



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: janvier, février, mars 2017 • N°72 • 3€



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

- 2 Edito
- Alechinsky au musée Matisse, un texte de Michel Voiturier
- 4 Lexique pour une dyslexie UNIVERSELLE, par Annabelle Dupret
- 5 La langue rouge, un film de Violaine de Villers sur Walter Swenen, un texte d’ Aldo Guillaume Turin
- 6/7 Exposition sur Robert Filliou au Musée d’Art contemporain d’Anvers par Yoann Van Parys
- 8/9 *Soulèvements*, expo au Jeu de Paume, un texte de Maud Hagelstein
- 9 Emmanuel Dundic, un texte de Ludovic Demarche
- 10/11 Provoke et la photographie Japonaise, un texte de Véronique Bergen
- 12/13 les Dialogist-Kantor dans la Central Box, un texte de Louis Annecourt
- 14 Armand Sylvestre en perspective par Alain Delaunoy, Prix du Hainaut par Michel Voiturier
- 15 Exposition collective de Sergine Andre sur Haïti, un texte de Michel Briscole
- 16 Rebel rebel , exposition au MAC’s un texte de Michel Voiturier
- 17 In Memoriam Damien Hustinx
- 18 La Fondation Herbert à Gand un texte de Joke Lootens
- 20/21 Cy Twombly au Centre Pompidou, textes de Colette Dubois et Maud Hagelstein
- 21 Nativos au Théâtre de Liège, un texte de Judith Kazmierczak
- 22 Extraits des huit dernières videos du Blog You tube fluxlino
- 23 The Power of the Avant-Garde expo au Bozar un texte de Luk Lambrecht
- 24 L.L. DEmars publie à la 5e couche, un texte d’Annabelle Dupret.
- 26 Jean Loup Sieff au musée de la photo de Charleroi un texte de Michel Voiturier.
- 27« Panorama » et « Metaphoric Earth, au BPS22, un texte de Michel Voiturier
- 28 Chronique 15 d’Aldo Guillaume Turin
- 29 Photo extraite du film “Fever Room”
- 31 Vues de Flandres , une interview de Benoît Felix par Joke Lootens

Ludique et jubilatoire, ALECHINSKY en résidence provisoire chez MATISSE

L’expo aurait pu s’intituler ‘Alechinsky et les mots’. C’est qu’il est essentiellement question des rapports que l’artiste entretient avec l’écriture car il a appris la typographie à La Cambre et il a pratiqué la calligraphie japonaise. Soit qu’il s’empare des lettres et de leur graphisme, soit qu’il illustre des livres d’écrivains complices volontaires ou non.

Parmi ceux-ci des noms bien belges mais aussi des n’appartenant pas à la catégorie des auteurs à tendances classiques. Parmi les nôtres : les frères Piqueray, Verheggen, Moreau, Dotremont, Bury, Chavée, Claus, Hellens, Balthazar... Parmi les autres : Butor, Pessoa, Cendrars, Mansour, C. Simon, Topor, Prévert, Cailllois, Breton, Le Clezio, Jarry, Apollinaire, Paulhan, Proust...

Plaisirs partagés

Déambuler entre les travaux exposés est un plaisir. D’abord parce que, même s’il y a des dessins ou des gravures en noir et blanc, la plupart sont rehaussés de couleurs. Et il y en a des tonalités : chaudes, franches, nuancées, à la génétique volontairement modifiée... On dirait que l’artiste se prend au jeu d’expérimenter des teintes diverses, qu’il s’amuse à attirer le regard de ceux qui observent pour que, en quelque sorte, ils se rincent l’œil. Même lorsqu’il n’y a qu’une simple petite touche colorée dans un motif, elle éclate et rejaillit sur le reste.

La tendance première d’Alechinsky est le foisonnement, la volubilité. C’est dans le mouvement, aucunement dans le statisme. Ce créateur n’est pas d’austérité ; il est de profusion. Sa démarche relève aussi bien de la bande dessinée que d’un story-board pour film d’animation.

En effet, reprenant la surface réservée à la prédelle dans le bas d’un retable, l’étendant aux côtés et au haut de l’espace pictural, comme le pratiquaient les liciers de jadis sous forme de bordure florale ou végétale, le plasticien s’est doté d’un champ à occuper. En le découpant en cases, il s’est réapproprié la structure d’une mise en pages de B.D.

À l’intérieur de ce système spatial, de cette marge qu’il s’est offerte, toute liberté lui est loisible pour y raconter l’histoire de son choix, l’inventer sans modération, la développer avec jubilation. Ainsi renoue-t-il avec la tradition de ces artisans ou ces artistes anciens, narrateurs d’histoires, de légendes, de mythes. Et la pratique de la licence qu’il s’est octroyée à lui-même l’amène à réinventer sans cesse ses manières de meubler la surface, de lui donner une dimension fabuleuse au sens fictionnel du mot.

Le voici qui renouvelle avec impertinence le bon vieux ‘jeu de l’oie’ ! Le voici redonnant forme inédite aux éléments de l’alphabet ! De même, il additionne des personnages à la souplesse de



Alechinsky, « Paon de Binche », coll. Part. © Michel Nguyen (ADAGP Paris, 2016)

courbes, de rondeurs un rien molles, dépourvues en général de ce qui s’avère trop pointu, trop agressif. Ce qui semblerait issu d’un cauchemar est en réalité plutôt accouché d’un cerveau branché sur un imaginaire en permanence débridé.

Rigueur et liberté

Alechinsky ordonnance souvent ses tableaux ou ses dessins autour d’un rectangle ou d’un cercle central. Coexistent alors deux univers : un premier enfermé dans une des deux figures géométriques, un second qui le cerne et le commente graphiquement.

L’image de tissu déplié de la première page est en réalité un hommage détourné au mouvement post fluxus bien connu de la scène Bruxelloise, le duo d’artistes performeurs Bruxellois, Toni Geirlant et Carlos Montalvo dénommé les DK Dialogist-Kantor, rebaptisés pour la bonne cause en « Dieux de la Kave » par Louis Annecourt. Un tissu qui fait lien non seulement dans leur installation de la Centrale électrique mais également avec les enjeux reliant politique et esthétique présents tout au long du journal. Je pense en premier à Véronique Bergen qui nous parle de Provoke, un collectif d’artistes Japonais qui remettent en question le statut officiel de l’art dans un manifeste poético-esthétique.

Une problématique que l’on retrouve dans l’expo « Soulèvements » de Didi Huberman au Jeu de Paume: Le texte de Maud Hagelstein nous parle des difficultés à réunir les deux pôles : poétique et politique. Revenons à l’image de couverture, instantanément elle me fait penser à une forme de rêverie. Que pourrais-je souhaiter de mieux à mes lecteurs que de commencer l’année en beauté en allant voir *Paterson*. Le film de Jim Jarmusch est probablement le meilleur antidote à la pollution permanente distillée dans les médias. Ce film dégage des parfums insoupçonnés. On pourrait le comparer à une fleur des champs en opposition aux fleurs artificielles que nous distille le marché du cinéma. Paterson, le jeune chauffeur de bus dans le film (qui a le même nom que la ville et que le poète) vit sa vie à l’écoute de son quotidien. En bon récepteur, les petites choses aléatoires qui parsèment sa vie sont pleines de sens... Une courte séquence dans ce film a fonctionné comme détonateur pour résoudre une vieille énigme. Retour aux sources : En 1995, lors d’un voyage en Italie, j’avais eu le bonheur de croiser la route d’Allen Ginsbergh, (le poète de la Beat Generation, apparaît par petites touches de fond dans le film de Jarmusch), je me souviens lui avoir posé la question de la réalité matérielle du

Paradis et sa localisation dans sa pensée. Il avait esquivé sa réponse en retournant cette question vers moi. J’avoue avoir été légèrement embarrassé. Fan incontournable, je lui proposai alors de me dédicacer un ouvrage, ce qu’il fit avec une grande gentillesse. Allen Ginsbergh prit soin de faire suivre sa signature d’une calligraphie : un AH entouré d’un rond. Ce n’est qu’après avoir visionné *Paterson* de Jarmusch que ce souvenir enfoui dans mon cerveau se ralluma en moi. Une rapide recherche sur le net, me reconnecta sur un des sens cachés de cette interjection et me livra en retard, la réponse à la question sur la localisation du paradis... Pourquoi revenir sur cette anecdote ? Depuis longtemps, je reste persuadé, que notre rapport à l’expérience artistique ne se joue véritablement que dans le jeu interactif post-synchrone qui relie l’œuvre, l’artiste et le récepteur.

Un rapport souvent espéré mais parfois rendu difficile par le côté performatif et trop professionnel de l’enjeu. L’expérience négative vécue récemment lors de la rétrospective Tino Seghal au Palais de Tokyo en est une preuve. L’artiste est connu pour privilégier directement le rapport au vivant entre figurants acteurs et public. À la différence des expériences intimistes vécues par le passé avec ce type d’installations, j’eus la sensation étrange, de me sentir prisonnier d’un protocole super-huilé. Résultat des courses : Un sentiment d’infantilisation du public accentué par l’instrumentalisation d’enfants dans certaines salles. Le spectateur devient l’élément central d’un système préfabriqué où le hasard d’une vraie rencontre est à proscrire sous peine d’écroulement de tout l’édifice. Par contre, j’ai vécu une immersion totalement réussie au Cénquatre, un Espace de création parisien qui présentait les installations en trompe l’œil de Hans Op de Beek. Un agencement dans l’espace détenant le pouvoir de nous maintenir éveillé dans la rêverie.

devenir nous-mêmes créateurs. Générosité suprême !

Mais surveillée puisqu’il reste le maître de l’œuvre, celui qui induit ce qu’il propose à l’inventivité d’autrui : il a, à de singulières exceptions près, titré chaque dessin, gravure ou peinture.

Comme Matisse, écrit Patrice Deparpe, Alechinsky est issu d’une région où « le labeur, ‘la peine’, forgent les caractères ; les carnivals, les fêtes façonnent l’imaginaire, et l’humour permet de faire face ». Pas étonnant qu’on retrouve des allusions aux Gilles de Binche. Il est aussi un héritier de cet éphémère mais combien vivace mouvement que fut CoBrA, qui prolongea le surréalisme et engendra tant de talents en ébullition. Et, sans doute, est-il bon de méditer ces deux aphorismes qui résument en leur calligraphie une part essentielle de sa pensée picturale : « Choisir la couleur qui a le mot juste » et « En peinture, le mot je n’existe pas ».

Michel Voiturier

Au musée Matisse, place du Commandant Richez au Cateau-Cambrésis jusqu’au 12 mars 2017. Infos : +33 (0)359 73 38 00 ou <http://musee-matisse.lenord.fr/> Catalogue : Patrice Deparpe, Yves Peyré, Itzhak Goldberg, Céline Chicha, « Alechinsky, marginalia plume et pinceau », Milan, Silvana editoriale, 2016, 214 p. (bilingue français- anglais)

LA BOYERIE
BEAUX-ARTS • EXPO • LIÈGE



EXPO 17.3 > 31.5.17
PARC DE LA BOYERIE

Lexique pour une dyslexie UNIVERSELLE

BRUXELLES à la Centrale

Bxl Universel est le premier volet d’une trilogie architecturée par Carine Fol à la Centrale en guise de célébration du dixième anniversaire du Centre d’Art Contemporain. Jusqu’au 26 mars 2017, l’exposition sera accessible au public, avec de surcroît une série de manifestations qui corroboreront cette exposition aux accents singuliers et à la force architectonique d’un esprit prospectif au tempérament bien aiguisé. Outre l’exposition, seront produites des performances, des concerts et des conférences d’artistes exposés, ainsi que des projections de film. Aux dires de la Commissaire, Bxl Universel est un portrait subjectif de la capitale présentant un patchwork de documents d’archives, de films, de photos, d’affiches. Mais on y découvre aussi des œuvres intervenant sur la scène internationale et bousculant les classifications. Se dégagent manifestement de cet étrange concert formel et informel des lignes conceptuelles fortes et une élaboration esthétique bien charpentée. Alors, pour ne pas perdre le Nord dans cette profusion de charges d’exception, voici un lexique bruxellois qui présente, à chacune ses entrées, un terme et sa lecture à travers le prisme de l’exposition.

« **A** » comme **Architek'**
Carine Fol, *Schieven Curatrice* ou *Commissaire Architek'* s’est vue baptisée ainsi par le journaliste de la RTBF Pascal Goffaux ! En oser l’affublement, à Bruxelles, c’est s’aventurer à mener sans crainte une danse tout en élasticité et en rigueur, qui du pas de l’Architek' à celui de l’architecte, garde la mesure. Pour le Trésor de la Langue Française, l’architecte peut désigner une « personne qui édifie, à partir d’éléments organisés suivant un plan déterminé, de vastes ensembles structurés », mais force est de constater qu’il est aussi des architectures qui

naissent d’une pluralité de plans et de cartes Réunion d’un ensemble d’architectures intérieures et de structures visibles, on peut s’y suspendre à des chapiteaux conceptuels. C’est le parti pris de la Commissaire, qui s’est plongée autant dans la culture populaire que celle d’avant-garde pour échafauder un édifice curatorial aussi modeste qu’ambitieux.

« **B** » comme **Broodthaers**
Broodthaers se fait embaucher comme manouvrier sur le chantier de l’Exposition Universelle « avec l’intention de [se] rapprocher des hommes qui la construisent ». Dans ce contexte, il effectue un reportage photographique qui donne lieu à une dizaine de photographies et deux articles illustrés : « Les Confessions du siècle » et « Un autre monde ». Ce saut journalistique invita Broodthaers, jusqu’alors écrivain poète, à penser l’image autant que le texte comme véhicule poétique. Avec ses titres, il s’écarte de l’approche journalistique « pour s’approcher des rives de la grande culture littéraire » (Cf. Julie Waseige « Un autre monde, une façon d’écrire. La poésie journalistique selon Marcel Broodthaers »).

