuret. Je suis très sensible au design des objets. J'ai découvert le Japon. J'adore la façon dont les

Japonais créent des objets, hypersoinés.

Comment naissent les idées ? Tu pars toujours d'un dessin ?
Non, je pense d'abord aux matières que je vais utiliser. Je flashe sur des matières et après plusieurs mois, les idées que j'ai eues se réalisent. La pièce que je présente est née dans ma tête du fait que lorsque je me promenais sur les autoroutes et que je dépassais des camions dont les réservoirs étaient faits en inox poli, comme des miroirs, je flashais sur ces camions-là. J'ai alors commencé à m'intéresser à l'inox poli miroir, et puis j'ai commencé à faire des pièces en poli miroir, comme la fusée, Silver Rocket, que j'ai réalisée pour Namur. Et puis j'ai vu des Stream liner, des engins prototypes qui vont super vite sur un lac salé aux EU, il y a des autocollants sur ces objets.

Tu te considères comme un artiste catalogué?
J'ai quand même envie de pouvoir sauvegarder une part de ma liberté en me disant que je peux m'arrêter à tout moment.

Pierre Huyghe. Sous influence accidentelle.

Au premier regard, l'on est pris d'étonnement lorsque dans la cour, les abeilles s'agitent autour de cette *Reclying Figure* dont la tête a été transformée en ruche à ciel ouvert. Qu'une vapeur d'eau se répand au son des *Gymnopédies* de Satie, pas loin. Que tantôt la neige, tantôt la pluie tombe. Et qu'au préalable, on a été accueilli par cette sculpture abstraite (mi néolithique, mi moderniste) en pierre couverte de lichen et fragmentaire, sur fond sonore d'une discussion menée par Pontus Hulten¹. Il y a de la poésie, du mystère, un débordement de tendresse, un soupçon de peur. Par la suite, les œuvres s'accumulent, du petit au grand format. Les films plongent dans le fantastique. Et l'incompréhension gagne du terrain.

C'est que tout a une histoire, pas absolument maîtrisée, encore moins figée et plutôt fugitive mais inscrite au particulier de chaque situation. Lesquelles forment un monde vivant et en devenir plutôt que statique et immortalisé. L'on peut bien sûr donner quelques clés de lecture : en 1995, Huyghe fonde l'*Association des temps libérés* dont la structure vise à « développer les temps improductifs, pour une réflexion sur les temps libres ». Figurent ses statuts en présence de la publication du *Droit à la paresse* de Paul Lafargue ainsi que d'un fragment du *Jardin d'hiver* de Marcel Broodthaers. En 1993, il réalise une performance à Dijon, ville dont le blason représente *La Toison d'or*. Or, cet ordre médiéval oublié avait pour effigie des têtes d'animaux que Huyghe reproduit en peluche, fait porter par des adolescents dans un parc de la localité (à proximité d'un zoo), et laisse déambuler librement. Ce scénario est partiellement réitéré dans la galerie Sud du Centre Pompidou où se déroule, rappelons-le, une rétrospective de son travail (même à être réfractaire à ce genre d'exercice). En 2003 et dans la même veine, il organise une fête urbaine. C'est comme un carnaval sorti de nulle part qui se déroule dans un lotissement en construction au nord de New York. *Streamside Day* a lieu le 11 octobre de chaque année. Sa trace nous parvient sous forme de film qui n'est ni un film didactique, ni un documentaire, plutôt un conte de fée pourtant bien réel. En 2009, il monte *The Host and the Cloud*, autre film tourné au Musée des arts et traditions populaires désaffecté (Paris), cette fois. Une quinzaine de caractères investissent les lieux, des êtres masqués racontent, une mannequin défile, une jeune fille entourée de ses chiens déambule. Cela se déroule sur trois jours, à des dates symboliques (fête des morts, St Valentin, fête du travail) et sous influence accidentelle (de vécu individuel). Enfin à Kassel l'an dernier, Huyghe investit la décharge du parc de l'Orangerie. Si l'on me demande quelle a été l'œuvre marquante de cette Documenta 13, je répond par celle-là : *Untitled* (en friche) avec ce mélange de végétal (des plantes psychotropes entre autres), d'animal (le chien blanc à la patte rose, les insectes) et d'esthétique (la *Reclying Figure*, un des 7000 chênes de Joseph Beuys) pour le dire vite, qui générerait tant décomposition qu'engendrement.

L'on peut également citer les artistes présents ou représentés dans cette exposition, dont Parvine Curie, auteure de la sculpture moderniste (le 1% du



Colony Collapse, 2012 Performance, juillet 2012, Les Arènes d'Arles Courtesy de l'artiste.
Photo : © Lionel Roux et Pierre Huyghe

lycée qu'a fréquenté Huyghe à Chevreuse) et Marcel Broodthaers déjà mentionnés, puis Le Corbusier, Brancusi, Modigliani, Mies van der Rohe, General Idea, John Cage, Gordon Matta-Clark... Mais c'est au risque d'être incomplet et maladroite. Car cette exposition ne repose pas sur des références. Elle tisse des liens oniriques avec ce qui lui est proche en localisation et ce qui est intime (ou extime) à l'artiste. On en a pour autre preuve *Timekeeper*, ces petits cercles concentriques, halo de rouge, blanc et vert sur un vaste mur. Obtenus par ponçage, ils font apparaître le temps au détour de l'état du mur au fil des expositions. La dernière en date était celle de Mike Kelley dont Huyghe a gardé la majeure partie des cimaises et parfois les cartels ! L'œuvre de Kelley plane aussi dans ce programme. Quant aux cartels sensés bordés chaque œuvre de Huyghe, il n'y en a pas au regret de certains critiques. Mais c'est sans avoir pris possession de la brochure mise à disposition.

Il y a deux prises de position tenues par l'artiste qui retiennent mon attention. Dans l'une, il martèle qu'il s'agit pour lui en art « d'intensifier ce qui est », dans l'autre que l'œuvre ou l'exposition (c'est la même chose) est indifférente à notre présence. Qu'elle grandit sans spectateur. « Que le public est témoin et non en position centrale et déterminée »². Pas déterminante non plus, puisqu'il n'y a pas d'adresse. Ces deux préceptes (liés) assez troublants prêtent à réflexion.

Si l'œuvre intensifie ce qui est, cela veut dire qu'elle ne crée rien de neuf, ou en tous cas, rien d'une découverte qui ne soit déjà. Ce n'est pas le but et Huyghe le revendique ainsi. Bien sûr, l'on trouve des objets et des images jamais vus en l'état auparavant. Mais l'important, c'est que ces objets et ces images ne relèvent pas de la fiction, ce qu'on pourrait appeler un imaginaire inventé. Et si cette fiction entre en jeu, elle n'est pas illusoire. Ce qui se donne à voir ne tombe pas dans le faux sem-

blant (seulement dans le rêve) car Huyghe rallie constamment le réel. Ceci se joue beaucoup par l'intégration du temps dans son œuvre. A tout moment, l'exposition se présente comme un processus en cours, que ce soit le jour ou la nuit avec tout ce monde animal qui interagit (dans l'exposition) et avec l'imprévisible qui est constamment sous-tendu (par chaque œuvre). L'indétermination (qui est le propre du réel) atteint un nouveau seuil notamment dans l'installation réalisée à Kassel, et dont nous retrouvons quelques digressions ici. Ce n'était peut-être pas aussi lisible dans l'œuvre antérieure avant qu'une organicité de plus en plus appuyée intervienne chez Huyghe. Prenons son film avec la manga Ann Lee où il redonne chair à une figure insignifiante et vouée à l'oubli (en association avec Philippe Parreno). Ou bien, *The House or Home* (1995), autre projet collectif qui refaçonne des constructions inachevées. Sauf que ces travaux étaient déjà traversés d'un phénomène évolutif, dont on ne peut prédire la suite. Et qui plonge dans le temps présent (cet infernal et impossible temps présent) c'est-à-dire dans ce qui est !

Quant à postuler que l'œuvre est indifférente au public, voilà qui bouscule la donne duchampienne selon laquelle c'est le regardeur qui fait le tableau. Si cela signifie que l'œuvre est réalisée indépendamment du goût du public, c'est une (bonne) chose. Mais qu'elle ne conçoive pas même la place du spectateur, voire qu'elle l'évacue, c'en est une autre plus problématique. Aussi est-on en droit de se demander si Huyghe balaye d'un trait la thèse essentielle d'une trilogie en art se composant de l'œuvre, de l'artiste et du spectateur – à quoi s'ajoute un 4^{ème} élément étant le lieu, au fondement du readymade ? Et où cela nous mène ? La patineuse ignore en effet ma présence, le chien vit sa vie et ne se laisse caresser par personne, le bernard l'hermite préfère de loin rentrer dans sa coquille, à

savoir *La muse endormie* d'après Brancusi et plongée dans le même aquarium. Peu à peu, on doute de la nécessité de notre présence (et ça irrite). Mais n'est-ce pas au bénéfice de créer une nouvelle tension, cette fameuse intensification de ce qui est ? De même qu'on se questionne quant à la nature de la chose regardée. Est-ce de l'art, or qu'il est beaucoup fait de mutation, de passage, de fugacité et de disparition ? Je pense que toute œuvre qui parvient à nouveau à susciter cette question est une bonne œuvre. Quant à sa marque « passagère », c'est ce qui lui redonne vitalité dans l'instant.

Au fait, l'œuvre d'art qui existe indépendamment de son public, ça a au moins deux conséquences. D'abord, remettre en cause les musées qui ne focalisent plus que sur leur nombre de visiteurs. On est tout de même désolé de voir le Centre Pompidou poster constamment sur son site le nombre d'entrées qu'il a fait pour chaque exposition (sauf celle de Mike Kelley, on se demande pourquoi !). Cet audimat à l'excès est le signe d'une dérive pour les chiffres, au détriment des con-



Pierre Huyghe, *Untitled* (Black Ice Stage), Music for Airports #4 de Brian Eno (1978) © FluxNews

Dans l'exposition que Pierre Huyghe a conçu comme un corps vivant, différents animaux croiseront votre parcours, mais aussi, par intermittence non programmée, des corps dansants. Si vous n'avez pas eu la chance de croiser la patineuse durant votre visite dans l'expo vous pourrez toujours vous consoler en allant voir le film publié sur le blog «fluxnews.skyrock.com»

tenus. Ensuite, considérer l'œuvre sans public, ça donne à penser qu'il existe à coup sur une multitude d'œuvres d'art ignorées, non vues. Des œuvres d'art dont l'auteur n'a pas été consacré artiste (ce qu'a montré en partie la Biennale de Venise), des œuvres d'art à l'échelle de la ville comme l'énonce Huyghe dans un de ses films : *With a Museum at the Dimension of a Real City* ... A partir de ce postulat que je crois juste (et enthousiasmant), je conclus qu'il n'y a donc pas trop d'artistes, ni trop d'œuvres d'art. Simplement, il y en a beaucoup et on ne peut pas toutes les voir. C'est un champ inglobalisable (ça reste du « un par un »). A chacun d'être alerte et disponible.

J'oubliais de dire : cette exposition multiplie les paradoxes dont celui, dès l'entrée, où l'on prononce haut et fort votre prénom (*Announcer*, 2011). Ne s'adresse-t-elle donc vraiment à aucun public alors que Huyghe prend soin d'annoncer chaque visiteur ? Peut-être ne s'adresse-t-elle pas à un public de masse et anonyme, mais à la personne dans son individualité. Allez-y voir en sachant qu'au bout du compte, les choses se densifient et qu'il faut accepter de se perdre.

Isabelle Lemaître

¹ Extrait sonore d'une journée de l'IHEAP, l'Institut des hautes études en arts plastiques né à Paris en 1988 et interrompu en 1995, en préambule à une nouvelle école d'art.

² Interview de P. Huyghe avec R. Storr publié dans Art Press, oct. 2013.

Centre Pompidou / galerie Sud / 25.09.13 – 6.01.14
commissaire : Emma Lavigne

Reprise : Ludwig Museum, Köln du 11 avril au 13 juillet 2014 // LACMA, Los Angeles du 23 novembre au 8 mars 2015

BO
ZAR
EX
PO

22.02 > 03.08.2014

Michael Borremans

As sweet as it gets

PALEIS VOOR
SCHONE KUNSTEN,
BRUSSEL

PALAIS
DES BEAUX-ARTS,
BRUXELLES

CENTRE
FOR FINE ARTS,
BRUSSELS

WWW.BOZAR.BE | + 32 (0)2 507 82 00



MUSEUM OF BRUSSELS



DMA
DALLAS MUSEUM OF ART

Michaël Borremans, *The Angel*, 2013, Courtesy Zeno X Gallery Antwerp © Dirk Pauwels

Philippe Parreno

anywhere, anywhere out of the world

Une magistrale monographie polyphonique.

Philippe Parreno (1964) a conçu dans les espaces délicieusement « inachevés » du Palais de Tokyo à Paris l’une des expositions les plus tranchantes, rafraîchissantes et titillant le corps et l’esprit de ces dernières années.

Avec une certaine incrédulité, le visiteur flâne au long d’une partition parfaitement mise en scène avec des « tableaux » successifs que Philippe Parreno établit et active, basés sur la notion d’absence et de « mise en place » de l’auteur/artiste à travers un système de pilotage à la technologie ingénieuse qui donne à l’exposition le statut d’un automate.

Philippe Parreno zappe de la réalité à la fiction, commente et recycle un héritage musical et trouve avec ça, dans le rythme de, en l’occurrence, « Petrouchka » de Stravinski, la mesure « absurde » pour diviser l’exposition en différents moments qui laissent au spectateur la liberté de prendre, à travers les expériences qui en résultent, « la cadence » de cette « exposition ».

Mais fondamentalement, que se passe-t-il dans cette exposition et/ou peut-on encore continuer ici à utiliser le concept traditionnel d’« exposition » ? Philippe Parreno fait d’une exposition un événement, ce qu’il décrit lui-même comme une « chorégraphie mentale » où le spectateur est livré à un parcours parfaitement orchestré de sons, de lumières et autres sensations « live » qui suscitent des émotions, une confusion poétique et des louvoiements entre la réalité et la représentation /reproduction de la réalité (ce qui constitue maintenant singulièrement davantage la réalité).

Ici, au Palais de Tokyo, l’art ne tient qu’à un fil technologique. La régie visible avec des ordinateurs et un piano qui joue Petrouchka de manière autonome, « programmé automatiquement » maintient le caractère a priori éphémère et glissant de « l’art » dans les nombreux espaces du Palais de Tokyo en mouvement et en état. La



Philippe Parreno, Palais de Tokyo

régie est/devient l’extension/prothèse du cerveau de l’artiste. Ce n’est pas pour rien que l’on renvoie dans cet ordre d’idées dans un texte de l’expo à une citation de Nelson Goodman : « aujourd’hui, la question n’est plus de savoir ce qu’est l’art mais quand il y a art »

Bref, comme chez des artistes/complICES tels que Pierre Huyghe et Rirkrit Tiravanija, l’exposition devient un médium et plus une enveloppe physique standard pour monter ou projeter, expo après expo, de l’art. Aux yeux de Philippe Parreno, l’exposition est un cadre flexible où tout devient possible « où une relation doit toujours être générée entre la production d’une forme et l’exposition d’une forme ».

Philippe Parreno travaille dans l’épicentre du concept de production culturelle actuelle et collabore avec d’autres personnes de l’industrie de la création, ce qui fait que la notion d’auteur/propriété se retrouve sous pression. Non seulement avec des artistes comme Pierre Huyghe (projet d’achat du personnage de manga vide AnnLee), Dou-

glas Gordon (« Zidane, Un portrait du XXIe siècle ») et Tino Sehgal (en donnant vie au Palais de Tokyo au personnage de manga AnnLee à travers une actrice/jeune fille qui lui ressemble fortement) mais aussi avec des architectes (paysagistes) comme Francois Roche et Bas Smet, des designers comme Randall Peacock, etc., ce qui élargit et fait glisser les frontières de la pratique artistique à travers la stratégie de la « communauté sans identité ».

L’« exposition » -expérience séduit et provoque par la parfaite exécution de l’« absence », aussi accentuée par les feuilles d’aluminium sur les fenêtres du Palais de Tokyo de manière à ce que la réalité de l’institution artistique baigne dans une confusion diaphane.

A l’entrée, le guichet des tickets a été transformé en un monumentale et aveuglant mur de lumière blanche qui faisait que le personnel du guichet restait méconnaissable, comme des ombres. L’immense projection de vidéos intrigantes (anciennes et plus récentes) à une distance de plus de 30 mètres restait parfaitement lisible au niveau visuel mais s’évaporerait une fois que l’on s’en approchait. De près, l’écran de projection se présentait comme « un squelette ». Le public devenait témoin d’une métamorphose parfaitement mise en scène d’images vidéo magiques à, une fois « tout près »... un gigantesque store clignotant, expropriant et vide.

Un piano mécanique, installé de manière majestueusement théâtrale, trônant sur un escalier tout aussi impressionnant, avec la musique automatique de Stravinski exécutée par Mikhail Rudy menait le visiteur vers une grande lumière alternante et un espace assombri. La lumière procurait de l’énergie à des posters fluo à côté desquels se trouvaient à nouveau un piano mécanique et un robot qui produit des esquisses en imitant parfaitement l’écriture de Philippe Parreno. Et derrière la bibliothèque pivotante de Dominique Gonzalez-Foerster se cache une formidable exposition de dessins ;

un dialogue entre Merce Cunningham et John Cage –, les maîtres légendaires d’une pratique artistique activée par « le hasard ».

Et de quelle manière pénétrante fonctionne « Marilyn », la magistrale vidéo de 2012 dans laquelle Marilyn Monroe est présente comme un fantôme dans une suite du Waldorf Astoria Hotel à New York, où l’œil de la caméra la ramène « physiquement » à la vie, l’ordinateur reproduit sa voix et un robot, son écriture. Avec ce film vidéo, Philippe Parreno parvient à ressusciter une réalité/icône disparue grâce à une technologie qui n’aliène absolument pas mais qui incarne Marilyn Monroe de manière particulière.

A proximité, le « jeu de jambes » des danseurs de Merce Cunningham résonne comme un écho auditif. Un petit mur, comme un morceau de décor, bouge d’une manière mystérieuse, parfaitement autour de la scène circulaire qui fonctionne comme un hommage intensément auditif et absent à l’un des fondateurs de la danse moderne.

Et ça ne s’arrête pas : nous regardons la vidéo d’un noir profond « Continuously Habitable Zones (C.H.Z.) » tournée au Portugal sur base d’un concept pour un jardin noir du Belge Bas Smet. Le son pénétrant des murs... provenant d’enregistrements souterrains en fait une expérience troublante dans une profonde obscurité.

Comme il est agréable de flâner dans un espace ouvert et assombri avec une série de « Marquees » qui, dans la lumière de la société du spectacle en croissance, laissent s’échapper leur « légèreté en tant que lumière » sur le rythme du Petrouchka de Stravinski... Dans cet autre espace interminable du Palais de Tokyo est présenté pour la première fois avec pas mois de 17 projections le concept « Zidane, A 21st Century Portrait » de 2006 ; nous voyons la star du foot Zinedine Zidane 17 fois de différents points de vues prises dans le stade lors du match Real

Madrid – Villareal (le 25 avril 2005). La musique exaltante de Mogwai mixée avec les bruits provenant du stade évoque une expérience visuelle panoptique inégalable sur le football et sur Zidane, homme/footballeur « en images ».

Les « étiquettes » digitalisées de chaque œuvre sont aussi remarquables : elles donnent non seulement les titres avec de l’information objective, mais aussi des phrases qui donnent un contexte et du contenu au fait de regarder.

Avec son ticket d’entrée, chaque visiteur reçoit un DVD de manière à ce qu’il/elle soit en mesure de regarder à nouveau les vidéos à la maison. Après avoir été lu, le DVD se détruit/neutralise lui-même et ne reste plus qu’une matière morte.

Tout comme la toute jeune et petite actrice donne pour ainsi dire vraiment vie d’une manière épataante à la vidéo d’AnnLee dans le petit espace faisant fonction de théâtre du Palais de Tokyo, cette exposition dans sa totalité est un formidable ré-étalonnage du concept d’« exposition ». Le fait d’exposer ploie dans le fait d’être « exposé » en tant que visiteur dans des objets, situations et faits incroyablement stimulants pour l’imagination.

A côté de la régie se trouvent des portes massives indépendantes qui, avec la régularité d’une horloge, s’ouvrent « en dansant » sur le rythme de la musique de Petrouchka et près desquelles un bruit simultané se répand, « en live » des boulevards parisiens animés des alentours près de la Seine, avec une vue irréaliste sur l’étincelant monument-utopie de la tour Eiffel.

Luk Lambrecht
décembre 2013

traduction Estelle Spoto

Palais de Tokyo
23/10/2013 – 12/01/2014

P.-S.: C’est comme si, avec son projet – comme un automate parfaitement programmé – Philippe Parreno faisait dans le Palais de Tokyo un solide clin d’œil et hommage à Jean-Pierre Beauviala, l’inventeur qui a instauré le « marqueur de temps » de manière à faciliter la synchronisation « chiffrée » du son et de l’image.

PRIX « REGARDS SUR LE TRAVAIL » - BOURSE D'AIDE A L'ECRITURE / DEVELOPPEMENT POUR UN PROJET DOCUMENTAIRE SUR LA QUESTION DU TRAVAIL

Le P’tit Ciné et le CBA s’associent pour lancer une bourse à l’écriture / développement d’un documentaire traitant de la question du travail. Le prix sera remis à l’occasion de la soirée d’ouverture des Rencontres Regards sur le Travail, à l’Espace Delvaux, place Keym, 1170 Bruxelles (Boitsfort) le 13 mars 2014. Date limite de dépôt des candidatures: le 14 février 2014

Le P'tit Ciné est un acteur audiovisuel essentiel et reconnu œuvrant à la promotion et diffusion du cinéma documentaire en Belgique francophone. Depuis 1998, l'association organise notamment Regards sur le travail: des

rencontres documentaires de plusieurs jours, avec projections et débats, autour de la question du travail et de ses représentations dans le cinéma documentaire.

Le prix est une aide à l’écriture/développement. Il comprend :

- un apport numéraire de 2000€, remis le 13 mars par Mme Céline Fremault, Ministre du Gouvernement de la Région de Bruxelles-Capitale, chargée de l’Economie, de l’Emploi, de la Recherche scientifique et du Commerce extérieur
- une aide en prêt de matériel d’une valorisation de maximum 5000€, remise par l’atelier d’accueil CBA.

RENS//: Le P’tit Ciné / Pauline David, 5 rue du Fort - 1060 Bruxelles
02 538 17 57 contact@leptitcine.be.

Bons baisers de Madras



Johan Muyle, *We Don't Know Him From Eden (Nous ne le connaissons ni d'Eve ni d'Eden)*, 1998, 360 x 900 x 140 cm

Dans le cadre d’Europalia India, le Belge Johan Muyle investit la Centrale for contemporary art à Bruxelles avec des installations, des sculptures et des dessins – le tout motorisé - de sa « période indienne ». L’idée, qui revient à Carine Fol, directrice artistique de la Centrale, est excellente. Doublement. Programmer Johan Muyle dans le cadre d’Europalia permet de sortir de l’ornière politiquement correcte, et donc souvent très sage, propre au festival. Et l’ampleur des installations monumentales de Muyle entre parfaitement en osmose avec les volumes imposants des lieux.

Le voyage a toujours été présent chez Johan Muyle. D’abord sous forme de sacs à dos, de mappemondes ou de

roues de vélo dans ses assemblages, puis par l’intégration dans ses œuvres des techniques artisanales venues d’ailleurs. Cet ailleurs, c’est d’abord le Congo, suite aux séjours de l’artiste à Kinshasa au début des années 90, puis, à partir de 1995, l’Inde. Et plus exactement Madras (aujourd’hui Chennai, dans le sud), là où Muyle a rencontré puis collaboré intensivement avec des peintres spécialisés dans la réalisation d’affiches monumentales (des agrandissements hyper réalistes de photos de tournage), relais jadis indispensables du réseau de promotion des films de Bollywood aujourd’hui remplacés – signe des temps – par l’impression jet d’encre sur bache.

Bollywood et la Bible

Dès l’entrée de l’expo, Bollywood est là, avec les trois protagonistes animés de « Loin s’en faux », une œuvre élaborée à partir d’affiches originales ramenées de Madras. Un moustachu enlace une femme couverte de bijoux tandis qu’à l’avant-plan, une autre, portant entre les sourcils le fameux tilak, le point rouge caractéristique des Hindous, laisse couler de manière intermittente le jet d’eau d’une fontaine. Dans les autres installations monumentales, l’Inde n’est plus présente qu’à travers la technique utilisée, celle des peintres affichistes, et plus dans les sujets eux-mêmes, commandés par Johan Muyle et qui renferment plutôt des références bibliques. Notamment les trois ensembles regroupés sous l’intitulé « We Don’t Know Him From Eden » et exposés pour la première fois en 1998 lors de la Biennale de São Paulo : un double portrait de l’artiste – en homme et en travesti – faisant allusion à un tableau du Dominicain (« Dieu réprimandant Adam et Eve », vers 1623 – 1625), où l’index d’une main mécanisée désigne la « femme » en rejetant sur elle la faute ; un trio composé d’un Asiatique, d’un Africain et d’un Occidental que l’on pourrait interpréter comme une version contemporaine des rois mages et enfin, deux jeunes « pleureuses » dont les larmes en jet, bien plus abondantes que celle de la Vierge et de Marie-Madeleine au pied de la Croix, sont recueillies dans une piscine gonflable bleue.

Dans deux petites pièces attenantes, le visiteur découvre le montage photographique qui a servi de base à la gigantesque fresque animée « I Promise You a Miracle » : 1600 mètres carrés ornant depuis 2003 la station d’autobus de la Gare du Nord Bruxelles et réunissant une quarantaine de

personnalités du monde artistique belge, de la génération de Muyle (Arno, Philippe Blasband, Yolande Moreau, Elvis Pompilio, Jan Fabre, Ann Veronica Janssens...). L’ensemble, réalisé avec l’aide de trois peintres venus spécialement de Madras pour ce projet, rappelle clairement le tableau « La Parole des aveugles » peint par Pieter Bruegel l’Ancien en 1568 et illustrant lui-même une parabole du Christ adressée aux Pharisiens.

Hybridation et mondialisation

Une ambiance de fête foraine flotte à travers l’exposition. La semi-obscure est entrecoupée par les clignotements d’ampoules multicolores entourant les œuvres comme des guirlandes et les scintillements des petits disques métalliques agglutinés en médaillons. Des leds tournoient à toute vitesse dans des roues de bicyclette ou des ventila-

s’alignent pour former « Past Glory, Present Pride ». Ailleurs, un soldat armé fait discrètement allusion aux couches les plus fragiles et démunies de la population indienne (en 2010, 1 Indien sur 3 vivait sous le seuil de pauvreté) : Don’t Hit Us We Are Just Poor.

See you Sioux

Il y a de la nostalgie chez Johan Muyle. Puisque les machines coûtent moins cher, les peintres affichistes dont Muyle a profité du savoir-faire artisanal font aujourd’hui partie du passé. Etudiant doté d’ailes de libellule, avatar de Vishnou ou soldat enturbanné et ventilé, les statuettes en terre qu’il utilise dans ses assemblages appartiennent à une tradition festive indienne – que Muyle compare à celle des santons - qui s’est progressivement éteinte dans les années 60. Il les



Ci dessus, entrée de l’expo à la Centrale à droite, «La Foire d’octobre», 2013 drawing on paper 28X21,5cm



pose sur une vieille boîte de bonbons Pierrot Gourmand ou de Berlingots de Carpentraz. Des souvenirs sucrés de l’enfance, avec comme un goût de paradis perdu. De la nostalgie, « mais pas un regard désabusé », précise-t-il. Au final, chez Muyle, c’est le doux qui l’emporte sur l’amer, l’optimisme sur la déception. Un Gandhi humble et souriant veille sur l’ensemble. See you in Paradise.

Estelle Spoto

« distant proximity » sera la prochaine exposition à la Centrale une dizaine d’artistes nous proposerons leur vision de la réalité, de l’urbanité, du devenir du monde, ...

Georges Didi-Huberman avance que ce que nous voyons, nous regarde, « distant proximity » intègre la position du spectateur. Carine Fol nous propose un parcours qui fonctionne comme une scéance d’initiation, ça commence par une vidéo stéréoscopique de Lauren Moffat (Fr), le spectateur, chaussé de lunettes à trois dimensions est transporté dans le regard d’une femme munie d’un masque qui l’isole de toute agression visuelle ambiante (caméras de surveillance,...). Ce masque est lui-même équipé d’une caméra qui fournit au spectateur l’image 3 D projetée à l’écran, ainsi que les commentaires de la protagoniste. Le ‘masque-caméra’ est logé dans une alcôve de l’espace d’installation. De la sorte il contemple et filme la scène de ceux

qui se laissent aller à la découverte de cette paranoïa de l’inquisition. Ce face à face intense qui relie l’œuvre à celui qui l’expérimente s’attache à l’aura même de l’œuvre, dans la mesure ou « ce que nous voyons devant nous regarde toujours dedans » (Walter Benjamin). L’exposition qui rassemble des œuvres d’artistes belges et internationaux aussi variés qu’une installation vidéo stéréoscopique, des photographies de villes imaginaires et de lieux désertiques, des sculptures de poussière, ... répond à une structure intuitive, à une recherche de réalité subjective à la fois proche et distante.

Distant proximity
13/3 – 08/06/2014

ACM –Peter Buggenhout – Jeroen Hollander – Michel Mazzoni – Nicolas Moulin – Lauren Moffatt – Françoise Schein – Valérie Sonnier – Christine Wilmes et Patrick Mascaux

Quand les *petites géographies* deviennent le murmure des choses...

Johan Muyle *Indian Studio*

Deux pieds nus sont portés par un petit coussin rond et rouge. L'un se soulève pour n'en toucher que le bord. Cette image conçue par l'artiste Johan Muyle se nomme *Hermès ou le dieu des voleurs*. Etre multiple, messenger des dieux incarnant la métis et protégeant les voyageurs. L'artiste propose-t-il de nous mettre en chemin et ce coussin amortirait-il nos pas pour avancer en silence ? A l'image des pieds ailés d'Hermès, ce coussin devient le socle d'un artiste qui déplacerait son « chez soi » vers un ailleurs, et que le visiteur peut emprunter pour se laisser glisser dans les dialogues que Johan Muyle a conçu pour nous.

Si les sculptures présentent nous apparaissent vite comme des « choses animées par une mécanique », il ne s'agit pourtant pas d'automates. Le simulateur que voudrait opérer ces derniers n'a pas lieu. Plus qu'apparences, ici tout est apparent. Les coulisses qui dissimulent d'habitude l'ingénierie font partie de l'œuvre. Il s'agit moins de faire croire à quelques chose que d'y participer. L'artiste nous propose une mise en scène dont nous faisons partie. Les assemblages fait d'objets trouvés fonctionnent par le mouvement du visiteur qui voyage entre les œuvres. C'est ce moment là qui nous surprend. La mécanique qu'un automate cacherait est ici autre. Construit minutieusement, les apparents objets qui peuvent nous fasciner par leurs assemblages d'éléments hétéroclites, nous transportent dans une autre dimension de l'œuvre. L'artiste préférera sans doute à ce mot, celui de *petites géographies*. Ce que sculpte l'artiste n'est pas ici enfermé dans une forme mais ouvrent à des espaces autres.

C'est là que se fera réellement le voyage du visiteur. Sur son coussin d'Hermès, il traversera des contrées faites d'ombres et de lumières. Ombres conçues par l'artiste, non pas comme un prolongement, mais une résonance à l'intérieur de l'espace-sculpture. Lumières suspendues comme des lucioles qui dessinent une auréole au sol comme pour définir un espace plus intime autour de la sculpture. Des espaces formés par des reflets se muant en réflexions. Certains apparaissent dans le mouvement d'une eau perturbée par le mécanisme d'une des sculptures et finissent par s'estomper en attendant le prochain mouvement d'un visiteur-voyageur. C'est peut-être là, dans ces invitations à se mouvoir, à aller voir derrière les choses que s'infiltre *une pensée muette*.

Aucun cris militant dans les oxymores utilisés par Johan Muyle, mais un silence laissé au spectateur pour qu'il puisse s'y engouffrer et y trouver ses propres mots. Se faire une raison s'il le désire ou imaginer une polyphonie

de sens à élaborer dans cet espace-sculpture. La spatialité est une caractéristique incontournable du travail de Johan Muyle.

Ses sculptures nous renvoient à ses voyages en Afrique et en Indes. Il décrira volontiers ces espaces comme des ateliers à ciel ouvert. Sans doute est-ce là aussi que l'artiste va puiser dans le savoir faire et l'ingéniosité, pour ne pas dire la métis, des habitants qu'il aura rencontrés. Son affection pour les objets ne tient pas dans une boîte à conserve nostalgique. Elle se nuance dans une ouverture d'un monde polymorphe, où des objets achetés sur internet se mêlent a ceux achetés sur un marché en Inde. De facture artisanale ou industrialisée, c'est leur réemploi qui les attache à un ensemble, l'atelier de l'artiste. Ces espaces qui peuvent paraître très distants glissent les uns sur les autres pour en créer de nouveaux. Une manière de multiplier les expériences. Peut-on dire que tout le travail de Johan Muyle consiste à élaborer ces superpositions mouvantes ? Des glissements de terrains pour déstabiliser notre paysage que l'on croit, ou voudrait immuable? Des frottements de cultures pour échauffer nos esprits endormis et abraser nos frontières?

Des mots comme humanisme et métissage s'infiltrent petit à petit dans un coin de ma tête. Johan Muyle donnerait-il à penser la globalisation, ce mot qui surgit de toute part dans notre société actuelle ? Parler d'une forme d'humanisme et d'une forme de métissage semble plus proche de l'intention de l'artiste. Des formes qui seraient des bulles. Des univers qui nous renverraient à des localités différentes. Parfois très éloignées entre elles mais qui semblent se marier joyeusement, non dénué d'ironie, dans les assemblages de l'artiste. *Ici c'est ailleurs* n'évoque pas un monde englobé dans une uniformisation des cultures, mais comme un ensemble de choses qui font le quotidien et qui se mêlent les unes aux autres. Métis et métissage se font alors par la ruse du créateur et de la vie qui se forment par contact des uns et des autres. Si ce sont les bulles de Peter Sloterdijk qui sont évoquées ici, nous pouvons alors les imaginer formant une émulsion commune. Ces *petites géographies* deviennent le murmure des choses dans lequel on apprend à discerner un certain sens de la vie. En suivant cette idée, laissons nous porter non plus par le coussin d'Hermès mais par les dernières vagues qui vont rejoindre le bord de la terre.

A chaque mouvement de cette grande eau se dessine une nouvelle ligne. L'écume vient s'y déposer. Ces micro-bulles qui glissent les unes sur les autres en emportant du sable avec elles. Dans ses derniers mouvements, la mer fait tourner les grains dans une eau qui semble un peu sale. Cette eau je l'ai vue dans un pot en verre.

Marie Zolamian *Mer morte*

Elle brillait. Le soleil faisait apparaître de petites particules dorées. C'est l'eau que l'artiste Marie Zolamian a utilisé pour nettoyer ses pinceaux lors d'une résidence à Birzeit, en Palestine. Elle en fait une vidéo. La caméra "tourne". L'eau tourne dans son pot jusqu'à ce que le soleil se couche. Jusqu'à ce que les paillettes d'or forment un dépôt. Le mouvement peut reprendre, il suffirait que l'artiste nettoie à nouveau son pinceau et le mécanisme se remettrait en route. Geste magique du créateur qui fait apparaître de la saleté, une souillure presque sacrée. L'eau salie devient ici un enchantement que l'on retrouve sur les images de plages peintes par Marie Zolamian. D'apparence, on pourrait y voir des images sorties d'un atlas géographique. Des vues en plans qui arbitrent notre imaginaire dans l'uniformité d'aplats de couleurs. Un bleu pour l'eau et un jaune pâle pour les bords sableux.

Presque simultanément, ces images sortent de l'atlas et se montrent comme un jeu d'apparitions et de disparitions. La peinture est eau. Elle vient et s'en va. Dépose ses pigments sur le papier pour créer différentes densités. Des reflets nous incitent à regarder l'image dans son horizontalité. Le lien entre la vidéo et les peintures se fait automatiquement. C'est la même eau. Celle qui emporte les particules dorées comme les grains de sable de l'écume. Ce moment qui se répète sans cesse et qui nous fait entendre le murmure des mers et

océans. Un crépitement de micro-bulles qui s'effacent pour recommencer plus tard. Dessiner une nouvelle ligne sur le sable, raconter une autre histoire. Ces histoires que Marie Zolamian écoute. Les portraits des personnes qu'elle dessine sont la transposition de ses rencontres. Et si les postures inspirées des miniatures persanes et arméniennes paraissent figées dans un temps immuable, le trait du pinceau de Marie Zolamian glisse librement sur la feuille. Il peut être fin et précis, ou simplement là pour déposer le pigment. Sans définir une forme fermée mais en laissant un voile coloré pour inciter le "regardeur" à aller au-delà, peut-être dans sa propre histoire. Une forme de pudeur pour entrer dans l'intimité de chacun.

C'est sans aucun doute cette pudeur qui m'a attiré dans le travail de ces deux artistes. Car tout deux ne se jouent pas de la violence existante dans nos vies, ni n'en jouent. Ils l'approchent, l'intègrent dans un espace qui rend la réflexion et le dialogue possible. Pour aller au delà des images lourdes qui se percutent entre elles comme les flashes qui font abondance dans les médias masses. Que les œuvres de Johan Muyle et Marie Zolamian soient considérées comme de grandes ou petites dimensions, ce sont de *petites géographies* aux multiples reflets : ... *décortiquer le tumulte grondant de la mer et en extraire le rythme du bruit des vagues, et avoir, de l'embrouillamini de la conversation quotidienne, démêler la ligne vivante qui porte les autres*. Rainer Maria Rilke.

Ludovic Demarche

Bibliographie :

Johan Muyle, *Heureusement la pensée est muette*, écrits de l'artiste, préface de Dominique Païni, éditions Le Gac Press (F), 2013

Johan Muyle *Indian studio*, préface de Carine Fol, texte de Bernard Marcelis, éditions Fonds Mercator (B), 2013

Mary Douglas, *Souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Edition La Découverte Poche, 2005.

Peter Sloterdijk, *Ecumes : Sphère III*, Paris, Edition Fayard/Plurielles, 2013

Rainer Maria Rilke, *Notes pour une mélodie des choses*, Paris, Editions Allia, 2008

Indian Studio, exposition monographique dans le cadre d'Europalia India du 07/11/2013 au 09/02/2014 à la Centrale for Contemporary art Bruxelles, 44 Place Sainte Catherine 1000 Bruxelles.

Dans ce cadre Johan MUYLE a choisi de nous faire découvrir deux jeunes talents : Marie ZOLAMIAN (du 07/11 au 15/12/2013) et Hamza HAL-LOUBI (du 09/01/ au 09/02/2014).



Reflets photographiés par Ludovic Demarche sur le sol de l'exposition "Indian Studio".

Maité Vissault : « Le public d’art contemporain ne passera à Eupen que si le lieu a une identité singulière. »

En janvier 2013, Maité Vissault a pris la relève de Francis Feidler à la tête de l’ikob. Durant cette première année, elle a assuré la continuité de la programmation prévue avant son arrivée. Avec « Fata Morgana », l’exposition qu’elle a conçue et qui ouvre cette nouvelle année, l’ikob entre dans une nouvelle phase Maité Vissault est docteure en histoire de l’art. Son parcours de commissaire d’exposition l’a menée au Landesmuseum de Münster, au musée Marta à Herford, au HISK et au musée d’art moderne de Saint-Etienne. Elle enseigne à l’Université de Lille 3 et collabore régulièrement aux revues d’art contemporain ETC (Montréal), Critique d’art, l’Art même, etc. Son dernier ouvrage en date, « Der Beuys Komplex - L’identité allemande à travers la réception de l’œuvre de Joseph Beuys (1945-1986) » a été publié en 2010 par les Presses du Réel. C’est donc quelqu’un qui connaît parfaitement les scènes artistiques allemande, belge et française et qui s’intéresse particulièrement aux enjeux identitaires de l’art contemporain et explore les relations entre l’art et les enjeux sociopolitiques et culturels qui lui sont inhérents.



Scène de vernissage. Avec un style d’accrochage particulièrement sobre, Maité Vissault donne directement le ton en affichant sa vision identitaire de ce qu’est l’art contemporain aujourd’hui. Une nouvelle ère commence, une page semble désormais tournée. En symbiose avec cette notion très particulière d’« espace autre », la sculpture de Nicolas Moulin n’est pas passée inaperçue.

Comment envisagez-vous le programme de l’ikob pendant les prochains mois ?

Je conçois le programme d’expositions comme une saison théâtrale : il y a un fil conducteur autour duquel différents événements qui y sont liés peuvent venir s’intégrer. Pour cette année, le fil conducteur, c’est « Fata Morgana », une grande exposition thématique inaugurale qui a débuté le 12 janvier dernier.

Le titre est très beau, mais un peu énigmatique. Que signifie-t-il ?

« Fata Morgana » est un titre qui recouvre des concepts liés aux « espaces autres » et aux hétérotopies. Ce sont des questions qui m’intéressent depuis très longtemps et sur lesquelles je travaille depuis de nombreuses années en tant qu’historienne et critique d’art. Je l’envisage comme une introduction aux hétérotopies de Michel Foucault : l’apparition d’un espace autre, sa perception, les décalages et les développements que ça génère dans l’espace réel et la question du mirage. Une *Fata Morgana*, c’est en fait une combinaison de mirages qui provoque des images multiples, déformées et superposées. Les mirages sont des espaces réels qui existent ailleurs et à travers l’évocation de la fée Morgane, il s’agit aussi d’invoquer une combinaison d’imaginaires. Cela permet de laisser le thème ouvert et chacun peut ainsi y mettre son propre potentiel.

« Réel », « imaginaire », « déplacement », comment ces mots rejoignent-ils votre conception de l’art contemporain ?

Je considère que l’art contemporain n’a pas à être obligatoirement compréhensible et consommable au premier abord. C’est plutôt quelque chose qui doit positionner le spectateur devant des questions, des choses qui ne sont pas immédiatement saisissables. Ça m’intéresse d’introduire de l’ambiguïté, quelque chose de décalé, de déplacé dans l’espace réel. Donc, la thématique ouverte par *Fata Morgana* me tient à cœur. Il ne s’agit pas d’un phénomène hallucinatoire, mais du déplacement à travers la lumière et l’air, d’un espace existant dans un autre espace. Et ça rejoint la question des hétérotopies.

Les hétérotopies sont des espaces qui existent aussi ...

Bien sûr. Ce sont des espaces autres mais qui sont parallèles à l’espace réel. Ces espaces ont d’autres codes, d’autres règles. Il s’agit en quelque sorte d’être confronté à l’autre qui existe. Cette confrontation existe au quotidien dans l’espace de la Communauté germanophone, et dans tout le développement politique et social qui se trouve autour. C’est donc aussi la question de la frontière. L’autre, c’est l’Allemagne, la Hollande, le Luxembourg, mais aussi le lien historique qu’il y a ici, à Eupen, entre la Belgique et l’Allemagne. C’est encore le déplacement réel des frontières sur ce territoire.

L’identité de l’ikob

Cela fait maintenant un an que vous êtes à la tête de l’ikob. Comment appréhendez-vous le rôle d’une institution d’art contemporain dans la Communauté germanophone ?

La Communauté germanophone est positionnée dans un endroit stratégique qui lui permet de faire rayonner la Belgique à un niveau européen et international. Mon projet consiste à faire de l’ikob une plateforme discursive sur l’art contemporain, en synergie avec les réseaux d’art contemporain transfrontaliers. Nous sommes entrés dans le fameux réseau « Very Contemporary » qui réunit le CIAP et le Z33 de Hasselt, le Bonnefantenmuseum et le Marres de Maastricht, le Museum Het Domein de Sittard, le Schunk de Heerlen, le Leopold-Hoesch-Museum de Düren, le Ludwig Forum et le NAK d’Aix-la-Chapelle. Ces structures développent un programme assez exigeant sur la scène émergente de l’art contemporain. Le but principal de « Very Contemporary » consiste à créer un nouveau type de musée, un musée européen sur plusieurs sites qui joue sur les particularités transfrontalières. Nous avons un site web, une brochure, nous organisons des événements en commun.

Un musée ou plutôt un centre d’art ?

Un musée a une collection...

L’ikob s’est défini comme un musée à partir du moment où la collection a pris de l’ampleur. Toutefois, aujourd’hui, quand on dit musée d’art contemporain, on parle plutôt d’un ensemble d’expositions. Par exemple, le Z33 à Hasselt, n’est pas un musée, mais, même s’il n’a pas de collection, il est à un haut niveau de production. Pour moi, il fait un travail comparable à un musée d’art contemporain tel que l’ikob.

Mais la collection de l’ikob n’est pas visible. Ne faudrait-il pas plus d’espace pour qu’elle soit visible ?

Francis Feidler, le fondateur de l’ikob, avait dédié une partie du musée à la présentation permanente de la collection. Ces salles permanentes étaient posées là comme un fait, mais la collection n’y était pas présentée dans ses dimensions de contenu, de médiation, etc. J’ai donc décidé de les enlever et de lier la présentation de la collection aux expositions. D’abord, pour asseoir ce que je voulais faire avec le réseau ‘Very Contemporary’ - positionner l’ikob comme un acteur de l’art contemporain, une plateforme discursive de et pour la scène émergente. Et ensuite parce que cela correspond au contenu de la collection qui est composée de traces, de témoignages des expositions et projets réalisés avec les artistes.

Comment définissez-vous la collection de l’ikob ?

Je ne la vois pas comme une collection muséale classique déterminée par une perspective représentative de l’art contemporain belge ou transfrontalier, mais comme un lieu de mémoire et d’écriture du contemporain. L’ikob a besoin de se positionner vis-à-vis des autres lieux de la région qui sont très proches, qui ont un programme extrêmement pointu et qui ont des moyens qui ne sont pas les nôtres non plus. Le public de l’art contemporain, notre public, pour l’instant, est curieux, il faut le conserver. Si la position de l’ikob n’est pas clairement définie, ce public-là ira plutôt à Aix-la-Chapelle, à Maastricht ou à Liège

- qui n’est pas encore dans le réseau, mais qui va le rejoindre au début de l’année. Il ne passera à Eupen que si le lieu a une identité singulière. Jusqu’à présent, cette identité a été essentiellement liée à la personnalité de Francis Feidler, maintenant, elle doit devenir institutionnelle. C’est l’ikob lui-même qui doit représenter ce positionnement par un programme exigeant, clairement défini, et c’est à travers moi - pas en tant que personne - que ça doit exister puisque j’assure ce passage.

Qu’allez-vous faire de la collection ?

Je présenterai des éléments de la collection qui sont en lien ou en relation avec les expositions ; il n’y aura plus d’espace défini pour la collection, mais des entités variables selon les projets. J’ai mis en place un nouveau programme, un focus sur la collection qui s’appelle « Star Works ». Tous les mois, on montre une oeuvre de la collection en relation avec ce qui se passe dans l’ikob, mais à un autre rythme. Cette oeuvre fait l’objet d’une recherche, on l’accompagne d’une documentation, on interviewe les artistes, car la plupart d’entre eux sont encore vivants, des articles, des cartes postales, une brochure sont édités.

La fée Morgane, les madones et Sainte Rita

Que se passera-t-il après « Fata Morgana » ?

L’idée est de développer chaque année une réflexion liée à de grandes questions telles que « Qu’est-ce que le contemporain aujourd’hui ? », « Quel regard l’art contemporain apporte-t-il sur la société ? ». L’année commence ainsi par une grande exposition de groupe, thématique, contenant une réflexion générique particulière. En 2014, c’est « Fata Morgana » qui se déploie en toile de fond dans le reste du programme constitué essentiellement de projets réalisés avec les artistes : des duos car, au centre, se trouve la question du dialogue.

Les deux artistes travailleront ensemble ?

Tout l’espace peut être joué par deux

personnes qui deviennent un duo et travaillent conjointement. Mais il s’agit surtout de mettre ensemble deux positions qui ne sont pas obligatoirement compatibles et à leur demander de travailler dans l’espace avec ce fil conducteur thématique qui a été lancé au début de l’année. Et ça, durant toute l’année, jusqu’à ce qu’une nouvelle exposition thématique vienne insuffler de nouvelles perspectives à développer.

Qui seront ces artistes en 2014 ?

Le premier duo est composé de Sophie Langohr et Jacques Charlier, le titre sera « Glorious Bodies ».

Sophie Langohr va montrer ses «vierges» ?

Oui, je suis partie de la série des « New faces ». Mais pour tous les duos la question du dialogue est importante, c’est pourquoi j’ai pensé à Jacques Charlier et sa fameuse Sainte Rita, une œuvre emblématique de l’histoire de l’ikob puisqu’elle a été une des premières oeuvres exposées en 1993. L’ikob est avant tout une plateforme de production, production de discours, mais aussi production d’œuvres et de projets. Il n’y aura donc pas que la série des vierges, mais aussi de nouvelles créations de la part des deux artistes. En quelques sortes une énorme installation créée par Jacques Charlier et Sophie Langohr. Ce sont aussi deux artistes liégeois, deux générations avec des approches complètement différentes mais qui appartiennent tous deux à ce patrimoine décalé et déplacé caractéristique de Liège. J’ai donc introduit la question de « Fata Morgana » à Jacques Charlier et à Sophie Langohr et, bien entendu, à l’ombre des visages des madones et de Sainte Rita se profilera la figure de la Fée Morgane.

Ensuite, après une pause estivale, j’ai invité Adrien Tirtiaux, un artiste wallon qui vit à Anvers et qui a fait ses études à Vienne : un vrai belge ! Nominé au prix de la jeune peinture et fondateur de l’Hôtel Charleroi ([http:// hotelcharleroi. com/](http://hotelcharleroi.com/)), Adrien a une double formation d’architecte et d’artiste. Il crée des oeuvres in situ inspirées des conditions politiques et sociales du lieu. Je lui ai donc demandé d’intervenir dans la collection. Il s’agira de faire apparaître un espace - l’espace de la collection - à travers le geste d’un artiste. De plus, comme j’ai envie de continuer à lier un maximum de collaborations avec différents lieux, j’ai aussi invité Leon Vranken à déplacer un fragment de la grande exposition qu’il réalise au Z33 de Hasselt durant la période estivale dans le dispositif d’Adrien. Enfin, pour terminer la saison, l’ikob présentera le travail de Ruben Bellinkx, artiste vidéaste/cinéaste de grand talent. Je trouve intéressant de proposer un focus sur un médium particulier - singulièrement hétérotopique - le film, quelque chose d’assez inhabituel à l’ikob.

Revenons à « Fata Morgana », l’espace de l’ikob a été sensiblement modifié...

J’ai changé tout l’espace du musée, enlevé des murs, reconstruit d’autres, etc. Tout le dispositif de monstration a été conçu pour qu’à certains endroits, en transparence, le spectateur voie des choses émerger, des espaces auxquels il n’a pas accès et qu’il soit obligé de faire tout un détour pour y accéder.

Et à ce moment-là, il y a d’autres systèmes de transparence qui interviennent ?

Exactement. Le dispositif est assez com-

Liège

Un vent libertaire souffle sur la Place de l’Yser.

Une occupation.

On le sait (on devrait le savoir) l’ex-théâtre de la place, vide de ses anciens locataires, est occupé depuis plusieurs semaines par quelques dizaines de jeunes - et moins jeunes – qui ont rebaptisé les lieux en « *Théâtre à la Place* » avec pour ambition d’en faire une manière de centre d’éducation permanente où tout un chacun, comédien, artiste plasticien, musicien, poète est invité à s’exprimer en dehors de toute contrainte et, bien évidemment, en marge des institutions locales qui, avec plus ou moins de bonheur et d’esprit d’à propos, ont à charge ce que l’on a coutume d’appeler *La Culture* et dans laquelle on trouve, pélemêle, les Beaux-Arts - en ce compris contemporains, - la danse, le théâtre, le cinéma, le tourisme, la cuisine exotique, les conférences grand public, la foire d’octobre, le dimanche sans voiture sur UN boulevard de la ville, la *City parade*, les visites de musées et le reste à l’avenant.

On comprendra aisément que l’occupation *sauvage* de l’espace voué, à ce qui se dit, à la démolition prochaine, puisse poser problème à nos élus municipaux qui n’apprécient que modérément ce genre d’entreprise et il y a fort à parier que les occupants des lieux se verront sous peu priés de déguerpir et d’aller ailleurs (là où on leur proposera peut-

être d’aller ?) s’amuser entre-eux. Ce serait dommage, on peut bien le dire. Car, assurément, ce qui constitue une autre manière de concevoir et pratiquer la *culture* dans un espace laissé à l’abandon n’est rien moins que parfaitement défendable et même, pensons-nous, exemplaire. Ici, n’est-ce pas, c’est, un peu (beaucoup) la débrouille ; on fait avec les moyens du bord, on se rassemble, on se parle, on *communique*, on fait des projets, on monte des spectacles, on permet à ceux qui sont si souvent privés de moyens et d’espace, de travailler leurs instruments, aux groupes de répéter, aux silencieux de prendre la parole ; enfin, il se passe ici des choses peu communes : il y a de la fête dans l’air et comme un avant-goût du printemps. Et cela n’a pas de prix.

Loin des sentiers battus, ces *sauvages urbains* battent le tambour, rient et chantent, inventent et créent des formes et des liens qui mettent dans l’air du temps un peu de la couleur qui lui manque. Il serait navrant et, pour tout dire, scandaleux, que l’on fasse tomber le rideau de la norme sur ce qui n’est, au fond, que l’une des belles manières d’être « *dans la culture* »...

Jean-Pierre L. Collignon



une création au TALP

pliqué : la manière dont on circule dans l’espace n’est pas évidente. Une autre dimension du dispositif est visible au sol et aux murs. Des lignes et des zones de couleurs délimitent des régions inspirées par la cartographie des coopérations transfrontalières qui traversent le territoire sur lequel se situe l’ikob : l’Euregio, la Communauté germanophone, et la Grande Région Saar-Lor-Lux - Rheinland Pfalz - Wallonie.

Et les artistes ?

Il y a deux figures qui sont plutôt des clins d’oeil historiques : Ulrike Rosenbach et Jacques Villégé. Tous les autres sont nés entre 1965 et 1982. Il y a deux français, trois allemands et dix belges. En ce qui concerne ces derniers, sans l’avoir fait exprès, je me suis aperçue avec un grand plaisir qu’il y avait à peu près autant de flamands que de francophones, et un germanophone ! Mais je n’ai pas choisi des artistes, j’ai choisi des œuvres en fonction du contexte thématique de l’exposition.

Propos recueillis par Colette Dubois

« *Fata Morgana* » avec Béatrice Balcou , Ruben Bellinkx, Marcel Berlangier, Wim Catrysse, Koenraad Dedobbeleer, Andreas Maria , Katrin Kam-

rau, Isa Melsheimer, Nicolas Moulin, Benoit Platéus, Ulrike Rosenbach, Adrien Tirtiaux, Emmanuel Van Derauwera, Romain Van Wissen, Jacques Villégé, Leon Vranken, Freek Wambacq. A l’ikob jusqu’au 6 avril. Ouvert du mardi au dimanche de 13 à 17h



Intervention de Marcel Berlangier



photo Charles François

Notre occupation du théâtre de la place est instinctive et nous l’estimons nécessaire.

Création d’un espace culturel autogéré et autonome

Qu’est-ce que l’autogestion? Un des principes fondamentaux de l’autogestion est l’absence de hiérarchie, c’est-à-dire littéralement, d’après l’étymologie grecque : l’ an-archie. L’autogestion implique donc que chacun assume les tâches qui lui incombent et soit profondément convaincu de l’utilité de celles-ci. Pour ce qui concerne la culture alternative, très souvent, l’objet principal des revendications tourne autour d’une remise en question du système économique qui tend à faire de la culture une marchandise.



Bastien, un jeune membre du collectif: « Je ne pense pas qu’il existe un autre lieu comme le nôtre complètement autonome dans la façon où il peut accueillir les propositions. Le manque de moyens nous permet d’être assez autonomes et libres et de

nous faire surprendre et de surprendre les gens. Nous sommes en perpétuelle construction, puisque d’autres personnes vont venir investir le lieu. Il est différent de ce qu’il était, il y a quatre mois quand nous avons commencé. Dans quatre mois il sera encore différent. Ça va beaucoup bouger au niveau théâtre avec trois quatre compagnies qui viendront s’installer en mars. Prochain spectacle le 24 janvier à 20 heures avec « *L’homme, content de rien.* »

C’est avec étonnement que nous avons retrouvé lors d’une réunion du collectif, Alain Hendrick, l’ancien directeur artistique des établissements Sacré: « *Ce qui me plaît ici ce sont les implications artistiques et humaines. Il y a le questionnement sur la position de l’humain dans la société d’aujourd’hui. Ils ont des questionnements et des réponses tout à fait pertinentes: l’accès de la culture à tous, pour tous et tout à fait gratuite, tout à fait conditionnée à l’accès de tous publics. Ils sont ouvert à tous les modes d’expressions sans esprit de chapelle. Je prépare un projet interculturel, qui a pour but d’inviter plusieurs pays, pour mieux cerner les identités, le prochain invité sera le Cameroun. Je prépare également un projet d’école centré sur une pédagogie alternative. Tout dépendra de l’avenir de ce lieu, qui devient une nécessité pour Liège et sur le plan national.* »

La position de Serge Rangoni, directeur du nouveau Théâtre de Liège: « *Ca correspond à une nécessité. Il est logique que de jeunes générations cherchent des espaces pour s’exprimer, mais le bâtiment est insalubre et dans un très mauvais état. Je trouve normal qu’il soit démoli.* »

Quel avenir pour le TALP?

Vécue au début sympathiquement par les pouvoirs locaux, cette réappropriation populaire d’un espace public est devenue à la longue dérangeante. L’idée d’une intervention musclée pour déloger le collectif des squatteurs n’a jamais été à l’ordre du jour. Les politiques se sont probablement dit que la froideur de l’hiver aurait tôt fait de les faire déguerpir. Seulement voilà, l’hiver a été plus clément que d’habitude... Le système autogéré mis en place depuis quatre mois par des bénévoles tient la route et les projets sont nombreux. Un site performant existe, une radio locale fonctionne. 15 ateliers se partagent l’occupation du lieu, les réunions autogérées pour régler l’agenda commun se passent dans le sérieux et la bonne humeur, la petite usine carbure...

Même si l’échéance est fixée au mois d’avril, les occupants continuent d’espérer. Ils savent qu’à la longue le capital sympathie peut jouer en leur faveur si le cap de bonne conduite est maintenu. Les raisons invoquées par les pouvoirs locaux pour siffler la fin de la récréation, la vétusté du bâtiment, sa dangerosité et la toiture qui n’est plus étanche, sont de plus en plus récusées par l’opposition. Si l’octroi des subsides Feder a été accordé à la Ville et même si le cahier des charges pour la mise en adjudication a été approuvé par le Conseil communal, la machine ne s’est pas encore mise en route et un mince filet d’espoir existe. Des voix se font entendre pour que l’on donne la possibilité de se donner plus de temps pour une vraie réhabilitation du site. Aloys Beghin, architecte

et professeur dans une école d’architecture liégeoise fait travailler ses étudiants sur différentes positions alternatives permettant la survie d’une activité culturelle de ce type sur le site d’Outremeuse. Selon lui, des plans de sauvetage existent, notamment celui de démolir uniquement les annexes du théâtre en ne conservant que la cage de scène comme lieu de travail pour des jeunes compagnies théâtrales qui sont en manque de lieux d’expressions. Un petit centre culturel autogéré abritant un certain nombre d’activités redorerait à coup sûr, l’image de la Ville. On parle de nouvelle Agora pour un Forum populaire. Un peu d’histoire... En 1981, le Trink Hall du parc d’Avroy, qui appartenait à la Ville de Liège, avait été squatté par Luc Boulangé, une expo avait été organisée. Avec le temps cette structure est devenue incontournable à Liège. Aujourd’hui, les politiciens liégeois sont les premiers à reconnaître son apport comme Centre créatif de soutien aux personnes handicapées mentales. Luc Boulangé: « En 81, l’année internationale des personnes handicapées, on a été squatter le Trink Hall. On avait eu les clés un peu par hasard. On nous a dit qu’on pouvait rester mais seulement pour l’expo. Après, on s’est dit qu’on était bien là et on y est restés ! ». Cette situation se prolongera deux ans avant d’aboutir à une régularisation. Le collectif du TALP peut se mettre à rêver, l’histoire ne peut se répéter continuellement, uniquement pour les mauvaises choses...

L.P.

PIXELS OF PARADISE Image et Croyance

15.03 > 25.05.2014 : BIP2014

Le virage amorcé par l’arrivée d’Anne Françoise Lesuisse aux commandes de la Biennale internationale de la photo de Liège semble se marquer de plus en plus. Avec le temps nous sommes passé d’une Biennale photo classique à une Biennale d’art contemporain. La preuve avec une participation artistique de plus en plus ancrée dans l’installation vidéo et l’art numérique. Le parcours expositif des expos principales démontre cette tendance.

A épinglez quelques événements à ne pas rater dans un parcours qui s’étoffe d’année en année en prenant de plus en plus d’importance car il réussit à convoquer autour de lui pratiquement tous les lieux culturels liégeois.

Le visiteur pourra faire son choix « à la carte » en parcourant le site de la Biennale: www.bip-liege.org. Il se rendra vite compte que la qualité des événements proposés est telle qu’il vaut mieux programmer à l’avance le sens de son parcours.

Nous allons tenté d’épingler quelques expos à ne pas rater. IDOLES aura probablement beaucoup de succès puisqu’elle permettra aux visiteurs de découvrir en même temps que l’exposition un nouveau lieu important liégeois: la Cité Miroir. Cette exposition interrogera la mise en scène du pouvoir. En première européenne, la présentation de l’installation vidéo de Robert BOYD (US), *The Man Who Fell to Earth*, un montage sur la chute des régimes et des hommes. L’exposition



China Copy Art - Loretta Lux 40 x 50 cm, 2006
© Michael Wolf and Courtesy Fifty One Fine Art Photography

ICONES au Musée des Beaux-Arts de Liège - BAL sera plongée pour la circonstance dans l’obscurité, elle accueillera une sélection d’installations vidéos. MIRAGES (au Musée d’Ansembourg) présentera principalement une sélection d’œuvres vidéos et d’art numérique.

Cette année, la Biennale sera intitulée Pixels of Paradise, et la thématique autour de laquelle se construira sa programmation est celle de l’image

et de la croyance : Voir et croire seront les deux mots-clés de cette 9ème édition de la Biennale internationale Liège. Entre ces deux mots, entre image et croyance, il y a un lien indéfectible que BIP2014 voudrait interroger par une sélection de travaux d’artistes qui allieront visions documentaires, installations et démarches plasticiennes.

Plus proche finalement de la thématique générale, liée à la foi et la croyance, notons le MAD-musée qui investit la chapelle Saint-Roch, avec une exposition dédiée à la puissance créative de la foi à travers des œuvres d’artistes outsider. La Société Libre de l’Emulation accueille un projet qui revisitera les liens passés et contemporains entre photographie et occultisme, sous commissariat de l’Espace Brasseurs. L’Espace 251 Nord, sous le commissariat de Laurent Jacob et d’Anne-Françoise Lesuisse, nous propose une exposition de Patrick Everaert.

Le BIP OFF:
Philippe Herbet avec l’expo « Croire » au Comptoir du livre • Un quai sur Meuse avec Les photographies de Véronique Marit. • A la galerie Flux, Philippe De Gobert en mars et 4Histoires de Familles, par le collectif A4 en avril • A la galerie Les Drapiers Lia Cook, Icônes Jacquards • A la galerie Artor, photographie de Gregory Henrard • Au Hangar, le collectif Noise • Théâtre de Liège, Marie José Burki • Caserne Fonck, Véronique Renier • l’Ikob Eupen, du 20.04 au 13.07.2014 Glorious Bodies – Sophie Langohr Jacques Charlier.

UNE EXPO, UN LIVRE
ALAIN JANSSENS/NULLE PART ET PARTOUT
15/01 - 16/03/2014

Dans le cadre de l’exposition d’Alain Janssens, l’Espace Photographique Contretype proposera, le mardi 28 janvier 2014 à 19H, une présentation de son nouveau livre "Nulle part et partout" par Alain Delaunois et Alain Janssens. Projection commentée de photographies et discussion avec le public .