« **C** » comme **Collage en Chantier**
Jean Harlez réalise un court-métrage sur une coopérative agricole, sans argent, ni subside. Heureuse issue, le ministère de l’Agriculture le lui achète et il peut alors réaliser le long métrage dont il rêvait : « Faire du cinéma en se mêlant à la vie, dans la rue, avec des gens de la rue » Pendant deux ans (1954-1956), il va filmer la vie des « Marolles ». Il s’attire alors rapidement la popularité des habitants et s’entoure d’une multitude d’enfants qui jouent dans un terrain vague laissé béant par la chute d’un missile à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Ceux-



Gillis HOUBEN "Fritures St-Catherine" © Photo Ph De Gobert

ci deviendront peu à peu ses acteurs. Cinq ans avant « Déjà s’envole la fleur maigre » de Paul Meyer, Jean Harlez réalise ce film inouï. Cette tranche de vie filmographique passera inaperçue du grand public et sera ignorée par la plupart des critiques et des ouvrages sur le Cinéma. Le film vient de sortir de l’ombre grâce au travail assidu du Cinéma Nova et sera projeté par La Centrale le 5 février en compagnie du réalisateur...

« **D** » comme **Deuvel**
Parmi les œuvres exposées, figure en outre l’installation inédite « Kode X » de 2016 de Kendell Geers, construite à partir de statuettes ethniques récoltées au marché de la Place du Jeu de Balle et momifiées avec des bandes de plastique rouge et blanc. Si les figures éberluées et foisonnantes du peuple de peluches de l’installation voisine de Charlemagne Palestine charment ces miroirs et ces fétiches voués au mutisme; et si Kendell Geers (se) joue d’une partition systémique des codes silencieux, orchestrée sans plus d’auteur visible; l’improvisation musi-

cale de Charlemagne Palestine et l’art séquentiel de Kendell Geers s’octroient, par l’effacement de leurs auteurs, une aura multipliée en sujets innombrables.

« **H** » comme **Half-en-Half**
Ann Veronica Janssens a placé une caméra sur le toit de la Centrale Électrique. Le ciel est projeté en direct sur un grand écran qui boucle l’exposition, et présente donc un spectre de l’espace en dehors du lieu. On lui connaît des installations de lumières et de brouillards artificiels qui viennent perturber la perception de l’espace. Et si on avait oublié l’espace des feintes et artifices du grand Nord ?

« **M** » comme **Manneken**
« Manneken », c’est le petit homme et le mannequin.

« **P** » comme **Populaire**
« Le photographe Vincen Beeckman utilise son appareil pour documenter le monde dans lequel il vit au moment et à l’endroit où il en fait partie » (Inge Enneman). Distribués aux habitants

des appareils et récoltant des photos sortis de vieux albums de famille, un vaste pêle-mêle a été épinglé à un mur de l’exposition. Photos personnelles, portraits d’amis, de parents, autopoitrtraits etc., les images se dénombrent en autant de projets réalisés qu’en situations vécues, pour que l’invitation aux images suscite une adéquation entre vie et quotidien, entre notoriété et oubli.

« **U** », **Universel vs Universelle**
Un singulier Bruxelles défie le pluriel féminin.

« **W** » comme **Weltmaschine**
La Weltmaschine de Franz Gsellmann prit forme après une visite de celui-ci à l’Expo 58. L’Atomium, symbole de l’Expo Universelle, fascine ce paysan autrichien qui, en s’inspirant d’une réplique miniature du monument, construit cette « Machine du monde » aux atours modestes mais aussi immensurables. Elle ressemble à un globe terrestre et assemble plus de deux milles pièces et centaines d’ampoules électriques. L’ouvrage l’occupera toute sa vie et donnera lieu à une panne électrique généralisée de son village. Source d’obscurité, mais aussi, révélation au grand jour pour ceux qui ignoraient tout de son existence...

« **Z** » comme **Zwanze**
Le moins sérieux des humours ?

Annabelle Dupret

BXL Universel jusqu’au 26 mars
La Centrale for Contemporary Art Place Sainte-Catherine 44
1000 Bruxelles
MER > DIM 10:30 > 18:00
Fermé les jours fériés & 21/07/2016

Avertisseurs

Jeanpascal Février: «Je ne suis, ni dans le duel, ni dans la nostalgie.»



Jean pascal Février, vue d’atelier

Dimanche 15 janvier 2017

Lino Pologato: Pourquoi réaliser le travail que vous faites avec la nécessité de vous référer à deux sommets de l’art moderne ?

Jeanpascal Février: Une forme artistique se réalise à mon sens par l’exercice d’un écart, en ce qu’il croise des champs d’intérêt aussi distincts que la technique, la culture de la reprographie et une mémoire particulière de l’art. Deux peintres du XX^e siècle me retiennent en effet depuis 2013, dans une tentative d’exprimer la question de l’héritage et de son affranchissement, c’est-à-dire de ce qui se pérennise dans les mutations actuelles. La période 1911-1917 de Piet Mondrian comme première référence est un temps préthéorique qui permettra à l’artiste de s’émanciper du cubisme et de définir l’équivalent d’un principe d’image encodée (-+). La période

1938 – 1948 de Pablo Picasso sera une seconde source de recherches, quand la violence iconoclaste du portrait nourrissait le regard de tous enclin à la relativisation des valeurs comme culture.

L.P.: Dans quelle mesure la question de l’héritage et de son affranchissement ne convoquent-elle pas une forme nostalgique ?

J.P.F: Dans « *Le Guépard* » de Luchino Visconti, une phrase se répète tout au long du film comme un motif qui balise les étapes de la narration. La phrase dont il est question dit à peu près ceci : « *Pour que rien ne bouge, il faut que tout change.* » Cet aphorisme me fait toujours forte impression, tant il dialectise joyeusement la question de l’héritage et de son affranchissement. Un tel postulat facilite le propos du film dans le contexte de la

révolution garibaldienne et, il m’a permis d’appréhender la temporalité sans convoquer nécessairement une dimension nostalgique. En tant que peintre, mais aussi en tant que petit enfant de la modernité, cette sentence m’a libéré quant au fait de disposer de références historiques pour développer une forme esthétique contemporaine. J’ai envie de discuter avec Duchamp, Picasso, Boccioni, les pères de la modernité. Je ne suis, ni dans le duel, ni dans la nostalgie.

Hannah Arendt en conceptualisera le principe : comme la modernité a libéré le passé de la tradition, il est donc donné aux « *pêcheurs de perle* », selon l’expression usitée, d’en recueillir les fragments et d’imaginer de nouvelles relations au passé.

L.P.: Que signifie pour toi le titre de l’exposition « Avertisseurs » ?
J.P.F.: Le titre de l’exposition

« Avertisseurs » est emprunté à Paul Valéry. Un mot subtilisé aux *Cahiers de 1907-1909*, et en particulier, aux notes allusives à la temporalité de la mémoire. Dans ce vocable, il est question de se mouvoir et de s’orienter vers quelque chose. Le mot « *Avertisseurs* » au pluriel, ne représente ni les œuvres en référence, ni mes peintures. Les « *Avertisseurs* », sont les figures de la mémoire, fantomatique, spectrale, qui fondent l’actualité de l’expérience ainsi menée.

« **Avertisseurs** »
Jean Pascal Février 20 janvier 2017 – 18 février 2017.
Commissaire: Aldo Guillaume Turin

Espace galerie Flux
60 rue Paradis
4000 Liège
ouvert du jeudi au sam. de 16 à 19H
contact: 0496/721339

CAMERA A BOUT TOUCHANT,

PORTRAIT DE WALTER SWENNEN



L'art du portrait au cinéma, il est permis d'en élaborer l'historique, non sans toutefois retenir comme crédit et horizon multiple quantité de pointes d'écarts, parce que le choix du portrait, dès lors qu'il se trouve au centre des préoccupations, des représentations et des idées que formulent les cinéastes, couvre des étendues auxquelles le spectateur, toujours certes intéressé, prêterait des nuances selon son gré. Le public ne s'y trompe jamais, ce qu'on ne dira jamais assez : là où la critique généraliste souligne la capacité de la démarche à évoluer, beaucoup – ici et ailleurs – devinent, poussés par leur ressenti, que cet élément de construction d'un film est bien loin de se déduire d'un credo, au mieux, ou d'un enchaînement causal absolu, au pire. Il ne vient guère à l'esprit, pour celles et ceux qui élisent un film du fait qu'il atteint à son meilleur, d'estimer que l'évocation d'un être à l'écran aurait à redouter la menace d'un appareil prescriptif, lequel sommerait l'image de cet être de se soumettre à la fêrue d'un seul sens lisible. Acteur dans une fiction ou témoin de soi dans un documentaire, au moins d'une certaine façon, il n'y a de portrait cinématographique écrit que sur le mode de l'équation à plusieurs inconnues.

Découvrir *La langue rouge* de Violaine de Villers ressortit à la fois à la reconnaissance et à la surprise : la réalisatrice, en mettant en scène, si peu que ce soit, le peintre Walter Swennen, invite à revenir sur le terrain où l'artiste, tout à fait sans complaisance, aime à brûler ses amorces. Le film sera, entre autres, ce portrait à reculons où la parole et l'image, et peut-être avant tout la parole dans l'image, après avoir poussé des portes et éclairé ainsi par bribes et variétés de constellations divers aspects d'une œuvre, reviennent effectivement en arrière, pour aussitôt ou presque repartir au présent en direction de lignes de force consenties à la peinture telle qu'elle serpente au long des approximations verbales auxquelles des visites répétées à l'atelier

donnent lieu. Revenir sur place, retrouver le peintre qui entretemps a changé de T-shirt, une fois porteur d'une barbe, et une autre le menton impeccablement rasé – revenir aussi parce que sans doute la parole dite n'a pas dégorgé tout son concret, ou parce que soudain le rite d'observation s'entrechoque avec les tentatives plus acérées du peintre en vue de chasser les malentendus provoqués par ses recherches : revenir dans ce cas, c'est contester l'injonction du vivre en direct commun aux médias contemporains, tous étant (ou à peu près, il existe tout de même quelques rares exceptions) coupables d'une objectivation disqualifiante. Mais c'est surtout, dès l'enclenchement du tambour à images, s'aviser de la sorte de préconisation d'un tel portrait à ne pas donner le change à des attendus – à ne pas s'exclure d'un régime grâce auquel mature et se décante, simultanément à la perception qu'on en a, la suite, contrariée, obligée, des moments qui conspirent à ouvrir le film, et ce portrait, à eux-mêmes. Une telle ouverture ressortit au besoin de se confier à l'expérience de voir, uniquement voir, pour voir plus, elle se désigne comme le lieu d'une mise au point qui s'éloigne à mesure, faisant écho à Raoul Walsh quand il tonnait : « *Le cinéma, c'est action, action, action, mais attention : toujours dans le même sens.* »

Le film débute en prenant son sujet par la bande – gageure ou preuve offerte qu'il n'est pas infailible, on ne sait : au confinement de l'atelier qui grèvera non sans raison comme dit plus haut l'enfilade des cadrages avec leur bougé, la croisière dans la baie de New York répond par une grande respiration. Le portrait de Swennen s'ébauche là, il voyage, il émerge de ce fond pourtant affadi par plusieurs millions de photographies, il s'ébauche alors que le peintre se livre à nulle autre activité apparente que celle de saisir le temps comme il lui vient : la séquence ne laisse sous-entendre, probablement est-ce exprès, aucun lien explicite ou

supposé avec la coloration qui succèdera, une tonalité virant à l'intime et partagée par la réalisatrice – en l'occurrence l'auteure du portrait, dont la silhouette va ensuite s'affirmer, car le peintre ne cessera de s'adresser maintes fois à elle et comme du dehors d'un silence qui la cerne. New York encore pour achever le tour de piste, et la brillante galeriste Barbara Gladstone, et les vues d'un vernissage et des profondeurs moirées d'une avenue dans la ville lointaine et célèbre. On a le droit de penser que le portrait qui se fabrique exige d'être obéi. Il ne se refusera pas à des amis, des commentateurs et experts. Cependant, à l'instar de la Pythie à laquelle Swennen fera allusion pour préciser à quel ricochet avec la poéticité sont redevables ses tableaux, ce portrait ne veut s'en tenir au savoir du contexte à quoi se résumerait trop facilement son ambition. Il s'épargne. Il vote, contre les discours aussi pertinents soient-ils, pour l'énigme.