Alain Janssens présentera, dans le cadre de l’exposition, des photographies réalisées durant ces huit dernières années. Ce photographe belge (°1956, vit et travaille à Liège) qui expose depuis une trentaine d’années est fondamentalement et avant tout un adepte de la photographie argentique, qui manie la lumière et la matière en laboratoire avec talent et exigence.

Son travail photographique relève de l’éloge de la lenteur et du silence; il est aussi passionné par la poésie. Car la poésie est porte d’accès à bien des choses, à l’émotion, et surtout à une pratique qui est liée à une non-compréhension de ce qui se passe à un moment donné. Où trouver les choses qui ont encore un sens, qui ont une force, une puissance, une énergie en soi?

Alain Janssens. Nulle part et partout. Liège, Alain Janssens éditeur, 2014.
Format: 16 x 24 cm - 152 pages (133 pages photos pour 100 photographies noir et blanc imprimées en bichromie, 19 pages de réflexions de travail).
Tirage: 600 exemplaires cartonnés cousus.



Maurice Frydman pose devant son installation au BAL ©FluxNews

Le BAL débute son programme de 2014 en nous proposant une exposition de Maurice Frydman (Paris, 1928). L’œuvre de Maurice Frydman se déploie, ces dernières années, via l’usage d’un matériau souvent discrédité dans le domaine des beaux-arts: le film plastique. L’artiste nous prouve par ses nombreuses recherches et manipulations sur le sujet que ce matériau possède lui-aussi sa possibilité d’incarnation et de compétence à nous surprendre. Ses grandes Matrices épidermiques sont révélatrices.

Au BAL, 70 œuvres sont présentées. Ceux qui ont vu son exposition il y a deux ans au Bozar et l’année dernière à l’Ikob, prendront plaisir à revoir ses travaux réadaptés à l’architecture particulière du lieu. Comme nouveauté l’artiste nous présente dès l’entrée du BAL une installation éphémère de grande dimension qui s’étire sur 15 m de long. Réalisé en film plastique, son matériau de prédilection, une succession de bandes se superposent en longueur. Une réalisation aux allures de performance qu’il a réalisée sur place avec l’aide de deux assistants. Par cette action, l’artiste nous décline une nouvelle version d’un vocabulaire plastique qui est ici le résultat d’étirement. Il nous démontre par cette gestuelle sa soif d’expérimentation qui le conduit à se renouveler sans cesse. Comme autre nouveauté, le visiteur

découvrira avec surprise des grands pastels, aquarelles et gouaches à tendances figuratives de la fin des années 70. Ils permettent de faire le lien entre la part figurative et abstraite du parcours de Maurice Frydman. Régine Rémon, conservatrice du BAL, a proposé à l’artiste de les remettre en lumière dans le cadre de cette exposition. Il s’agit pour la plupart de grandes scènes d’étreintes amoureuses d’une grande force vitaliste. Les enchevêtrements de corps enlacés préfigurent en toile de fond l’avant goût d’érotisme venant se greffer plus tard dans le travail de manipulation de la matière plastique qui se profilera sous forme de nombreuses compositions matricielles. Faisant suite au travail sur le médium plastique, qu’il n’aura de cesse d’étirer, de plier, en de nombreuses variations superposées, prendra naissance ce qu’il appelle l’épiderme. Peau ou écorce terrestre c’est selon (certains y percevront le frottement de couches tectoniques) qui une fois peinte dégagera toute son émotion. Un éventail complet de ces variations passées et plus récentes se retrouvent regroupées dans cette exposition.

L.P.

Du 17 janvier au 23 février 2014
Exposition MAURICE FRYDMAN AU BAL - Tensions-Torsions - 17/01 > 23/02/2014

Une rétrospective Françoise Schein au CIVA

En février aura lieu au CIVA, une importante exposition rétrospective de Françoise Schein. De la station de métro Concorde (Paris) aux favelas de Rio, l’œuvre de Françoise Schein, artiste, architecte et urbaniste s’intègre aujourd’hui totalement dans la Ville.

Françoise Schein est architecte de formation, ce qui la rend très sensible aux problématiques de la ville, « *Mon plan de travail c’est la ville. Au départ, dans mon travail, il n’y avait pas de gens ; c’était uniquement une cartographie de la ville puis petit à petit je suis « tombée » dans la ville, rentrée dedans, puis j’ai décidé qu’il fallait introduire dans les cartographies de ville, les gens eux-mêmes. Les ouvriers des chantiers m’ont énormément appris.* » Le travail réalisé à la station Concorde à Paris, l’a profondément marquée: « *La station Concorde on commençait à travailler le soir vers 21 heures. Voir ces immigrés, marocains, turcs, réécrivirent la déclaration des droits de l’homme, lettre par lettre, c’était magnifique. Il y avait quelque chose de royal, d’assez beau. Dès que l’ouvrier finissait une phrase, Il y avait un lecteur qui relisait tout.* » Depuis 1984, elle inscrit les droits humains sur les parois des cités: voûtes de stations de métro, murs de quartiers défavorisés, places ou façades de centres culturels... C’est un travail énorme qui demande une dépense d’énergie hors du

commun. Depuis quelques années elle est secondée et soutenue dans sa tâche par une assistante en communication au tempérament très affûté: Kathia De Radiguès. C’est au domicile de Kathia De Radiguès, transformé pour l’occasion en atelier d’appoint, que j’ai pu rencontrer Françoise Schein et l’interviewer. (A voir sur le blog) . L’exposition présentée au CIVA restituera la genèse d’un travail double, centré d’une part sur la poétique de cartographies réelles et imaginaires, et d’autre part sur les textes des droits fondamentaux comme textes essentiels et fondateurs des démocraties.

A cette occasion, les éditions Mardaga éditeront une monographie qui lui sera consacrée.<http://www.editionsmardaga.com>. L’ouvrage présente trois parties : la série des œuvres urbaines ; la série des œuvres participatives ; et ses recherches personnelles, dessins, carnets de notes ou inspirations, que l’artiste nomme elle-même son « laboratoire de recherche ».

L.P.

Françoise Schein. Artiste des droits humains
Du 21.02 au 04.05.2014 au CIVA - Rue de l’Ermitage 55 Kluistraat Bruxelles

Les éditions de La Lettre volée présenteront le film d’Aldo Guillaume Turin, *Before the Nightshot* (2013) visite au peintre Peter Joseph (Oxford, 1929)

Peter Joseph : « La peinture n’est pas juste de la couleur, c’est de la lumière et de l’air que j’essaie de poser sur la toile, de l’ombre et de la lumière... Je tente de peindre l’atmosphère, de peindre la lumière elle-même. Mes œuvres sont d’abord sensuelles, par leur couleur, leur lumière, leur tonalité. »

Tania Boon: Peter Joseph est un coloriste qui investit la couleur dans ses œuvres de manière émotionnelle. Par les aspects physiques de la couleur soigneusement disposée, il parvient à créer une tonalité similaire sur toute la toile. Les parties non peintes laissent la toile respirer.

Aldo Guillaume Turin: Ce film, l’impossibilité de faire le point, guère moins qu’en alignant des mots qu’on adresse à un lecteur dans l’espoir qu’il comprenne pourquoi on les lui destine. Il n’y avait, dans l’atelier de Peter Joseph, que deux opérations possibles face à tout l’imprévu qui pliait et déliait le temps — renoncer à la coupe et donner corps à des faits, des gestes. L’emploi des images, disons une certaine sorte d’images, condamne à demeurer un amateur, et le film à parler de ses lacis.

Le vendredi 21 février 2014
Séances à 17 h , 18 h 30 et 20 h
La Lettre volée, 146 avenue Coghén, 1180 Bruxelles.
Réservation: lettre.volee@skynet.be

Philippe De Gobert

Quand l'atelier fait oeuvre

La boîte-atelier

Dans un texte intitulé *L'atelier et le cube*, Brian O'Doherty définit le studio d'artiste comme un « espace-pensant », indifférent ou tout du moins perméable aux considérations du dehors, en somme « un crâne rond dans sa boîte-atelier ».¹ Ce faisant, l'auteur considère avec ironie le studio comme une nature *morte* plutôt qu'un lieu de création vivant. Il est vrai que le motif de l'atelier aura été si fréquemment immortalisé au cours de l'Histoire, et surtout depuis le XIXe siècle qui en a fait l'emblème de la bohème, qu'il en aura certainement perdu une part de sa vitalité. Cependant, la métaphore de la « boîte-atelier » employée par le critique comporte une dimension secrète et mystérieuse, de l'ordre de la fascination. Sans doute la miniaturisation des objets représentés y est-elle pour quelque chose dans cette attractivité. On a qu'à penser aux *wunderkammer* de la Renaissance, ces cabinets de curiosités dont les artefacts rares et précieux étaient soumis au regard et à l'examen attentifs de savants et de connaisseurs. Plus près de nous, viennent également à l'esprit les boîtes-envalise de Marcel Duchamp, contenant des reproductions à échelle réduite de ses œuvres et les boîtes de Joseph Cornell, entre tableau votif et assemblage surréaliste.

En digne héritier de Marcel Broodthaers et Kurt Schwitters, Philippe De Gobert construit de véritables microarchitectures qui font rêver. C'est à partir des années 1980 que l'artiste commence à concevoir des maquettes de studios d'artistes, en prenant parfois quelques libertés vis-à-vis de ses modèles. Mais c'est surtout à sa façon de mettre en boîte ces décors miniaturisés, au sens propre comme au sens figuré, à l'aide d'une chambre photographique, que l'on peut désormais l'identifier. C'est ce passage progressif de l'atelier en tant qu'objet exposé à l'atelier devenu « modèle », ainsi que ce constant aller-retour entre maquette et photographie qui fait la spécificité de sa démarche.

On le voit à la façon dont tout est minutieusement disposé dans son atelier, Philippe De Gobert est le prototype même du bricoleur, tel que l'a défini Claude Lévi-Strauss² : apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées, de la construction de la maquette à l'exécution photographique, en passant par la mise au point de l'éclairage, les retouches et l'impression des tirages, et même jusqu'à la fabrication de ses encadrements. L'artiste maîtrise de façon quasiment autonome toute la chaîne de production qui mène à l'aboutissement de son œuvre.

Comme pour le bricoleur, la règle est de toujours « s'arranger avec les moyens du bord », ce qui l'amène naturellement à aiguïser son sens de l'observation et à cultiver la débrouillardise afin de parachever certains détails. Chez lui, les rebuts sont maîtres. En témoigne les « tool box », de véritables boîtes à outil permettant de reconstruire soi-même, à la manière d'un jeu de mécano, l'atelier d'un artiste dont la maquette n'aura pas été exposée ni photographiée, pour des raisons diverses. Cette composante ludique apparaît comme le pendant de

la rigueur et du souci du détail de l'auteur. Ainsi dans chaque boîte apparaît une photographie d'architecture l'ayant inspiré, comme c'est le cas de la maison-atelier d'Amédée Ozenfant à Paris, construit par Le Corbusier en 1922.

Artiste manquant

De la chambre des merveilles à la chambre de l'artiste, il n'y a qu'un pas à franchir. Entre 1981 et 1991, Philippe De Gobert réalise la série des *Artist's room* : Albers, Brancusi, Calder, Cornell, Duchamp, Dotremont, Lohaus, Magritte, Morandi, Newman, Reinhard, Kawara, Pollock, Ryman, Van Gogh, Vermeer et Wharhol, toutes ces grandes figures mythiques y sont passées. Mais ayant compris que la fascination du public provenait davantage d'un fétichisme pour la figure de l'artiste que de l'intérêt pour l'œuvre, De Gobert s'est mis à réaliser des maquettes représentant des ateliers issus de son imaginaire. Petit à petit, de sujet l'atelier est passé à modèle, servant de repoussoir à une quête devenue photographique. La série des *studio*, sorte de variation sur l'Atelier au sens générique du terme, est composée de photographies grand format en noir et blanc prises depuis l'intérieur des maquettes. Le jeu des lumières et des transparences y est complexe, créant des illusions d'optique et des perspectives déroutantes, proprement piranésiniennes. Les multiples trouées et traversées donnent à l'image cet effet de profondeur, mais aussi cette invitation à

s'engloutir au cœur des ces habitations désertées. On y trouve quelque chose d'à la fois vertigineux et apaisant, comme lorsque l'on contemple les ruines d'une autre civilisation.

Il en va de même de ces « images détournées », documents photographiques d'époque représentant des ateliers d'artistes célèbres et dont De Gobert vient commuer les éléments distinctifs, à l'aide de peinture à l'huile. Cette action de réappropriation permet à l'artiste de banaliser le décor, de neutraliser son aura mythique. Reste certains éléments constitutifs du travail d'atelier, des pinceaux dans un gobelet sur la table, des détritiques qui jonchent le sol, mais qui ne dévoilent pas la personnalité de son occupant. Dans ces ateliers, l'artiste est absent, manquant, pour ne pas dire *manqué*, comme le souligne Brian O'Doherty : « Le créateur, la créatrice est un intrus/une intruse dans son propre espace, et il ne réapparaît que sous diverses excuses et déguisements ». ³ C'est notamment le cas dans *studio 3* qui reprend, comme dans le célèbre tableau d'Eugène Delacroix, *Coin d'atelier, le poêle*, de 1855, la figure centrale du fourneau comme substitut de l'artiste. Ainsi, plus qu'à son médium, l'artiste est assimilé à l'espace qui abrite sa création et aux éléments qui en constitue le décor. Contrairement à la démarche de plusieurs photographes modernes, dont Gisèle Freund, Hans Namuth ou le belge Roland d'Ursel, qui s'attachèrent à la mise en scène des artistes à l'atelier dans des postures de travail plus ou

moins authentique, De Gobert n'a que faire de ces modèles à l'ego encombrant. Alors que Namuth saisi Jackson Pollock en train de jeter de la peinture sur une toile au sol, De Gobert ne montre que les traces résultantes de ce geste. Sa démarche serait plus proche de l'artiste américain Lowell Nesbitt, qui fit dans les années 1960 la tournée des ateliers de ses collègues accompagné d'un photographe pour en immortaliser l'agencement. Ce dernier les percevaient comme des « portraits d'artistes sans leurs visages ni leurs corps », soit de pures reliques.

L'esprit du lieu

Philippe De Gobert oscille toujours entre un réalisme inspiré des documents historiques qu'il collectionne et une part d'idéalisation qui lui fait préférer l'ascétisme de l'architecte moderniste.

C'est donc à cette notion de *genius loci* ou esprit du lieu, entre matérialité et immatérialité, qu'il faut rapprocher les maquettes et autres studios de Philippe De Gobert. En témoigne ses « archives improbables » faites de superposition d'une image documentaire et d'une photographie tirée de l'une de ses maquettes imaginaires. Le résultat est une image complexe, dont on ne peut dissocier l'architecture d'origine de celle forgée par l'artiste. La fiction et le réel sont à jamais imbriqués dans une éternité photographique. Parfois, une ombre ou une tache donne l'impression qu'une présence fantomatique habite l'image. Peut-être s'agit-il

du génie du lieu, qui selon la croyance, protège et défend la maison contre les mauvais sorts.

Ce qui semble avant tout intéresser l'artiste, c'est l'immobilité et l'atemporalité de cet espace de travail qu'est l'atelier. Un lieu de création où le temps est suspendu, grâce à ce fil tendu du *work in progress*, car il y a toujours quelque part dans un recoin de l'atelier, quelque chose en *train* de se faire : une toile en jachère, un collage à moitié nu. C'est l'espace de tous les possibles, des vagabondages imaginaires aux réalisations les plus concrètes.

À la fin du mois de mars, la galerie Flux à Liège présentera un parcours rétrospectif de l'œuvre de Philippe De Gobert, qui a beaucoup été montrée à l'étranger, mais peu en Belgique. L'exposition intitulée « Clair de lune rue Paradis » regroupera une sélection d'œuvres plus historiques, comme les artist's studio et les archives improbables, qui seront exposées au rez-de-chaussée, tandis qu'au premier étage on retrouvera des œuvres récentes et de plus grands formats, dont les perspectives piranésiniennes. Au cœur de cet accrochage, une photographie donne son nom à l'exposition. Un clair de lune découpé à même la paroi de l'atelier inonde de sa lumière des objets voilés de mystère. Ce pourrait bien être le décor du Pierrot lunaire d'Albert Giraud, tel que décrit dans ces vers :

*La lune, d'un rais mince et lent,
Avec des douceurs d'agonie,
Caresse de son ironie,
Comme un lumineux archet blanc,
L'âme du violon tremblant*⁴

Pierrot, symbole de l'artiste absorbé par sa rêverie, s'est une fois de plus absenté de l'atelier. Reste la lune sa muse, emblème de la poésie.

Septembre Tiberghien

¹ Brian O'Doherty, « L'atelier et le cube, Du rapport entre le lieu où l'art est fabriqué et le lieu où l'art est exposé », texte daté de 2008, dans *White cube, L'espace de la galerie et son idéologie* (traduction française de *Inside the white cube*), JRP Ringier, collection Lectures Maison rouge, Paris, Zurich, 2008, p. 156.

² Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Edition Plon, 1960. Voir la description du bricoleur p. 27.

³ Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 165.

⁴ Albert Giraud, « Pierrot lunaire » dans Héros et Pierrots, Librairie Fischbacher, collection des poètes français de l'étranger, 1898, p.140.

Du 21/3 au 11/4/2014
Philippe De Gobert
Galerie Flux,
60 rue Paradis 4000 Liège
Infos: +32 42532465

La crème sans tarte du cinéma de Marcel Broodthaers

à propos de quelques-uns des presque 50 films de Marcel Broodthaers, à la suite de deux projections récentes, animées par Maria Gilissen, et Jacques Charlier...(toujours en verve, et ceci spontanément lors de la première des deux projections).

Alain géronneZ - 12.2013

Deux occasions récentes de voir des films de Broodthaers (pas nécessairement ceux qui sont décrits ici) me donnent l'occasion de parler à propos de quelques uns d'entre eux. Maria Gilissen avait accepté, à ma demande, relayée par la direction de l'école, merci, de faire une projection de ces films à l'erg (École de recherche graphique) le mardi 31 janvier 2012. Par l'intermédiaire de Jacques Charlier, qui était présent à cette projection bruxelloise et commentera les films à Liège, la galerie Nadia Vilenne, et l'Académie de Liège en la personne de Dominique Castronovo, ont souhaité bisser cette séance le 08 octobre 2013. Maria Gilissen, compagne et complice de l'artiste, s'est généreusement prêtée à l'exercice dans les deux occasions, nous réservant des surprises, notamment des bouts de films très rarement vus, ou inachevés, un plaisir pour les exégètes. Les deux projections, assumées par Paul Leeman au projecteur 16mm, étaient très différentes mais devaient, en raison des conditions techniques, exclure hélas les films tournés en 35mm. Les films dont je vous parle ne sont donc pas exclusivement ceux qui furent projetés à ces deux occasions, mais ils ont rafraîchi ma mémoire de quelques films, et m'ont permis d'en découvrir d'autres, et ainsi de tisser un réseau de connections entre eux et d'autres œuvres de l'artiste.



Les bobines, Maria Gilissen et Paul Leeman, à Bruxelles puis à Liège.



On pourrait dire, un peu comme le ferait Godard, que pour évoquer des films, il faudrait en faire un à leur propos : mais je ne peux pas faire une histoire du cinéma de Broodthaers, tout au plus pourrais-je, comme Godard dans sa période Cahiers, remplir ma page de quelques signes, sans doute moins signifiants que les siens. Je me permettrai donc d'écrire quelques mots sur les films de Broodthaers, sur les films qu'il a écrit - écrits jusque dans l'image même. Ecrire à la lumière des arts plastiques, caméra au point zéroïque du cinéma. Le premier film de Broodthaers est d'ailleurs le film d'un écrivain, d'un poète qui s'éprend de la caméra, et

le trou de serrure de sa Clef de l'horloge, c'est l'obturateur. En 1957, il n'est pas encore plasticien, il est journaliste et poète (rien de moins Mallarméen que de joindre ces deux bouts du possible des lettres). Il donne des visites guidées d'expositions au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, d'une exposition Kurt Schwitters notamment, mais nul doute qu'il garde quelques-uns des mystères de Schwitters pour lui-même. Ayant reçu de la pellicule argentique périmée d'un labo, il s'ingénie à tourner dans le nonsens des aiguilles d'une horloge (devant des assemblages, tableaux) de Schwitters, sans rien démontrer, juste démonter l'œuvre, remonter le film et montrer. Le film ressemble aux films dadaïstes et surréalistes, filmé à même quelques œuvres de Schwitters, lui-même dadaïste de cœur. Hans Richter et Léger sont aux côtés de Broodthaers, à trente ans de distance. Broodthaers tâte donc un peu d'histoire de l'art... pour cause de peu de moyens, mais aussi poétiquement (n'avons-nous pas tous rêvé, comme Olrik dans Le mystère de la grande pyramide, d'E.P. Jacobs, de traverser un musée la nuit à la lumière d'une lampe de poche?) Broodthaers éclaire les tableaux de Schwitters à la lumière d'une lampe torche, cône lumineux comme le faisceau du projecteur, regard de trou de serrure...

Tiens, j'ai acheté récemment le coffret publié par la Cinematek sur le film d'art en Belgique, mais celui de M. Broodthaers et H. Kessels sur Brueghel et Goya - Brueghel et Goya Journalistes -, son second essai filmique sans doute, y manque cruellement. Ce sera donc un film invisible... et le coffret de la Cinematek ni vaut guère mieux que le nom bling-bling de l'institution, puis qu'il rate l'occasion rare de laisser un artiste parler d'art. Enfin, je suis un peu méchant, car il nous faut déchanter. Le film fut écrit et dit par Marcel Broodthaers, mais pour la version française, le ministère subsidiaire (subsidaire?) effaça à posteriori la voix de Broodthaers et la remplaça par celle de Jean Raine, un vieux complice de Storck, Kessels, de Heusch, les spécialistes belges du genre qui figurent dans le coffret cité. (Jean Raine, né Jean-Philippe Robert Geenen, est peintre, poète, écrivain et cinéaste belge né le 24 janvier 1927 à Schaerbeek, mort à Rochetaillée-sur-Saône près de Lyon le 30 juin 1986, dixit Wikipédia) La part Broodthaers du film est donc diminuée dans sa langue maternelle. Broodthaers, écrivain, poète en vain semble-t-il su-



bit un nouvel échec. Parmi les phrases écrites par Broodthaers pour le film, on peut lire : *L'évènement social comme la distribution du pain avec l'illustration des diableries et proverbes, base du langage populaire.* Étymologiquement, Broodthaers serait celui qui apporte le pain... mais il ne pouvait, littéralement, textuellement, assurer son pain quotidien avec sa plume ou son ramage. Ses projets ne manquent pourtant pas de panache. Nous sommes en 62-63 et Broodthaers va verser dans les arts visuels... avec le succès que l'on sait.

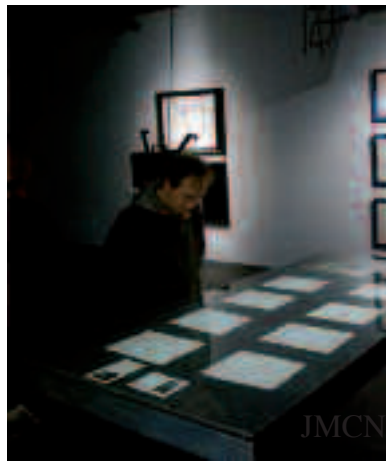


ci-dessous : six tableaux de Kurt Schwitters exposés au Palais de Beaux-Arts de Bruxelles en 1957, qui ont servi de sujet au film de Broodthaers *La clé de l'horloge*. De gauche à droite et de haut en bas : 1. *Das Arbeiterbild* 1919 2. *Das grosse Ichbild* 1919 3. *Merzbild einunddreißig* 1920 4. *Konstruktion für edle Frauen* 1919 5. *Das Sternbild* 1920 6. *Das Unbild* 1919

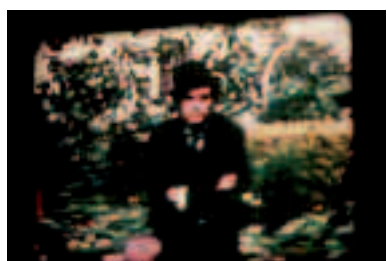
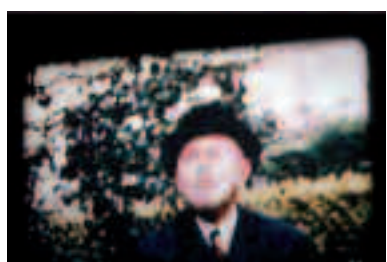
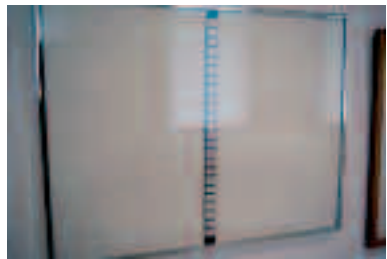


Le premier film que Broodthaers tournera en tant qu'artiste visuel sera donc pour bientôt. Et M.B. pourra se faire le plaisir en 1970 de tourner le film le plus court de l'histoire du cinéma, signant simplement M.B. en 24 photogrammes : une seconde (d'éternité) Le film initial par excellence. *Projet pour un film*, tourné dans le jardinot du Musée des Aigles, rue de la Pépinière, liquide le texte, le poète, mais pas la poésie. Revenir au cinéma(tograhe) de Méliès... trucs et ficelles à la *Pieds Nickelés* : un arrosoir invisible déverse la pluie sur le texte que Broodthaers tente d'écrire. L'encrier déborde, le texte se dissout. Broodthaers se garde bien de se couvrir d'un pépin trop magrittien. Un pépin suffit, le texte part à vau-l'eau avec l'ambition de Broodthaers écrivain, tout en l'affirmant poète plasticien. Tiens, justement, commençons par le commencement. Broodthaers a quarante ans et renonce à la poésie, qui ne nourrit pas son homme, ni ne lui sourit quoi que ... (*La souris écrit Rat*) Désormais les références au cinéma expérimental (Hans Richter) et d'amateur (Magritte) apparaissent ou ressurgissent stratégiquement. Un chapeau est accroché dans un

arbre, Magritte s'en empare, le pose sur sa tête et pose, pose comme pour une photo (un tableau ?) ; Marcel s'en empare à son tour, s'en couvre et pose comme pour la même photo, le rite de passage s'accomplit : Broodthaers pourra porter le chapeau de Magritte, il en rêve nom d'une pipe ! Les dés de Mallarmé sont pipés, le cinéma sera léger et comme l'époque n'est plus au surréalisme, Broodthaers aura laissé à Marien Marcel le soin du tardif *L'imitation du cinéma*, 1959. Quant à lui, il sera sous-réaliste, car la poésie peut-elle être réaliste? elle l'aura tenté dans le scénario du film sur Brueghel et Goya. Broodthaers portera l'éten-dard, et se mettra à tourner des films de court métrage d'aujourd'hui sur de la pellicule périmée. Pas d'argent ni de gendarme... la liberté n'a pas de prix, tant mieux.



Une seconde d'éternité, 1970, projetée en boucle à l'Ancienne poste, Lille (videos et films de la collection Pinault-Valenciennes) Comme l'a souligné Michel Assenmaker, ce qui était beau, dans la projection liégeoise, c'était de voir passer le film une fois, en une seconde. Comme une étoile filante. Répéter la seconde à l'infini change la temporalité du film. Autant voir les 24 photogrammes encadrés, dans un cadre. Là, on est dans le droit fil du film dans sa physicalité pelliculaire, mais on se l'imagine projeté.



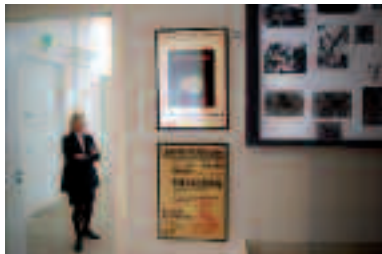
Le film (photogrammes ci-dessus) est-il de Magritte ou Broodthaers? Je n'en trouve pas mention dans le catalogue - référence de cet article - *Marcel Broodthaers Cinéma*. Mais je l'ai vu projeté à plusieurs reprises dans des programmes de films de Broodthaers et le doute me sied. Le film a deux têtes sous une seule boule. Avenue des Mimosas versus rue de la Pépinière ? ceux qui pensent que Broodthaers n'aimait pas Magritte doivent se tromper. Lors que deux artistes de cette trempe portent alternativement le même chapeau, que le rite de passage s'opère comme la cueillette du fruit défendu dans l'arbre à melons, que le même chapeau a deux bosses, qu'ensuite dans un autre film, *Ceci ne serait pas une pipe*, 1969-71, Marcel enfume ce qui n'était plus une pipe depuis René Magritte, on pige que René renaît transfiguré en Marcel, et non, ciel! renié par Marcel.



ci-dessus : un photogramme du film *Un crime à Cologne* 1971, Köln, Galerie M.Werner. Quelques cinéastes sont cités, Keaton, Vigo : *Sherlock Jr* ou *Zéro de conduite* nous rappellent que le cinéma de Broodthaers se nourrit du cinéma des origines. Sur une photo du festival du film XPRMNTL de Knokke en 1967, on peut voir Broodthaers brandir dans le casino une pancarte marquée *Cinéma Muet*. Le cinéma muet contre la majorité silencieuse? Le rapport son-image dans les

films de Broodthaers est tout à fait particulier, certains films commençant sans son, ou d'autres ayant un son qui se poursuit bien au delà de la dernière image (c'est précisément le cas d' *Un crime à Cologne*). Si les peintres contemporains de Broodthaers, Gerd Richter notamment, ont rendu obsolète le clivage abstrait-figuratif en peinture, Broodthaers aura expérimenté de même des films muets semi-sonores. Cela l'honore d'un apport considérable à l'xprmntl cinema.

Toujours cette idée fixe. Broodthaers, en parlant à propos de ses dias, nous avait exposé, en 1974, lors d'une soirée mémorable à *Jeunesses et Arts Plastiques*, sa théorie de l'image projetée : s'il reproduisait en dias des tableaux de maîtres, il n'obtiendrait que des reproductions de moins bonne qualité que l'original. Au contraire, en partant d'images populaires, images d'Epinal, de chocolat, cartes postales... l'agrandissement dû à la projection leur donnera des qualités supérieures à l'original. Je vous cite ceci selon ma mémoire, sans prétendre citer exactement la phrase de l'artiste. Quoi qu'il en soit, il y avait là comme un écho des théories de Malraux composant son *Musée Imaginaire* : Malraux nous explique que par la reproduction photographique, il peut faire exister une médaille ancienne en équivalence avec une sculpture de grande dimension.



Musée des Aigles, section publicité au K21, Düsseldorf. Projections de dias... ci-dessous : *Décor*, ICA London 1975, qui se retrouvera dans le film *La bataille de Waterloo*, ici (passé en fraude ?) réinstallé à la Dogana, Venise (dans le cadre d'une expo à la coll. Pinault-Valenciennes).



Le mouvement viendra au film à Londres : *La Bataille de Waterloo*. Filmée depuis les terrasses de l'ICA dominant le Strand, la parade des Grenadiers de la Reine en grande pompe, et des travellings sur son installation de circonstance, *Décor*, à l'intérieur du centre d'art. Digression : il m'amuse de savoir que les premiers trains trans-Manche venant de Paris (et Bruxelles) avaient leur terminus londonien à la gare de Waterloo, comme pour rappeler aux touristes français leur défaite. Juste retour des choses puisqu'à Waterloo, c'est à dire à Braine-l'Alleud (ce qui aurait sonné trop francophone aux oreilles de Wellington, tout comme pour donner son nom à une gare londonienne), c'est le culte de l'empereur déchu qui a la cote..., malgré la butte du lion et la chute de l'Aigle impérial.

Car le film, *Un Voyage à Waterloo* (Napoléon 1769-1979), tourné antérieurement par Broodthaers, qui nous conduit de la rue de la Pépinière à Bruxelles au pied de la Butte du Lion, trouve son épilogue dans ce lieu où c'est surtout le culte de l'Empereur vaincu qui est entretenu. Qu'est-ce que déplacer des caisses vides, contenant fantasmatiquement des œuvres d'art de Bruxelles à Waterloo, via un camion de la *Continental Menkes* spécialisée dans le transport des œuvres d'art ? Les tableaux auraient pu représenter des scènes de bataille, mais ces caisses

vides, qui véhiculent les armes de l'avant-garde, ne pouvaient quand même pas servir au transport de bétail, ni au transport du cheval blanc de l'Empereur dont on ne connaît plus la couleur. Le pouvoir de l'art est creux, les habits neufs du roi sont vides comme ces vestes et ces robes que Broodthaers exposait sur des cintres (un quidam du film court avec un drapeau noir, en fait un pantalon ou caleçon long - de sans culotte?). Broodthaers porte le faux nez du farceur, l'artiste nouveau est né, conceptuel et rusé, l'art en est chiffonné. Artiste canonique, depuis.



ci-dessus : Du film *Le voyage à Waterloo* (1979) au film *La bataille de Waterloo* (14 juin 1975), de Napoléon à Wellington... je n'ai malheureusement de l'installation *Décor* de photos que sa réinstallation à la Dogana, Venise, et n'ai pu revoir le film tourné là, à l'ICA, en intérieur et en extérieur, depuis longtemps. Sans photo...

Figures of Wax (Jeremy Bentham) 1974. Broodthaers s'adresse à la figure de cire de Jeremy Bentham (1748 –1832) logée au musée *Madame Tussaud* de Londres - le premier. La réponse est forcément dans la question, puisqu'une figure de cire ne peut répondre. Qu'on dise figure de cire devait en dire long pour Broodthaers : figure métonymique quasi Broodthaersienne, qui dit figure pour corps de cire figuré. Ces « figures » *fig.1 fig.2*, etc. si chères à Broodthaers sont ici transfigurées. Marcel qui n'attend pas plus de réponse de la figure de Bentham que du chameau qu'il guide au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (Bozar, nom bling-bling actuel) devant son *Jardin d'hiver*, ou celle du chat de sa pièce sonore, *Interview avec un chat* - "ceci est une pipe, ceci n'est pas une pipe..." chat qui bien sûr donne sa langue au chat (car c'est Broodthaers lui-même qui répond « Miââw ») L'artiste s'attendait si peu à une réponse compréhensive de la critique, surtout lors qu'il publiait des poésies, qu'autant poser les bonnes questions à ceux qui ne peuvent, et pour cause, y répondre.

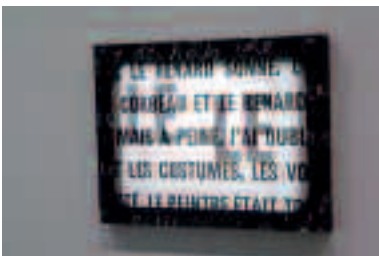


Le malheur de la question, c'est la réponse, aurait écrit Blanchot. *Figures of Wax* est un film parlant e muet. Une voix off dit en anglais ur texte off. Dans l'image, les questions de Broodthaers au philosophe son suggérées sous forme de sous-titres mais les lèvres de Broodthaers restent closes, il se fait figure de cire lui aussi. D'un piano hésitant, on entend *Le temps des Cerises* et du Chopin, *Marche funèbre*... Le film a l'air d'appartenir à différents âges jusqu'à son langage filmique. Film extra-ordinaire et complexe, qui commence par des mannequins de cire dans des vitrines de magasins de fringues à la mode, et se poursuit après avoir viré à gauche (*turn left lit-on* écrit sur le macadam) au *Madame Tussaud* face à la fringuante figure de cire du philosophe radical

Au delà de cette limite. 1971.

La limite, c'est Paris, où se déroulera son exposition ultime, *L'angélus de Daumier*, dans l'hôtel des Rotchild. Le film est bien sûr underground : Au delà de cette limite – le réseau du métro parisien – votre ticket n'est plus valable. Il y a toujours une limite, une limitation, l'imitation ? Broodthaers par ses films a franchi les limites de la salle de cinéma, pour opérer dans la salle d'exposition. Au delà de cette limite, le ticket que le poinçonneur des Lilas avait composté n'est plus valable, et en ce temps là, le texte de céramique était placardé à toutes les sorties du métropolitain parisien. Le film prend donc une valeur documentaire sur cette époque d'avant les portillons automatiques. Mallarmé, lu restera toujours valable. Poète qui a franchi les limites, et pas par hasard. Les films de Broodthaers sont rares : à voir car tirés en éditions limitées - bien qu'il aurait aimé voir tirer certains d'entre eux de manière illimitée - dispersés dans les collections souvent privées. Cette fois, dans ce film parisien, le texte est déjà écrit, ready-made, et placardé à chaque sortie du métropolitain, apparaissant en boue de travelling à la fin de chaque plan. Le film erre donc en boucle dans le réseau du métro, sa sortie s'assortit à lui. Le film n'est jamais sorti ? er salle bien sûr, inutile de passer au delà du délit, ni au déni du cinéma. S le train a une longue histoire d'amour avec le cinéma, le métro devra plutôt attendre la *Nouvelle vague* pour y figurer, et ce malgré la Metro Golwir Mayer. Broodthaers essaie d'en sortir, et il est possible que, par rapport à la *Nouvelle Vague*, son cinéma reste primitif, mais dans le cadre du cinéma expérimental, du cinéma d'artiste il remet chez nous l'expérimentation sur les rails. Ses presque cinquante films deviennent ou deviendront des classiques, tant il est vrai que l'amateur est éclairé depuis les Lumières. Le cinéma date du 19ème siècle n'est-ce pas ? et Broodthaers n'est pas le dernier à nous le rappeler, la *section cinéma* de son *Musée des Aigles* fait partie du *Département 19ème siècle*. Au delà de cette limite, je ne peux plus écrire grand-chose... plus de blanc dans mes pages, mais ce serait passionnant d'analyser quelques films plan par plan. Il me reste à vous souhaiter d'avoir l'occasion d'assister à des projections de ces films géniaux

Jeremy Bentham (1748 – 1832) was a British philosopher jurist, and social reformer. He is regarded as the founder of modern utilitarianism. Bentham became a leading theorist in Anglo-American philosophy of law, and a political radical whose ideas influenced the development of welfarism. He advocated individual and economic freedom, the separation of church and state, freedom of expression, equal rights for women, the right to divorce, and the decriminalising of homosexual acts.[1] He called for the abolition of slavery, the abolition of the death penalty, and the abolition of physical punishment, including that of children.[2] He has also become known in recent years as an early advocate of animal rights... (Wikipedia)



ci-dessus : *Le corbeau et le renard*, 1967, installation et projection au Musée d'art moderne de la ville de Paris.

ci-contre à gauche : *La Pipe* (Gestalt, Abbildung, Figur, Bild, 1969-72.



Eau de Cologne 1974. Ni palme d'or à Cannes ni Ours d'or à Berlin, plutôt pensable au festival Exprmntl de Knokke...



Constructions identitaires

On peut voir à Madrid jusqu’au 31 mars prochain, au MNCARS , une exposition dont Jean Francois Chevrier est commissaire, et intitulée «Formes biographiques».

Comme on sait, la relation entre vie et oeuvre d’un artiste a fait l’objet d’analyses nombreuses depuis l’époque de Vasari. Ce binôme est à la source de ce qu’on appelle Histoire de l’art, suivant en cela l’idée d’une méthodologie. Or au XXe s est apparue une certaine méfiance face à ce que toute méthodologie entraîne comme explication dogmatique. De sorte que le recours à la biographie, lorsque celle-ci est coupée de son contexte d’origine , ne réussit plus à dévoiler le sens d’une oeuvre, car de cela résulteraient des erreurs pouvant survenir: il est vrai qu’il paraît aujourd’hui difficile de s’appuyer sur une conception stéréotypée de l’artiste et de l’acte créatif. Voila pourquoi l’exposition que voici évite de tomber dans l’hagiographie. Voyons: oui bien sûr, les vies exhaussées, *sanctifiées*, elles le sont en même temps qu’elles sont reléguées. de fait, il n’est pas d’espace pour un «génie» ou pour un «démurge». Jean François Chevrier tisse devant nous un récit qio opte pour la meilleure part a accorder aux oeuvres, et non à leur signature. L’aventure est osée.



Ed Templeton, Suburban Domestic Incubator 2013 ©Ed Templeton

Frappante dans l’exposition est l’intérêt que l’on porte à la *mythologie personnelle*, à savoir un monde fondé par l’artiste, matrice de l’oeuvre à venir. Ce monde conjure un matériau nécessaire au développement d’une existence singulière, si même organisée de façon à ce quon la repère à travers des étapes naturellement successives. Rappel: le soucis de la linéarité narrative fait lien avec toute biographie, avec la construction et la reconstruction de l’image de quelqu’un, et de ce que l’action qu’elle déroule suggère. Robert Musil l’exprime à sa manière: «La paix vient de ce qui est simple suivi des événements, lorsque, comme chez un mathématicien , il est une seule dimension qui l’emporte sur ce qui pèse dans la variété offerte par une vie. Simple est le fil qu’on raconte,

c’est le fil même de la vie, courant à travers le paysage accidenté du temps et de l’espace (...)Tous les hommes s’emploient à être des narrateurs... ils approuvent les faits dès que ceux-ci semblent obéir à la nécessité, grâce au secours que leur donne l’idée que la vie possède un cours, ils estiment qu’ils sont protégés du chaos.» L’art est narration, de fait. En partant de ces prémisses, l’exposition offre la découverte d’un parcours éclairant les stratégies auxquelles un artiste peu avoir recours dans le but de s’inventer un passé et un présent, tout en y associant ce qu’en dira le compte rendu de son existence. Ainsi d’Etienne Martin. Le sculpteur illustre exemplairement le propos, puisque tenant en vue dates et exacte chronologie des étapes qui ont été les siennes, il se lance dans l’édifi-

cation de sa «maison», sorte de métaphore de son existence, invitation au rêve qu’il y aurait à créer afin de «changer la vie».

L’exposition a une certaine retenue. Entre autres propositions, il y a celle de Dorothea Tanning, une installation portant le titre d’*Hotel du Pavot, chambre 202* (1970). Un scénario inquiétant que fait vibrer une atmosphère indéfinissable et magnétique à la fois. C’est une chambre qui abandonnée par ses amants n’est plus que ruine. L’émotion suscitée s’adresse au passé vécu en un tel endroit. Elle rejoint celle de l’artiste. Nous oserons en toute confiance laisser se fissurer notre propre enclos individuel, grâce à elle. Tadeusz Kantor et Ed Templeton à leur tour, nous parlent, en parallèle,

depuis des oeuvres qui véritablement se consomment.

Ajoutons que la littérature constitue peut-être l’axe de cette exposition . Deux figures sont convoquées, ce sont Nerval et Kafka. IL faut lire le premier comme un des auteurs ayant eu l’audace d’user d’un pseudonyme, à la base d’un projet de généalogie délirante. Quand au second il se sera réengendré par l’écriture, d’où viennent ses journaux où il consigne : «L’écriture est négativité. J’avance, je projette des tentatives qui découlent de l’autobiographie. Las, une biographie, une réinvention des éléments qui d’eux-mêmes font signe. A l’aide de ceux-ci, je souhaite me sonstruire moi même, à la facon de quelqu’un dont la maison est menacée, quindécide d’en bâtir une autre, serait-ce avec les matériaux de celle qu’il quitte.»

Francesco Giaveri

Traduction de l’italien par Aldo Guillaume Turin

De Vleeshal Middelburg

Dario D’Aronco (eidolon) 3 illustrations for voice

De Vleeshal est un endroit remarquable où règne la liberté de penser et de montrer, situé à Middelburg, « l’aisselle » des Pays-Bas. Depuis des années, le directeur Lorenzo Benedetti parvient à poser les jalons d’une politique où des noms internationaux comme Kelly Schacht, Jimmie Durham ou Yona Friedman peuvent produire et présenter leur travail de manière spontanée en dehors de leurs « propres » lignes.

Le jeune artiste italien Dario D’Aronco (né en 1980) s’est distingué à Middelburg avec un projet où de nouvelles oeuvres d’art s’intégraient parfaitement dans un projet-pensée sans que les oeuvres individuelles ne perdent leur autonomie artistique.

Dario D’Aronco a élaboré son projet avec la chanteuse-improvisatrice d’avant-garde japonaise Michiko Hirayama, qui s’est principalement fait connaître à travers sa collaboration intense avec le compositeur italien Giacinto Scelsi.

Lors de l’ouverture, Hirayama (née en 1923) a interprété dans un endroit invisible (hors du champ de vision du public), avec sa voix ensorcelante, des images vidéo abstraites d’un coucher de soleil qui étaient projetée, en haut et de manière presque inaperçue, dans l’architecture particulière de De Vleeshal.

Elle lisait pour ainsi dire vocalement, d’une manière particulièrement pénétrante,

« comment » la lumière naturelle disparaissait. L’enregistrement de cette prestation était diffusé tout au long de la durée de l’exposition. Sur le sol, on pouvait voir deux sculptures; une d’entre elles était une empreinte de béton qui avait été moulée dans le sable de Middelburg – ce qui fait que l’image de béton, avec les pierres et coquillages perceptibles dans la structure, rendait traçable le lieu local (Middelburg) de l’acte artistique. Le format de l’oeuvre renvoyait exactement au triangle interne d’un tapis visible plus loin dans l’exposition. Cette forme de béton reprenait les dimensions de la peinture « noire » N° 8 de 1964 de l’artiste américain Mark Rothko, une oeuvre que Rothko a réalisée à l’occasion de la série pour la fameuse chapelle Rothko à Houston (Texas).

Dario D’Oronco relie la chapelle – comme un lieu religieux – au son et pour cette raison, il a peint sur un tapis-support antibruit les mêmes contours de cette magnifique peinture de Rothko.

La « matière » musicale prenait complètement « forme » dans l’exposition dans l’ensemble-sculpture en bois en trois parties intitulé « Okanagon », une référence directe à une composition du même nom de 1968 signée par Giacinto Scelsi, qui – fait assez remarquable pour un compositeur – n’était pas capable d’écrire lui-même les notes de musiques et laissait transcrire par des tiers ses pensées musicales.

Ces trois magnifiques sculptures sont abstraites-minimales mais/et suggèrent en même temps les flight-cases de la harpe, de la contrebasse et du tom-tom – précisément les instruments nécessaires à l’interprétation du morceau « Okanagon » de Scelsi.

A l’entrée de l’exposition, l’artiste a monté un tuyau/poteau rongé dans le sol carrelé de noir et blanc de De Vleeshal, un poteau trouvé sur place et percé d’un trou qui a suggéré à l’artiste l’idée d’une flûte.

La description ci-dessus de l’exposition illustre le fait que ce projet était une succession particulièrement sensible, bondissant de la vidéo, via le son, à des sculptures/objets qui avaient une liaison non illustrative silencieuse avec la musique de Scelsi.

Dario D’Aronco est parvenu à Middelburg à immerger le spectateur dans une expérience totale, sensorielle et poétique, où l’incapacité de Scelsi à convertir/mettre sur papier lui-même sa créativité musicale dans un système notation/langage codé musical à utiliser de manière commune signale de manière très symbolique que l’expérience de l’art tout court ne peut pas se produire et être exprimée selon des systèmes étalonnés. L’expérience ne l’art ne peut en aucun cas être « mise en boîte » ou servir dans un passe-partout et/ou une partition.



Dario D’Aronco a réalisé à Middelburg, d’une manière particulièrement intelligente, une oeuvre d’art totale où les parties individuelles formaient les « maillons » d’un plus grand ensemble exposé qui, pour cette raison, ne devait pas être vécu et conclu en soi au niveau du fond de manière totale.

Les références à la musique d’avant-garde non narrative et à la peinture du même type confirment la liberté laissée ouverte au spectateur où l’espace artistico-historique donné avec Rothko et Scelsi comme arrière-plan fonctionnait comme et pour une réflexion en profondeur qui tourne et circule aussi comme dans un tourbillon sur un questionnement ouvert à propos de la pertinence du bagage culturel lors de

l’expérience de ce qui passe pour « actuel » dans le domaine des arts.

Cette exposition était une petite perle de précision, d’intelligence spatiale et de compréhension de comment l’art peut enrichir et ré-étalonner, à travers les lunettes de la production culturelle, la lecture d’oeuvres d’art actuelles. L’exposition était présentée à De Vleeshal, Middelburg, du 29.09 au 20.10.2013

Luk Lambrecht
traduction Estelle Spoto

Pacôme Thiellement : « Nous sommes dans une époque sombre, mais elle est traversée de lumières vives et éclatantes. »

Pacôme Thiellement est essayiste, critique musical et réalisateur. Il écrit des essais "sur des sujets aussi variés que la magie noire, l'envoûtement, les sacrifices rituels, la voie de la mort, la pop, la bande dessinée et l'humour" et participe régulièrement à l'irremplaçable émission Mauvais Genres sur France Culture, animée par François Angelier.

Yannick Franck l'interroge ici sur les films "d'orientation et de conditionnement" qu'il coréalise avec Thomas Bertay et sur son nouvel essai : Pop yoga, paru en 2013 chez Sonatine.

Y.F. : Tu réalises avec Thomas Bertay des films que vous définissez comme « un programme d'orientation et de conditionnement destiné aux individus appelés à diriger le peuple des hommes reconstitués », avez-vous eu vent de l'usage que votre public en fait et de leur efficacité? Recherchez-vous à produire une véritable forme de transe au visionnage de ces films? Développez-vous des techniques audiovisuelles particulières, expérimentales en vue d'induire cette transe?

P.T. : OK. Pour commencer il est important de dire que je donnerais ici mon point de vue sur cette définition, et qu'elle ne recoupe pas forcément celle de Thomas Bertay. Nous n'avons pas nécessairement la même interprétation des épisodes du Dispositif et nous ne cherchons pas à en donner une qui soit univoque. Au contraire, comme toute fiction, son interprétation appartient exclusivement au spectateur. Dans mon esprit, cette définition (« programme de conditionnement et d'orientation ») est une fiction, elle participe de la fiction du Dispositif comme d'un programme qui aurait été testé sur le personnage principal de la série, à savoir une spectatrice/personnage qu'on suit plus ou moins directement tout le long de celle-ci et qui est figuré de façon onirique par les images des femmes que l'on voit apparaître : Gene Tierney, Karen Mulder, Jennifer Garner, Pascale Ogier, etc. Ce personnage est orienté et conditionné par un programme. Le Dispositif, en vue d'un objectif politique (diriger le peuple des hommes reconstitués), mais progressivement le programme tombe amoureux d'elle (« Tu étais différente », etc.), et fonctionne avec elle à la fois comme un démon et comme un ange. Les techniques que nous utilisons sont celles qui fonctionnent sur nous : si nous sommes pris par les images ou les sons que nous utilisons, nous estimons qu'ils sont prenants, etc. Il y a des lois, des variables rythmiques qui fonctionnent particulièrement bien, mais elles sont organiques, elles ne se laissent découvrir que dans le travail, jamais « a priori ». Ce que nous attendons de nos spectateurs, c'est simplement qu'ils aiment « Le Dispositif ». Je crois que c'est le cas de toute personne qui réalise un film, non?

Y.F. : Quelles sont vos influences? Par votre utilisation "discrepante" d'images déjà existantes mises en relation avec une voix off vous semblez renouer avec une certaine tradition lettriste (Isidore Isou, Maurice Lemaitre) voire situationniste? Peut-être avec un art audiovisuel aux aspirations plus "mystiques", Jodorowsky etc?

P.T. : Je ne me reconnais pas particulièrement dans ces deux tendances : situationniste ou jodorowskien, mais j'imagine qu'on peut les trouver, après tout j'ai vu et aimé « La Société du Spectacle » et « La Montagne Sacrée », mais plutôt moins que d'autres films « de montage » comme « La Rage » de Pasolini, ou « mystiques » comme « Inferno » de Dario Argento. Je reconnais surtout l'influence des réalisateurs de la « grande télévision » des années soixante-dix, en particulier Jean Frappat, Pierre-André Boutang ou Jean-Christophe Averty, et, plus près de nous, les « Documents Interdits » de Jean-Teddy Philippe. Et sinon, évidemment, Herzog, Lynch, la série « Lost », « Monsieur Klein », « L'Important c'est d'aimer », « The Manchurian Candidate », « La Troisième Génération », « I comme Icare », bref : les choses que



Photographe : Quentin Caffier - Make Up : Louise Manfredini - Assistant : François Ray

j'aime et que Thomas aime aussi. On retrouve une voix-off de ce genre dans « Europa » de Lars von Trier, également. Mais cette influence était inconsciente (du moins chez moi) au moment où on a commencé à la mettre en place. Une autre influence pour moi, c'est les cassettes audio que ma mère écoutait quand elle essayait d'arrêter de fumer : « Vous avez décidé d'arrêter de fumer. Vous ne supportez plus l'odeur du tabac. Etc. »

Y.F. : Il semble que le problème avec ce genre de projet, par ailleurs fascinant, est que les plus aliénés sont justement ceux qui ne les verront pas, et que seule une forme d'élite, de condition plutôt bourgeoise et prétendument éclairée en fera une sorte de caution pour garantir une différence revendiquée comme forme de supériorité. L'accès à la culture comme faire valoir. C'est un problème que n'est pas que parisien, mais Paris en est un exemple assez flagrant. Comment éviter cet écueil, comment donner vos films à voir à un autre public que celui de l'art et des réseaux alternatifs? Avez-vous des projets dans ce sens?

P.T. : Je suis conscient de ce problème, et je n'ai aucune solution présente à mon esprit à part le fait qu'on met beaucoup de ces épisodes sur le net, et donc qu'ils sont accessibles gratuitement à beaucoup de gens. Nous savons que nous ne touchons qu'une minorité d'individus et que ceux-ci font majoritairement partie de la bourgeoisie. Mais on se dit qu'un miracle n'est jamais impossible, et que : plus notre expression sera précise, plus nous pourrions atteindre le cœur des individus.

Y.F. : Tu critiques vivement la France tant pour ses réalisateurs et ses scénaristes que pour ses auteurs, qui selon toi manquent cruellement d'imaginaire et en gros depuis Clouzot, Melville et Tati de rigueur formelle, de vrai sens de l'image. Pense-tu que les artistes contemporains français soient également dans ce type de marasme? Es-tu intéressé par l'art contemporain en France et ailleurs?

P.T. : La différence entre le cinéma et les autres formes artistiques en gros, c'est que le cinéma coute cher. En France, où la médiation culturelle est bien pourrie, nous avons de grands imagiers, peintres ou dessinateurs : Killoffer, Scott Batty, Captain Cavern, Olivia Clavel, Pyon, Placid, Muzo, Pascal, J.-C. Menu, Thomas Perino, Clémentine Mélois, etc. qui travaillent sans nécessairement avoir un fort relais institutionnel. Des photographes – comme Arnaud Baumann, etc. Des écrivains ou des poètes aussi, évidemment. Pour le cinéma, c'est différent : les moyens nécessaires pour mettre en œuvre une véritable expérience esthétique sont importants, et ceux-ci sont gaspillés pour produire des merdes innommables depuis

près de 40 ans. Il y a des choses que j'aime beaucoup dans le cinéma français encore vivant, mais ce n'est pas du cinéma « formel » (quoi que), ce sont les films de Rivette ou de Pascal Bonitzer. Sinon évidemment je suis toujours intéressé par ce que peuvent produire Leos Carax, Patrick Grandrieux ou Gaspard Noé, même si je ne me reconnais pas forcément totalement dans leurs films.

Y.F. : Tu travailles en ce moment sur Rituel de Décapitation du Pape, un film dont Zappa est le héros et qui visite son univers à travers le prisme de plusieurs contre cultures contemporaines. On peut lire dans la présentation officielle : "Rituel de Décapitation du Pape propose une relecture de l'histoire de la contre-culture américaine à travers le récit, beau et tragique, de Vito, Carl et Szou, les Freaks de Los Angeles – nommés ainsi en hommage au film de Tod Browning. Précurseur méconnu du mouvement hippie, le message de liberté métaphysique et politique des Freaks sera transfiguré dans l'œuvre de Frank Zappa. Celui-ci forgera, à travers lui, une poétique des animaux, des monstres et des errants, et retrouvera une tradition carnavalesque, anarchiste et alchimique, qui va de François Rabelais et Alfred Jarry à King-Kong et Koko le Gorille qui parle en passant par Edgar Varèse et Fulcanelli (Vaste programme! Mais la question qui se pose est comment cela va t'il se matérialiser? Comment ces ambitions vont elles se traduire à l'écran? Est-ce que ça ressemblera plutôt à une fiction ou à un documentaire?

P.T. : Ça ressemblera un peu aux trois, mon général. Fiction, documentaire et... En fait, on peut en avoir une idée à travers les deux pré-films que nous avons fait : « Rituel de décapitation du Pape » et « Les Hommes qui mangèrent la montagne » (Le Dispositif 46 et 48), mais comme nous avons fait une souscription, nous espérons bénéficier d'un petit budget pour voyager et filmer... Et donc nous voulons avancer encore un peu dans cette forme à la fois souple, élastique et tendue que nous avons expérimenté avec Le Dispositif et proposer une expérience, qui tienne à la fois du conte et de l'essai, mais qui sera un peu plus riche formellement, comme narrativement et essayistiquement.

Y.F. : Les liens entre Zappa et l'alchimie. Quand est-ce que ça t'a sauté aux yeux?

P.T. : Depuis que j'ai appris que l'alchimie existait, j'ai toujours vu les alchimistes comme des mecs qui ressemblaient à Zappa : des savants fous, des esprits baroques dont l'objectif était de prendre le déchet de la nature et le transformer en or. Et depuis que j'ai appris que Fulcanelli, un des plus grands alchimistes, était évoqué dans le titre d'un morceau de Zappa, je me suis dit que c'était un peu

plus qu'une simple coïncidence. Nous avons rencontré Gail Zappa. Nous en savons un peu plus désormais... mais, chut ! Ce sera dans le film !

Y.F. : Tu sembles ériger la série télévisée en art majeur. Je crois savoir que tout a démarré avec Twin Peaks? Quels sont les séries actuelles qui touchent au divin? Comment est-il possible d'arriver à un tel marrasme dans la musique pop internationale et en particulier américaine et du cinéma hollywoodien à l'heure où la série arrive à se renouveler et à être plus inventive que jamais? Est-ce selon-toi principalement dû à la spécificité des nouveaux réseaux de distribution télévisuels (prolifération des chaînes câblées, visionnage en ligne) qui permettent plus de liberté?

P.T. : C'est probablement dû au fait que le succès de la série provenait de facteurs tellement contemporains (les jeunes gens solitaires et insomniaques qui ont besoin de consommer beaucoup de fiction chez eux à partir de une heure du matin et qui travaillent sur des ordinateurs) qu'on ne pouvait les prévoir suffisamment en amont pour tout laisser saloper par un pool d'experts ! Lorsqu'un nouvel espace d'expression se voit plébiscité par le grand nombre, dans un premier temps, les financiers n'ont aucune idée de ce qui va fonctionner ou non, et prennent des risques : les producteurs de musique dans les années soixante, les producteurs de séries dans les années 00. Dès que ça se consolide, c'est foutu : les experts déboulent en masse, et empêchent absolument le champ d'expression de respirer... On se retrouve avec des succédanés. C'est là que je distingue ce qui est pop de ce qui est « culture de masse » : « pop », ça vient d'en bas et ça monte vers le ciel, c'est : les Beatles, le jazz, Rabelais, Hara-Kiri... « Culture de masse », c'est décidé par des « experts » et c'est fait pour endormir le « bon peuple ». Maintenant, même dans ce cadre, nous ne sommes jamais à l'abri d'une bonne surprise... Elles sont plus rares, voilà tout, et il vaut mieux inventer un nouveau champ d'expression que de vouloir réinvestir un terrain desséché. Le point de vue (à mon sens faux) des « modernes », c'est que les formes sont limitées mais les idées illimitées : on invente sans cesse des concepts, mais on vénère les champs d'expression les plus classiques, figés, simplifiés, surannés. Le point de vue (auquel je m'accorde) des « traditionnels » c'est l'exact inverse : les idées préexistent de toute éternité, elles ne sont pas illimitées et elles sont universelles (la difficulté est de les atteindre, de les retrouver), par contre les champs d'expressions sont indénombrables, et il faut toujours inventer de nouvelles formes, parce que le monde ne cesse de se métamorphoser. Ce qui explique que « Les Lois de Manou » et « Lost » disent en gros la même chose, mais avec des formes adaptées au temps et à l'espace qu'ils traversent. Cela vaut aussi pour « Pantagruel », le « Docteur Faustroll » et « Uncle Meat » pour citer un exemple qui aura surtout du sens dans « Rituel de décapitation du Pape ».

Y.F. : Tu ouvres ton dernier ouvrage "Pop Yoga" par une mise au point consistant en une distinction fondamentale entre culture pop, culture élitiste et culture de masse. Donnant à la seule culture pop le rôle noble de donner une joie véritable à la population, la culture élitiste ne touchant que sa partie instruite et la culture de masse étant le produit mis au point par ces élites "en vue de conserver la population dans l'ignorance et la misère". Idée que je partage dans une certaine mesure, mais le classement élitiste/pop/culture de masse n'est-il pas justement lié à l'appréciation de chacun? En quoi Sun Ra, pour citer un artiste qui te tient à coeur, est-il véritablement populaire? Ne crois-tu pas que tout art authentique soit aujourd'hui plus que jamais contraint à la marge, la culture de masse ayant pris une telle place et le formatage battant son plein, la nouvelle culture pop étant élitaire par dépit?

P.T. : Tout d'abord, Sun Ra appartient à une

séquence historique du jazz où celui-ci cesse d’être populaire, pas parce qu’il est moins bon, ou moins profondément lié à des formes très populaires, mais parce qu’on le rend artificiellement inaccessible au public, parce qu’on lui impose autre chose comme « musique populaire ». Le Grand Jazz est populaire en gros jusqu’à Charlie Parker, ensuite on vend au bon peuple du lounge et de la muzak et de la variété internationale jusqu’à la nausée, tandis que seuls des esthètes écoutent les grands jazzmen suivants : Charles Mingus, Eric Dolphy, Albert Ayler, Sun Ra... C’est pareil pour la poésie, populaire jusqu’à Victor Hugo, et underground à partir de Baudelaire. Et le grand rock, populaire jusqu’à Led Zeppelin et Black Sabbath, et underground à partir des Residents. Les hommes de pouvoir, pour enrayer le processus de réappropriation des principes traditionnels par le peuple à travers les formes de culture spontanée, imposent massivement des succédanés extrêmement médiocres qui ne les remplacent pas, mais ont le pouvoir de masquer la possibilité d’autres productions. En gros : les Residents seraient pop si on ne nous avait pas imposé massivement d’en haut Madonna. Sun Ra serait pop si on ne nous avait pas noyé sous les roucoulauds de Dean Martin et son Rat Pack de merde. Ensuite, soyons bien clair, je ne vais certainement pas défendre ma propre idée ! Si tu n’es pas d’accord : fuck you, dude ! Je dis ça en riant, hein, mais j’ai une démarche empirique, je produis une hypothèse qui fonctionne pour moi, si tu n’es pas d’accord avec elle, ça ne me dérange pas, fais ce que tu veux, fais ce que tu ressens, produis la tienne. La distinction entre culture académique, culture populaire et culture de masse fonctionne pour moi, elle m’aide à interpréter ce qui s’est passé dans l’Histoire, mais il y a certainement d’autres manières de procéder. La culture populaire, c’est le folklore, c’est-à-dire la source la plus proche du savoir traditionnel : on la retrouve dans les comptines, les sorcelleries des paysans, les chants de marins qui traversent la Terre, le Tarot,

les coutumes qu’on ne comprend plus, les fêtes bizarres où le fou devient roi, etc. Je considère cette culture comme une production naturelle, spontanée. D’où ses indénombrables métamorphoses, son vaste champ de jeux et de renversements. Que certaines périodes de l’Histoire rendent cette culture inassimilable ou obscure dit beaucoup sur le poids des hommes de pouvoir à une époque donnée : aujourd’hui, ce poids est très lourd, ce qui explique que les productions musicales les plus enfantines et les plus joyeuses, qui devraient être les plus populaires, sont les plus obscures : Sun Ra, les Residents, Harry Partch, etc.