A la compréhension des phrases quelquefois inachevées, quelquefois hors sol mais le plus souvent suspensives, énoncées par Swennen, à ses allées et venues au centre de son atelier, la caméra de Violaine de Villers s'efforce de « coller » et, en raison des intervalles marquant clairement une frontière entre les plans, se révèle en expectative – au-delà de l'investissement procédural, elle cherche à se souder à une réponse faite, une réplique. Le sentiment d'un délai à impartir à la parole, qui trouble les figures, s'impose net de recours au moindre artifice. Jusque dans l'exposition même des plans, la parole, ou plutôt son évincement réitéré par la signification qu'elle véhicule et s'emploie à désertar au profit de ce qui en elle se dissimule et demeure souvent non identifiable, déroule des modulations de durée. Il fallait à la caméra ce minimum de tension contrôlable pour ne pas s'égayer au niveau de l'image, pour ne pas inférer de la mise en marche et du filé des choses une

technique intégralement régie par l'obsession d'un « produit », d'un résultat privé d'intériorité. Il fallait aussi par conséquent, à un degré de non-commission avec quelque naturalité prétendue de la parole, que cette caméra fût à la fois docile au mouvement de la pensée, tandis que le peintre conversait, et indocile à la réappropriation de ses phrases ou spectres de

phrases par l'instrumentalité de la machine. Voilà qui justifie, mais en partie seulement, les interactions émaillant le film, le prisme qu'interpose entre l'hôte et l'invitée ce dialogue entamé puis oblitéré, sans que l'on sache pourquoi, et puis encore littéralement rebranché, désenfoui, entre Swennen et de Villers. Quoique immotivées par le projet que nourrit le film – créer assez de distance entre enquête in vivo et retraceur d'un itinéraire pictural cherchant lui-même à diluer les rapports entre matière et signe – ces interactions constituent un rempart contre les préjugés du verbe, visent à confisquer l'excipient qu'ils risquent de rendre en fait plus sensible que l'intuition fraîche présente dans les toiles – celles-ci montrées de temps en temps, sans que nul cérémonial ne les exhause et sans que le regardeur ait à fouiller sa mémoire perdue pour en arriver à se dire qu'il en connaît quelques-unes, des premières ou des dernières. De là, croit-on, l'accent porté, inversement, sur alors des minutes de contemplation pure auxquelles Swennen a le don de raccorder, prises, vues et cadres : lorsqu'il propose d'écouter un morceau sur vinyl de Thelonious Monk, ici devenu la source d'une décompression langagière inspirée : ou lorsque, amusé semble-t-il, il compare deux termes de la langue néerlandaise à leurs deux possibles traductions en français, l'une exacte mais au rendu abstrait, l'autre inexacte mais située aux confins du chiffrement mallarméen du monde.

Aldo Guillaume Turin

Le MUDAM cherche un nouveau directeur pour remplacer Enrico Lunghi, une tâche qui va s'avérer difficile...

C'est à une véritable douche froide que nous assistons pour le moment au Luxembourg. Après huit ans de bons et loyaux services dédiés à la défense de l'art contemporain au MUDAM, Enrico Lunghi jette l'éponge.

Rappel des faits : En septembre dernier, pris d'une colère subite suite à une question visant la politique artistique défendue par le MUDAM, Enrico Lunghi empoigne trop fort le bras d'une journaliste RTL. Le cameraman filme la scène. La chaîne privée fait un montage spectaculaire à charge d'Enrico Lunghi et le diffuse. L'enquête qui suivra établira qu'il y a bien eu dérapage de la chaîne et manipulation d'images. Une bavure reconnue entraînant la démission d'Alain Berwick à la tête de RTL.

Cette démission fait suite à la démission d'Enrico Lunghi, début novembre. Quelles en sont les causes profondes ? Est-ce suite à la volonté du ministre de tutelle Xavier Bettel de mettre sur pied une enquête disciplinaire à son égard ? Est-ce le fait de ne pas s'être senti suffisamment soutenu par son CA ? Seul l'intéressé connaît la vraie réponse. Démissionnaire au 31 décembre 2016, sans nouveau directeur à la barre, la machine MUDAM est bien huilée et

continue à tourner. La programmation imaginée par l'équipe Lunghi poursuit sa route. Au programme, les grands axes courent officiellement jusqu'à fin 2017, ils se propulsent même jusqu'à 2019. Il sera pratiquement impossible pour le nouveau directeur d'y déroger. Moment fort en 2018 la programmation de Jeff Wall et pour 2019 une expo hommage à Bert Theis, trop tôt disparu, a été projetée. Pour la saison 2017 on épinglera une toute grosse expo consacrée à Tony Cragg qui couvrira sept mois, de février à septembre. Une saison entrecoupée de moments de découvertes comme la Figure charismatique de la scène artistique berlinoise, le peintre et musicien Martin Eder, du 17 juin au 10 septembre. Toujours en juin, découverte avec un Ad Reinhardt moins radical. Sa liberté de ton le poussera à faire de l'illustration à l'humour acidulé. Coups de fraîcheur avec des expos collectives à thèmes ou monographiques avec le retour de Su-Mei Tse début octobre. Contre vents et marées, le MUDAM poursuit sa route.

L.P.

Robert Filliou: recherches fondamentales à l’humanité

La première surprise tient au fait de découvrir dans cette rétrospective de Robert Filliou au Musée d’Art contemporain d’Anvers une tristesse, sans doute au moins proportionnelle à la joie enfantine et espiègle qui s’en dégage simultanément. L’humour, dit-on, est la politesse du désespoir. « Il n’y a pas d’amour de vivre sans désespoir de vivre » comme l’écrivait Albert Camus.

C’est inattendu parce que ce n’est pas ce à quoi on songe de prime abord quand on saisit une œuvre de Robert Filliou au vol ainsi que cela se passe souvent. Hors d’une vue d’ensemble de son œuvre, une pièce de Filliou semble être avant tout une apparition, un monde en soi, parfaitement complet où tout est à disposition et où la facétie et la stimulation de l’esprit dominant. Un peu comme chez Manzoni, Broodthaers Beuys et Klein, ses pairs européens, autres fous brillants du roi. Une pièce de Filliou est communément une représentation du monde, un manuel pour l’explorer et le compte-rendu de quelqu’un qui y aurait vécu des aventures. Qu’aurions-nous besoin de plus ? Tout est dans la goutte d’eau, à emporter avec soi. Et si on l’oublie, elle tombe du ciel, il suffit alors de l’attraper au vol du bout de la langue, comme les lézards ou les caméléons. Qui plus est, il pleut dans tous les pays ou presque ce qui fait qu’on est vraiment paré.

Pourtant, à voir l’ensemble, une dimension biographique de clown triste surgit bien ici et là. Vivre n’est pas une mince affaire. Prenons par exemple ce *Poème invalide* publié dans la revue Phantomas en 1965 : « Il me manque un espoir / il me manque une idée / il me manque un repas / il me manque un amour / il me manque un foyer c’est TOI qui me manque il me manque une auto / il me manque un ami / il me manque du feu / il me manque des muscles / il me manque de l’eau c’est TOI qui me manque il me manque une femme / il me manque un boulot / il me manque un cerceau c’est TOI qui me manque il me manque un outil / il me manque un sourire / il me manque un oiseau / il me manque un chapeau / il me manque une joie / il me manque un fruit / il me manque un chien / il me manque un rien c’est TOI qui me manque il me manque une mer / il me manque un ciel / il me manque un couteau / il me manque un caleçon / il me manque une raison c’est TOI qui me manque il me manque un voyage / il me manque un mot / il me manque une brosse / il me manque un lit c’est TOI qui me manque il me manque un nuage / il me manque un toit / il me manque une mère / il me manque un roi / il me manque... c’est TOI qui me manque ».

Ou cette œuvre explicitement quoique ambiguë appelée *Auto-biographical* de 1983 qui, en marge d’une référence au martyr Antonin Artaud, s’ouvre sur cette confession tragi-comique de Filliou : « Je meurs trop ».

Ou ce très beau dessin/poème intitulé *Solitude* et daté de 1964-1974 : « La belette est solitaire / le requin est solitaire / le vautour est solitaire / le magot est solitaire / le morpion est solitaire / le rat est solitaire / la puce est solitaire / le moustique est solitaire / / fin du poème : l’homme est solitaire ».

Ou encore l’œuvre *The last time I felt sad*, daté de 1970 et se trouvant dans la collection du MAC de Strasbourg : un montage d’éléments sur un panneau de carton, comprenant une petite toile intégrée, flanquée de la phrase du titre et datée du 8.12.1970, doublée d’une date de calendrier collée non loin de là et reprenant le chiffre 7. Ce qui suggère : *la dernière fois que j’ai été triste ? La veille, le 7. Ou encore, aujourd’hui, 8 décembre, amorce pour de bon un temps de non tristesse, dont le dernier soubresaut, en date d’hier à peine, est désormais derrière moi...*

Les notes de mélancolie sont nombreuses et viennent à vous tel le ressac au fil de la visite de l’exposition. Elles s’égrenent tant et si bien qu’on finit par comprendre qu’il ne s’agit finalement pas tant de Filliou lui-même, ou plutôt pas tant de lui seul –ce qui aurait pu du reste convenir, nul tabou sur la dramaturgie d’une seule vie– que de nous tous. De toute évidence Filliou a ce courage de faire ceci: prendre sur ses frêles épaules toutes les misères du monde, sans exceptions. Car enfin, ce serait odieux de les sélectionner, ces misères. En sélectionner serait la garantie que d’autres reviendraient finalement à vous par un autre biais, simplement parce que tout est lié. Et on se doute que toutes les misères du monde, cela pèse son poids. Mais, oui, vraiment, c’est cela : Filliou effectue à son humble niveau une discrète catharsis. Ses œuvres sont des remèdes sans en avoir l’air, des médicaments sans effets secondaires, des manifestes pour manifestations (non violentes).

D’ailleurs, il y a souvent chez Filliou une équation. Une catharsis c’est « - » et « + » égale « + ». On sait qu’il étudia à l’origine l’économie politique aux Etats-Unis, au lendemain de la guerre et qu’il fut initialement associé à la rédaction, au sein des Nations Unies du *Plan quinquennal pour la reconstruction et le développement de la Corée du Sud* diffusé en 1953. Sa pratique artistique qui s’est développée dans la foulée de cette première vie semble en avoir conservé la trace. Nous vous parlons ici d’une équation mathématique/humaniste. Comment faire pour qu’il n’y ait plus de maître ni de bourreau, et donc plus d’esclave, ni de victime ? Ou encore,



comment faire pour que tout ce petit monde s’entende, se réconcilie ? Il s’agit d’un vrai casse-tête numérique. Alors Filliou propose des tables non pas de soustraction ou de division, mais d’inclusion. C’est là que se loge son célèbre mantra : bien fait / mal fait / pas fait. Car si ce mantra est assigné en apparence à l’art et à la pratique de l’art au premier chef, il en va d’une application plus vaste. Ce qui se joue dans la création artistique aussi futile qu’elle puisse paraître si on cède à ce réflexe somme toute un peu vain de la mettre en regard des dites nécessités vitales, est bien plus crucial. C’est ni plus ni moins que la tentative de résoudre les tensions qui ont toujours secoué le genre humain. Tensions entre races, tensions entre religions, entre sexes, entre employé et patron, entre l’homme et l’animal, l’homme et la nature, et on en passe. C’est un des aspects visionnaires de la pratique de Filliou que de le voir secrètement s’employer à la définition d’une sorte d’humanisme à spectre large. *Une machine : il devrait y avoir une machine à inventer... Il faudrait élaborer une calculatrice d’un genre particulier*, l’entendrait-on presque murmurer.

S’agissant de la question des religions, il échafaude ainsi un syncrétisme où les différentes confessions trouveraient finalement (et enfin) à se confondre (voire à être confondues, aussi, comme nous allons le voir). On pourrait foutrement s’en inspirer aujourd’hui au lieu de continuer à s’en mettre plein la gueule. Filliou a sacrément bricolé autour de cette question, il s’est creusé les méninges, il a cherché à mettre en forme un théorème. Cela a été un spéculateur génial, actif pour l’univers dans son garage, dans le garage des autres, dans l’avion, sur la route, dans des campagnes, un peu partout. A ce titre, il fut shaman, nomade, médecin bondissant de ville en village, muni d’une mallette élimée contenant tous les outils nécessaires. Les motifs de valise et/ou de maquettes abondent d’ailleurs dans le travail de Filliou qui est évidemment un digne descendant de Marcel Duchamp. La première maquette, la première valise, étant du reste celle de l’esprit. Ainsi du fameux chapeau de Filliou : tantôt chapeau haut de forme, tantôt tricorne de papier. Le haut de forme faisant se rencontrer le bourgeois et le magicien ; le tricorne faisant se rencontrer l’enfant et le potentat, façon Bonaparte, puisque Filliou nous vient de France et qu’il offre

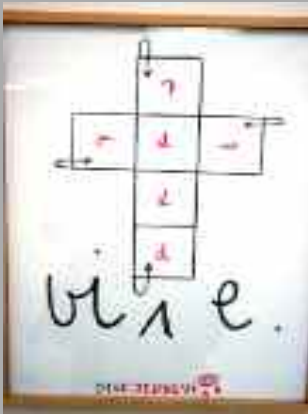
de commencer avec cette histoire-là. Toutes ces figures opposées sont mises virtuellement et malicieusement dans le même espace par l’artiste. Et il les invite à palabrer. On entrevoit le sacré débat œcuménique, polythéiste, qui se profile à l’horizon...

Il est frappant de noter la façon dont les éléments des diverses religions sont chez lui « sculpturalement » hybridées, d’où le syncrétisme. Ce sont des motifs qui se cachent derrière les œuvres de Filliou, de façon plus ou moins ostentatoire. Démasquons-les, comme au temps de D’Artagnan...

Il y a par exemple le livre sacré et Dieu sait si, du Coran à la Bible, c’est une constante. A noter que ce l’est beaucoup moins dans les civilisations de tradition orale, d’où sans doute le goût connexe de Filliou pour la performance, l’enseignement et la vidéo. Livre sacré que Filliou, bien entendu, se propose occasionnellement de désacraliser, pour mieux le re-sacraliser ensuite, tant son œuvre est faite d’allers/retours, d’exams et de réexamens. Et puis il y a les tables de la loi, ou encore le calendrier qui est aussi une affaire religieuse au demeurant. Il y a de très belles œuvres de Filliou où ces tables de la loi sont comparées implicitement au déroulé quotidien, modeste, des jours, lors desquels il est simplement question d’étendre le linge dehors pour le mettre à sécher ou de faire quelques patients travaux d’aiguilles. Et puis il y a quelque chose de plus mortuaire, de plus spectral, avec tout ce que l’œuvre de Filliou compte comme ex-voto, voire cercueils, boîtes de cendres. Ceci dit la boîte est autant cercueil que matrice ou œuf, lieu de l’éclosion, du Big Bang. On ne saurait nullement cantonner Filliou à une fin, à un seul terme de l’équation : les mathématiques sont infinies. Un théorème n’est qu’une entrée dans le monde, un décodage d’une seule de ses parties, parfaitement imbriquées les unes aux autres et en extension constante.