Pacôme Thiellement :
« Je ne cherche à rien réenchanter. Tout est déjà à la fois magique et ensorcelé. »

Y.F. : *Il y a dans Pop Yoga comme des éclairs d'intuition divine ! On se dit d'abord qu'absolument tout peut être mis en relation avec des sujets tels que les gnostiques ou la théosophie, que le parallèles faits entre les artistes cités et les traditions que tu évoques sont une forme de jeu. Puis au fur et à mesure que le livre se déploie ce qui se présentait comme un postulat fantaisiste, quoique profondément attachant et inspirant, se révèle d'une clairvoyance qui saute aux yeux. Tout semble logique, les différents éléments de recourent et font sens. J'ai l'impression que ton approche trouve son fondement plutôt dans une forme de révélation immanente que d'un travail d'enquête à proprement parler ? Ou que du moins l'impulsion provient d'une nature plus sentie que réflexive ?*

P.T. : Je ne sais pas quoi répondre, mais merci ! Et oui, c’est toujours d’abord d’intuitions dont il s’agit. Mais ensuite – c’est Raymond Abellio qui

m’a appris ça – il faut rationaliser celles-ci, les « mettre en structure », pour passer de l’élan mystique à l’intériorisation gnostique, sans pour autant perdre leur énergie ou leur sève. Ecrire un essai n’est pas très différent d’écrire une fiction sur ce point : il faut ensuite mettre en scène l’idée, et donc, d’une intuition de départ, produire tout un attirail d’hypothèses préalables ou consécutives que l’on organise comme un Tout. Et la construction du recueil Pop Yoga répond au même impératif : mettre en scène les textes qui le composent, « monter » leur succession de sorte à ce que le lecteur avance vers une intensité ou une harmonie

plus forte au cours de sa lecture, passe d’un bric-à-brac d’hypothèses saugrenues à quelque chose de plus en plus solide et structuré. Bref : si c’est réussi, si ça fonctionne, tant mieux !

Y.F. : *J'ai été profondément ému de lire le chapitre de Pop Yoga sur les Residents, seule présentation vraiment juste et intelligente que j'ai pu lire sur le groupe, qui est sans conteste le plus grand groupe de musique pop de tous les temps ! Comment est-il possible de passer à côté des Residents ? Comment pouvons-nous croire à un quelconque progrès si l'œuvre de ces artistes ne sont pas considérés comme un trésor de l'humanité, ou au moins un trésor national américain ?*

P.T. : Toute personne qui n’a jamais écouté les Residents ne sait pas ce que la pop music veut dire. Toute personne qui n’a pas aimé les Residents ne sait pas ce qui est bon.

Y.F. : *Tu te réfères beaucoup à l'idée qu'une Tra-*

dition primordiale aurait unifié tous les savoirs avant qu'ils ne soient dispersés dans les cultures du monde, idée qui fût portée entre autres par René Guénon ou encore cinq siècles avant lui par Pic De La Mirandole, mais qui prend sa source dans le Corpus Hermeticum, un recueil de traités mystico-philosophiques datant de l'antiquité attribués au mythique Hermès Trismégiste, cher aux alchimistes. J'imagine que tu dois avoir développé une vision très personelle de cette tradition au fil de tes recherches ? Est-ce principalement par une nécessité de réenchanter un monde ou les obsessions rationalistes et le matérialisme semblent nous avoir définitivement coupés de tout rapport véritablement religieux à l'existence ?

P.T. : Cette hypothèse en recoupe beaucoup d’autres. Je retrouve progressivement leur trace au fil de mes recherches, même si intuitivement tout à toujours été là : de Zappa à Guénon, en passant par Lynch et Jarry. Il faut articuler à la fois la notion de Tradition Primordiale, une connaissance non-humaine dont les Gitans auraient été les dépositaires, traversant la Terre pour infuser cette spiritualité première aux sédentaires (dont on peut trouver des développements inattendus mais tout aussi passionnants chez quelqu’un comme Jean-Louis Bernard), et à la fois le travail d’un folkloriste comme Claude Gagnebet, trouvant les traces de la religion première dans les rituels du Carnaval, les chansons des enfants, les contes des campagnes... Je ne cherche à rien réenchanter. Tout est déjà à la fois magique et ensorcelé. Magique parce qu’il suffit de frapper contre un mot ou une image et elle s’ouvre, et vous ouvre, à cette connaissance immémoriale. Ensorcelé parce que c’est sa partie ténébreuse qui aujourd’hui bat son plein. Nous sommes dans une époque sombre, où le domaine de la contre-initiation prédomine, mais elle est traversée de lumières vives et éclatantes. Le tout est d’être impitoyable avec ce qui est ténébreux, mais toujours à l’écoute de ce qui est lumineux. Non ?

Marcel Duchamp

Kunstenaar-Knutselaar (Artiste bricoleur)

Dans un couloir latéral à côté de la bibliothèque, l’historien de l’art Bert Jansen a organisé pour le Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam une exposition intime, remarquable et surtout spéculative sur les sources que Marcel Duchamp aurait utilisées à l’intérieur de et pour son œuvre.

Nous savons que Marcel Duchamp était un maître dans la proclamation de l’indifférence en ce qui concernait l’art et qu’il a répandu dans cet ordre d’idées des opinions contradictions sur le choix spécifique d’objets qui étaient transformés en art. La pierre angulaire de son argumentation restait dans le camp du regardeur qui devait lui-même « terminer » l’œuvre d’art, par analogie avec la manière de pensée où il vit ou vivra dans le futur.

De manière structurée, l’expo de Bert Jansen administre un fameux coup à l’attitude de « n’importe quoi » de Marcel Duchamp et s’enfonce dans les jeux de mots parfois complexes pour ceux qui ne maîtrisent pas le français, comme appât langagier pour une géologie des significations dans son œuvre bien rhizomatique. C’est un maître dans le masquage de ses sources qui proviennent surtout des – à l’époque – tout nouveaux développements dans la technologie comme la mécanique, l’architecture et l’alchimie qui ont été largement proclamés dans de grandes expositions et des magazines.

En 1912, Duchamp en avait manifestement assez de la peinture et cherchait « son » biotope quelque part entre la littérature et l’art. Une belle anecdote à



Une vue de l’exposition Marcel Duchamp au Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam

ce sujet est sa visite en 1912 au grand Salon de l’Aéronautique avec les artistes Fernand Léger et Constantin Brancusi. A ce dernier, il adresse cette remarque pleine de finesse : « C’en est fini de la peinture. Regarde cette hélice. Peux-tu faire quelque chose qui rivalise avec ça ? »

Il est clair que Marcel Duchamp cherche à « faire des œuvres qui ne sont pas de l’art » ; le ready-made sera la réponse. Dans son exposition, Bert Jansen mène une quête intense des événements et faits localisant ce qui a donné naissance aux ready-mades et au

chef-d’œuvre absolu qu’est « Le Grand Verre ». A Rotterdam, le visiteur est invité à faire connaissance avec le vitrail de la fabrique de liqueur Bénédictine qui joue un rôle important dans « Le Verre ». Duchamp expérimente avec le mètre qu’il a laissé tombé, comme un morceau de fil et il crée avec ces unités de mesure basées sur le hasard. La dé-régulation du mètre et du temps ; jusqu’en 1884, le méridien d’origine passait par Paris mais il s’est déplacé vers Greenwich avec la référence standard de l’époque... Paris avait alors littéralement perdu son centre du temps et de l’espace.

Et dans cette remarquable expo, on va tranquillement de l’avant avec notamment le dévoilement du ready-made porte-bouteilles « hérisson » qui fait simultanément référence à une petite rivière dans le Jura lorsque Duchamp y était en vacances et y fut rejeté par Gabrielle – la femme de Picabia.

Un réseau complexe de livres, d’annonces publicitaires et de fait-divers très significatifs déconstruit en partie dans cette expo le mythe de Duchamp qui part en 1915 à New York et devient seulement à ce moment-là « un homme du monde ».

L’exposition donne également suite aux intrigues autour de « La Fontaine » et aux sarcasmes que Duchamp distribue dans le journal « The Blind Man », adressés notamment au collectionneur John Quinn, qui, en 1916 – un an avant le refus de la Fontaine à la « First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists » à New York – acheta une peinture d’Hartley sur laquelle étaient représentés une Madonna et un Bouddha – figures auxquelles il était fait référence dans l’article pour décrire les qualités artistiques de la Fontaine...

Exactement 100 ans après que le premier ready-made ait vu le jour, il reste étonnant que Marcel Duchamp reste « invisible » dans nos contrées dans le domaine des expositions. Cette petite exposition, approfondie avec brio, de Bert Jansen à Rotterdam modifie un peu cette situation. Marcel Duchamp était/restait et est/reste un balourd/coquin magistralement intelligent et cela doit rester ainsi après nous et après tout !

Luk Lambrecht
traduction Estelle Spoto

Marcel Duchamp - Kunstenaar/ knutselaar du 12.10.2013 au 19.01.2014, Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam

Gerhard Richter à l’Albertinum de Dresden

« de retour à la maison »

Gerhard Richter (1932) est en forme comme jamais et témoigne avec son travail récent et sa présentation d’une exactitude où la raison se pimente en proportion de moments passagers, éphémères et chancelants de désirs de beauté ultime.

Après le succès de son exposition rétrospective itinérante à Londres, Berlin et Paris, Gerhard Richter est à présent à nouveau en plein sous les feux de l’actualité avec une exposition pointue où figure exclusivement son travail récent comme un écho lointain à une production artistique devenue entre-temps impressionnante et qui doit être considérée plutôt comme un « environnement » que comme une œuvre.

Gerhard Richter glisse et re-glisse à l’intérieur de son œuvre numériquement inventoriée d’où, constamment, de nouvelles œuvres naissent qui entrent simultanément en dialogue aussi avec son œuvre qu’avec « son » temps vécu.

Son temps est le temps et c’est ce qui fait que Gerhard Richter produit une œuvre qui n’est pas en proie au temps. Gerhard Richter a offert une série de pièces à l’Albertinum de Dresden ; la ville où il est né, a grandi et a été formé. Les œuvres sont visibles en permanence et suscitent encore une fois la constatation que, avec l’écoulement et le déroulement du temps, même son travail le plus ancien ne doit rien perdre de son éloquence esthétique et/ou d’un caractère daté. Gerhard Richter crée avec facilité de l’art où l’image ne décide pas comment le spectateur doit regarder mais parvient justement à maintenir pour le spectateur la liberté de confronter la beauté objective dans le travail de Gerhard Richter à la nécessité d’être de l’époque, et par conséquent du temps du spectateur.

L’exposition « Gerhard Richter: Streifen & Glas » est limitée et concise et s’étend sur trois salles comme un triptyque où le spectateur se retrouve immédiatement « œil à œil » avec tous ses préjugés, questions et doutes particuliers sur l’art et la perception de l’art aujourd’hui.

Seulement..., Gerhard Richter confronte le spectateur avec un tel impact, presque violent, sur l’œil et l’esprit qu’on dirait que son art prend ici possession de l’humain et le « remet » dans une perspective relativisante. C’est tout à l’honneur de Gerhard Richter d’opter résolument, pour cette exposition dans sa ville natale de Dresden, pour l’expérimentation en dialogue avec et dans le contexte de son œuvre qui reste visible à Dresden à côté de nombreuses superbes pièces qu’il a offertes et qui font maintenant partie des collections permanentes du musée.

En bref : le point de départ des séries les plus récentes de « Strip Paintings » est la peinture abstraite de Gerhard Richter « Painting 724-4 » (1990) qu’il a divisée/ éclatée à l’aide d’un logiciel à travers 12 étapes successives (2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 512, 1024, 4096). Cela a abouti au total à pas moins de 8190 lignes et bandes. Sur base de ces 8190 possibilités et via la tactique du retournement, de la répétition et de la multiplication, Gerhard Richter produit des motifs qui sont tous **uniques** et en soi « infinis » en combinaison.



Strip, 2012, Gerard Richter, photo Oliver Killig © Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Les impressions sur papier - Strip Paintings – sont collées sur aluminium et ensuite présentées derrière du plexiglas. L’utilisation de couleurs (échantillons) séparées, fonctionnant de manière autonome en soi court comme un fil rouge à travers son œuvre. Pensons par exemple aux tableaux régulés de manière magistralement ferme avec des « surfaces » séparées de couleur, basés sur des échantillons de couleur commerciaux d’un magasin de peinture – une stratégie qui a abouti en 1974 à la fameuse peinture « 4096 Farben » - composée par « hasard » comme une mosaïque de 4096 petits carrés de couleur peints les uns à côté des autres.

Ce célèbre tableau a été le motif conceptuel de « Kölner Domfenster » (2007) – le vitrail contesté mais très apprécié du public que Gerhard Richter a réalisé pour la cathédrale de Cologne.

Les œuvres « strips » (et volontairement pas « Stripes »!) mènent à un discours fondamental sur l’art non pas contre mais avec la technologie ; le hasard et une production digitale programmée ; l’intelligence artificielle et les décisions artistiques individuelles, l’unicité artistique versus la reproduction technologique avancée...

Gerhard Richter « strips » (deshabille) littéralement d’une manière technologique hautement digitale son tableau abstrait 724 – 4 de 1990 en « prints » parfaits qui, pour les uns, restent concrets et, pour les autres, constituent un acte de trahison envers la peinture manuelle, « unique ».

Avec cette série, il devient évident que Gerhard Richter – à la pointe de son domaine – tend aux peintres d’aujourd’hui un miroir « interrogateur » radical et attire l’attention sur la tension qui règne entre le médium traditionnel de la peinture et les développements contemporains sur le plan des moyens technologiques progressistes qui peuvent éclipser des images – sans intervention manuelle – d’une manière pertinente dans le champ de compréhension en expansion de la peinture.

De la peinture sans peinture ; « Je

m’intéresse à l’image et pas au fait de peindre en soi » réplique Gerhard Richter mais il ne nie pas non plus qu’il tourne définitivement le dos au fait de peindre.

Les nouvelles « Strip Paintings » de Dresden sont extrêmement grandes – le schéma des lignes court horizontalement jusqu’à 10 mètres et Gerhard Richter en a monté deux de ce format l’un contre l’autre dans un seul espace. Cette monumentalité cause littéralement un problème avec le traitement rétinien de cette énorme quantité d’information visuelle. La capacité humaine de perception est dérégulée ; le repère visuel s’égare dans la profusion de couleur lignée. Le spectateur vit à ses dépens une crise au niveau de la détermination de « sa » place dans l’environnement ; le centre et le « moi » disparaissent littéralement du champ de vision.

Dans le second espace, Gerhard Richter a installé les séries « Elbe » et « November ». A nouveau, Gerhard Richter interroge ici le fait de ne plus distinguer avec l’œil la différence entre l’original et la reproduction. La série « Elbe » (1957) se compose de 31 feuilles en fac similé produites lorsque Richter a expérimenté avec des presses d’imprimeur et des techniques d’impression et a alors compris que le hasard, à travers l’étalement de l’encre d’impression, pouvait mener à des résultats pertinents, sans préjugés. « Elbe » a longtemps été une série oubliée et perdue, qui est revenue à Gerhard Richter il y a quelques années par l’intermédiaire d’un vieil ami. Le cycle « November » témoigne lui aussi du penchant de Gerhard Richter à suivre à nouveau des voies basées sur le hasard, où la méthode artistique est bien pensée mais où le résultat n’est jamais réfléchi, visé intentionnellement sur le plan visuel.

« November », la série relativement récente de 2008, est faite d’encre imprégnée d’acétone et d’essence, de laque et, sporadiquement, de lignes de crayon. Gerhard Richter s’étonnait de la « texture » générée presque organiquement qui se développait au verso du papier

absorbant. Les reproductions de Dresden semblent/sont infailliblement « authentiques » et se rattachent par conséquent parfaitement aux « Strip Paintings ». C’est un coup de maître de Gerhard Richter dans un monde où l’expérience de la représentation est devenue plus importante que la réalité elle-même. Dans cet espace comprenant ces deux séries intimes se trouve, sur un socle peu élevé en bois, la nouvelle sculpture « 7 Scheiben (Kartenhaus) ». Sept plaques de verre identiques de 270 sur 175 centimètres se dressent et penchent redoutablement les unes vers les autres et désorientent non seulement l’espace et l’art environnants mais aussi la place du spectateur. Sans intégrer la sociologie comme dans le cas de quelqu’un comme l’artiste Dan Graham, Gerhard Richter parvient ici à dérégler le noyau et la vérité du fait de regarder à travers un château de cartes en verre, suggestivement fragile. Sans mots, le spectateur est ici confronté à la dé-localisation du regard linéaire – au fait de regarder de manière unidimensionnelle... cela fait que, à travers cette « sculpture comme machine du regard »

magistralement fragmentée, notre regard devient un regard conditionné par nos propres limites physiques, corporelles.

Gerhard Richter affaiblit le fait que le hasard soit fortement régulé dans les « Strip Paintings » avec une série d’autres œuvres d’assez grand format (105 x 210) où l’artiste a laissé couler et se coaguler de la peinture laquée sous le titre logique et parlant de lui-même « FLOW ».

L’exposition « Gerhard Richter: Streifen & Glas » est un coup de masse visuel, comme un rassemblement d’images non saisissables qui met le regard et la pensée pour le moins à l’épreuve et touche le cœur de ce que peut encore signifier et évoquer une image aujourd’hui dans le contexte de l’art dans un monde technologiquement avancé. Gerhard Richter nous laisse nous référer à de nombreux dilemmes sur des certitudes vaniteuses parce qu’il nous confronte ici avec des images qui proviennent du monde concret mais qui font en même temps allusion à l’impuissance à saisir les choses et, pire, à les comprendre.

Dans une interview récente, Gerhard Richter posait lui-même le « maelstrom » de ses pré-occupations par rapport à sa production artistique :

«Chance is a given, unpredictable, chaotic, the basis. And we try to control that by intervening, giving form to chance, putting it to use.»

« Le hasard est une évidence, imprévisible, chaotique, la base. Et nous essayons de contrôler ça en intervenant, en donnant forme au hasard, en le mettant à profit ».

Luk Lambrecht
traduction Estelle Spoto

“Gerhard Richter : Streifen & Glas” du 14.09.2013 au 05.01.2014 à la Galerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden/ du 18.01.2014 au 21.04.2014 au Kunstmuseum Winterthur

PALMARES 26e EUROPEAN FILM AWARDS du 7/12/2013 :

Plus de 2.900 membres de la European Film Academy - professionnels issus de toute l’Europe - ont voté cette année pour les European Film Awards. Lors de la cérémonie à Berlin, la European Film Academy a révélé les lauréats. Une excellente édition pour le cinéma belge puisque notre compatriote Veerle Baetens a remporté le Prix Européen de la Meilleure actrice pour son interprétation dans le film THE BROKEN CIRCLE BREAKDOWN de Felix Van Groeningen. Le réalisateur belge Tom Van Avermaet a, quant à lui, remporté le Prix du Meilleur Court Métrage pour son film DOOD VAN EEN SCHADUW. Le prix du Meilleur Film d’animation a récompensé la coproduction belge THE CONGRESS d’Ari Folman. Et enfin, le EFA Young Audience Award est allé à NONO, HET ZIGZAG KIND du réalisateur belge Vincent Bal. La Cinémathèque de la Fédération

Wallonie-Bruxelles a le plaisir de vous annoncer la sortie de l’ouvrage « Regards sur le réel, 20 documentaires du 20ème siècle », en collaboration avec les éditions Yellow Now. Cet ouvrage de référence présente les fondamentaux de l’école belge du documentaire à travers ses 20 films les plus remarquables. En préface, Jean Breschand, historien et critique français de cinéma, analyse les spécificités de notre art documentaire, en regard de l’histoire du cinéma européen et international. Les monographies sont signées Jacqueline Aubenas, Emmanuel d’Autreppe, Marc-Emmanuel Mélon et Serge Meurant. En postface, Jean-Luc Outers aborde des questions liées au(x) territoire(s) et à l’identité culturelle de nos cinéastes, dans un contexte de « belgitude ».

Direction générale de l’Audit, de la Coordination et de l’Appui Cinémathèque
Boulevard Léopold II, 44 1080 Bruxelles
Tél : +32 (0)2 413 32 65
www.cinematheque.cfwb.be

Pourquoi Danh Vo est bon ?

Huit ans

La rentrée bruxelloise des arts plastiques en 2013 est foisonnante. Il y a une multitude d’expositions qui sont inaugurées aux quatre coins de la ville. C’est l’abondance-Heidi, du nom de cette petite fille suisse de huit ans qui a fait le tour du monde : on vous passe les détails.

Parmi cette abondance-Heidi, il y a une exposition *pure and simple* qu’on ne saurait manquer. Elle a lieu dans le nouvel espace de la galerie Xavier Hufkens, la seconde du nom (comme on dit lorsqu’on parle de monarchie).

C’est une exposition de Danh Vo, et elle est *pure and simple*; elle est une glace à l’eau dégustée dans les années quatre-vingt sur une esplanade de jeux installée en bordure d’une réserve naturelle née sur le site d’une ancienne carrière de sable jaune : le Ronvau.

Le nouvel espace de la galerie Hufkens est situé rue Saint-Georges, sur le coin, au 107. Inutile de dire que le quartier a pris rapidement des allures de rue Louise Weiss. Danh Vo est le troisième artiste à être exposé dans ce lieu et ce détail a une potentielle importance, nous le verrons.

Quelques temps avant que l’espace ne s’ouvre, l’année dernière, il se murmure que cette antenne de la galerie va être consacrée à des artistes plus jeunes. Plus jeunes que Willem De Kooning, on s’entend. De sorte que, comme un souffle d’air glissant sur une dune de Zeebrugge, des rumeurs fusent dans les écoles d’art selon lesquelles il suffirait de préparer un dossier et de l’envoyer à la galerie, à l’ancienne, et en avant la route des Indes. Toute une batterie d’étudiants fourbit ses armes dans cette perspective. Pensez-vous.

Dans un premier temps, le résultat des courses semble conforme à l’habile annonce de l’homme en blanc, puisque la galerie Hufkens deuxième du nom expose Harold Ancart lors de son inauguration, ancien étudiant de la Cambre et apprenti archer. Mais la seconde exposition déroute en terme de jeunesse, d’espoir estudiantin et de foi en l’avenir en ce qu’il s’agit d’une exposition de Robert Mapplethorpe qui fut jeune autrefois et pour l’éternité assurément, mais moins en 2013 quand même.

Enfin, c’est vrai qu’il y a ce livre de poche qui se nomme *Just Kids* et dont l’auteur est Patti Smith et sur la couverture duquel figure un portrait d’elle avec Mapplethorpe, fringant et regardant droit devant lui. Il est en vente en ce moment à la librairie Saint Hubert, dans les galeries de la Reine.

Après Harold Ancart, Robert Mapplethorpe, et un été pour s’égarer, vient donc en cette rentrée 2013 une exposition de Danh Vo, dont l’aura ne cesse de s’affirmer partout dans le monde. Il est de retour à Bruxelles trois ans après sa splendide exposition au Wiels en hommage à Felix Gonzalez-Torres. Cette seconde présentation est un nouveau coup de maître. Dans l’abondance-*Heidi*, c’est le cœur d’Heidi. C’est la raison d’être d’Heidi. C’est une exposition fantastique ; fantastique pourquoi ? Pourquoi Danh Vo est bon ?

Surprise

La première surprise a lieu avant même d’entrer dans la galerie puisque dès qu’on s’en approche, on aperçoit depuis le bout de la rue des tâches de couleurs vives maculant les cimaises qui courent tout au long des hautes vitres fermant l’endroit. Entre les vitres extérieures et les cimaises intérieures, il y a un espace qui permet la circulation d’un homme de front. Et tout semble indiquer que « quelqu’un » ou « plusieurs personnes » se sont introduites dans cet interstice pour peindre une fresque à même le mur (et à même les vitres), si on peut appeler cela une fresque dans la mesure où celle-ci s’apparente essentiellement à une surface sauvagement tâchée de couleur rose et rouge apparemment répandue avec les mains, si l’on en croit des empreintes que l’on distingue ça et là. Surface ponctuée en outre de textes plus ou moins explicites tenant de l’insulte ou du graffiti.

Cette fresque on ne peut plus expressionniste a le don

de surprendre d’emblée car Danh Vo est plus connu pour son minimalisme que son expressionnisme. Elle se révèle en tout cas suggestive à plus d’un titre. Il y a d’abord des détails dans le graphisme des lettres écrites sur le mur ou sur les vitres qui laissent penser que les textes ont été écrit par des enfants ou des personnes ignorant le contenu véritable de ces textes/insultes. Des caractères sont écrits malencontreusement à l’envers sur les vitres, ce qui peut se justifier dans une certaine mesure puisque l’auteur de ces graffiti a dû écrire le texte depuis l’intérieur de l’espace pour qu’il soit lisible à l’extérieur dans le bon sens. Exercice d’écriture renversée qui nécessiterait pour quiconque un certain effort intellectuel. Mais l’erreur est ici trop manifeste que pour avoir échappé à l’œil de quelqu’un qui manierait sans mal la langue qu’il serait en train d’utiliser, ce qui tend à confirmer l’hypothèse de la relative ignorance/innocence de l’auteur de ces graffiti, et qui suggère aussi que cet auteur aurait pu être guidé/manipulé dans son acte, mû par une influence ou une personne extérieure. Du reste, il y a comme une touche asiatique dans la graphie des lettres, voire dans les peintures tachistes elles-mêmes qui entre en contradiction avec l’anglais utilisé dans les graffiti...

Au travers de l’apparente naïveté de cette mise en scène, il y a autant de force que dans un shaker secoué vigoureusement par le champion du monde de cocktails, soucieux de réussir son meilleur *Bloody Mary*.

Cette mise en scène prend tout d’abord à bras le corps un certain a priori qu’on pourrait avoir au sujet de l’art asiatique des 20^{ème} et 21^{ème} siècle dont la caractéristique essentielle serait d’être une sorte de déclinaison sans fin à la Zao Wou-ki (avec tous le respect de rigueur qu’on lui doit bien sûr). Une déclinaison sur le thème de *l’expressionnisme abstrait est le seul courant auquel on peut vaille que vaille raccrocher les entreprises picturales des artistes de l’extrême Est, et encore dans une sorte de prolongement de la tradition calligraphique plus que dans une reprise ou une disputation héroïque des préceptes esthétiques de l’Ouest*.

Cette mise en scène prend ensuite à bras le corps les attentes enfantines, précisément, que quiconque est susceptibles de nourrir à l’égard de l’ouverture d’un nouveau lieu se voulant ouvert à une création juvénile, ainsi que l’on peut rosir de plaisir à la veille de la Saint-Nicolas. Elle les prend à bras le corps en matérialisant ce fantasme, en donnant à voir, *live in your head*, ce qui se passerait si on ouvrait les vannes, en laissant les eaux du fleuve bondir dans la vallée en leur course désordonnée. Dans le même temps, elle matérialise a contrario et comme dans un élan de rage – colère enfantine, catastrophe, vaisselle brisée – toute la déception, tout le dépit résultant du constat que le consensus s’impose à nouveau dans ce lieu comme ailleurs. Et ce partout, dans le monde entier, malgré le courage d’Heidi et de ses beaux pieds.

Cette mise en scène, enfin, lève une silencieuse coulouvre en ce qu’elle questionne en filigrane un mécanisme de production devenu monnaie courante dans les arts plastiques qui est celui de l’assistantat, avec tous les paradoxes qu’il suggère. Ces paradoxes sont aussi profonds qu’en définitive peu sondés par tous ceux qui y sont confrontés. Danh Vo est connu pour avoir mis fréquemment à contribution son père ou des membres de sa famille pour la réalisation matérielle de ses œuvres. Les indices parsemant les fresques font penser qu’ici aussi, pour cette nouvelle exposition à Bruxelles, des personnes supplémentaires sont venus l’assister dans sa tâche. Ces fresques relevant de l’expressionnisme le plus canonique, elles sont sensées être animées d’un esprit des plus personnels, sincères, intimes, y compris dans les insultes, puisque s’il y a bien un domaine sur lequel l’individu a sa prérogative, c’est dans les insultes qu’il profère. Cependant, dès lors que les fresques ont été réalisées manuellement et physiquement par d’autres (les assistants), quelle est leur valeur artistique, de quelle âme, traduit dans un corps, se font-elles le relais ? Est-ce que le fait de travailler avec des assistants, pour un artiste, et ce dans le but essentiel de tenir le rythme de production qu’impose le monde de l’art, permet réellement de

découpler, ou à tout le moins de prolonger, ce qui fait la nature essentielle d’un travail artistique ?

Le fils

Au fond, ce n’est pas tant l’expressionnisme en tant que véhicule artistique indivisible par excellence que Danh Vo prend pour cible ou pour exemple. C’est toute forme d’expression artistique qui se trouve mise ici dans une radicale perspective touchant autant au domaine de la filiation, de l’arbre généalogique, qu’au domaine de la pratique artistique, vue au filtre de son histoire.

Sur le plan de la filiation d’abord, il est frappant de voir le rôle que Danh Vo endosse en définitive dans le processus qu’il met en place ici, comme dans d’autres expositions ou pièces engageant des membres de sa famille. Son rôle est celui d’un commanditaire d’un genre particulier : il suit sa propre voie d’artiste (développe sa propre carrière, dirons d’autres langues), en utilisant les mains et l’esprit de fabrication d’autres personnes. Il leur intime, contre salaire, de réaliser telle ou telle pièce en leur donnant certaines indications mais en leur laissant également une part de liberté expressive. Là où d’aucuns pourraient lui reprocher d’exploiter de la sorte cette main d’œuvre, comme le font du reste sans trop de scrupules de très nombreux artistes (la main d’œuvre étant en notre affaire, une expression particulièrement riche de sens), une telle assertion se trouve nuancée par le fait qu’il s’agit dans son cas de membres de sa propre famille, dont on peut supposer qu’il les « épargnerait » a priori. Une telle logique active au cœur du travail de Danh Vo peut sous-entendre plusieurs choses.

La première d’entre elles serait celle-ci : Danh Vo aurait trouvé là une manière de nous montrer en quoi la pratique artistique en général ne serait autre qu’une force, au demeurant extraordinaire, qui serait transmise *par le prisme* des individus et non pas tant de leur propre initiative. Ce serait une force qui circulerait entre les personnes, s’exprimant de façon plus visible dans le chef de certains, pris au hasard d’une filiation (la filiation étant entendue dans un sens relativement large, outrepassant la logique proprement générationnelle). Ce n’est qu’en occupant une position de radical retrait dans sa propre création, tout en engageant une sorte d’écriture automatique par procuration (procuration accordée à des membres de sa famille, portant en germe ce qui le constituerait comme individu, désigné artiste) que Danh Vo parviendrait à nous mettre ce développement en lumière.

Il n’est pas inutile de se souvenir ici de l’exposition du Wiels où l’enjeu pour Danh Vo était de rendre hommage à Felix Gonzalez-Torres et à son œuvre portant déjà en elle un principe d’activation/réactivation en évitant les milles écueils qui pouvait le guetter dans ce projet. Déjouant tous les pièges, ce que Danh Vo était parvenu à montrer, c’était en quoi Gonzalez-Torres ouvrait différents espaces dans son œuvre, que Danh Vo pouvait occuper sans mal avec sa propre pratique, quitte à les soumettre à une métamorphose. Tous ces espaces ouverts étaient autant de terres en friche aptes à accueillir de nouveaux développements. Il s’agissait aussi de motifs (le vide, la lumière, le seuil) : espaces et motifs qui démontraient toute la plasticité de l’œuvre de Gonzalez-Torres, dont l’appropriation par Danh Vo, mais appropriation éminemment fraternelle, signalait la résurrection.

La seconde déduction que l’on peut tirer de la sollicitation professionnelle par Danh Vo de membres de sa famille est a contrario plus sociologique et critique. Il en va du dessin par Danh Vo d’une relation d’apparence psychanalytique entre lui, les membres de sa famille et en dernière instance, ceux pour qui Danh Vo travaille. C’est d’une part un fils qui fait faire à son père un labeur dont les visées étrangères à celles guidant la vie de tous les jours peuvent lui paraître dénuées de portée concrète (sorte d’image en miroir renvoyée à un père par son fils sur ce qui a pu guider sa vie, et sur la dépendance au travail dans laquelle il a pu s’inscrire). C’est d’autre part l’esquisse métaphorique de toute une chaîne de production, allant d’un patron (le galeriste), à son principal employé (l’artiste) et à ses sous-traitants (les inévitables petites mains asiatiques, produisant dans l’ombre). On peut considérer l’ensemble comme une interroga-



tion tacite de Danh Vo sur la relation inextricable propre à la civilisation occidentale réunissant la religion (avec son rapport si particulier à la souffrance rédemptrice), la famille (ou la société, dans les principes transmis), le travail, l’argent et a fortiori la psychanalyse, opérant plus d’une fois qu’à son tour dans les parages de la religion, de la famille, du travail et de l’argent et étant elle-même, en fidèle produit de la civilisation industrielle (qu’elle veuille ou non accepter ce statut), particulièrement et paradoxalement exemplative de la complexité du système liant (ou désolidarisant/opposant) tous ces pôles (avec son raisonnement au demeurant si étrange, dans son versant thérapeutique, voulant que le patient ait à payer sa séance en monnaie sonnante et trébuchante afin de « se sentir impliqué dans le traitement »).

Sur le plan de la pratique artistique et de son histoire ensuite, le processus de travail et la scénographie engagés par Danh Vo suscitent également son lot d’incisives questions. Si l’art conceptuel est né selon le discours de l’histoire de l’art traditionnelle en réaction à l’expressionnisme abstrait, notamment pour se départir de son versant démiurgique faisant jusque là le bonheur d’un marché de l’art fondé sur les principes de l’unicité de l’art, n’est-ce pas lui qui, avalisant une séparation de la main et de l’esprit, a signé dans le même temps une division du travail et donc initié une hiérarchie et des rapports de production de type capitaliste, très vite profondément inscrits au cœur de l’art et du monde de l’art ? N’est-ce pas lui qui a incidemment ouvert la voie à l’éclosion du monde de l’art tel qu’il s’affirme aujourd’hui dans ses



travers, lui qui voit l’intervention d’une multitude d’acteurs pour le meilleur (car le tableau n’est pas si noir bien sûr) mais aussi pour le pire? Le fait de donner à voir au travers de sa fresque extérieure un expressionnisme de commande, qui plus est pathétiquement familial, ne livre qu’un exemple criant des tensions qui peuvent secouer intimentement l’art tel qu’il s’exprime d’une exposition à l’autre, par l’entremise des artistes, tout à la fois victimes et complices, inscrits dans une communauté d’idées et de personnes mais terriblement isolés, acculés dans leurs fins et moyens.

Rideau

Après s’être égaré dans la contemplation de la fresque extérieure, on franchit le seuil d’entrée de la galerie du 107 rue Saint Georges où a lieu cette exposition de Danh Vo, muni d’une expérience débutante des lieux, et ce qu’on découvre de prime abord est l’allure même de l’endroit. On pensait en avoir une idée pré-conçue après avoir déjà vu une ou deux expositions en cette galerie et voilà que surgit devant nos yeux tel détail, telle chose qui n’avait pas frappé l’esprit initialement et dont la présence d’abord, puis la fonction ensuite s’expliquent peu à peu.

L’espace du rez-de-chaussée de la galerie donne l’impression d’une perspective légèrement tronquée. En lieu et place d’un rectangle, on aurait tendance à percevoir un trapèze, se résolvant en la paroi du fond de la galerie. Sur le *beau* mur, dira-t-on, un mur haut d’exposition, que l’architecte a manifestement conçu de telle façon à mettre en valeur toute œuvre qui y

serait accrochée.

L’architecte travaillant pour une galerie d’art à très logiquement fait son boulot: il a inscrit dans l’architecture et par anticipation cette fonction du lieu qui consiste à vendre des œuvres d’art. Pour ce faire, il n’a pas hésité à user de cette perspective tronquée (qu’elle le soit effectivement ou qu’il s’agisse d’une simple impression), qui s’apparente en quelque sorte à un trompe-l’œil. La belle affaire direz-vous. Et oui, la belle affaire!

Danh Vo est un des artistes du circuit (puisqu’en somme nous n’avons jamais cessé de parler de Formule 1) qui parvient avec le plus de brio à mettre en évidence les caractéristiques masquées d’un lieu, tout ce qu’il porte en lui-même et au-delà de lui-même.

Danh Vo, sans presque rien faire, dévoile les intentions des différents acteurs qui sont en prises avec un lieu de façon consciente ou moins consciente. Il montre dans l’apathie apparente de l’espace et des matières qui le constituent, le délimitent, ce qui s’y charge, s’y accumule.

Ici, il montre les intentions du galeriste, commanditant un architecte, commanditant un entrepreneur, commanditant des ouvriers. Et puis, soulignant ce détail, cet apparent détail de la perspective tronquée, voici que la véritable nature du marché de l’art est dévoilée puisque c’est bien là que nous nous trouvons, dans la galerie, deuxième du nom. Le marché de l’art propose de l’art dans un espace en trompe-l’œil. Le marché de l’art est une petite chose fragile, inquiète de ses effets. Il a besoin de ressources en maquillage, d’une dose de scénographie et d’habillage pour arriver à ses fins. Le marché de l’art, égal à bien d’autres marchés en somme: choses que l’on peut dire avec la rassurante assurance que cela restera gouttes d’eau dans la mer; la belle époque que nous vivons.

Donc Danh Vo nous montre cette perspective tronquée, ce trompe l’œil tenant autant du théâtre que du marketing et ensuite, en bonne logique, il en fait usage, puisque l’architecture le conduit (le force?) à s’y adapter. Donc il utilise ce *beau* mur vers lequel le mène la perspective tronquée pour y accrocher l’une des rares œuvres qu’il présente, en ce rez-de-chaussée, fidèle à sa réputation-Heidi de minimaliste cette fois.

Cette œuvre tient en un texte rédigé sur le mur dans deux types de caractères gothiques par-dessus lequel est accrochée une lettre manuscrite encadrée dont la typographie est celle des missives anciennes et qui est d’ailleurs « datée » de 1861 (bien qu’il s’agisse d’une copie manuscrite réalisée, selon la rumeur, par le père de Danh Vo). C’est une lettre du prêtre Théophane Vénard, écrivant à son père depuis une prison où il est enfermé, attendant une apparente sentence de mort. Le texte en très grandes lettres gothiques sur le mur a quelque chose d’immédiat, voire d’idiot (« Fabulous muscles/Take my breath/take my breath away »), là où le texte de la lettre est éminemment fin, poétique et émouvant. Cependant tout se joue dans cette œuvre, non pas dans les contenus respectifs des textes (ou à peine) mais plutôt et à nouveau dans l’association de deux régimes esthétiques: l’un affilié au pop art et à l’expressionnisme pour le texte mural, et l’autre affilié à l’art conceptuel et au romantisme pour le texte de la lettre (dans sa sollicitation d’un épisode historique plus ou moins riche de sens). Les contenus des textes, subordonnés à leur forme d’expression canonique, postulent une sorte de mélancolie d’un constat de leurre, et d’incompréhension généralisé. Le texte mural de type pop art/expressionniste est trop stupide pour qu’on en tire quoi que ce soit sinon la formulation d’une plainte égotiste augmentée de testostérone.

Quant à la lettre manuscrite, de type art conceptuel, elle serait une expression fine et poétique, mais poétique jusqu’à l’absurde dans le renoncement qu’elle exprime, dans l’espèce de jouissance de la promesse du statut de martyr qu’elle annonce (Vénard ayant du reste finalement obtenu ce statut, lui qui devint un des emblèmes de la persécution menée contre les chrétiens au Vietnam, au 19^{ème} siècle).

Cette œuvre semble nous montrer quelles voies tente d’emprunter l’esprit poétique pour son salut et a fortiori les impasses auxquelles dans un cas comme dans l’autre il aboutit: Heidi, je suis dans ce couloir du pop art/de l’art conceptuel/de l’expressionnisme/du romantisme et je ne sais où aller. Pardi, mais où est donc l’issue, la sortie...

Sortie

Non loin de cette œuvre, toujours au rez-de-chaussée, on trouve encore deux pièces: un moulage de silicone de l’intérieur d’une mâchoire intitulé *Mother Tongue*. Et une photogravure en 24 exemplaires (dont trois sont exposés dans l’ensemble de l’exposition, une au rez-de-chaussée, une en bas de l’escalier menant à l’étage, et une au premier étage), intitulée *Michelan-gelo Hands Photographs*.

Ces deux autres œuvres ajoutent de nouvelles nuances et complexités à l’exposition de Danh Vo...

La première, *Mother Tongue*, semble réitérer les tenants et aboutissants du complexe d’Edipe, abordé par Danh Vo dans son rapport à son père et plus généralement aux membres de sa famille tout en considérant la présence et l’activité de ce complexe dans le cadre plus large de la société occidentale (le Christ ayant été tué par les hommes mêmes qu’il était venu sauver). Le complexe d’Edipe – à nouveau un concept clé de la psychanalyse – est présenté cette fois par la sollicitation de la figure de la mère, mais aussi et surtout au travers d’une forme particulièrement significative et en même temps tout à fait littérale qui est celle du moulage, qui plus est d’un moulage interne dont il semblerait encore plus difficile de se départir, si tant est que ce soit le but (ainsi que la psychanalyse, généralement, y invite... « il faut tuer le père » dira-t-elle, si on la caricature).

La seconde œuvre quant à elle tient également du moulage, ou plutôt d’une retranscription littérale d’un étant donné, en ce qu’il s’agit de photogravures montrant des détails de statues de Michel-Ange. Ces mains représentées sur les photogravures, en leurs teintes grises et blanches, recouvertes d’une fine poussière amenée par le temps, paraissent dans leur laisser-aller, dans l’enregistrement temporel sans fard qu’elles dressent, presque en chute libre. Elles semblent présager d’une sexualité de pierre, dans leur abandon et l’image qu’elles dépeignent, sexualité inerte, au-delà de la stérilité; constat sans appel de celle par laquelle notre monde, peu à peu, est gagné.

Le moulage et les photogravures sont communément concernés par le photographique, et on peut estimer que le photographique est une esthétique supplémentaire que Danh Vo fait apparaître dans sa réflexion aux côtés du pop art, de l’expressionnisme, de l’art conceptuel, du minimalisme et du romantisme, diversement engagés dans l’exposition.

Mais les choses ne s’arrêtent pas là – Heidi – car il est possible de distinguer dans la sollicitation de ces images de mains immaculées de Michel-Ange, et dans le moulage expressionniste de la bouche de la mère de Danh Vo un portrait en creux de la programmation même de la galerie de Xavier Hufkens, nouvelle mouture. En effet qui surgiraient de l’arrière de ces deux œuvres sinon Harold Ancart avec ses moulages de bassins en béton et ses dessins et peintures rageurs et Robert Mapplethorpe avec ses fragments de corps érotiques et hédonistes: soit les deux artistes précédemment exposés dans cette galerie de la rue Saint-Georges?

Dragon

L’exposition de Danh Vo trouve à se conclure d’une manière particulièrement belle et poignante au premier étage de la galerie. Là ne sont montrées que deux œuvres, dans deux salles (si l’on excepte le troisième tirage de la photogravure des mains de Michel-Ange). Dans la salle de droite, surgit une gigantesque toile marquée du sigle de Coca-Cola: caricature de la démesure dans laquelle versent tant d’artistes pour faire impression, jusqu’à réaliser des œuvres qui nécessitent d’abattre des murs pour les introduire dans les espaces où elles sont exposées. Quant à la salle de gauche, y apparaît un siège antique de bois patiné par le temps, vraisemblablement d’origine asiatique que Danh Vo aurait acheté chez un antiquaire du sablon, toujours selon la rumeur... La particularité architecturale de la nouvelle galerie de Xavier Hufkens est d’être couverte d’un plancher flambant neuf, recouvrant même une partie des murs. Et ce n’est pas sans avoir le cœur serré qu’on observe la combinaison savamment amenée par Danh Vo du bois patiné de ce siège ancien, riche d’une infinie histoire et messenger égaré d’une époque révolue, et du plancher sur lequel il repose. La façon dont le bois est traité dans le cas du siège comme du plancher en dit long sur le rapport que nous entretenons aujourd’hui avec la nature et avec l’étranger tenant autant de

l’apparat que de la brutalité. Le siège ancien est un siège bas sur lequel on s’assied presque au ras du sol, sur le point de l’écouter. Transmis de génération en génération, puis subitement transbahuté vers l’Europe par quelque marchand intéressé, il passe en un éclair d’un statut à un autre. Produit d’un artisanat local et partie prenante d’une communauté dans sa fabrication puis son usage, il devient un sujet exotique de curiosité, doublé d’un objet de vanité dès lors qu’il se trouve propulsé dans un intérieur européen à des fins de garniture ou d’exhibition. Le nouveau plancher que la galerie vient d’installer et sur lequel repose le siège, pour sa part, est un plancher de chêne ou d’un autre bois noble que l’on a travaillé de manière à lui donner un effet brut (des stries de scie parcourent les lattes). Ce choix se fait conforme à l’esthétique industrielle, revisitée, qui fait florès dans les bars, lofts et autres restaurants que l’on construit aujourd’hui. Si ces deux traitements du bois peuvent paraître quelque peu évidents et par là anodins (l’authentique patine artisanale d’un siège ancien, volontiers nettoyée de sa crasse d’usage et revermie, et l’intentionnelle usure industrielle d’un plancher neuf), ils donnent en réalité une image sans concession d’une forme retardée d’esclavage et d’une ignorance de ce qu’est le temps de la nature et le temps du travail.

Pourquoi une forme retardée d’esclavage? Parce que dans le cas du siège artisanal que l’on ramène en Europe et dans le cas du bois brut usiné dont on garnit soudainement des intérieurs de luxe, c’est une domination qui est souterrainement avalisée. En effet, de quels processus socio-économiques ces innocents objets/matières sont les témoins? Le siège est le témoin du pillage dont ont été victimes les pays asiatiques et africains durant les 19^{ème} et 20^{ème} siècles: pillage d’objets archéologiques et de matières premières. Le plancher usiné quant à lui, et plus généralement l’esthétique industrielle revisitée, est le témoin de la désindustrialisation de l’Europe, et de la délocalisation progressive des entreprises et usines vers des pays précisément asiatiques et africains, où sont donnés des salaires ridicules. Une fois l’Europe désindustrialisée de l’initiative même des européens, la voie est libre pour une réappropriation des espaces industriels laissés vacants (conversion de ces espaces justement en lofts, restaurants ou musées, galeries d’art). Ce mouvement de réinvestissement de l’esthétique industrielle fonctionnaliste se fait du reste dans une atmosphère de quasi nostalgie, qui a quelque chose d’odieux en ce qu’elle méconnaît l’existence de ceux qui en ont réellement eu usage, à savoir les ouvriers de ces époques maintenant passées. Le raisonnement peut être poursuivi avec beaucoup d’acuité: lorsque l’Europe importe son industrialisation dans les pays asiatiques ou autres, elle ruine l’artisanat de ces pays en quelques décennies car les populations, en sus d’être dépouillées de leurs objets de valeur relevant de traditions ancestrales, par des antiquaires et autres chasseurs de trésors, soit perdent rapidement leur savoir-faire parce qu’elles sont placées aux commandes de machines automatisées fabriquant des objets en série, soit dénaturent leur artisanat en le tournant vers le tourisme. En sus de les éloigner de leurs artisanat et traditions, l’occident impose à ces populations ses propres désirs, et notamment (ironie de l’histoire), un désir pour « l’artisanat de luxe ou de qualité », type sac Hermès, sur la production duquel l’Europe, qui n’est pas née de la dernière pluie, a conservé sa mainmise. L’Europe, n’hésite d’ailleurs pas à valoriser cet artisanat de luxe sur base de l’argument/bruit de couloir voulant que ce soit de meilleure qualité que ce que l’on fait en Chine, alors même qu’ils sont à l’origine de cette production asiatique de moindre qualité...

Et pourquoi une méconnaissance des temps de la nature et du travail? Parce qu’il y a ignorance du temps que met un arbre à pousser au regard de la vitesse à laquelle on le ruine (avec la pollution) ou on le coupe aux fins de l’usiner et d’en faire des planchers. Parce que la nature ne sait rien faire d’autre que d’être l’interlocuteur consentant, quoique non innocent et non éternellement patient, de nos égarements, dès lors qu’elle est une chose plastique gardant traces de nos mains, ou plutôt de nos machines. Parce qu’il y a ignorance de comment les objets sont fabriqués, puisqu’on a un rapport à ceux-ci qui est fondamentalement distancé, étranger. Parce qu’il y a un fossé entre nos esprits et nos mains du fait que nous ne fabriquons plus rien, ni le siège sur lequel nous nous asseyons, ni le plancher que nous foulons et pas non plus les ordinateurs que nous utilisons, qui sont faits par d’autres dans des usines en Asie, de l’autre côté de la terre, Heidi.

Sonia Niwemahoro : mode d'emploi



Marcher sur la pointe des pieds, photo Marie Baurins

Le concours *Art Contest*, ouvert aux artistes de moins de 35 ans, a mis cette année à l'honneur Sonia Niwemahoro, jeune vidéaste performeuse pratiquant l'installation. Sa démarche étonne tant par sa singularité que par sa cohérence, le jury du concours lui a accordé le premier prix à l'unanimité.

Dans le travail de Sonia Niwemahoro, installations, performances et vidéo se structurent mutuellement en une production multiforme, chaque champ de la pratique étant indissociable l'un de l'autre. Ainsi, *Intimacy*, présenté lors du jury, est constitué d'une projection vidéo sur grand écran et d'une mise en scène spatiale intimement liée au contenu de l'image : alors que nous pouvons voir Sonia Niwemahoro se lever, s'asseoir et s'activer dans un train, quatre chaises imite en un trompe-l'oeil volontairement naïf la structure du compartiment. Présentée au deuxième étage du « Markten », *Marcher sur la pointe des pieds*, une installation constituée d'une série de bandes blanches régulièrement espacées à même le sol, tire son titre d'une performance qui consistait à effectuer l'action du titre selon une ligne parfaitement droite. Enfin, la vidéo *Paracétamol* illustre subtilement le soin accordé par l'artiste au mode de présentation de ses images, qui deviennent alors plus que de simples résidus d'actions passées : le choix d'un téléviseur situé à hauteur des yeux, à la façon des vidéos explicatives que l'on trouve dans les musées, correspond à l'aspect documentaire de la vidéo par rapport à la performance dont elle représente néanmoins la trace. La distinction entre l'installation des vidéos et la pratique de l'installation incluant la vidéo comme un élément constitutif de celle-ci s'en trouve presque effacée. L'artiste passe, on le voit, aussi facilement de la performance à la vidéo, pour rebondir sur l'installation et envisage les trois pôles de sa démarche comme aussi essentiels les uns que les autres. Dans les trois cas, il s'agit de la même pratique, que l'artiste a choisi d'arrêter sous une forme ou une autre, selon les impératifs liés à la présentation de ses productions. Il n'est plus question de fractionner l'action artistique en différents pôles, il n'est plus question de distinguer l'art de son mode de présentation.

A travers la triade installation-vidéo-performance transparaissent les deux éléments fondamentaux de la démarche de l'artiste l'action et

l'espace. Les vidéos et les installations vidéos mettent systématiquement en scène l'artiste en train d'effectuer une suite d'actions. Au départ de l'intuition de Sonia Niwemahoro, il y a la performance comme pratique apprise et étudiée, lors de son passage à l'Erg. Elle y découvre notamment qu'une action répétée *mécaniquement* peut prendre une dimension nouvelle, en se dissociant de sa fonction première. Les performances de Sonia consistent bien souvent à appliquer au corps humain une série d'actions, à la manière d'une expérience chimique ou scientifique. Cette suite d'actions est déterminée par le mode d'emploi de l'objet mis en jeu (médicament, sécateur, pulvérisateur, etc.). Ce mode d'emploi est ensuite détourné, soit en déplaçant l'action hors de son contexte, soit en omettant une des actions requises pour le bon déroulement de la marche à suivre. En réaction, un décalage burlesque se met *en marche*, une prise de risque légère face à la réalité attendue de l'usage régulier de l'objet. Ainsi, telles les règles d'un jeu, l'application mécanique et rigoureuse d'un mode d'emploi, constituée d'une série de gestes à effectuer, se retrouve détournée dans chaque vidéo-performance. *Paracétamol* est l'exemple paradigmatique de ce détournement, puisque l'étape « dissoudre le dafalgan dans un verre d'eau » est – volontairement – oubliée, donnant lieu à un déplacement général de la signification de l'action « prendre un médicament ». Dans le même ordre d'idée – celle du décalage, du déplacement –, la vidéo *Intimacy* met en scène une série de gestes réservés à l'aménagement de l'espace privé dans l'espace public transitoire d'un compartiment de train. Le diptyque vidéo *Orange* s'appuie sur l'absence de distinction entre un sécateur et des ciseaux de coiffeur, entre un buisson et un homme chevelu. A chaque fois, le contexte d'utilisation de

corps dans une suite de processus bien définis, en vue d'accomplir une transformation banale, typique du quotidien, mais qui apparaît ici comme essentielle. L'échec – apparent – de la procédure (le dafalgan jamais avalé de *Paracétamol*, le paysage non modifié d'*Intimacy*) fait partie du jeu de ces performances. A chaque fois, le corps est pris comme point de départ, il est traité selon le régime de l'objet, de l'outil, en vue d'accomplir quelque chose. Mais l'échec de chaque action,



Ce reportage photo que vous pouvez visualiser sur la page de droite a été fait par Agnes Fornells, le 12 septembre 2013 à En el Zócalo de la Ciudad de México. Agnes Fornells est artiste à Montpellier et fait partie du collectif Aperto. Elle a participé à une résidence d'artiste de deux mois dans la ville de Mexico. Nous lui avons demandé par échanges de mails de commenter ces images.

Agnes Fornells : Les nouvelles concernant la panne de mon ordinateur sont bonnes et le contenu de mon disque dur est intact! Je t'envoie donc, en bonne définition, la photo de Francis Alys que tu m'as demandée, ainsi que le point de vue sur la direction dans laquelle il regarde. Ces photos on été prises le 13

son absence de modification sur l'environnement est l'accomplissement recherché de ce processus qui désire justement mettre en lumière la spécificité de l'humain, comme échappant au régime causal du mécanique. Le corps, traité comme moteur de l'action, elle-même objet artistique, permet de se réapproprier cette humanité, concept si spécifique et qui échappe au régime forcément faillible de l'enchaînement « cause-effet ».

Dans l'installation *Marcher sur la pointe des pieds*, à l'inverse de la performance et de la vidéo, la figure de l'artiste et l'action sont absents. Pourtant, ici encore, sa présence et son geste sont indissociable de l'oeuvre : quelque part entre l'installation et son titre, nous voyons l'artiste alignant sur le sol les bandes blanches, collage régulier et mécanique de sa partition. Cette intervention, comme d'autres, accorde une priorité au sol vis-à-vis des autres espaces, qu'elle considère comme moins intéressants. Dans un lieu d'exposition, toutes les surfaces sont dotées d'une fonction de présentation. Les murs, les cimaises, les tables, les socles, etc. sont conçus et présent dans l'environnement dans le seul but de soutenir l'objet offert à notre regard. Le sol est le seul espace de la galerie qui se doit d'intégrer l'art à la déambulation des spectateurs. Or, très justement, le sol n'attire pas notre regard de la même manière que les autres plans. Ce regard et cet espace sont chargés de bien des significations qui semblent amener Sonia Niwemahoro à l'investir en priorité. La présence d'une chaise prise dans le lignage jette le trouble : son ambivalence, liée au contexte du « lieu d'exposition » interroge sa fonction de mobilier tout en se référant très clairement aux origines de l'art conceptuel. La chaise, posée là, invite le spectateur dans l'installation, l'encourageant à envisager une action simple, celle de s'asseoir. Les lignes de papier collant blanc qui s'étirent autour de la chaise n'ont pas de but décoratif, mais visent plutôt à souligner le sol autour de celle-ci, à mettre en évidence l'exis-

tence de cet espace en tant que donné de notre perception. L'artiste, tout en s'appuyant sur la spécificité de l'espace d'exposition, transforme ainsi le sol en un champ rythmique de lignes pour mieux le faire apparaître. Dans cette même logique, les recherches les plus récentes de ce travail concernent aussi le paysage et les lignes qui le scandent. Les notions de signe et de ligne de partage sont fondamentales pour interpréter l'espace comme paysage signifiant. Avec cette recherche d'installation, il s'agit, par de petites interventions, de réaménager temporairement l'espace et de l'amener à être vu selon son point de vue de volume demandant à être investi. Cette pratique fait sens selon une logique de l'aménagement, en opposition avec celle de la pérennité de l'objet, de la conquête d'un espace avec du déjà-là.

L'artiste est donc celui qui travaille à mettre en relief un donné brut de la vie : l'espace et l'action. Le travail de Sonia Niwemahoro se singularise par l'attention à ce que le commun qualifie de trivial : la courbe d'un geste, la couleur du papier collant, une chaise, le sol Motivés par le plaisir de l'expérimentation plutôt que par le désir de production, les trois pans de la démarche se renvoient les uns aux autres. L'action et l'espace sont considérés par l'artiste en dehors de la question de leur inscription dans une chaîne de cause-effets et sont conçus comme donnés devant être interprétés ou aménagés. La réflexivité, le questionnement sur le quotidien et sur la façon dont nous catégorisons les objets, les espaces et nos actes sont mis en avant. Il est question de faire vaciller notre perception de ceux-ci, d'introduire de la poésie dans le trivial et de nous offrir un peu de distance face à une réalité trop cadencée.

Marie Baurins

Mexico, El Zocalo: Fin de l'occupation de la place.

septembre 2013 à proximité du Zócalo, le jour où les "maestros" en ont été délogés. Les "maestros", ce sont les enseignants de l'école primaire (maîtres d'école) et secondaire (scolarisation obligatoire). Ils sont venus de tout le pays pour occuper le Zócalo de Mexico, où ils ont campé durant plusieurs semaines. Leur manifestation s'inscrit dans un mouvement de protestation plus large contre les réformes de Enrique Peña Nieto (essentiellement la réforme de l'éducation et la privatisation de Pemex, entreprise publique mexicaine chargée de l'exploitation du pétrole). Peña est le président en place depuis un an, il représente le PRI, le "Partido Revolucionario Institucional" qui a été à la tête du pays durant des décennies avant la précédente alternance. Depuis la réélection de ce parti, la présidence est qualifiée d'achetée ("presidencia comprada"), et des affiches portant l'inscription "México no tiene presidente" (Le Mexique n'a pas de président) étaient visibles dans tout le campement des "maestros". Ils ont été délogés par la force publique le 13 septembre pour que puisse avoir lieu deux

jours après, sur cette même place du Zócalo, la traditionnelle célébration de l'indépendance du Mexique. Au cours de cette célébration, équivalente, je crois, à celle d'une fête nationale, le président apparaît au balcon du Palacio Nacional, "para dar el grito", pour crier avec la foule : "Viva México" (et les noms des personnalités qui ont contribué à l'indépendance). L'accès à la place a ensuite été interdit au public, le Zócalo est resté longtemps fermé et surveillé afin que les maestros ne s'y réinstallent pas. Ils ont déplacé leur campement sur une autre place où se trouve le "Monumento a la Revolución".

Je voulais te préciser que ces "albums" n'ont pas tels quels un statut "d'œuvre", même si cela fait partie de mon travail d'artiste. C'est plus une façon pour moi d'approcher la réalité du lieu de mon séjour, au contact de laquelle se développe mon projet. Cependant parmi ces documents ou repérages, certaines photos pourront en être extraites pour être traitées comme des pièces.



Sous les images, les alliages



Agnès C. H. Peeters, Libre Office/Affection 2, 2013 © FN.MV

Charleroi ne lésine pas sur les expos. Les Beaux-Arts mettent en valeur le patrimoine et la modernité. Le Musée de la Photographie rend hommage à l'irrévérencieux Mariën et au trop peu connu Mazzoni. Le BPS22 en décentralisation pour cause de travaux de rénovation emprunte les sentiers de la jeune création avec Gaillardon du réseau « 50° Nord ».

À ces programmations officielles s'ajoutent la galerie Jacques Cérami qui proposera bientôt des photos d'Iris Hutegger et l'espace Incise qui vient de terminer son clin d'œil à Matie Lelouche.

Agnès C.H. Peeters : confluence au présent du passé et du futur

L'art a été essentiellement un vecteur d'images. Jusqu'au jour où, la photographie étant apparue, fabriquer des images n'a plus été indispensable et quand, dès lors, les artistes se sont mis à abandonner la virtuosité technique pour l'innovation. * La particularité du travail d'Agnès Peeters réside dans le fait qu'elle se situe à la fois dans l'image et dans l'inventivité, dans le visible concret et le conceptuel engendreur d'hypothèses, dans le travail manuel de la peinture et la réalisation mécanique de projets par imprimantes 3D.

Ses tableaux sont figuratifs. Ils n'appartiennent cependant ni à la mouvance hyperréaliste même si leur origine est liée à la photo, ni à une nostalgie imitative des siècles passés. Leur technique picturale est riche et s'appuie sur des procédés éprouvés. Le résultat est singulier. Les scènes choisies en acquièrent une présence qui amène le regard à se fixer sur ce qui paraîtra de prime abord une simple anecdote ou une représentation symbolique.

L'étude, signée par Marie-Clotilde Roose dans le catalogue, indique bien les pistes à suivre pour pénétrer dans ce que l'artiste appelle, selon le titre de l'expo, son « Libre office » : l'office, c'est d'abord une cuisine mais aussi une cérémonie; les « bons offices », ce sont les aides apportées afin de rendre meilleures des relations entre personnes ou institutions. Ce sont donc des incitations afin de « laisser aux gens la liberté d'officier parmi les tableaux et les objets sensoriels »**.

Les toiles nous parlent du corps, de la présence vivante. Les objets (diffuseurs de parfums, gilets de sauvetage affectif)

sont là pour souligner les relations entre production et vie. Les premières ont rejoint de manière inconsciente la démarche esthétique d'un Michaël Borremans (Grammont, 1963). Peut-être tiennent-elles aussi de cette affirmation de Luc Tuymans (Anvers 1958) quand il déclare qu'« il faut cultiver la méfiance du regard ». Car indéniablement, sous les pinceaux de Peeters, il y a autre chose que l'apparence des êtres vivants.

Le décor est accessoire, voire inutile, réduit souvent à un fond à dominante monochrome. Ce qui importe, ce sont les êtres soit saisis en gros plan, soit en situation avec, éventuellement, l'un ou l'autre accessoire qui les accompagne. L'essentiel, c'est la lumière et le jeu qu'elle pratique avec les peaux et les tissus. Il s'agit bien de sensualité, non pas réduite, comme c'est devenu courant aujourd'hui, à la seule dimension sexuelle, mais bien étendue aux cinq sens.

Ailleurs, les objets, tels les *Gilets de sauvetage affectif* ou les *Dress* (Robes), sont destinés à créer des liens entre les êtres, les mettre en position de recherche, d'attirance. Ils proviennent d'une fabrication en imprimante 3D et de recherches graphiques en corrélation avec le corporel. C'est le versant plus conceptuel du travail de Peeters, celui qui unit le présent, voire le futur, aux réminiscences du passé dans ses techniques picturales, celui qui démontre qu'il y a corrélation entre une créativité manuelle et une fécondité cérébrale.

Au Musée des Beaux-Arts, place du Manège à Charleroi jusqu'au 18 janvier. Infos : +32 (0) 71 86 11 34 ou ; à la galerie Rasson, 13 rue Derasse à Tournai du 1 au 23 février 2014. Infos : + 32 (0) 69 64 14 95

* Cfr l'interview de Pierre-Olivier Rollin : « L'art contemporain est-il une escroquerie intellectuelle? » in *La Libre Belgique*, 18 avril/2013 (p. 53)

** Marie-Clotilde Roose, « Agnès C.H. Peeters/Libre office », *Charleroi, Musée des Beaux-Arts*, 48 p.

Marcel Mariën : humour et provocation

Champion du clin d'œil au second degré, de la provocation susceptible de remettre en cause une perception routinière, Mar-

cel Mariën (Anvers, 1920 ; Bruxelles, 1993) est de ceux dont on ne se lasse pas. Il se sert de l'histoire de l'art pour subvertir la vénération qu'on a pour les chefs-d'œuvre du passé, faire un pied de nez impertinent aux mondainement et politiquement corrects.

Figure atypique de l'art et du surréalisme, jamais il n'a voulu faire carrière et a préféré s'amuser, rester lui-même, se contrefaçonner des idées convenues. Il pratique systématiquement l'humour impitoyable. Il manie l'absurde, la provocation, les rencontres insolites et insolentes. C'est un irrévérencieux chronique.

Une de ses plus scandaleuses productions restera sans conteste son film « *L'Imitation du Cinéma* », titre pastichant le livre religieux traduit du latin par Corneille, « *L'Imitation de Jésus-Christ* ». Il y met en scène une sorte de chemin de croix totalement iconoclaste et qui fit l'objet d'une censure aussi rageuse que borgne jusqu'il y a peu.

La manière de travailler qui fut la sienne est en somme un perpétuel cheminement entre décomposition et recomposition. Il pratiqua le photomontage, le collage en images et en trois dimensions, les accouplements inattendus entre usage des mots et subversions iconographiques. Ses pastiches et ses détournements de l'histoire de l'art sont légion. Qu'il s'agisse de Mondrian, Man Ray, Matisse, Vélasquez, Vinci, Botticelli, Michel-Ange, des fresques de Pompéi... C'est aussi d'une redoutable efficacité lorsqu'il découpe des syntagmes dans des romans érotiques et les place, tels des phylactères, dans la bouche ou la pensée de personnages de tableaux célèbres du passé.