Et puis évidemment, il y a des croix qui apparaissent ici et là. Une oeuvre où apparaît une croix est ce dessin de 1984 à l’encre et au crayon rouge dénommé *O ! Le jeu de vi(d)e* qui consiste en fait en un plan en coupe d’un dé à six faces qui serait « à assembler » comme dans les cahiers estivaux de jeux pour enfant. On comprend

les en mathématiques appliquées



qu'il y a là en germe tout un projet de société. Bien sûr c'est tout autant ce plan d'un dé à recomposer qu'une marelle, le jeu d'enfant dont on sait qu'il intègre une dimension cosmogonique puisqu'il s'agit d'aller jusqu'à la case « Ciel », en faisant une suite de bonds avec les pieds. Filliou n'en reste pas là puisqu'on voit bien le calembour qu'il nous propose : *jeu de vie, jeu de vide, d (= dieu), vie/dé, vidons dieu de sa substance, d-day, chacun est un petit dieu, chaque jour que dieu fait (que l'on vit) est à saisir...* Ou quelque chose comme ça... Cette oscillation entre une œuvre faite de trois bouts de ficelle et un titre qui ironise sur le sens des mots et la portée du visible réunit évidemment tant et plus Filliou et Duchamp.

Une autre œuvre reprenant un motif de croix plus manifestement encore se nomme *Werkzeugkreutz*. Elle date de 1969 et fait partie de la collection Feelisch, à Remscheid. C'est une croix de bois pendant à un crochet de balance à laquelle se trouvent suspendus des outils : foret, scie, vis, couteau et étui de cuir, règle, marteau. En convoquant le motif de la croix, Filliou ne saurait évidemment être dupe. Est-ce que les outils ne sont pas là pour que l'on médite sur ce que des petites mains a priori innocentes peuvent faire dès lors qu'on leur demande d'agir au nom d'un dogme, quitte à ce qu'il soit question de crucifier quelqu'un ? Le propos ne saurait cependant aller à sens unique ; Filliou étant le roi des voyages simultanés projetés vers les quatre points cardinaux. Cette croix et ces outils... Voici aussi la croix qu'une communauté villageoise va ériger au sommet d'une montagne ou sur le faite d'un col pour protéger la vallée en contrebas. Il y a cette belle et délicate croyance de la vallée, qui est prise à bras le corps, dans les Alpes comme dans les Pyrénées, par d'humbles habitants. Et puis avec la scie à branches d'arbre et le couteau dans son étui de cuir que l'on voit dans cette œuvre, on n'est pas non plus loin du trappeur qui construit son univers au départ de ce que la nature lui offre sur les sentiers, pour ne pas dire de Walden, de sa cabane et de son vœu de vivre loin de la civilisation, deux ans, deux mois et deux jours, dans les bois. Muni de quelques outils, on sait se façonner un monde ; et même un monde solitaire pour une finalité qui le serait beaucoup moins. Mentionnons ici le fait que Robert Filliou meurt inopinément en 1987 au deux tiers d'une retraite qui devait durer trois ans, trois

mois et trois jours dans un centre bouddhiste tibétain établi en Dordogne, dans une région truffée de grottes et autres abris préhistoriques...

Le principal concerné qui aurait été crucifié sur cette croix de bois, Jésus-Christ, cette superstar (ou finalement, simplement, ce voisin) entre en scène quant à lui dans le texte détaillant le projet du *Poï-poïdrome*, projet ayant absorbé Filliou entre 1963 et 1975 : centre communautaire utopique, palais ou temple philosophique « ouvert à tous les publics et doté de quatre salles principales : le Poï-Poï, l'Anti Poï-Poï, le Post-Poï, le Poïdrome proprement dit ». Filliou stipule que dans l'Anti Poï-Poï se trouve « les APERÇUS DES CHOSSES A VENIR telles que : le morceau de fromage que quelqu'un mangera le jour de l'Apocalypse, le bâton avec lequel Jésus chassera le pape de Rome, etc. ».

Un autre symbole religieux dont Filliou s'emparerait à travers son œuvre et qu'il détournerait, examinerait, hybriderait serait le totem. Totem de la civilisation amérindienne mais aussi de peuplades africaines voire océaniques. On dénombre de fait autant de totems que de croix dans son travail. Il y a cette fantastique œuvre réalisée en 1968 avec Emmett Williams qui se nomme *8 Measurement poems* : ce sont des barres un peu semblables à celles d'André Cadere qui sont alignées sur le mur en rang d'oignons. On songe aussi aux *Trois Stoppages étalons* de Marcel Duchamp. Chaque barre est comme un tampon : l'une reprend des silhouettes de profils opposés à la Janus, à moins que ce ne fussent des empreintes de sabots de vaches, l'autre une succession de nœuds papillons, une autre encore une suite de pièges à souris, et une autre enfin des silhouettes de semelles de chaussures comme s'il s'agissait de marquer le passage virtuel d'un homme ou d'une fourmi dans le sable, comme si en tout endroit du monde on pouvait laisser tomber l'une de ces barres au hasard pour mieux lui emboîter le pas, pour savoir vers où se laisser guider. « Le secret de la création permanente : quoique tu penses, pense autre chose. Quoi que tu fasses, fais autre chose. Le secret absolu de la création permanente : ne désire rien, ne décide rien, ne choisis rien, sois conscient de toi-même, reste éveillé, calmement assis et ne fais rien. ». Ainsi que le disait Filliou dans une de ses non moins célèbres citations.

Autre totem, non moins intéressant, est celui de l'œuvre intitulée *Un poète : 22 choses mal faites ou perdues (parmi tant d'autres) de haut*. C'est vraiment un totem, avec une suite d'objets très hétéroclites qui sont enfilés, collés les uns aux autres sur un axe vertical. Des bouchons, une sorte de boîte d'allumettes décorée d'un Roi déchu de jeu de cartes, un produit dentaire, une boîte de métal, un pion, une plume etc. Il y a là une atmosphère de brocante, de fond de grenier. Une atmosphère archéologique aussi ; une forme de sacrifice. Voilà les pauvres objets qui auront été nos passions matérielles et que nous laisseront derrière nous, que la terre engloutira. Voilà aussi tout ce que la civilisation produit comme savoir et qui régulièrement se perd : ainsi de ces symboles religieux anciens, Incas par exemple, qui au bout d'un temps long ne signifient plus rien. Ainsi, nous glisse Filliou, pensons-y : les croyances d'un jour ne sont pas celles de demain. Alors pourquoi pas ne pas faire d'emblée dans le présent ce saut de pensée immédiat, existentiel, bien entendu, d'un existentialisme d'origine contrôlée : l'homme au final est bien nu, par delà les vêtements et convictions dont il s'affuble.

Car c'est un peu ça qui se passe dans la réflexion de Filliou. Il y a cette équation, ou ce fragment d'équation, cette charade à l'œuvre, qui se poursuit. Mon premier : les religions ont une racine commune, autrement dit on peut en faire une sorte de synthèse, si du moins cela vous chante, mademoiselle (et le mot n'est pas innocent car c'est bien d'un chant que nous parlons ; de voix qu'il s'agit d'accorder, mais alors sans solfège, à l'oreille). Mon second : il y a la religion et son institution, mais son message principal est philosophique et est engagé, mis à l'épreuve, à tous les coins de rues. Mon troisième : par conséquent, il n'est pas tant question de vouer un culte à un Dieu que de saisir à pleines mains l'opportunité d'exister en voyant un peu ce qu'il en est, ici bas, empiriquement. En voyant ce qu'il en est à son échelle. L'échelle est évidemment un concept merveilleusement opérant chez Filliou. C'est un outil mathématique qui sert à évaluer des différences de taille. C'est un objet qui a son histoire, avec Jacob, on s'en souvient. Et puis c'est un objet de métal ou de bois concret. L'enfance de l'art (du design). Comment faire pour monter plus haut, pour monter au grenier et farfouiller dans le passé. C'est un objet qui sert à monter et à descendre. C'est un objet qui s'utilise et dont se sert le meunier comme le pompier et le tailleur de haie.

Ce qui est en définitive fascinant dans l'œuvre de Filliou c'est qu'il s'agit bien de ce tout concentrant mille choses. Langage, pensées, systèmes. C'est si imbriqué que c'en est même un défi d'en isoler une partie. Mettez un fil de pêche dans l'océan, attrapez un poisson, et c'est tout l'océan qui viendra à vous en tirant sur le fil. Cet océan vous lèche pourtant les pieds sous des apparences infiniment anodines. Filliou nous laisse du carton, des briques, des crayons de couleur, de la craie, des photos qui jaunissent, du bois qui terni, des mots qui déjà, s'effacent. C'est une autre dimension qui frappe : cette rétrospective du Muhka sur l'œuvre de Filliou fait déjà étalage des grands problèmes de conservation qui se posent ici et là et qui sans doute se poseront tant et plus dans un futur plus ou moins proche. Ces matériaux pauvres se désagrègent et des textes écrits avec de la craie ou des feutres de couleurs peu résistants à la lumière déjà sont engloutis dans le grand vide, dans le grand rien. Les rois l'ont bien compris qui se sont fait portraiturer en bronze, en granit ou en marbre. Mais est-ce bien le bon réflexe ? Doit-on s'accrocher à ce qui reste de Filliou comme à une bouée ? Est-ce que cette dématérialisation ne faisait pas un peu partie du programme Filliou, dès le départ ? *L'art*, disait en substance Duchamp, *n'est pas si long. Il y a tous ces musées d'art qui entendent le conserver, mais peut-être que l'art dure vingt ou trente ans, guère plus*, poursuivait-il. Nous voilà face à cet agrégat incroyable qu'est l'œuvre de Robert Filliou : un fantastique théorème mathématique qui arrive à nos pieds sur la plage, rejeté par la marée sous la forme d'un fragment de filet de pêcheur dans lequel se trouveraient emmêlés coquilles de moules, palourdes, morceaux de coque de bateaux et bien sûr effets personnels de migrants noyés, restes de bouteilles en plastique, voire même déchets radioactifs. Mais combien comprendront qu'il y a là dedans, dans cette parfaite intrication, bien des solutions ?

Yoann Van Parys



Soulèvements.

Poétique et politique, une rencontre (presque)

Une vidéo de Jack Goldstein, *A Glass of Milk*, 1972. Un verre de lait au centre d’une table carrée en métal laqué (noire), un poing serré posé sur celle-ci ; on voit seulement le début du bras, rien d’autre, son propriétaire reste hors champ. Le cadrage serré montre un verre rempli à ras-bord, la coupe est pleine, dirait-on. Le poing s’écrase contre la table, une première fois, puis en rythme, régulièrement, de plus en plus fort. Le lait déborde, gicle, macule la table de ses éclaboussures, manque de vaciller à chaque coup de poing, se déplace par saccades en projetant autour de lui son contenu, tombe finalement et se vide tout-à-fait. Dans la même pièce, le marteau utilisé par Antonin Artaud pour marteler sa diction lorsqu’il éprouvait ses textes à haute voix : fendu, étêté. Un dessin de Joseph Beuys, une référence à Nietzsche. Une photographie en noir et blanc de Willy Ronis, où la militante syndicaliste Rose Zehner, debout sur une table, s’adresse avec le doigt pointé vers l’extérieur aux ouvrières pendant la grève de 1938 aux usines Javel-Citroën.

Qu’est-ce qui nous soulève ? L’exposition présentée au Jeu de Paume par Didi-Huberman répond à cette question en cinq temps, formant les chapitres d’une histoire de la révolte racontée par les moyens d’une anthropologie politique des images. Comment se soulever, donc ? 1. Par éléments (déchaînés) – 2. Par gestes (intenses) – 3. Par mots (exclamés) – 4. Par conflits (embrasés) – 5. Par désirs (indestructibles). Finement orchestré et rassemblant des matériaux visuels aussi hétérogènes que singuliers, le dispositif met en place un vaste système d’échos où s’aventure le spectateur. Les éléments exposés ouvrent des brèches dans nos savoirs, se compliquent les uns les autres, se démentent et se répondent, parfois avec évidence, parfois plus confidentiellement. Des séries se créent au départ des objets exposés, sans doute différentes pour chacun, séries sur lesquelles viennent se greffer les trouvailles du commissaire au fur et à mesure du trajet dans l’exposition. Les peintures de visages hurlants (Julio Gonzales) rencontrent le visage bâillonné peint par Wolf Vostell (où seul le regard semble continuer à crier), les bouches qui musent filmées en 2001 par Lorna Simpson contrastent avec la vidéo de Jochen Gerz, *Crier jusqu’à l’épuisement*, 1972. Le *Livro de Carne* d’Artur Barrio (un livre d’histoire « tiré de la chair même du peuple brésilien », un livre concrètement fait de viande), annonce plus loin – sans trop appuyer pourtant l’effet analogique – la vidéo de Taysir Batniji, *Gaza Journal intime* (2001), alternance d’images fixes réalisées en Palestine et de plans sur un hachoir coupant de la viande rouge.