Ce qui apparaît le plus fréquemment, c'est le glissement de sens soit d'une phrase ou un mot, soit d'un élément visuel par rapport à ce qu'ils signifiaient à l'origine. C'est plus évident encore lorsqu'il choisit pour matériau des illustrations pornographiques ou des

planches publicitaires puisque la démarche s'en prend alors à un certain nombre de tabous. Une de ses antinomies ou paradoxes démontre assez son propos. Elle s'intitule « *Le traître mot* » et représente le vocable 'eau' dessiné au moyen d'allumettes.

Mariën est donc bel et bien un subversif des langages écrit et visuel. Les exemples abondent. C'est 'con' collage baptisé « *L'O à la bouche (la lecture défendue)* » où la lettre centrale est remplacée par l'empreinte de lèvres rouges; idem dans « *La lettre volée* » où la lettre centrale du même mot a disparu, remplacée par le sexe d'une femme.

qu'affectionne l'artiste, celui du traitement ironique de slogans publicitaires « *préfigurant*, écrit Xavier Canonne, *les détournements des situationnistes ou des journaux satiriques 'Charlie-Hebdo' ou 'Hara-Kiri'* » Ce n'est sans nul doute pas innocent si Guy Debord collabora à sa revue '*Les Lèvres nues*' Il résulte de tout cela que si l'humour est quasi permanent, les œuvres possèdent aussi une force interne qui pousse à remettre en question la pensée routinière figée, la morale étreinte, les carcans du bien pensant, les critères esthétiques rigides, le bon goût collectif, la politique sans horizons sur le futur.



Indices XXII (Navi) - Michel Mazzoni 2012

Alliances à plusieurs niveaux de sens entre la visualisation de l'écriture et les signifiés contenus dans le vocabulaire.

Ce genre de jeux à la fois linguistiques et plastiques sied bien à un exercice

La catalogue donne un éclairage plutôt complet sur la genèse des travaux, leur contexte amical, leur environnement surréaliste, leur occultation autant que leur diffusion par revues ou expos laissant apparaître en filigrane la biographie de ce « *franc tireur* ». Quant à sa production littéraire, non négligeable, elle fait l'objet d'un chapitre qui lui rend justice.

Ses aphorismes, comme ceux de Scutenaire, valent leur pesant de dérision et, comme ceux de Cioran, leur poids de pessimisme lucide. Ainsi « *Les cannibales n'ont pas de cimetière* » ou « *Daniel Buren, le maître des pyjamas* », voire « *Folon à Antenne 2: le petit commerce à l'ombre des choses essentielles* ».

Ses poèmes s'étendent de l'actualité (comme la célèbre affaire criminelle Dominici – le couple Jackie Kennedy-Onassis) à des thèmes insolites (ode à Ste Thérèse d'Avila – mort d'un vampire à un carrefour en croix). Il est des textes amoureux, d'autres proches de la fable. Il est même des chansons pour la chanteuse Barbara débutante. La forme est très libre. La métaphore lui sied autant que des recherches sonores. Quant à ses nouvelles, elles surgissent durant les dernières années de sa vie et attestent une imagination débordante conjuguant avec bonheur fantastique et absurde.

Au Musée de la Photographie, 11 rue Paul Pastur (place des Essarts) à Mont-sur-Marchienne, jusqu'au 19 janvier



Marcel Mariën, Muet et aveugle, 1945. coll. de la Fédération Wallonie-Bruxelles © SABAM 2013

Leroy-Baselitz une rencontre franco-allemande

Intéressante confrontation que celle organisée au MUBA de Tourcoing. Deux options picturales différentes qui prennent en compte deux manières de proposer l'usage du regard dans un amour de la couleur. La française organise la disparition du sujet sous la matière ; l'allemande bouleverse les lois de la pesanteur afin de le rendre avant tout pictural.

Baselitz (Deutschbaselitz, 1938) place ses motifs à l'envers comme s'ils se trouvaient aux antipodes. De la sorte, ils n'apparaissent pas immédiatement tels qu'ils sont. C'est sa façon de dire que ce n'est pas l'image figurative qu'il propose mais un travail de couleurs, de formes, de lignes. Que c'est bien la peinture qui prime et non ce qu'elle est censée représenter.

Une fois admis ce postulat visuel, et même s'il est difficile de faire totale abstraction de ce qui s'étale devant les yeux, c'est-à-dire, dans cette expo, des portraits, il n'y a qu'à laisser l'œil accomplir sa recherche à travers des œuvres grand format datées de 1996-97, consacrées à des souvenirs familiaux et peintes au sol avec une peinture fluide. Du coup, ce qui apparaît ce sont des gestes colorés. Avant de s'attarder sur des visages ou des personnages, on perçoit une série de mouvements, une

chorégraphie posée à même la toile.

Les coloris sont joyeusement connectés à la jubilation des mains ayant fait surgir des figures empruntées à des photos d'enfance. L'impulsion crée la toile. Elle est écriture permettant de ressentir des émotions. Le bouillonnement engendre une image qui se précise sous les traits ou qui s'engluie sous les passages successifs du pinceau. Une image que ponctuent des taches, des coulées, des éclaboussures.

Alors s'établit une correspondance entre l'essence d'une peinture et le propos qu'elle s'efforce de tenir, entre la facture kinésique et le recours à la figuration. L'une devenant complémentarité de l'autre. Au point parfois que des éléments apparemment extérieurs viennent s'y adjoindre comme des allusions en filigrane à des réminiscences, des fantasmes obsessionnels, des bribes de rêves, des traces de pas comme si l'artiste attestait qu'il arpente sa mémoire.

La matière joue le rôle du mouvement chez Eugène Leroy (Tourcoing, 1927 ; Wasquehal, 2000). En parlant d'elle, Baselitz la compare à de la *fiente de pigeon*, de l'*écorce d'arbre*, de la *bouillie figée*. Ce qui constitue cette peinture est d'abord son épaisseur ; ensuite vient la couleur, celle qui nour-

rit l'œil, l'amène à discerner des formes enfouies, des luminosités internes.

Car à l'inverse de l'Allemand, qui semble désirer révéler, le Français s'efforce de dissimuler. Comme si le premier se lançait dans une libération par le fait de dire, de raconter et le second de renfermer, de ramener vers l'intérieur dans les profondeurs de l'indicible, du pudique qui ne tient pas à dévoiler devant n'importe qui ses actes et ses pensées intimes.

La jubilation de la couleur se propose en tant que magma, gangue au sein desquels quelque chose s'est passé qui est de l'ordre de la palpitation, qui s'enfonce dans les arcanes du subconscient. Les couches successives contraignent à aller au-delà des apparences. Tout en laissant l'incertitude ouvrir sur l'imaginaire. Il faudrait ici parler plutôt d'osmose que de dissimulation.

Dans l'espace muséal de Tourcoing, cette confrontation fonctionne bien. Chaque univers conserve sa spécificité. Baselitz ne doit rien à Leroy. Et vice-versa. Mais tous deux offrent des conceptions esthétiques complémentaires. Elles attestent l'une et l'autre cette évidence – si constamment contestée – que la peinture reste vivace en dépit de



Portrait d'un vase (1997) © G. Baselitz (photo : Jochen Littkerman)

toutes les technologies, de toutes les innovations qui l'ont remise en cause.

Michel Voiturier

Au MUBA, 2 rue Paul Doumer à Tourcoing [F] jusqu'au 24 février 2014. Infos : + 33 320 28 91 60 Catalogue : Rainer Michael Mason, «Baselitz - Leroy le récit et la condensation», Paris/Tourcoing, Somogy/MUBA, 2013, 144 p.



Nicolas Gaillardon, Flying Carpet © DR

2014. Infos : +32 (0) 71 43 58 10 Catalogue : Xavier Canonne, « Marcel Mariën, le passager clandestin », Anvers, Pandora Publishers/Rony van de Velde, 2013, 432 p.

Nicolas Gaillardon : mutation du regard

Inclus dans la biennale de jeune création du réseau '50° Nord' Nicolas Gaillardon (Lille, 1981) se sert d'objets familiers de notre environnement ou de notre imaginaire pour leur imposer une transformation qui en rénove le sens. L'œuvre la plus significative est sans aucun doute *Flying Carpet*, tapis volant en tôle nantis de motifs aussi décoratifs que symbolique. Il a été sorti des contes des 1001 nuits et des films de Walt Disney pour venir se crasher dans notre univers contemporain. Une façon brutale mais

souriante de nous parler de la fin des rêves trop naïfs.

L'œuvre la plus subtile assurément est une photo extrêmement nette de la lune comme il est rarissime d'en trouver. Mais à y regarder de plus près, elle est dans une position impossible selon la réalité céleste telle que nous la percevons. Elle se pare donc une part d'insolite, de questionnement à propos de nos coutumières perceptions. Autre métamorphose, celle de « *Lui* », photo d'amateur prise par un téléphone portable volée sur internet et passée à travers divers filtres de l'électronique pour se retrouver remise en espace, relookée en quelque sorte jusqu'à ressembler à une peinture d'autrefois élaborée à partir du nombre d'or. La disparition du côté brut de la saisie en direct d'un événement lui donne statut d'œuvre d'art et non plus de témoignage instantané.

« *La Naine* » est un exemple spécifique. Il s'agit d'un mirador, de ceux que notre mémoire associe aux camps de concentration et aux prisons. Il prend ici des allures de miniature, de jouet à grimper pour jardin d'enfants. Même ses barbelés prennent des allures de motifs décoratifs plus que de procédé défensif. Quant aux paysages inspirés par des photos aériennes de sites de combat au Moyen Orient, ils deviennent des toiles quasi abstraites dont seuls quelques allusifs détails révèlent l'origine première, menant le regard à discerner autrement.

BPS22 décentralisé au Vecteur, 30 rue de Marcinelle à Charleroi jusqu'au 5 janvier. Infos : 071 27 29 71 ou <http://www.vecteur.be>

Michel Mazzoni : subtilité de l'ordinaire

Michel Mazzoni (1966 ; vit et travaille à Bruxelles) utilise la lumière pour donner des perceptions particulières de l'espace et mettre en valeur des éléments qui sont davantage de l'ordre de l'infime que du spectaculaire. Il apparaît au premier coup d'œil qu'il ne s'agit que de très ordinaires clichés de lieux banals, de végétaux ou d'objets communs, de personnages insignifiants.

Ce qui apparaît néanmoins assez vite, c'est que le photographe porte attention à l'éclairage, qui accentue dans chacun des sujets retenus la notion de 'barrière' autrement dit ce qui arrête la contemplation, l'empêche d'aller au-delà : portes closes d'un couloir, arbre qui obstrue le paysage, cloison cachant ce qui se passerait derrière,

jeune fille de dos à la place des détails d'un endroit dissimulés par la compacité de sa chevelure, matière éraflée ou écorchée ne laissant que deviner ce qui la constitue par dessous...

La préférence donnée au noir et blanc augmente les contrastes de luminosité, les différences entre ciel plombé et néons blafards, entre matité d'une matière artificielle et éclat de cheveux. Comme chez Gaillardon, c'est à nouveau la routine du regard qui est mise en cause. À force d'être bombardé d'images, il en a fichtrement besoin.

Au Musée de la Photographie, 11 rue Paul Pastur (place des Essarts) à Mont-sur-Marchienne, jusqu'au 19 janvier 2014. Infos : +32 (0) 71 43 58 10

Michel Voiturier

Patrice Rollet
DIARIES, NOTES AND SKETCHES
de JONAS MEKAS
2014 96 pages 12 x 17 cm 12.50 €

De 1949, date où il débarque à New York avec son frère Adolfas après avoir fui sa Lituanie natale, connu les camps de travail forcé puis de personnes déplacées dans l'Allemagne de l'immédiat après-guerre, jusqu'en 2012 où il monte *Out-Takes from the Life of a Happy Man* avant que ne s'estompent à jamais ses dernières chutes de pellicule, Jonas Mekas a filmé sa vie : d'abord les années d'exil et les quartiers pauvres de Brooklyn dans *Lost Lost Lost*, puis celles, légendaires, de la naissance du cinéma underground, du mouvement Fluxus et de la culture pop dans *Walden*, *Scenes from the Life of Andy Warhol*, *Zefiro Torna* ou *Happy Birthday to John*, enfin celles, plus intimes, de l'amitié et de l'amour dans *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. [...]

Editions Yellow Now
15, rue François-Gilon 4367 Crisnée – Belgique
<http://www.yellownow.be>

LIVRES

Passerelle entre passé et présent : Jan Fabre

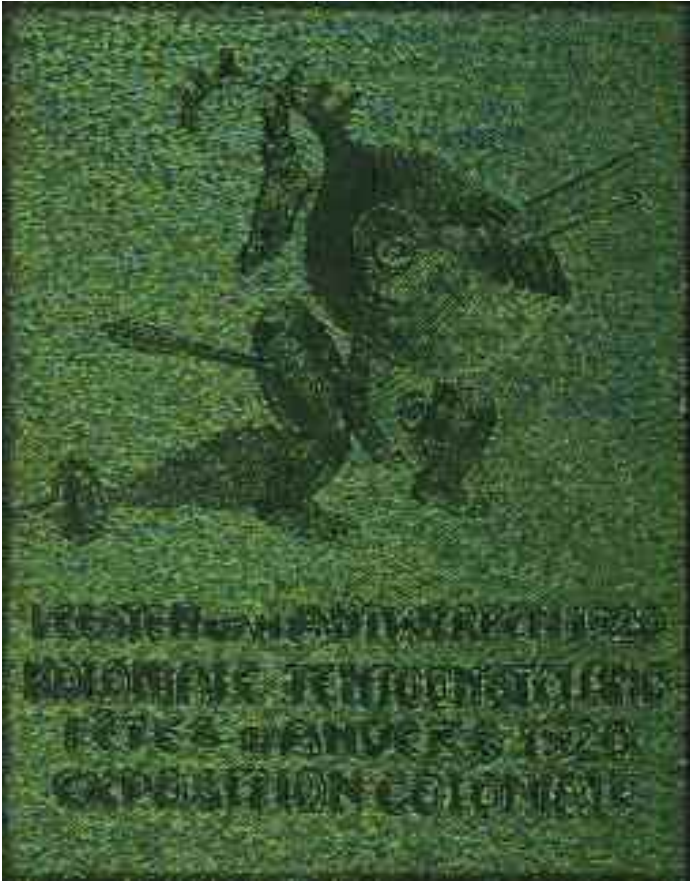
Que l’histoire de l’art constitue une continuité dans la discontinuité des esthétiques est une évidence. Le dialogue instauré entre diverses réalisations du moyen âge et de la renaissance et des travaux récents de Jan Fabre amène à de fructueuses connexions entre des objets et des enluminures du XIVe au XIXe et notre siècle.

Sans doute cette expo était-elle une proposition logique puisque Jan Fabre affirme lui-même que son « œuvre est parfois plus proche de l’art médiéval tardif ou des pré-modernes que de l’art contemporain ». Un premier rapport à l’histoire, il le pratique ici à travers sa série de tableaux grand format composés de carapaces de scarabées et dont la thématique est le passé colonial récent de la Belgique au Congo. Il y exerce sa verve corrosive en pratiquant la parodie de l’imagerie conçue à l’époque pour justifier l’action ‘civilisatrice’ des Européens en Afrique et en s’inspirant de Jérôme Bosch.

L’anticolonialisme

Le peintre de *La nef des fous* et son confrère actuel ont en commun de créer des êtres et des objets hybrides, de leur conférer une dimension à la fois fantastique et emblématique. À ceci près que chez Fabre, s’il y a monstruosité, c’est pour dénoncer les malversations des colons et non pour montrer que le difforme est la punition ou l’incarnation du mal.

Les élytres de scarabées, qui constituent le matériau des tableaux monumentaux consacrés au Congo, donnent une tonalité particulière aux œuvres. Leur dominante verte, peut-être celle du vert-de-gris du cuivre katangais lorsqu’il s’oxyde ou celle des bijoux en malachite, produit une impression de pénombre juste comme avant que ne tombent les averse de la saison des pluies ou quand règnent des nuits profondes rendues blafardes par la lune. La luminosité ambiante s’y réverbère subtilement y ajoutant la magie due à l’ambiguïté même de ces éléments



Jan Fabre, *Fêtes d'Anvers*, 2012, © Angelos bvba - Photo: Lieven Herreman

inertes qui paraissent palpitants.

Il convient là-dedans de trouver un chemin pour le regard. Qu’il puisse, glissant sur les reliefs des carapaces devenues métaphores de vie et de mort, révéler (réveiller ?) les lettres et les phrases, les animaux et les humains, les créatures et les objets symboliques. Tous surgissent d’un foisonnement grouillant, sur lequel la lumière fluctue, au sein duquel ils inscrivent des éléments aux multiples connotations car nous voici au cœur de fables politiques. Le chocolat ‘Côte d’Or’ avoisine le savon ‘Sunlicht’, les armoiries léopoldiennes et la loterie coloniale, les actions boursières de ‘Kilo Moto’ et une affiche de foire...

La royauté, l’Église, le capital sont fustigés par une réalisation qui ne craint pas la caricature, tel ce *Nègre chiant des diamants* ou *La culpabilité de la fertilité* qui parodie un placard

publicitaire et démontre l’esclavagisme ambiant. Le tout agrémenté d’animaux issus du *Jardin des délices* de Bosch, en un brassage assez insolent. Cet ensemble engagé se complète par une série d’objets où les scarabées recouvrent des crucifix et des crânes, thématique religieuse autour de la souffrance et de la mort. Les croix sont agrémentées non du corps de Jésus-Christ mais bel et bien d’animaux naturalisés (serpent, renard, chat, fouine...) et de pinceaux ramollis de peintre, dont les poils appartiennent à diverses bêtes. Incitation anticonformiste à vénérer la nature et la créativité plutôt qu’à honorer une imagerie pieuse ?

Ceci ramenant à l’histoire des religions autant que de l’art, puisque le scarabée possède une symbolique forte dans l’Égypte ancienne et qu’il fut représenté dans un certain nombre de natures mortes flamandes et hollandaises des XVIe et XVIIe siècles.

L’artiste anversois – n’oublions pas qu’il aime parler d’un prétendu lien généalogique avec le célèbre entomologiste français du XIXe siècle Jean-Henri Fabre - l’aurait aussi choisi parce que ses métamorphoses s’apparentent à la création artistique : « *L’œuf correspondrait à l’inspiration, la larve à la rumination de la recherche, la période de gestation de la nymphe au travail et l’imago à la réalisation finale* », si l’on en croit Régis Contentin.

L’intemporalité

C’est un autre rapport à l’histoire que Fabre établit en cohabitant avec l’exposition des enluminures et des reliquaires, coffrets, hanaps, ciboires... Des thèmes itératifs et des techniques parfois similaires s’y développent. Les lettrines et les illustrations des livres religieux ou profanes ramènent à l’art pictural. Elles sont animées de coloris vifs, peuplées de personnages bibliques ou mythiques. Elles témoignent en général d’une grande délicatesse d’exécution.

Les liens avec les réalisations de Fabre, tout aussi délicates dans leur finition, correspondent bien avec une série d’objets d’art issus de la collection du musée lillois. Mêlés les uns aux autres, ils s’avèrent en correspondances, tout en prolongeant la partie congolaise. Ses bronzes dorés, d’exécution particulièrement raffinée, imposent des présences insolites. Les crânes, notamment, qui dialoguent avec d’autres comme celui du XIXe siècle en ivoire, réceptacle d’une montre : il est chez notre contemporain serti d’une boussole comme si être soumis au temps est inéluctable alors que s’insérer dans l’espace est une possibilité de libre-arbitre.

Le fantasmatique et le spirituel se conjuguent. Ainsi de ces coléoptères nantis d’une crosse épiscopale ou d’une croix allusive. Par ailleurs, l’importance accordée par Fabre au cerveau est patente. En voici un doté d’ailes d’ange, un autre sert de terreau à un

arbre (de la connaissance ?) miniature. Et une tête en attente de recevoir en son centre une bougie semble en besoin de ce qui éclairerait sa compréhension mentale.

Le jumelage vie-mort demeure essentiel. Il trouve son apothéose dans un scarabée disséqué, l’intérieur devenu visible au même titre que l’apparence extérieure. Il est présent dans ces épées si froidement belles – l’une d’elles n’a-t-elle pas été baptisée *Le chemin vers la beauté* et une autre *La voie de l’art* ? – susceptibles de trancher la vie. Il est induit par ces vertèbres alignées qui serpentent sur leur socle et dont l’ensemble s’appelle *Ver*, autrement dit ce qui finit par ronger la chair des défunts sous terre.

Peut-être les masques, hiératiques et synthétiques, condensent-ils toutes les thématiques chères au sculpteur. Ils sont inspirés par des insectes (guêpe, mante, bousier...) et paraissent destinés à quelque cérémonie énigmatique, cruelle, sensuelle, probablement sado-maso. Plus que pour d’autres travaux, comme tout objet conçu afin de dissimuler, ils impressionnent par leur forme mais également par leur bronze poli et doré captant et reflétant toute lumière.

Associé aux œuvres religieuses de jadis, Jan Fabre a rejoint le cœur de l’histoire de l’art. Il brasse des obsessions que l’humanité ressasse depuis la nuit des temps. Il prend plus que jamais des allures d’alchimiste.

Michel Voiturier

Palais des Beaux-Arts, place de la République à Lille jusqu’au 10 février, « Hommage à Jérôme Bosch au Congo ».
Infos : + 33 (0)320 06 78 00
Catalogue : Le Normand-Romain, Girveau, Cotentin, Gil, Hattori, Baragué-Zouita, « Jan Fabre. Illuminations. Enluminures », Lille, Invenit, 2013, 288 p.



Warhol ou la consommation comme constat

Warhol en préambule à Mons 2015 est un exemple représentatif d’un retour à l’image et de l’usage des possibilités de la reproduire au cours de la seconde moitié du XXe siècle.

Les possibilités de reproductions faciles d’œuvres ou de photos existantes ont permis à Andy Warhol (1928-1987) de mettre l’œuvre d’art en position de se retrouver en quantités multiples, de devenir objets de consommation massive comme les produits industriels. Il s’est donc emparé de tout ce qui était susceptible d’être lancé sur le marché artistique comme d’autres denrées envahissaient les supermarchés, les foyers, les lieux publics. L’ère de l’objet mécaniquement réalisé primant alors sur le geste de l’artiste qui, chez lui, devient complètement.

En effet, il a procédé comme si la diversité de l’offre était la norme

essentielle des ‘golden sixties’ puisque, au lieu de l’identique, il a conçu du similaire. En variant des coloris ou des formes surajoutés, il a concrétisé la faculté que nous avons de percevoir différemment un sujet selon son environnement coloré, même s’il demeure fondamentalement inchangé.

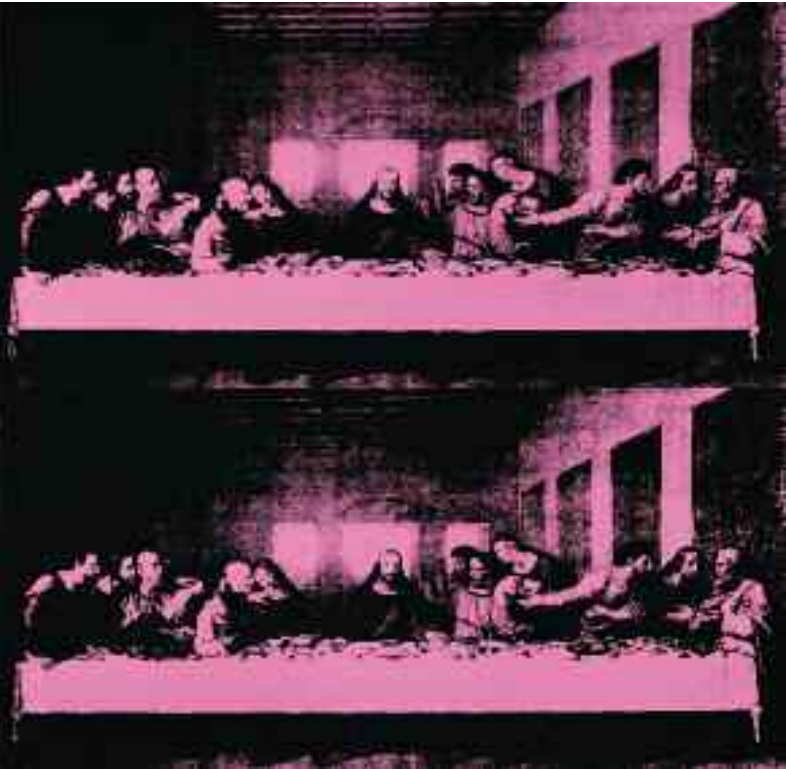
Héritier de la thématique intemporelle que sont portraits, autoportraits, vanités..., il a prioritairement puisé dans l’histoire de l’art, à laquelle il fait de nombreuses allusions, tant du côté de l’antiquité, de la Renaissance que du surréalisme et d’autres courants, de l’iconographie religieuse aussi. Il s’est emparé de la photo de presse et notamment de celles qui concernaient des faits divers violents ou des personnages célèbres marqués par des drames car la mort demeure un sujet récurrent.

L’ensemble définit assez bien une représentation de société. Ce que propose Warhol est mis à distance,

dépouillé d’émotivité. C’est une exécution systématique sans plus d’état d’âme que la machine qui accouche à la chaîne ses bouteilles de soda ou ses conserves alimentaires. Le constat qu’il établit, il nous incite à le décoder grâce aux variations inventives qui sont comme autant d’ajouts ou de repentirs à ce qui, nous étant devenu familier par le biais d’une omniprésence au quotidien, n’attire plus guère notre attention ou notre vigilance.

Michel Voiturier

BAM (Beaux-Arts Mons) 8 Rue Neuve à Mons jusqu’au 19 janvier 2014.
Infos : 0032 (0) 65 40 53 07 ou www.bam.mons.be/
Catalogue : Jean Baudrillard, Arthur Danto, Gianni Mercurio, “*Andy Warhol: Life, Death and Beauty*”, Paris, Skira, 264 p.



The Last Supper, 1986, Acrylique et sérigraphie sur toile, 100 x 100 cm, Andy Warhol
© Collection of The Andy Warhol Museum, Pittsburgh SABAM 2013

12.01.2014 – 06.04.2014

Fata Morgana



Museum für Zeitgenössische Kunst
Rotenberg 12 B, 4700 Eupen, Belgien.



© Bilddetail, Marcel Berlanga, *Pink lionne*, 2011.



© Béatrice Balcou, 2010.

Béatrice **BALCOU**
Ruben **BELLINKX**
Marcel **BERLANGER**
Wim **CATRYSSSE**
Koenraad **DEDOBBELEER**
Andreas Maria **FOHR**
Katrin **KAMRAU**
Isa **MELSHEIMER**
Nicolas **MOULIN**
Benoît **PLATÉUS**
Ulrike **ROSENBACH**
Adrien **TIRTIAUX**
Emmanuel **VAN DER AUWERA**
Romain **VAN WISSEN**
Jacques **VILLÉGLÉ**
Leon **VRANKEN**
Freek **WAMBACQ**

l'ikob

Situé à moins d'une demie heure de Liège, l'ikob occupe un bâtiment industriel original dans la partie germanophone de la Belgique, à proximité des frontières allemande et néerlandaise. Plate-forme discursive consacrée à la scène émergente de l'art contemporain, le musée appréhende, au travers de son programme d'expositions pluridisciplinaires et thématiques, des questionnements critiques et sociopolitiques et déploie une réflexion fondamentale sur la question des frontières.

Horaires d'ouverture : **Mar. – Dim. 13.00 – 17.00**

Fata Morgana

Pour son exposition inaugurale ouvrant la saison 2014, l'ikob combine, à travers les œuvres de 17 artistes, les diffractions et les écarts et devient le lieu d'une combinaison de mirages, un entrelacs d'espaces et d'imaginaires a priori incompatibles. Basée sur l'observation de l'espace contemporain et sa fragmentation actuelle, cette exposition est une métaphore ouverte de ce que nous réserve l'épreuve des frontières. Une expérience déconcertante... qui promet de faire basculer notre appréhension de la réalité dans d'autres dimensions venues d'ailleurs...

Avec le support de :



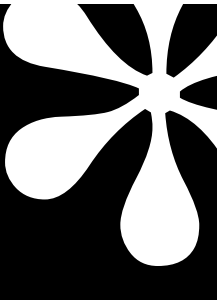
Avec le soutien du Service Culturel
de l'Ambassade de France.



Chronique 8

Aldo Guillaume Turin

Elise Leboutte, Robert Suermondt, John Ford,Chris Marker, Pier Paolo Pasolini .



UN TEMPS SANS AGE

Ce qui a concouru à faire de la dernière exposition d’**Elise Leboutte** un rappel attentif – à Bruxelles, chez le galeriste Gaëtan Bonny, début de l’automne – c’est ce qui a rapproché celle-ci dirait-on à son insu de la passion née du papier. Née en règle générale avec le goût pour une matière végétale appauvrie et sèche quoique souvent propice à l’exaltation du crayon ou du pinceau, mais pour une fois singulièrement envisagée en rapport avec l’aspect d’une voilure, d’un écran, d’un jardin de lune. Quand on regardait ses dessins, tout de ces grandes feuilles démultipliées exerçait la fascination d’une vie encore à venir dans la lumière, à l’ombre d’un tracé réduit à la dimension d’un rai d’ongle : un sillon pareil à la voie qu’emprunte le scalpel lorsque doit disparaître un renflement maladif de la peau par où se désigne l’ulcère à vaincre. Rien que de normal bien entendu. Mais il y avait cette énorme poussée de voile qui, au sein des surfaces restant désertes n’était le fil noir et tranchant dont s’animaient des silhouettes d’hommes et de femmes, réassemblait la contradiction existant entre le besoin de représenter le monde et la forme que l’on cherche à donner aux pointes de temps dont les sens réclament qu’elles subsistent, qu’elles se maintiennent. Duperie de l’acte de création artistique ! Car ce qui frappe encore et toujours, et que ce soit devant un dessin ascétique de Pisanello ou bien devant les notations apparemment à l’emporte-pièce, un peu négligées, de Joseph Beuys, c’est le fantôme de l’idéalisation. Ce fantôme, quel est-il ? Il aspire la durée à l’instar d’un siphon qui engloutirait, telles des eaux vives, les longs chemins qu’il nous faut parcourir avant de se connaître, avant d’opter pour un renoncement aux chimères de l’écriture, des couleurs qui masquent le réel au lieu de l’embrasser, des articulations symboliques qui indiquent que sans cesse on est déphasé alors que le possible est là, alors que ce qui aurait pu être ou devrait être le vrai se prononce déjà. Or les dessins récents de Leboutte expriment, au moins tentent-ils d’exprimer, une manière de *free replay* de l’image à laquelle ils ne donnent jamais qu’un aspect accidentel. Les silhouettes qu’on y découvre, inspirées par des proches auxquels il a été demandé de « se laisser aller », nous placent au niveau de nos stimulations mortes, des effets produits sur la pensée comme sur le corps par l’abandon, la démécanisation, et aussi bien par ce qu’il serait plus juste d’appeler adhérence à l’esprit, conscience penchée sur des attentes parmi les plus légitimes. L’artiste évoque à leur sujet la force empêchant, selon l’avis des scientifiques, que l’attraction terrestre n’absorbe celles et ceux que nous sommes dans le sol et dans l’arrière-sol. L’espèce de contre-jour qui découpe les silhouettes que l’on aperçoit – quasiment des miniatures fondues au blanc désertique – aurait-il sa source ailleurs que dans le brisement des volontés ? Ainsi, le plein du monde aurait-il dû s’imposer de longtemps dans nos mœurs, dans l’Histoire, et l’on constate qu’il débouche non sur le refus que chacun s’obstine à lui opposer, sous peine d’être assimilé par lui, mais sur des puissances de réunification qui disent que l’on est fruit de ce vertige destiné à marquer le présent et la mémoire du présent. Un mot de l’accrochage. Il fallait que les dessins fussent lisibles, et plus : qu’ils eussent en somme valeur d’évidence. Comment, sans cela, comprendre ? Et comment rendre compte de tels foyers d’intérêt ayant entre eux une relation dépassant de beaucoup leur assiduité à se reprendre l’un l’autre, à répéter au plan du mouvement inscrit en chacun d’eux ce que la séquence qu’ils décrivent a de constitutif tout en affirmant quelque chose comme le redéploiement d’une énergie jadis perdue, aujourd’hui sauvée ? Cet accrochage a exigé une pratique murale. Les papiers faisaient cohorte, avaient ce geste d’invite qui conduisait le regardeur à s’immerger au plus profond de l’organisation des signes qu’ils supportaient. Les distances entre les silhouettes les laissaient de ce fait paraître aussi lointaines que si elles avaient été en excès d’une masse invisible.