Le problème que pose un tel dispositif s’annonce dès les premières salles, et de nombreux spectateurs traverseront ces inquiétudes : qu’est-ce que ces œuvres artistiques peuvent bien avoir

affaire les unes avec les autres ? Et comment pourraient en réalité se rencontrer vraiment les épisodes souvent violents dont elles témoignent ? N’expose-t-on pas ici des traces qui n’ont aucun rapport entre elles, si ce n’est seulement formel ? Et n’efface-t-on pas du coup leur caractère politique, inévitablement lié à des enjeux conjoncturels précis ? Ces questions ne surviennent pas par hasard (elles ne surviennent pas *malgré* le travail du commissaire). Georges Didi-Huberman provoque sans naïveté ces effets de montage ; il articule expressément les images, construit la possibilité de lectures croisées. Même s’il laisse au spectateur suffisamment d’espace pour investir lui-même le parcours et générer des effets accordants et/ou discordants entre les œuvres, même s’il laisse ouverte la possibilité de contacts non prévus, Didi-Huberman travaille précisément à cet endroit qui pose problème : les croisements entre les images sont sa matière première. Il est depuis longtemps un monteur autant qu’un théoricien (ou plus exactement, il est un monteur *parce qu’il* est un théoricien). La pratique du montage qu’il revendique atteint ici un nouveau cap, un élan plus radical encore. Pour s’en convaincre, on peut se reporter aux séminaires *Soulèvements* (disponibles en ligne), où il procède pour son auditoire à une narration théorique construite par touches et par fragments, ou bien au catalogue de l’exposition, qui s’appuie sur un tissage de multiples références et extraits de textes, à la manière des *Passages* de Walter Benjamin. Bien entendu, ces montages créent aussi des effets de contraste au cœur même de ce qui semble pourtant semblable et assimilable. Par exemple, la scénographie très maîtrisée de l’exposition *Soulèvements* juxtapose pratiquement les photographies de pèlerinage prises en 1947 par Marcel Gautherot au sanctuaire diocésain du Bon Jésus de Matosinhos (Sao Paulo), où les croyants réunis en masse lèvent leurs bras (comme la statue du Christ autour de laquelle ils sont réunis), et les bras levés jetant des pierres dans les clichés pris par Gilles Caron lors des manifestations anticatholiques à Londonderry (1969). Ces images se répondent dans leur chorégraphie gestuelle alors qu’elles sont issues de contextes non seulement différents mais presque opposés. Quel sens y aurait-il à confronter des gestes semblables mais générés dans des contextes si éloignés ?

Certains commentateurs de l’exposition ont vu dans ce problème un obstacle, critiquant ce qui leur est apparu comme une *esthétisation* du soulèvement politique – à entendre ici comme fascination pour les seuls aspects formels et *poétiques* des phénomènes de soulèvement, pris indépendamment de leur valeur *politique* (c’est-à-dire vidés de leur efficacité et de leur urgence politique). Or, si on se contentait de cette critique, on comprendrait mal le sens donné aux termes du problème (« politique », « poétique »).

Politique, d’abord. Dans un entretien pour la revue *Vacarme* (octobre 2006), à la question – annoncée comme « brutale » – de savoir quel est son « rapport réel » à la politique, Didi-Huberman répond que sur les matières proprement politiques, il ne se sent pas capable d’avoir un avis *autorisé*. Une sorte de réserve l’empêche de parler publiquement de toutes sortes de questions d’actualité sur lesquelles on semble pourtant l’attendre : « On ne s’engage avec efficacité que là où l’on travaille véritablement, c’est-à-dire là où il est possible, grâce à ce travail même, d’intervenir efficacement dans un champ donné. Je me sens assez peu apte — je n’essaie pas de me justifier, je constate ma limite — à signer des pétitions sur des dossiers dont je n’ai qu’une connaissance de seconde main, ou à m’engager sur des questions politiques concrètes et complexes (...) ». Dans un entretien radiophonique récent sur *France Culture* (« La grande table », 10 novembre 2016), Didi-Huberman affiche encore plus radicalement sa résistance à s’avancer sur le terrain des prédictions, des analyses, des stratégies et des solutions politiques. Il n’a pas d’avis sur les « temps sombres » actuels, ou du moins pas d’avis à *donner*, à présenter publiquement (au risque de l’imposer) – pour la raison que ce n’est pas son travail, ni son domaine d’expertise. Pourtant, ses recherches sur les images l’ont souvent fait dériver sur le terrain politique, poursuivant deux pistes d’ailleurs centrales dans *Soulèvements* : la question du *désir* (forces) et la question des *gestes* (formes). De nombreux intellectuels dressent le constat selon lequel les temps présents seraient marqués par le manque : l’action politique

trouve, à l’endroit où elle devrait se ravitailler, peu d’espoir, peu d’énergie, peu de colère. Nos capacités de vouloir et de penser sont étouffées. Comme dans son premier livre sur Pasolini (*Survivance des lucioles*), Didi-Huberman tente par les images « d’activer les lueurs d’espoirs face aux lumières aveuglantes du pouvoir », et choisit de montrer « l’indestructibilité du désir », de ce qui donne la force de ne pas se soumettre, de soulever, de se soulever. Les soulèvements manifestent la survie du désir. Mais le désir – y compris le désir d’émancipation, d’insurrection – n’a de sens qu’à se convertir dans des gestes (comme toujours en art, les forces doivent trouver des formes). Et la question des gestes est centrale pour la manière dont Didi-Huberman aborde le champ politique. On ne peut pas comprendre les luttes sans poser la question du corps et de ses gestes. Ce sont toujours des corps qui se soulèvent, explique-t-il. Ce sont toujours des corps qui disent non. Le travail de l’historien des images consiste alors à identifier cette chorégraphie spécifique du corps qui dit non (poings fermés, bras levés, bouches ouvertes, lancés, corps qui grimpent, corps qui cognent, corps qui chantent). Une anthropologie politique des images permet de dégager des gestes qui se ressemblent, mais qui mettent au jour, précisément parce qu’ils se ressemblent, un système de différences. L’historien de l’art allemand Aby Warburg a mis en œuvre cette idée exemplairement dans son atlas *Mnemosyne*. La manière dont certains gestes survivent et insistent au cours du temps (comme l’épreuve du deuil qui fait lever les bras au ciel) attire notre regard sur des histoires singulières, les met en relief, montre ce qu’elles ont de

spécifiquement tragique, et comment les individus se sont appropriés des formules gestuelles très anciennes pour les actualiser. Les gestes font donc se conjindre – par « images interposées » – des temps radicalement hétérogènes, mais qui supposent, traversés qu’ils sont par l’intensité du désir de révolte, une « profonde solidarité » (catalogue *Soulèvements*, p. 290).

Poétique, ensuite. Comment comprendre l’intérêt de Didi-Huberman pour les éléments et les surfaces qui se soulèvent, exposés dans la première partie du parcours ? Les vagues peintes à la plume par Victor Hugo, l’élevage de poussière de Man Ray, le sac en plastique rouge de Dennis Adams, les bandes, rubans, drapeaux mis en scène et filmés par Roman Signer ou Jasmina Metwaly, etc. Comment comprendre l’intérêt pour la « poésie » ou pour le caractère « esthétique » des objets présentés, si ce n’est comme désintérêt pour les enjeux proprement politiques ? Il ne s’agit pourtant pas ici d’une « volonté d’art » : « Le poète [Michaux] a bien raison d’affirmer (...) que l’insoumission est d’autant plus radicale qu’elle n’a rien à voir, d’abord, avec quelque « volonté d’art » que ce soit. On se soulève d’abord pour manifester son désir d’émancipation, non pour l’exposer comme un bibelot dans une vitrine, comme un vêtement dans un défilé de mode ou comme une « performance » dans une galerie d’art contemporain. La puissance et la profondeur des soulèvements tiennent à l’innocence fondamentale du geste qui en décide. Or, l’innocence n’est en rien une qualité esthétique » (catalogue *Soulèvements*, p. 300). Mais Didi-Huberman s’écarte



vidéo de Jack Goldstein, *A Glass of Milk*, 1972

Un corps impossible ?

d’une acception communément romantique de la poétique : « poétique ne veut pas dire loin de l’histoire, bien au contraire ». Il faut en revenir au sens premier de la *poïesis* comme construction : il s’agit de mettre en images les gestes de la révolte et de mettre en mots le désir de soulèvement. Les forces doivent se *manifester* pour se déployer efficacement, pour ne pas rester lettres mortes. La puissance du désir de changement doit être re-lançable, re-mobilisable, reproductible : « Il ne suffit pas de désobéir. Il est urgent, aussi, que la désobéissance – le refus, l’appel à l’insoumission – se transmette à autrui dans l’espace public » (catalogue *Soulèvements*, p. 370). Les artistes permettent que circulent les images (et à travers elles les gestes), à la manière dont les mots de la révolte circulent dans des tracts (cf. le rôle central laissé ici au médium de la vidéo, à creuser peut-être au départ du projet *Cinétracts*, 1968).

Didi-Huberman savait qu’on se méprendrait sur son usage des termes « politique » et « poétique ». Il avait anticipé les réserves – à ses yeux légitimes – de potentiels contradicteurs : « Une ultime contradiction, et non la moindre, serait formulable ainsi : n’est-ce pas trahir cet « objet » si particulier – les soulèvements qui ne sont justement pas des « objets » mais des gestes ou des actes – que d’en faire des « objets » d’exposition ? Que deviennent les soulèvements et leur énergie propre sur les murs blancs du *white cube* ou dans les vitrines d’une institution culturelle ? [...] Quelques-uns penseront peut-être qu’un tel projet *esthétique* – puisqu’il s’agit avant tout de montrer des images dont beaucoup sont des œuvres d’art – ne fait justement qu’*esthétiser* et, du coup, *anesthésier* la dimension *pratique* et politique inhérente aux soulèvements. En proposant de mettre ensemble, dans l’espace public d’une exposition, de telles images, je ne cherche pourtant ni à constituer une iconographie standard des révoltes (façon de les amoindrir), ni à dresser un tableau historique, voire un « style » transhistorique, des soulèvements passés et présents (tâche de toute façon impossible) » (cf. G. Didi-Huberman, Introduction au catalogue *Soulèvements*). Sa proposition – qui, encore une fois, met le spectateur en travail – consiste plutôt à s’appuyer sur les images pour montrer les forces (le désir) et les gestes de la révolte, et invite à ressaisir à partir des corps qui les portent, les histoires de femmes et d’hommes qui ont tapé du poing sur la table.

Maud Hagelstein

Exposition « Soulèvements », présentée au Jeu de Paume, Paris, du 18 octobre 2016 au 15 janvier 2017, au Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelone, de mars à juin 2017, au Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, d’août à octobre 2017, au Museo Universitario Arte Contemporaneo, Mexico, de décembre 2017 à mai 2018 et à la galerie de l’UQAM, Université du Québec, Montréal, de septembre à novembre 2018. Commissaire : Georges Didi-Huberman.

Molloy. Anti-héros d’un roman faisant partie d’une trilogie écrite par Samuel Beckett sert de titre pour l’exposition d’Emmanuel Dundic. Si l’artiste ne s’inspire pas directement de l’œuvre de Beckett, elle le traverse de toute part. Voici ce qu’il m’écrit dans un mail pour résumer l’histoire :

Le roman Molloy est scindé en deux parties bien distinctes. Dans la première partie, Molloy part sur les routes à la recherche de quelque chose. Il perd l’usage d’une jambe, puis de l’autre. Il continue sa marche à l’aide de béquilles. Il tombe. Souvent. Il se relève. Il continue. Enfin, affamé, rempli de douleurs, son corps l’abandonnant, il se retrouve à se trainer par terre. Sa reptation l’amène dans la forêt où il se laisse tomber dans un trou. On n’entendra plus jamais parler de lui. Fin de la première partie. Dans la deuxième partie, on charge un dénommé Moran de partir à la recherche de Molloy. Petit à petit, Moran se trouve frappé des mêmes maux que Molloy. Il finit par retourner chez lui, complètement épuisé, rampant, dans sa maison abandonnée...

Un entretient avec l’artiste m’invite à chercher ce Molloy qui se cacherait dans son œuvre. Il y a d’abord cette canne. Elle tient debout seule dans l’espace. Un objet simple, presque rustique. En s’approchant, on peut y voir de petits écussons métalliques qui arborent ce graphisme pittoresque des marcheurs de grands chemins. Chaque lieu traversé est ainsi incrusté dans le bois. L’artiste m’explique que le bout de cette canne était en fer. Une pointe qui piquait le sol pour ponctuer chaque pas du marcheur. Aujourd’hui, elle se termine par un bouchon en caoutchouc fixé par un collier de serrage. Le vieil homme aura bricolé un embout de canne qui lui permet de se réapproprier l’objet de voyage dans ses déplacements quotidiens de vieillard. Cette canne l’aura accompagné presque toute une vie, jusqu’à sa mort sans doute. Le dernier écusson qui vient sur celle-ci sera en fait ce collier de serrage. Une sorte de pied de nez qui traite avec humour de la finitude des Hommes.

Avec cette canne, l’artiste évoque aussi sa fascination pour les médaillons religieux, médaille du mérite et autres titres honorifiques. Tout en dénonçant la supercherie qui se cache derrière ceux-ci et leur nature de pacotille, il s’avoue curieux, voir fasciné par l’engouement que les gens peuvent avoir face à ces objets. L’œuvre la plus significative de l’artiste qui en joue est certainement le Veau d’or, réalisé en 2014. Chacun était amené, s’il le désirait, à orner une tête de veau préparée par un taxidermiste par le don d’un de ses bijoux ou “breloque“. Cette œuvre fait directement référence au passage connu de l’Ancien Testament, mais aussi à un souvenir d’enfance. Lors de certaines fête de famille, ses parents regardaient des péplums, souvent les mêmes. Les images aux couleurs saturées du film venaient intensifier ce rituel familial. On peut dès lors s’imaginer les relations que l’artiste entretient entre le profane et le religieux, le toc et le sacré.