*

A partir de quel moment une œuvre est-elle dite une œuvre ? Doit-on se ranger à l’avis des critiques qui l’accompagnent, l’analysent, déformant plus d’une fois ses intentions, arrachant à vif ses racines que tentent en vain de dissimuler un secret de fabrication, ou une palette de sensations contradictoires – et croire à une capacité pour elle de surgir d’une quête intérieure que les espèces communes ignorent ? Mozart composait, paraît-il, ses plus aériennes phrases musicales, et même avec une facilité se renouvelant sans qu’il eût à bien y réfléchir, du fond d’une imagination si débordante que

la transcrire sur papier lui était un saut dans un domaine étranger à sa verve native. L’intéressant, depuis que la critique a appris à se pencher sur la méthode éeue par un créateur, dès lors que l’exigence qu’il a faite sienne – spectre d’une *diagonale du fou* courant du plus volatil jusqu’au plus sévère – conduit au-delà de son espoir, c’est l’accès désormais ouvert à des arborescences à l’aune desquelles la notion de « résultat » n’occupe plus la place principale. On ne nous demande pas d’oublier ce qu’il est, ce résultat, on admet maintenant qu’il renvoie à un pouvoir de décantation dont l’objet est avant tout un travail de sape des langues admises, des moyens que développent le langage et sa maîtrise, peu importe le véhicule, musique, texte, visualité. Voilà les pensées qui venaient, à la découverte des collages de **Robert Suermondt**, peintre qui, à l’aide de ce qu’il convient de percevoir comme des ébauches, des avant-projets de tableaux, ou des coups de sonde, signifie à son tour le parti pris d’émotion et de vérité à quoi se référer lorsque, comme ici, se montrent à l’état brut, et sans nulle feinte, les étapes du processus poétique. On ne s’étonnera pas, puisqu’il s’agit de collages, qu’il y ait matériau de réemploi – Suermondt sait parfaitement que le mode de réalisation qu’infère un collage remonte à l’époque cubiste, et que Braque et Picasso ont tiré le meilleur miel de ces trophées ruinés qu’étaient les débris qu’ils trouvaient et métamorphosaient, genre carton et journal à gros caractères. On ne se trompera guère en affirmant que ce registre formel a atteint son âge adulte. Le revendiquer, par conséquent, ne saurait ni apporter du neuf, ni mener à une révision des conquêtes ou des enjeux propres à un style d’approche plastique qui, après la révolution qu’il a suscitée, jouit du statut à la fois de mythe et d’exemple. D’où cette remarque : aucune surprise n’est déclenchée par les « barquettes » qu’utilise Suermondt – ce sont des récipients qui ne devaient servir qu’à conditionner ce qu’on appelle des « plats préparés », ceux-là que l’industrie alimentaire produit, à niveau égal avec d’autres « biens de consommation », à la chaîne. Aucune surprise, c’est un fait ; mais en revanche le choc devant une série de travaux à cohésion interne alternative. Il revient à la maison d’édition La lettre volée d’avoir permis que l’on puisse comparer les collages de l’artiste et le film qu’il a élaboré sur base du morcellement des surfaces, du heurt des parcelles, du procédé consistant à laisser bourgeonner de l’une à l’autre des sortes de pièces d’un puzzle au profit d’une absence totale de discrimination entre ces éléments impossibles à rapporter à uniquement l’idée de chaos circonscrit avec adresse : comptent tout autant, et insistent, celles de mise au cordeau défaillante et de dépistage contrarié d’une loi d’observance étendue à tous les postes. C’était en novembre dernier, et les locaux où régnaient les collages se prêtaient à merveille à un effet de confluence entre médiums. On assistait, d’un côté, à un film, plutôt à une succession très rapide de plans structurés à l’identique, se recouvrant et s’éliminant à la vitesse supposée de leur enregistrement, et où des connexions inédites rejaillissaient des « barquettes » soumises à un rythme d’apparition-disparition les rejetant au vide – comme s’il était question de déterminer leur pouvoir de résistance face aux formes, aux textures « importées » sur elles, et face aussi aux levées de clair et d’obscur en rapport avec quelque évanouissement d’un mirage. Et, de l’autre, à la juxtaposition dans l’espace réel de ces mêmes séquences, soudain rendues à l’immobilité, un cimetière d’impressions et de redoublements tactiles en appel de ce « *point de vue documenté* » dont parlait autrefois Jean Vigo. On ressentait ce travail comme un battement de paupières : ces sédiments obéissaient à un impératif d’instantanéité, de transhumance du langage, loin de tout désir de s’arrêter en route – de combler les intervalles, de repos ou de simple aspiration au silence, au rien, qu’il arrive très souvent, trop souvent, au langage d’échanger contre des cryptages qui les nient.

*

1956 est et assurément restera l’année cinématographique marquée par *La prisonnière du désert* de **John Ford**, cela en tous cas pour ses *aficionados*, qui placent le film très haut. Pour les autres, moins nombreux, l’histoire de cette chevauchée vengeresse prenant appui sur la déjà longue tradition du western permet, paradoxalement, de s’en détourner – question de lecture avant tout. Le genre, il est vrai, menaçait, bien que servi par des auteurs pleinement maîtres du système, de s’assécher à cette époque, où la cime avait été érodée par le stéréotype. Or, dès que débute cette histoire de meurtre,

de rapt et de représailles, il y a tout lieu de croire que la tentation de se défaire des habitudes acquises au contraire n’aboutit pas. L’aventure refuse, de fait, de mourir dépouillée de ses atours mythiques. Peut-être est-ce pourquoi elle ne cesse de tendre ici vers ses marges, infatigablement, et pourquoi le *final cut* retenu par Ford manifeste par instants la présence d’un doute sur le sens à accorder à l’action ayant pris cours, les terminaisons nerveuses du film se recouchant dans des ornements extérieures à l’audacieuse construction qu’il a bâtie. De là découle l’ambivalence qui baigne la chute tout entière du drame – d’abord en tenant compte du prix du sang qui motive le héros principal à vouloir abattre la jeune femme issue de sa famille et qui, enlevée par des Indiens, s’est soumise à eux – et ensuite en laissant soudain une immense compassion envahir l’âme de celui qui avait cru qu’il avait mission de tuer.

*

Le 29 juillet 2012 mourait à son domicile parisien **Chris Marker**. Ce prénom et ce nom sont d’emprunt, encore ont-ils à voir avec la renommée, et c’est le présent qu’ils contiennent toujours qui les décharge des scories coupables d’entacher le prestige qu’ils endossent. De ce que le créateur de *La Jetée*, son œuvre entre toutes la plus célébrée depuis la survenue du cinéma moderne, a conçu, il n’est pas une seconde de ses images, par un mot de ses écrits qui ne continuent de circuler entre les massifs opposés et indissolublement réunis par le sentiment tragique que sont la continuité de l’épopée humaine et l’intimité subjective que le moi oriente à son gré – entre l’explosion des luttes révolutionnaires du XXe siècle, et les cendres brûlantes que celles-ci ont accumulées au fond des consciences. Christian-François Bouche-Villeneuve – prénoms et noms véritables cette fois – est né en 1921 et est considéré de façon unanime comme l’une des personnalités les plus inventives qui aient saisi et étayé les mémoires, parce qu’elle a osé faire craquer par tous les bouts la syntaxe héritée du cinéma classique ; plus explicitement : parce que Marker a donné de l’archive documentaire, parent pauvre de l’univers des images lorsqu’il commence à user d’une caméra, une version où la figuralité l’emporte sur le filmage du réel, sur la pêche au détail avec lequel aucune fiction ne parvient à se mesurer et que l’impératif désormais sera pour lui de préserver dans sa gangue. L’engagement politique, le débutant l’assimile à une initiation et, aussitôt intégré à la Résistance durant le deuxième conflit mondial, il cherche à pencher le plus possible vers le hors- champ – son but, alors, est d’attiser le feu de la pensée à proximité du feu des filières interdites. S’il est un cinéaste français qui a réussi à susciter une confrontation du réel à l’image du réel, et aussi bien à tout ce que l’image scelle, embaume, maquille, sous-entend et, malgré elle, et contre elle, parodie à tort et trahit lâchement, c’est bien Chris Marker, lui à qui il revient d’avoir eu cette assertion valant qu’on s’inquiète et se méfie quand les discours aboient, ou prétendent effacer l’ombre et n’engendrent qu’illusion : « *On ne sait jamais ce qu’on filme.* »

Le Centre Pompidou vient de lui rendre hommage en rassemblant la majorité de ses recherches, textes bien sûr, photographies remarquables et plate-formes virtuelles. *La materia prima* étant fort abondante, l’expertise, quoique avertie du risque, aurait pu causer des erreurs d’aiguillage, mais on a évité le pire, la théâtralité. Tous les films de Marker étaient projetés sur écran large, tous, c’est-à-dire les plus commentés, ou les plus familiers, tel l’implacable et lyrique *Le fond de l’air est rouge* de 1977, mais de surcroît, et d’accord avec l’empressement à les revoir, les « témoignages » qu’il lui répugnait d’extraire de leur sommeil pour leur infliger l’épreuve d’une résurrection frileuse. Car, notons-le, il est de la logique de ce cinéaste de déclarer infamante la relance pure et simple des images, fusent-elles ses propres images, les captures d’appareil qu’il a exécutées sur beaucoup de fronts, Chine, Cuba, ex-Union Soviétique, et où il interroge et interprète, les soupçonnant d’usurper un pouvoir qu’ensuite ils renforceraient, les principes de mise en scène, envisagés tels des instruments au service de la ruse, du mensonge. C’est la fausse innocence et la fausse permanence des modes de représentation de ce qui est qu’il n’a eu de cesse de braver. Le dialogue rompu avec Godard, avec Truffaut, trouve là son origine, dans l’assurance que le montage d’un film substitue au péril que couve l’ambition ontologique un recours à des codes qui rendent capable de simuler la transparence de l’être à l’être. Les salles en sous-sol qui avaient été réservées pour la circonstance avaient ceci d’exceptionnel qu’elles

soulignaient chez Marker le besoin d’opérer un saut, encore une fois, sur le tard d’une carrière exorbitante. On le savait avoir réélaboré l’idée de livre, il avait dirigé d’importantes collections, rendu populaire l’ethnographie, on retrouvait ses maquettes porteuses de lettrages en demi-teinte et dialoguant avec *Lettre de Sibérie* et *Dimanche à Pékin* ou *Une journée d’Andréï Arsenevitch*. A la fin, il avait exploré d’autres voies, installation vidéo, CD-Rom, et Internet, qu’il associait d’instinct à sa passion pour les spirales temporelles.

*

Mille points de fuite, et encore beaucoup plus. Si **Pier Paolo Pasolini** n’avait du quitter le Frioul d’où il est originaire et a été chassé pour cause d’immoralisme dans sa jeunesse, voilà ce que son œuvre aurait ajouté, ce n’est pas rien, au chassé-croisé entre littérature jugée supérieure et tradition dialectale. Parmi ses premiers poèmes, brillent ceux rédigés dans la langue que ne parlaient pas les élites et qui était, à Casarsa, d’où il fut contrainct de partir, la langue de sa mère : ils sont le « socle » de sa démarche, à proportion de l’attrait qu’éveille leur situation énonciative, en eux roule une mélancolie sombre sans que jamais leur style n’édulcore « *le mystère paysan, tranquille et sourd* » dont l’écrivain s’éblouit en lui rattachant les vertus de l’ancienne transcendance. Ils héritent de cette brume coutumière dans l’emploi des idées, des vocables, dans le souvenir chagriné d’un paradis irrémédiablement perdu. Pasolini restera banni de tolérance aussi en raison de ce lien avec une trame langagière que les certitudes et les emballements apparus à la fin des pénibles années quarante souhaitent ne plus voir qu’en tant que folklore. Et que les années qui suivront, prédisposant l’Italie à faire le lit de la terreur, écraseront par le truchement d’une amnésie imposée, partout et de manière exponentielle, en dépit des désirs que l’on pourrait avoir en commun, la plupart étouffés dans l’œuf, de sorte qu’il en viendra du dégoût, comble de l’humiliation et agent d’une injustice qui provoquera l’abaissement des cœurs.

La cinémathèque française a proposé, fin 2013, à son public de mieux comprendre quelle fut la réduction qui s’opéra sur la personne de Pasolini, et ce à partir de son arrivée à Rome en 1949, un symbole d’échec et de honte pour ceux qui bientôt allaient se déclarer les ennemis du poète. Plongeant dans la pauvreté, nu devant ses pairs, il se passe que le déni d’appartenance à soi, revendiqué par les plus nombreux en pleine montée néo-fasciste, va le pousser au centre de l’arène sociale. Pour un peu on le taxe d’anticonformisme pathologique. Une vague de haine se lève autour de lui, qu’il évite de prendre au premier degré, ce qui lui coûtera d’examiner dorénavant son esprit avec une acuité de plus en plus fine, de publier des libelles, des éditoriaux offensifs. Il apprend ainsi à se libérer de tout accessoire esthétique et il constate, triste et rageur : « *J’ai fui avec ma mère et une valise et quelques joies qui se révéleront fausses...* » Alain Bergala, co-auteur du catalogue au beau titre de *Pasolini Roma*, affirme que la ville des villes, pour lui, « *n’a pas été un décor ni un simple lieu de vie.* » En échange d’une attente désespérée, Pasolini passe derrière la caméra, mais comme si les splendeurs qui l’entourent ne comptaient pas, ou comme si le Colisée et les ruines aimées par Stendhal ouvraient seulement sur un fond qu’en eux-mêmes les gens de peu, les gens des *borgate* aujourd’hui rasées et où l’exilé promenait sa tendresse frondeuse, mêlaient à leurs songes, leurs angoisses, avant le désastre. Pas le sien, pas celui de Pasolini, non, celui qui rend inutile, suicidaire, l’empoignement avec le fauxsemblant qu’il combattit, de nos jours le modèle global, indifférencié et proliférant qu’avantage le capital spéculatif, bien au-dessus de Rome. Et bien au-dessus de l’obstination à inventer un cinéma du sacré, ainsi que lui-même le définissait, de la part d’un adepte de la « *langue de la Réalité* » - expression demeurée juste, nulle autre n’attestant le fait de s’en tenir à la traduction des sentiments et des choses. Le parcours auquel engageait la Cinémathèque parisienne – choix de missives, albums de famille et annexes, listes des procès intentés à Pasolini pour obscénité ou insulte à la religion – illustre de façon discrète et cohérente ce que Rome lui apporta, modifia dans son imaginaire. Les quartiers qu’il habita, les contextes, les rencontres avec Laura Betti, Bernardo Bertolucci, Maria Callas, Alberto Moravia en prennent des couleurs que n’affaiblit aucunement la violence du cliché de 1975, une plage à l’aube, une étoffe couvrant Pasolini assassiné.

Agenda

Liège

BAL
Féronstrée, 86 4000 LIEGE
32 (0) 4 221 89 11
EXPOSITION MAURICE FRYDMAN
- Tensions-Torsions - 17/01 >
23/02/2014

Grand Curtius
Féronstrée - 4000 LIEGE
L'autre ENSOR : 24.1 > 23.3

Centre culturel des Chiroux
8 Place des Carmes 4000 Liège
T.04 2224445
BIP2014 – Pixels of Paradise ///
Image et croyance
15.03 > 25.05.14

Les Drapiers
Rue Hors-Château 68,
4000 Liège
T :04 222 37 53
BIP 2014 :14 mars au 25 mai
Lia COOK Icônes Jacquards

Une certaine gaieté...
9/11 rue des Mineurs,
4000 Liège
Cécile Vandresse.
>31 JAN 2014

Mad Parc d'Avroy
à Liège T. 04 2223295
SYLVAIN COSIJNS
[30/11/2013 > 22/02/2014]

Espace 251 Nord
251 rue Vivegnis 4000 Liège
T.: 04 2271095
Michael Dans: >28/2
BIP 14: Patrick Everaert

Galerie Flux
60 rue Paradis, 4000 Liège,
Tél. 04/253.24.65
>31/1: Pierre Gerard
14/2-8/3: Thierry Falisse
21/3-11/4: BIP 14 OFF
Philippe De Gobert
18/4-10/5: BIP 14 OFF
4HDF: Anne Karthaus, Françoise
Laury, Alain Marsaud, Philippe
Leroux

Monos
39 rue Henry Blès 4000 Liège
04 2241600

Galerie de Wégimont
Domaine provincial de
Wégimont, 4630 Soumagne,
T.:0477/389835
samedi et dimanche de 14 à 18H
ou sur RDV

La Châtaigneraie
Centre wallon d'Art cont.
Chaussée de Ramioul, 19
T.:04/2753330
> 2/2: Jacques Louis NYST -
"La solution de l'image"

Nadja Vilenne
5 rue Cd Marchand 4000 Liège
Jacques Lizène, Jacque Halbert,
Capitaine Lonchamps, Emilio
Lopez Menchero. 17.01 > 03.03

Centre culturel de Marchin
place de Grand Marchin
T.: 085 4135381
Du 26 janvier au 16 février 2014
André Delalleau et Jeroen
Frateur
" Construire le hasard "

Verviers

Galerie Arte Coppo
62, quai Jacques Brel,
83 rue Spintay 4800 Verviers
087/331071

Stavelot

Le Triangle Bleu
Cour de l'Abbaye, 4970 Stavelot
080/864294
merc. au dim. de 14h à 18h30
Sylvie Macias Diaz
12-01- 09-03

Eupen

Ikob
Musée d'Art contemporain
Eupen
Rotenberg 12 B, 4700 Eupen
T. 087/560110
du jeu. au di.: 14/18h
Fata Morgana
12.01.2014 – 06.04.2014
Ruben Bellinkx, Beàtrice Bal-
cou, Marcel Berlanger, Wim
Catrysse, Koenraad Dedobbe-
leer, Andreas Maria Fohr, Katrin
Kamrau, Isa Melsheimer, Nico-
las Moulin, Benoît Plateus, ...

Luxembourg Belge

Centre d'art contemporain du Lux
BP56 T.: 061/315761 Florenville

L'Orangerie
Centre culturel de Bastogne
58 rue du Vivier 6600 Bastogne
061 216530
14 février au 6 avril 2014.
COSY CORNER objets d'au-
teurs, objets à vivre: Caroline
Andrin, Marina Bautier, Adelyne
Beaudry, Alain Berteau, Michaël
Bihain, Marian Bijlenga (NL),
Gitte Bjørn (DK), Atelier Blink,
Nicolas Bovesse, Raphaël
Charles, Chevalier-Masson,
Jean-François D'Or,...

La Louvière

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée.
10 rue des Amours, 7100
La Louvière T.: 064
27872727/4
Du 8 février au 18 mai 2014
Christiane Baumgartner - White
Noise et THE FAIR / Adolpho
Avril, Olivier Deprez et Miles O
Shea

Musée Ianchelevici
21 Place Communale, 7100
La Louvière, T.: 064/28 25 30

Mariemont

Musée Royal de Mariemont
100 Chaussée de Mariemont,
064 212193

Tournai

Maison de la culture de Tournai
Bd des Frères Rimbaut 7500
Tournai
T 069 253080

Charleroi

Musée de la Photographie
11 Av. Paul Pastur, 6032
Charleroi T.: 071/435810 tous
les jours:10/18h, sauf les lundis
28/9--19/1/2014
Marcel Mariën, «Le passager
clandestin»
Michel Mazzoni, «White Noise»

B.P.S. 22
Boulevard Solvay, 6000
Charleroi
T.064 225170
jeudi -dim. de 12H à 18H

Mons

BAM (Beaux Art Mons)
8 rue Neuve 065 40530628

Du 22 mars au 13 juillet 2014

Abstractions géométriques
belges. De 1945 à nos jours

KOMA
4 rue des Gades, 7000 Mons.
T.065/317982
"L'ombre d'un doute" Alexandre
PIETTE
Du 17/01/2014 au 15/02/2014

Namur

Maison de la Culture
14 Av. Golinvaux, 5000 Namur
T.081/229014, de 12H à 18H00,
BP56 T.: 061/315761 Florenville

Grand Hornu

**MAC's Musée des arts contem-
porains Grand Hornu**
82 rue St Louise 065 652121
17/11-23/2/ 2014: Tony Oursler
09-02-2014 > 27-04-2014:
Frédéric Platéus

Bruxelles

Aeroplastics
32 rue Blanche, 1060 BXL
T.: 02/5372202
>15/3: HeHe

Argos
13 rue du Chantier, 1000 BXL
T : + 02 229 00 03
02.2.2014 - 30.3.2014
Erik Büniger – Written on Tablets
of Flesh
EXHIBITION

Artiscope
35 Bd St Michel, 1040 BXL,
02 7355212

Art@Marges Musée
rue Haute 312
1000 Bruxelles T.: 02 5110411
20.09.2013>19.01.2014 : EXPO
Champ brodé

Baronian-Francey
2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL
T. :02 51292951
MARC TRIVIER
Photographies
January 17, 2014 to February
22, 2014

Botanique
236 rue Royale, 1210 BXL,
02/218 37 32
22.02.14 - 27.04.14
NASS BELGICA L'immigration
marocaine en Belgique

Bozar
23 rue Ravenstein, 1000 BXL
T.:02/507.84.80
NAUTILUS
Navigating Greece
Vendredi 24.01 > Dimanche
27.04.2014

GALERIE FAIDER
12 rue Faider 1060 Bruxelles
>22/2: RAINER GROSS

Centrale for Contemporary Art
44 Pl Ste Catherine
02/2796444
JOHAN MUYLE - INDIAN STU-
DIO
31.10.13 > 06.02.14

Les Contemporains
18 rue de la Croix 1050 BXL
T: 02 640 57 05

Contretype
1 Av de la Jonction 1060BXL
02 5384220
ALAIN JANSSENS
NULLE PART ET PARTOUT
15/01 - 16/03/2014

Etablissements d'en Face
32, rue Ravenstein -1000
Bruxelles
02/2194451
MICHAEL - David De Tscharner
& Benoît Plateus
18.01.14 - 09.02.14

Komplot
295 avenue Van Volxemlaan,
B-1190 Brussels
SPLASH, CAN AND COCK
Jakup Auce & Carl Palm
>> 15.03.2014

Greta Meert
rue du Canal 13, 1000 BXL.
T. 02/2191422
SOPHIE NYS
FEBRUARY 7 - APRIL 5, 2014

ISELP
31 BD de Waterloo,
1000 BXL
02 5048070
24/1-22/3: Bonom «le singe
boiteux»

Rodolphe Janssen
35 rue de Livourne, 1050 BXL
T.02/5380818
DAVIDE BALULA
16.01 > 16.03.14

La Galerie.be
65 rue Vanderlinden,
1030 BXL 02 2459992

**Maison d'Art Actuel des Char-
treux**
Rue des Chartreux, 26-28
1000 Bruxelles 02/513.14.69
CHARLOTTE MARCHAND
Paintings and Drawings
31.01.14 > 08.03.14

DE MARKTEN
5 Vieux Marché aux Grains,
1000 BXL
T. 02 5123425

Meessen De Clercq
2a Rue de l'Abbaye
1000 Brussels
Saint Jerome
Group Show :Claudio
Parmiggiani, Bruno Perramant,
Matthieu Ronsse, Fabrice
Samyn, José María Sicilia, Thu
Van Tran...
January 17, 2014 - March 22

Jan Mot
190 rue Antoine Dansaert1000
BXL 02 5141010
22/02 - 29/03
Dominique Gonzalez-Foerster -
Seth Siegelaub

Office d'Art Contemporain
105, rue de Laken - 1000 BXL
0 2 512.88.28

Rossi Contemporary
Rivoli Building, ground floor #
17, chaussée de Waterloo 690
1180 Brussels T:0486 31 00 92
>29/1Daniel Coves

Xavier Hufkens
6 rue St Georges 1050 BXL
02 6396738
David Hammons
16 January—22 February 2014

WIELS, Centre d'Art Contemp.
Av. Van Volxemlaan 354
1190 BXL
tel +32 (0)2 340 00 50
Franz Erhard Walther
21.02 – 11.05.2014

Hasselt

CIAP,
Armand Hertzstraat 21 bus 1
B-3500 Hasselt
di-vr 11-18u, za 14-17u
Karen Vermeren: Etna in Ciap
van 25 januari tot 02 maart 2014

Z33, Zuivelmarkt, Hasselt
011/295960
Studio Makkink & Bey (NL)
(01.12.2013 - 03.30.2014)

Antwerpen

M HKA
Leuvenstraat, 2000 Anvers,
tél:03.2385960
4.10.2013 - 2.02.2014
KERRY JAMES MARSHALL
- 16.02: MEETING POINTS 7

Micheline Szwajcer
14, Verlaatsstraat , 2000
ANVERS. T:03/2371127
12 December 2013 - 8 February
2014: A Whole Range of
Furtively Titillating Stereotypes
group show curated by
Koenraad Dedobbeleer

Zeno X gallery
16 L. De Waelplaats 16
03 2161626
Johannes Kahrs - Tropical
Nights - January 19 - February
22, 2014

Gent

S.M.A.K.
Stedelijk Museum voor Actuele
Kunst Citadelpark, 9000 Gent
T.09/2211703 tous les jours
10/18h
25.01... 01.06.2014
Dirk Braeckman | Schwarzschild
11.01... 25.05.2014
EXTRA MUROS I Museumcultuur
Strombeek/Gent | The Ever
Changing Body

FORTLAAN 17
Fortlaan, 9000 Gent,
T.09/ 222.00.33
00:00:01
A SPLIT SECOND
GROUPSHOW
21 FEBRUARY - 26 APRIL 2014

S&H De Buck
Zuidstationstraat 25 9000 Gent
(B) 0032/09/225 10 81
>10/2 : Wim Carrein-Tim
Peeters-Nico Vaerewijck-
Marianne Turck-S.Verhaeghe-K.
J Clarysse-S.Van Biesen

Galerie Tatjana Pieters
Burggravenlaan 40/ 2nd floor
9000 Gent + 32 9 324 45 29
IM&EX PLICIT / CURATED BY
LUC DERYCKE 15 december
2013 - 09 february 2014

FRANCE

Centre Wallonie-Bruxelles
127/129, rue Saint-Martin,
75004 Paris, T. 01 53 01 96 96
Tous les jours: 11/18 h; sauf les
lundis et jours fériés.
ABÉCÉDAIRE DU SURRÉALISME
DU JEUDI 6 FÉVRIER AU DI-
MANCHE 6 AVRIL 2014

49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine
1 bis rue des Trinitaires F-57000
Metz T.: +33 (0)3 87 74 20 02
09 Nov 13 – 09 Fév 14 / Si ce
monde vous déplaît... Christian
Waldvogel.

Palais de Tokyo
13 Av Président Wilson 75116
Paris +33147235401
PHILIPPE PARRENO
Anywhere, Anywhere Out of the
WorldExposition
23/10/2013 - 12/01/2014

Le Plateau
angle de la rue des Alouettes
+33 153198410
>23/2: Alejandro Cesarco

Luxembourg

Mudam Luxembourg
Musée d'Art Mod. Grand-Duc
Jean
3, Park Dräi Eechelen
L-1499 Luxembourg
+352 45 37 85-960
LEE BUL
> 09/06/2014

Toxic Galerie
2 rue de l'Eau
1449 Lux. +352 26202143

Casino Lux.Forum d'art cont.
41, rue Notre Dame, 2240 Lux.,
T.352 22 50 45 tous les jours,
sauf le mardi : — 28.4.2013
25.1 — 27.4.2014
THE UNMANNED
: FABIEN GIRAUD, RAPHAËL
SIBONI

Galerie Nel Licht
rue Dominique Lang Dudelange
T. 352 51612129220

Galerie Dominique Lang
gare de Dudelange
08.03.2014 - 19.04.2014
SOPHIE JUNG

Hollande

Bonnefantenmuseum,
Maastricht250 Av Céramique
6221 Maastricht +31 433290190
Alex Elshocht
12 oktober - 23 februari 2014



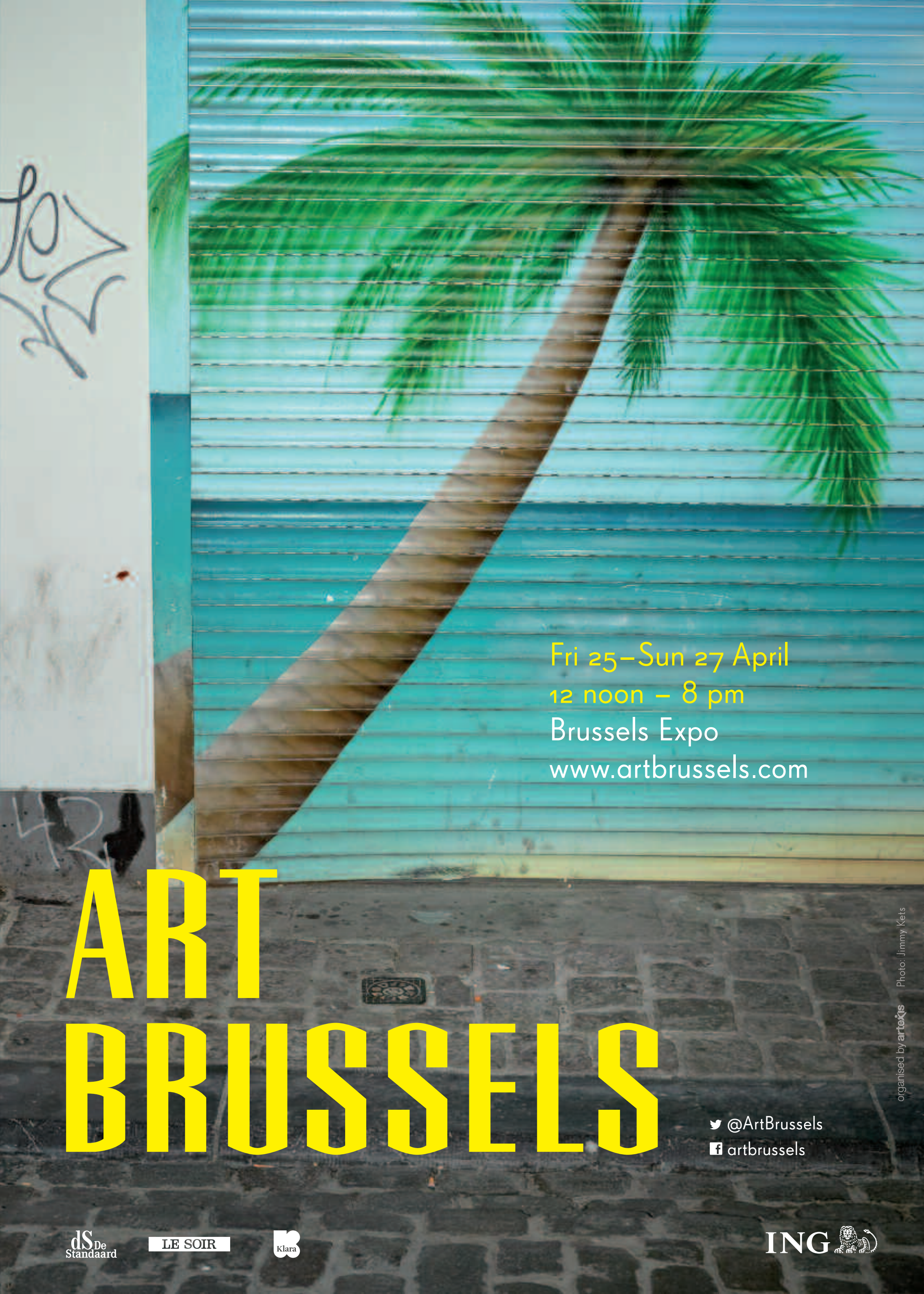
Abonnez-vous !

>Belgique 2 ans: 20E •> Etranger 2 ans: 50E > N° de Compte: BE42 240-0016055-54

Rédaction: asbl Flux • Edit.resp.: Lino Polegato / Conception graphique, remerciements à Anne Truyers
60 rue Paradis, 4000 Liège • Tél. : +32.4.253 24 65 • Fax : +32.4.252 85 16 • E-mail : fluxnews@skynet.be

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles





lo
25

42

Fri 25–Sun 27 April
12 noon – 8 pm
Brussels Expo
www.artbrussels.com

ART BRUSSELS

 @ArtBrussels
 artbrussels

organised by **artaxis** Photo: Jimmy Kets