Emmanuel Dundic récupère des objets d’intérieur, souvent décoratifs, et les dépiaute. Il aime à penser qu’il agit comme les Barbares qui prélevaient tout métaux et pierres précieuses incrusté dans les accessoires et éléments de mobilier volé lors de leurs razzias. Une manière sans doute de valoriser au titre de trésor des objets considérés comme sans intérêts par autrui. Manipulés, altérés naturellement ou avec



Obléts-reliques, Emmanuel Dundic, 2016

des acides, l’artiste les met en scène et forme ainsi des ensembles temporaires qui racontent chacun une histoire. Il n’y a pas de logique qui dicte les choix de l’artiste pour scénographier les objets entre eux. Le sens est confié aux lois du hasard et d’un empirisme à l’instar de ses aphorismes ou autres travaux réalisés à partir de phrases détournées. Emmanuel Dundic profite des erreurs d’un logiciel de traitement de texte pour faire disparaître des mots et détourner ainsi le sens d’une phrase. Un traitement des mots et de la matière qui enlève le sens premier, la couche superficielle, la laisse au hasard donner un sens plus profond. L’artiste désincruste certains objets pour ne garder que les traces laissées par ce qui a été enlevé. Des stigmates qui peuvent se comparer à des blessures cicatrisées où la croûte tombée laisse apparaître une peau neuve, claire et encore fragile. Enlever de la matière ou des éléments qui y sont incrustés est en fait apporter quelques choses en plus, un renouvellement. En perforant des livres anciens, Emmanuel Dundic en extrait de petits cylindres de papiers. Ils font penser à ces carottes géologiques réalisées pour sonder le sol et l’histoire qu’il contient. C’est un des buts exprimés par l’artiste, il tente d’extraire ce qui serait resté invisible dans l’histoire que le livre raconte. Sonder l’épaisseur des choses et en extraire le parfum, le pollen, l’essentiel.

Il existe une série d’écussons en bois qui supportaient des trophées de chasse et que l’artiste a brûlé. Une forme de deuil dit-il. Ce geste artistique en convoque un autre que j’entends comme plus fondamental. Emmanuel Dundic me raconte qu’il lui est plusieurs fois arrivé de brûler certaines de ses œuvres et des objets qu’il avait patiemment collectionnés. Cela lui semblait nécessaire. Si brutal que cela paraisse, l’artiste explique qu’il vivait ces moments comme une libération, un recommencement. Je me hasarde ici dans une interprétation du personnage de Molloy évoqué tout au début de ce texte. Il s’agit donc d’un être parti sur les che-

mins et poursuivant une quête dont il ne connaît pas précisément l’objet. Il perd ses jambes, démembré et rampant, il perd sa condition humaine et finit par tomber dans un trou. Quitter un corps mais ne pas mourir car l’histoire n’est pas finie. Elle recommence avec le personnage suivant. N’est-ce pas ce que nous raconte aussi cette canne décrite au début de ce texte ? Un pied de nez à la vie et à la mort et ainsi retrouver le désir, le rire, une nouvelle forme d’intensité.

Le travail d’Emmanuel Dundic consiste souvent à rester dans l’indéterminé. En exprimant le vide comme une nouvelle surface à réinvestir, pour aller plus en profondeur, en pratiquant la destruction, l’enlèvement de matière et d’éléments signifiants, il s’emploie à remplir d’une nouvelle intensité ces éléments qu’il travaille. Créer de nouveau corps. Ceci nous rapproche de l’œuf, corps énergie, que Deleuze et Guattari utilise pour imager le Corps Sans Organe .¹

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l’aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

Alors vous lui réapprenez à danser à l’envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit. ²

Ludovic Demarche

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1980.

² Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, éd. E. Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 60-61.

Emmanuel Dundic est le lauréat du prix de la création 2016 à Liège, second ex-aequo: Mon Colonel & SPIT et Pierre Gérard .

PROVOKE ET LA PHOTOGRAPHIE D'AVANT-



KōjiTaki, photographie extraite deProvoke3, 1969.
© YōsukeTaki - Collection privée

« D'une certaine manière, nous qui tenons des appareils entre nos mains, nous nous interrogeons en permanence sur la signification de ce que nous « voyons », tout en aspirant à devenir des « yeux » nous-mêmes. », Koji Taki.

En ces sombres temps de victoire de la trumpisation, rien de plus salulaire que l'exposition « PROVOKE. Entre contestation et performance : la photographie au Japon, 1960-1975 » qui se tient au BAL et qu'accompagnent de nombreux événements. La colère, la force de contestation qui portent les trois numéros de la revue underground Provoke ainsi que le livre testament qui clôt le cycle, *Pour commencer, abandonnons le monde des pseudo-certitudes* offrent un miroir des séismes et turbulences que traverse la société japonaise dans les années 1960. À un réel plombé, en crise, le collectif Provoke a opposé une revue-manifeste nourrie de la contre-culture des *protest books*, de l'émergence des performances, d'influences françaises (Michaux, Artaud, Camus, Godard...), de l'œuvre de William Klein. À l'écart de toute rétrospective nostalgique, la directrice du Bal et commissaire d'exposition Diane Dufour a choisi un dispositif qui met en évidence les parallèles troublants entre la fin des Sixties au Japon, dans le monde et notre époque.

Née dans un contexte de révolte, irriguée par le souffle insurrectionnel de mai 1968, la revue invente un espace de création doté d'un graphisme novateur, d'une esthétique du flou, du sombre, dans la lignée des expérimentations de Vivo, du body art, des happenings, du butô. Dans le Japon de l'après-défaite, de l'après Hiroshima et Nagasaki, dans un pays que divise la présence de bases américaines déversant leurs bombes sur le Vietnam, dans un archipel en mutation où traditions et occidentalisation, shintoïsme et consumérisme se heurtent de plein fouet, un collectif entend faire de la création une arme tant politique qu'esthétique. Aux membres fondateurs, les photographes Takuma Nakahira, Yutaka Takamashi, le critique Koji Taki, le poète Takahiko Okada s'ajouta dès le deuxième numéro le photographe Daido Moriyama. Jeux de miroir entre les deux époques, entre passé et présent écrivions-nous. Face aux photographies des mouvements de protestation contre la construction de l'aéroport de Narita à Sanrizuka, contre l'expropriation des paysans, difficile de ne pas songer aux actions des zadistes de Notre-Dame-des-Landes.

Afin de penser un monde en ébullition, de le refaire, afin de 'y lâcher des bombes mentales, secouer les consciences, Provoke a élu une esthétique subversive, sauvage, basée sur le flou, l'image brute, le cadrage brisé. Qu'ils soient militants, engagés dans un combat

politique comme Nakahira ou non affilié aux luttes comme Moriyama, les artistes de l'éphémère Provoke produisent un langage révolutionnaire. Par le choix des sujets, des axes et la manière de les élaborer. Contester la guerre du Vietnam, la société de consommation, l'économie capitaliste, le système passe par le dynamitage des formes d'art instituées, des codes visuels et verbaux. Les deux rébellions n'en font qu'une. Révoltes socio-politiques et révolution formelle s'épaulent. Les tensions sociales d'une rare violence s'accompagnent du lever de nouvelles formes d'expression. La réalité nipponne est au bord de l'éclatement, l'art aussi. Le langage esthétique hérité ne suffit pas. Il s'agit de le porter à son point de vertige, de conflagration. Qu'elle soit nipponne ou européenne, américaine..., la société impose de cadrer, domestiquer les individus, de dresser les corps, formater les esprits afin qu'ils la servent. Provoke prendra le contre-pied des visées normatives du système en refusant de cadrer l'image, de coder, régenter les flux, discipliner le réel. Afin de riposter au monde qui se met en place, à une société de contrôle dopée à la performance, à l'oppression par le travail, les énergies de la subversion s'interpénètrent, font alliance : l'éclosion de nouvelles pratiques artistiques mobilisant le corps (les performances, les happenings, le butô...) se double de leur décloisonnement. L'inédit des propositions artistiques provient aussi de leur intrication.

De la contestation du pouvoir de représentation de la photographie à *Bye Bye Photography* (1972) de Daido Moriyama, Provoke situe son manifeste poético-esthétique sur la ligne du doute quant aux puissances du langage sous toutes ses formes, sous la forme écrite avant tout mais aussi sous la forme visuelle. Destituée de sa capacité à œuvrer à une représentation objective, privée de sa dimension mimétique, la photographie devient le champ d'une perception subjective, explosive, fragmentée d'une réalité en soi impénétrable. La déceptivité est ontologique : contre toute attente, à son corps défendant, Provoke est l'enfant terrible du criticisme kantien qui abandonne l'en-soi à l'inconnaissable. Renonçant à son illusion représentative, l'art devient un baromètre qui traduit la saisie intime d'un réel qui se dérobe. Les certitudes cédant, le voir ne peut que se défaire au profit de la voyance. Le doute frappe tant les mots que les images, instruments et matériaux de base du dire et du voir.

La noirceur des images floues, au grain épais, saturées d'un noir qui offre l'équivalent plastique du continent ténébreux ouvert par le butô (« danse des ténèbres ») reflète le climat de désillusion qui entoure la naissance de Provoke. Le propos a cessé d'être exclusivement militant dès lors que bien des luttes menées dans les années précédentes ont accouché d'échecs ou témoigné de leur impuissance. Les photographies des trois numéros attestent cette conjonction d'un souffle de révolte et d'un désenchantement, d'un élan et de la conscience d'une fin, d'un essoufflement. C'est peut-être ce désenchantement qu'a traduit l'auto-dissolution du météore en 1970 après la publication du numéro 1 « Été 1968 », du numéro 2 « Éros » (Moriyama rejoignant le groupe), du numéro 3 suivi d'un livre testimonial bouclant l'aventure.

Prises dans l'urgence, à la dérobée, les photographies de manifestations, de mineurs, de détails urbains anxiogènes, d'usines, d'humaines spectraux soulèvent une esthétique de l'informe au sens où elles captent les forces, les énergies avant ou après leur mise en forme. Les formes du Japon traditionnel, des mentalités ont éclaté. Place à un langage brut, granuleux, à ce qu'on a appelé l'esthétique de l'are-buke-boke, à savoir du brut, du flou et du granuleux. Au



Portrait de Takuma Nakahira, Shinjuku, 1964 par Shōmei Tōmatsu
© Shōmei Tōmatsu-INTERFACE- Collection Art Institute of Chicago

plus loin de l'élégance sophistiquée, au plus près de l'inconscient. Même si cette dénomination est restrictive et enferme les inventions de Provoke dans un cadre trop étroit, elle condense la signature d'interventions visuelles qui excèdent le récit, la structure narrative et montrent ce qui ne se montre pas, ce qui trébuche et chaotise. Autant d'images-actions privilégiant les contrastes forts où la photographie se veut « matière à provoquer la pensée » comme l'indique le numéro 1. Sondant son temps, Provoke s'installe paradoxalement dans un ailleurs qui ne relève ni du documentaire ni du reportage.

Le collectif part en quête de ce qui glisse dans les bas-fonds de l'existence, dans les bas-côtés de la pensée. La part obscure, maudite que la société entend refouler nous saute au visage. Les grèves massives, la colère d'un peuple, l'occupation des universités par les étudiants, la morbidité d'un consumérisme sans autre fin que sa perpétuation insignifiante, la solitude urbaine sont traduites en images hallucinées. Traversée d'un Japon urbain en pleine expansion, fragments d'une esthétique spectrale accentuant la violence, l'inhospitalité de villes-pieuvres... Provoke offre le versant ténébreux, tourmenté du Pop Art. Aux couleurs fluo des boîtes de soupes Campbell de Warhol, Moriyama répond dans le numéro 3 de la revue par la version noire, monstrueuse, glauque d'objets de consommation sans destination, pris dans le cycle infernal de l'absurde. Si la Factory, le Pop Art et Provoke produisent deux discours critiques d'une société du spectacle, Provoke en aiguise la part cauchemardesque. C'est encore Daido Moriyama qui revisitera la série warholienne des « Accidents » en la dissolvant dans la conflagration chaotique d'un noir halluciné. Dans le numéro 3, Yutaka Takanashi déstructurera la photo de mode, donnant à voir (et à dé-voir tant l'image est saturée de noir ou irradiée de lumière) le côté Hiroshima des défilés de Courrèges, de Paco Rabanne, dans un adieu radical à l'esthétique lisse, sophistiquée, artificielle de la publicité, au plus loin de l'idéalisation des corps du style glamour.

Provoke s'inscrit dans la constellation effervescente d'une contre-culture radicale où se côtoient performances, body art, butô. Comme le corps en mouvement du photographe est une arme dans le dispositif critique, le corps du danseur de butô Tatsumi Hijikata est une bombe qui conteste les normes sociales, sexuelles, qui interroge ce que la société occulte. « Le butô est né d'une prise de conscience d'une crise grave. C'était une forme de régression dans les ténèbres, de refus de lumière. Plus que tout cela, le butô dit toujours « non », il préfère la forme négative et le danseur fait dramatiquement face à son corps ; il ne craint pas d'affronter sa propre désintégration » écrit Tatsumi Hijikata dans *Les Mamelles du Japon* (brochure-programme, Maison des cultures du monde, Paris, 1983, p. 4). Le corps, ou plutôt l'« anti-corps » tordu, grimaçant de Hijikata comme dit Takuma Nakahira, qui l'a photographié, son Corps sans Organes libère ce que la geste de Provoke a rendu palpable : les zones des pulsions bâillonnées par la raison, les flux libidinaux que briment les normes sociétales. Par la crudité, l'immédiateté provocante de leur construction, leur érotisme brutal, les photos d'Araki exposées exhibent leur parenté avec l'esprit de Provoke. Bien qu'Araki n'ait jamais appartenu au collectif, son travail présente bien des affinités avec l'esthétique du mouvement. En témoigne son commentaire : « *Provoke m'a inspiré, La plupart des gens n'y ont pas prêté attention, mais ce mouvement a eu l'effet d'une bombe* ». Le geste de Provoke se retrouve condensé dans le titre du livre collectif qui clôt la brève aventure du collectif : *Pour commencer, abandonnons le monde des pseudo-certitudes*. La table rase exige de se débar-

-GARDE JAPONAISE DES ANNÉES 1960



DaidoMoriyama, sans titre, photographies extraites de la sérieAccident(Akushidento), 1969.© DaidoMoriyama -collection de la Shadai Gallery, Tokyo Polytechnic UniversityKōjiTaki

rasser des formes usuelles, éculées du verbe, de l’image, de la danse, de plonger dans l’inconnu, la part matérielle, vile, accidentée de l’existence. Il s’agit de porter la guérilla artistique au cœur des structures du pouvoir en remettant en question le pouvoir même de l’art, la récupération d’un art devenu inoffensif.

Frayer, sous le nom de photographie, autre chose que l’exercice du voir que la discipline a développé jusqu’alors, c’est la pousser dans des zones qu’elle a dédaignées, lui inventer des formes qui la contestent de l’intérieur. L’acte photographique, poétique, graphique est de l’ordre de l’intervention, de la quête d’un point de réel, d’un « quelque chose qui se situe avant la forme » comme l’énonce Koji Taki. Le geste artistique est celui qui, mobilisant un impossible à figurer, à phraser, bouleverse l’état mental, les conditions de vie, les modes de penser, de sentir du créateur et du spectateur. En se changeant soi-même, en modifiant le rapport à l’acte de photographier, les perceptions du spectateur se transforment. Dans son texte autobiographique *Mémoires d’un chien* (Éditions Delpire, 2016), Daido Moriayama expose qu’il a choisi de photographier comme un chien, au ras du sol, en quittant les conventions de la prise de vue. Au travers d’un lexique brut, fasciné par le chaos, les réalités interlopes, il s’inscrit dans la pratique de la « street photography ». « La plupart de mes instantanés, je les prends en roulant en voiture ou en courant, sans viseur, et de ce fait, on peut dire que je prends des photos plus avec le corps qu’avec les yeux » explique Moriyama. En photographiant le dessous des cartes, le rebut de la société marchande, ses points d’effondrement, le labyrinthe de la mémoire collective des villes, de sa mémoire, il déchire le voile des conventions, plonge en dessous du montrable, se focalisant sur le déchet, sur ce que la construction idéologique qui cimente la société prend soin de taire.

Un croisement s’opère entre *L’Empire des signes* de Barthes et *L’Empire des sens* d’Oshima. Excédant toute lecture, les signes s’avancent dans le brouillage de sensations libérées du corset des conventions. La sémiotique que Roland Barthes ramena du Japon regagne le chaos, l’infra-analysable, les chemins de traverse de la rationalité. L’opacité de la texture, la grosseur du grain désaxent nos assurances perceptives, nous délivrent des haïkus visuels tenant du coup de poing. Takuma Nakahira, l’un des quatre artistes fondateurs de Provoke et théoricien du collectif, interrogera radicalement le statut de la photographie et de l’écriture dans son livre *For a language to come* (1970), posant la question de la pertinence de l’acte créateur, la capacité de l’œil, de l’esprit à exprimer un monde chaotique. Quand bien même l’armature de l’art comme représentation objective de ce qui est vole en éclats, la question de l’adéquation demeure agissante : que doit être l’art pour être à la hauteur de l’absurdité d’un monde qui a perdu sa stabilité, ses coordonnées ?

L’épaisseur du visible se dissipe en vapeurs, les lignes du monde sont brouillées par des explosions de lumière atomique. Même en plein jour, il semble faire nuit. Les trois numéros de Provoke, le film-cris de lutte de Shinsuke Ogawa, les *protest books*, les photo-

graphies des mouvements de contestation de Kazuo Kitai, des actions du collectif Hi Red Center (proche de Fluxus), les images ayant enregistré les happenings de ses fondateurs, Jiro Takamatsu et Nakanishi Natsuyuki soulèvent la nuit des corps, des esprits, une nuit qui n’est plus temporelle mais intime. Ils portent dans les

brouillards d’un visible tout en tremblé la part d’adombration des réalités sociales et intérieures. On ne sait où commence l’action, où termine l’onirisme. Être immergé dans l’exposition, c’est se retrouver happé dans une trans-réalité qui tient de Kurosawa, d’Oshima, de Beckett et de l’obsène de Bataille. S’enfonçant dans les plis de l’invisible, de l’inaperçu, saturant le lisible jusqu’à sa déconstruction, les images donnent corps aux expériences de dislocation. En phase avec les détournements d’œuvres, avec la théorie et la pratique des emprunts du situationnisme, les réappropriations d’images issues de la pub, des médias par Daido Moriyama, sa visée d’une photographie faisant le deuil de la notion sacro-sainte d’auteur font de l’art une intervention dans la chair du réel. Une expression de l’anti-art.

« **Pris dans la stupeur de l’asphalte, il n’y a pas d’autre issue que de briller, mais avec un regard vif et puissant** », Takahira Okada.

En dépit, voire en raison de la dimension post-apocalyptique de Provoke et de l’avant-garde japonaise des années 1960, cette descente dans l’envers du décor délivre une fabuleuse énergie roborative, une envie d’arracher les masques et de se libérer de ce qui nous entrave. Diane Dufour et l’équipe du BAL nous offrent un événement d’une puissance ravageante.

Un magnifique livre accompagne l’exposition : *Provoke. Between Protest and Performance*, texte en anglais, 600 images, co-édité par Diane Dufour et Matthew Witkovsky avec Duncan Forbes et Walter Moser, publié par le BAL et Steidl, 682 p., 60 euros.

Véronique Bergen

LMNO présente Pierre Gerard



vue de l’exposition Pierre Gerard à la galerie LMNO

Lino Polegato : Christophe Veys, vous êtes collectionneur - galeriste. Après l'expérience des Témoins oculistes vous décidez de collaborer avec la galerie LMNO, une nouvelle galerie sur la scène Bruxelloise. Vous choisissez d’y présenter Pierre Gerard avec sa série “images volées” qui sont de petites peintures à l'huile sur carton. Ces oeuvres, une fois imprimées dans notre mémoire ont le don de nous vampiriser... Ressentez-vous le même phénomène et pouvez-vous en décrire les raisons?

Christophe Veys : En fait, je suis commissaire - résident auprès de la galerie LMNO qui est la galerie de Natacha Mottart et Olivier Legrain (dont les initiales correspondent à la suite alphabétique LMNO). J’ai étudié l’histoire de l’Art avec Natacha autrefois à l’ULB. Natacha Mottart que tu connais peut-être a été le visage belge de la galerie française Clara Rainhorn basée au boulevard Barthelemy (elle y a exposé Sophie Calle, Rebecca Horn ou encore Jean-Michel Othoniel par exemple) il y a une quinzaine d’années. Le caractère d’extrême attraction des oeuvres de Pierre Gerard est en effet tout à fait sidérant. Elles sont traversées par une sorte de lumière intérieure d’une intensité bouleversante. Elles nous habitent, probablement aussi par le soin qu’il prend à sélectionner les images sources, dont certaines peuvent nous avoir, nous aussi, marqués.

LMNO est un projet de dimension internationale prenant la forme d'une plateforme artistique dédiée à la production, la diffusion et la valorisation de l'art contemporain. Jusqu'au 25/02 la galerie présente pour la première fois, un artiste belge : Pierre Gerard.

Les Dieux de la kave



Scène un : le décor

Plantons le décor : les Dialogist-Kantor, duo d’artistes belges connus des bruxellois qui auraient passés au minimum dix ans dans le milieu de l’art de la capitale ont une exposition en cette fin d’année 2016 dans la dite Centrale/box de la Centrale Electrique : ce centre d’art du centre-ville qui existe (syndicalement en tout cas) depuis un certain temps et dont on ne sait trop que penser. Nous prenons comme référence cette période de dix ans au pif : c’est plus ou moins au bout de dix ans (disons) dans le milieu de l’art bruxellois que vous finissez en effet par être intrigué par les agissements des D-K. Là, sur les bords, là où c’est un peu trop cuit. Les D-K pour Dialogist-Kantor comme bientôt on les nomme affectueusement. Au début vous voyez ça d’un œil interdit. Vous pensez : mais qui sont ces situationnistes/dadaïstes qui sifflent sur nos têtes ? Puis vous découvrez un projet, un second projet et un autre encore... Et alors peut-être vous devenez subitement une espèce de fan. C’est ce qui est arrivé à votre serviteur et à vrai dire dans un laps de temps plus court : trois ou quatre prises de crack brésilien et nous avions un mordu de plus. Je ne dis pas ça pour faire mon malin, simplement il fallait bien commencer par donner une temporalité. Le public a besoin de temporalité aujourd’hui.

Scène deux : les petits clubs

Donc avant de vous retrouver nez à nez avec leur nouvelle installation à la Centrale Electrique fin 2016 vous avez peut-être commencé par remarquer que ces gens, les D-K et leurs amis, faisaient des fêtes dans un espace situé en plein cœur d’Ixelles ainsi qu’on le dit au MR. Ils invitent d’autres artistes. Ils font des expositions d’un jour et des « happenings » d’un seul début de soirée, pour utiliser un terme anglo-saxon d’autrefois. Ils font de la soupe. Ils font de très belles affiches. Bref, il y a là toute une galaxie qui –et ce serait le comble au jour d’aujourd’hui– a l’air d’assez bien tourner toute seule. Cela va bien, merci, et vous ? Ils n’ont pas l’air d’avoir besoin du milieu de l’art bruxellois officiel pour exister. Ils ne seraient pas non plus nécessaire-

ment hostiles à ce dernier. D’ailleurs sur une période de, disons, dix ans, ou vingt ans, quand on les invite, ils viennent. Sans se faire trop d’illusions toutefois. Ils connaissent bien les ombres qui succèdent aux brèves lumières. Mais qu’à cela ne tienne, il y a des tas de nuances de choix dans les ombres. Le milieu de l’art, même bruxellois, même belge, même international a des tas de relais clandestins. Il y a un milieu de l’art de fanatiques, un milieu de l’art de rats qui continue à exister, de Valencia à Helsinki en passant par Beersel, toujours, tenace. Le milieu de l’art des petits clubs obscurs... Eh bien les D-K ont sacrément roulé leur bosse là-dedans, et ce sont des Dieux de la cave, croyez-le bien !

Scène trois : waterzooi

Les DK sont donc invités à faire une exposition dans cette Centrale/box dont on ne sait trop si elle est dans la lumière du milieu de l’art ou encore un peu, beaucoup, dans son ombre. Et il se trouve que cette exposition ouvre le 14 décembre 2016. Et que se passe-t-il le 14 décembre 2016 d’une part dans le centre-ville bruxellois et de l’autre à la Centrale Electrique, la principale, cette fois? Eh bien c’est d’un côté le marché de Noël qui attire la grande foule, bien plus, on le craint que les quelques rares visiteurs présents au vernissage le soir du 14 décembre –voilà bien une grande foule qui doit encore passer son baptême de « Dix ans dans le milieu de l’art bruxellois ». Et de l’autre côté il y a une exposition dans les grandes salles de la Centrale Electrique qui se nomme « BXL universel ». Exposition qui, on l’aura compris, entend noblement célébrer la dite diversité de Bruxelles en des lendemains difficiles au travers d’une formule qui a fait ses preuves auprès du grand public : celle de notre bien aimé waterzooi ! De fait se présente là un généreux mélange, un bouillon d’artistes, des artistes peintres mais aussi des artistes pas peintres d’ailleurs, allant de Jacques Brel à Ana Torfs en passant par Elvis Pompilio et Stromae... Hum, hum... Ceci étant dit et pour faire une brève parenthèse, ne nous méprenons pas. Précisons que ce waterzooi a été concocté par Carine Fol, la directrice des lieux qui, si je

peux me permettre (tout le monde fait son petit possible, il n’y a là rien de personnel) n’est sans doute pas encore allée aussi loin qu’elle le devrait dans son projet consistant à savoir comment se saisir de l’art contemporain en étant riche d’une expérience dans l’art brut. Elle qui, on le sait, a forgé sa réputation à la tête d’Art & Marges. Ce waterzooi est bien une expression de ce louable projet, mais enfin, il est encore à préciser (on avait dit : faire bouillir les poireaux, les carottes et les navets et la viande pendant au moins une demi-journée, si pas dix ans !).

Scène quatre : L’étang donné

Passons sur cette incartade façon distribution d’étoiles Télémoustique et retournons auprès des D-K à qui a été dévolu non pas les grandes salles de la Centrale électrique mais bien cette petite pièce à côté (les mauvaises langues diront ce couloir) de la Centrale/box. Ou C.box pour les intimes. Nous avons comme ça tous pour avenir de porter un jour le nom du dernier modèle d’une console de jeux vidéo. Evidemment, quand on est rôdé à passer sur scène à deux heures du mat’ dans un sous-sol humide de quelque ville européenne ne portant à cette heure-là même plus de nom, c’est du pain béni que de devoir jouer dans ce couloir, cette C.box ! Les D-K lèvent à peine le petit doigt, jouent un petit riff de guitare, un rythme prenant et poisseux sur une basse et résonne aussitôt un morceau inoubliable de plus, un discret coup de génie ! Le projet s’appelle *La Grande Rétification*. Et c’est tout un programme, tout un poème. Avec une faute d’orthographe certifiée conforme.

Nous vous parlions de décor : c’est à cela que leur installation ressemble de prime abord. Nous contemplons quelque chose qui se trouve à la croisée des coulisses d’un théâtre, d’un lendemain de fête, d’un grenier, et de la zone de stockage d’une galerie ou d’un musée où on accumule des « brols » comme on dit par chez nous... Il y a une concentration d’objets au fond de la pièce : des chaises fonctionnelles bizarrement chaussées de pieds en céramique faits mains ; une porte ayant servi de table sur laquelle a été

inscrit le mot, localisant, ETANG ; un pauvre sapin desséché pivotant pitoyablement quoique fièrement sur sa base dans un coin ; et surtout un long tissu, faisant en quelque sorte le lien entre tous les objets, sur lequel il apparaîtrait après un examen plus minutieux qu’ont été imprimées des images d’événements festifs passés (oisiveté au bord d’un étang et autres joyeusetés surréalistes). Enfin, sur le mur, comme pour confirmer l’allusion au monde du théâtre est placardé un petit texte qui semble être le passage d’un script, où l’on parle de divers personnages rocambolesques et de péripéties par eux vécues...

Scène cinq : le pitch

Mais alors, c’est quoi le pitch de la *Grande Rétification*, parce que là, le grand public lui, il ne comprend pas!? BXL Universel il comprenait, mais *La Grande Rétification* et ce fatras d’objets il ne comprend plus ! Et bien, grand public, en sadiques que nous sommes, nous n’allons pas vous rassurer et allons au contraire vous et nous plonger avec délice dans cette soupe épaisse, nuancée, épicée. Car il faut vous y faire, le monde est ainsi fait. Sa circonférence et sa dramaturgie sont plus larges que celles du marché de Noël. Mais ne jouons pas inutilement avec le bout du nez du public, ou si peu, et ne lui faisons pas boudier le plaisir qu’il ressent à se verser quelques rasades de vin chaud dans le gosier et à se mettre dans la panse des morceaux de boudin noir et des demi spéculoos. Expliquons-lui donc. La harangue n’a finalement que pour but d’encourager à observer, à ouvrir l’œil, et le bon mon cher Watson !

Scène six : une galaxie lointaine

Il se trouve qu’il y a bien longtemps, en 2002, en une galaxie lointaine les Dialogist-Kantor ont pris part à une retraite artistique organisée par Chris Straetling et Guy Rombouts dans le village de Retie. Il s’agit d’un village d’une commune néerlandophone de Belgique situé dans la province d’Anvers, entre Dessel, Kasterlee et Turnhout. A l’heure d’écrire ces lignes, on y relève une température de 8 degrés Celsius, un vent d’Ouest soufflant à 6 kilomètres/heure et un taux d’humidité de 92%, c’est vous dire... A l’occasion de cette retraite, les D-K ont esquisé une pièce de théâtre. Il y a eu un texte, un décor, des actions, une situation. Par après, dans les années qui ont suivi, cette pièce de théâtre a fait l’objet de « reprises » diverses et variées, comme on dit dans le milieu du théâtre de boulevard. Les protagonistes de la pièce sont revenus sur scène. Des passages furent réécrits tant et si bien qu’au final, les auteurs mêmes ne pouvaient plus véritablement se souvenir de toutes les formes initiales comme intermédiaires que la pièce avait pu connaître. Ils n’en faisaient néanmoins pas un drame, mais bien une vertu et c’est la chose importante : ce qui comptait était le présent, la marche titubante des choses, la somme des événements vécus plongée dans l’onirisme de nos existences.

Scène sept : leçon de choses

Invités à intervenir dans le couloir C.box de la Centrale électrique en date inaugurale du 14 décembre 2016,

l’idée leur vient ainsi de faire une énième représentation de cette pièce de Retie, énième mais forcément nouvelle. D’une rosée déjà fraîche. Le jeu en vaut la chandelle de Noël car, songeons-y, que pouvons-nous comprendre à travers ce geste ? Il y aurait plusieurs déductions à faire. Soyons un instant sérieux et professoral, car l’heure est grave : nous vous parlons d’une déduction socio-historique d’abord, puis d’une déduction socio-artistique ensuite.

Scène huit : la déduction socio-historique

Refaire Retie, c’est rétifier, pour ne pas dire réifier et/ou rectifier. La Grande Rétification, c’est d’abord, et comme on l’écrivait plus haut ce louable effort de recoller les morceaux de ce qui aurait été brisé par les attentats de Bruxelles du 22 mars 2016. C’est ce qu’ambitionne de faire Carine Fol avec son waterzooi. C’est ce que les D-K prennent implicitement sur eux comme thématique à examiner. Mais qu’est ce qui a été brisé au juste et qu’est ce qu’il s’agit de reconstruire et comment ? D’un point de vue macroscopique, ce sont certes des vies précieuses et spécifiques qui sont perdues et sur lesquelles on ne saurait hélas revenir. Qui plus est une vie consiste comme on l’a aussi écrit lyriquement plus haut, en une somme d’événements vécus, baignée dans un mouvement onirique. La vie de quelqu’un, au moment où il perd la vie, n’est en somme qu’une phase de sa vie. Ce n’est pas vraiment cette phase en particulier qui incarne sa vie. Sa vie s’incarne bien plus dans le flux, dans la transition qui s’est opérée au fil des différentes phases vécues, comme dans un rêve. Cela se joue et s’est joué dans les intervalles bien plus que dans les moments donnés. Dans le waterzooi, c’est la crème fraîche qui crée le liant, pas les morceaux de poulet, bien qu’ils s’imprègnent délicieusement de jus. « Je t’aimais, je t’aime, et je t’aimerai », comme le chantait Francis Cabrel, qui est, on n’en doute pas, une référence de choix pour les D-K. De sorte que la question se pose : comment pourrions-nous accomplir cette tâche impossible consistant à recoller les morceaux d’une vie si on ne dispose que des fragments d’une de ses phases ?

Le seul vrai hommage possible, finalement, et c’est un peu le postulat formulé par les D-K, ce n’est pas tant d’essayer de recoller les morceaux que de les laisser épars, d’abord pour célébrer la dimension éparse de l’existence, d’un point de vue absolu, tant et si bien que c’en est une gloire, ensuite pour signifier qu’une vie ne se joue pas dans son ultime phase et que dès lors aucun acte barbare ne saurait avoir la prétention de la ruiner car, nécessairement, elle lui échapperait, elle ne lui concéderait que son ultime soubresaut et pas sa substantifique et volatile moelle. Merveilleux hommage aux victimes donc que cette exposition des D-K, qui pourrait trouver dans son apparent chaos un écho à l’amoncellement de fleurs et de slogans qui s’est étalé de longues semaines durant, non loin de là, au pied de la Bourse en mémoire des événements. Etant entendu que le parallèle s’établirait alors non pas à l’heure où les fleurs sont fraîches, mais à l’heure où elles sont déjà un peu flétries, quoique tou-



jours frères. Dans l'ombre de leur gloire éternelle, de la gloire éternelle de ces fleurs et des ses vies, par delà l'état flétri de leur ultime phase d'existence... Dans l'installation, nous avons d'ailleurs ce tissu imprimé de scènes d'oisiveté qui jouerait le rôle d'un linceul, d'un voile réconfortant les âmes. Et puis nous avons ces adorables chaussons de céramique au pied des chaises. Et les chaises marchent dignement au sein du cortège d'hommage malgré l'handicap et ces prothèses...

Au-delà des victimes particulières, la déduction socio-historique se poursuit à un niveau plus large, à un niveau sociétal et les enjeux se complexifient. Prenons comme point de départ la société belge qui estime avoir été atteinte dans son intégrité suite à ce tragique évènement. Notre cœur/corps est brisé. L'unité nationale est rompue...etc. On s'y perd un peu dans les rhétoriques qui ont été proposées. L'unité, mais quelle unité ? Comment l'unité ? Les questions deviennent bien sûr de plus en plus difficiles à mesure qu'on fait un zoom arrière, qu'on recule. Plus on est proches des victimes, mieux il y a bien sûr d'un côté les bons et de l'autre les méchants. Mais plus on s'en distance, plus cette polarisation s'avère caduque. Sommes-nous vraiment en mesure de nous souvenir de ce qui était le dit « état d'unité » d'avant les attentats (quelle était encore la première mouture de cette pièce de théâtre nous disent les D-K, dans les brumes un peu oiseuses d'un lendemain de fête ayant mal tourné) ? Était-ce une société belge fermement unie par les mêmes « valeurs », ce à quoi on semble aujourd'hui si solidement aspirer (que l'on semble même vouloir « exiger ») ou n'était-ce pas plutôt un doux état de chaos où, bon an mal an, tout allait plus ou moins bien ? Où tout allait d'autant mieux qu'on ne se posait pas tellement la question de savoir quelles pouvaient être les valeurs sous lesquelles tous devaient se ranger... Mais était-ce tout à fait le cas ? Est-ce que tout allait vraiment pour le mieux dans le meilleur des mondes ? Est-ce que les attentats n'ont pas quand même jeté une ombre aux tableaux de ceux qui défendaient les vertus du doux et spontané chaos ? Comment, nom de Dieu, putain de merde, arriver à faire une société avec tous ces individus, toutes ces communautés ? Et paf, pas de réponse, on tombe sur le répondeur...

Les D-K sont un peu plus loin sur le chemin pendant qu'on s'arrache les cheveux en amont sur les dites questions. Comment faire une société, entendent-ils ? Eh bien ma foi, répondent-ils, en se voyant et en s'amusant. Comment, c'est tout ? Mais enfin ! Et nos valeurs catholiques ! Et les valeurs de Islam ? Et le chômage ? Et le racisme ? Et le voile ? Et les femmes ? Et les jeunes ? Et les vieux ? Et les quartiers défavorisés ? Et l'éducation délaissée ? Surenchère des D-K : vendredi à 21h, barbecue !

Scène neuf : la déduction socio-artistique

Refaire Retie, c'est rétifier, pour ne pas dire réifier et/ou rectifier. Il se trouve qu'on a la confuse impression que ces derniers temps après l'apparente quarantaine obligatoire belgo-belge par laquelle sont passés les D-K (qui, ceci

dit en passant, ne semblent pas s'en être souciés outre mesure) il y ait comme un nouvel intérêt autour de leur travail dans le monde de l'art bruxellois. Ô gloire ! Ô patrie ! Cette étincelante invitation à exposer dans le couloir de la Centrale Electrique en serait comme l'éclatante preuve. Après la C.Box, le MoMA ! Des noms de consoles de jeux vidéo, on vous le disait... Mais comment mettre en forme dans les lieux engoncés de l'art contemporain cette pratique artistique des D-K bondissant toute entière dans des intervalles, dans une somme d'évènements vécus en un mouvement onirique ? Car c'est là évidemment qu'on peut soudain se demander si les lieux d'art actuel qui ont fleuri aux quatre coins du monde ces dernières années ont véritablement été faits à la mesure de l'art ou à la mesure... d'autre chose. De ceux qui voulaient s'y mirer par exemple, ou de l'affirmation d'une propriété... Caramba ! Pour faire entrer la pratique des D-K dans ce cadre, il va falloir réifier. Est-ce que vous n'auriez pas fait des objets, s'il vous plaît ? Des choses auxquelles on pourrait se raccrocher ? Absolument, il y a de la matière ! Qu'on ne s'y trompe pas. Denis Gielen l'avait d'ailleurs déjà finement relevé dans le texte écrit à l'occasion de leur exposition au Mac's en 2009 : chez les D-K, il est question d'une subtile (mais non moins présente) plasticité.

D'abord, ils ont un sens du laisser-aller, assez unique. Cela n'a l'air de rien, mais il faut savoir le faire. « Tout le monde peut le faire, mais la place est déjà prise » comme l'a dit superbement Jacques Lizène. De toute évidence et s'il s'agissait d'esquisser une famille d'appartenance, de jouer à ce « jeu des sept familles » qu'est l'histoire de l'art, nous pourrions avancer les noms de Jacques Lizène (la mère), de Robert Filliou (le père) de Martin Creed (le cousin), et de Reinaart Vanhoo (le fils). Mais évidemment, ce n'est qu'une projection parmi d'autres. Les amis de mes amis sont nos amis.

Le laisser-aller, nous le disions, est tout un art. C'est l'art de présenter les objets sous leur jour le plus neutre, mais sous leur jour le plus anthropomorphe en même temps. Car nos petites mains d'humains se sont posées sur ces objets et les ont marqués à jamais. Il y a eu les mains de ceux qui ont construit l'objet et puis les mains de ceux qui l'ont utilisé. Et si on est assez adroit pour les présenter sous le bon jour, comme le sont les D-K et les autres virtuoses de la même famille précitée, il y a toute une valeur d'usage qui fait surface. Et puis il y a forcément, dans l'objet et dans sa valeur d'usage, une réflexion sur le travail et a fortiori sur le temps. Les objets chez les D-K sont des réceptacles de temps et des réceptacles d'aspirations sociales. Ce d'autant plus que les objets sont souvent liés à des performances présentes ou passées. De sorte que le lien avec l'usage, laborieux ou parfaitement gratuit, est d'emblée inscrit dans leur matière même. Je ne peux m'empêcher de songer au Moyen-âge, s'agissant des D-K. Il y a tous ces motifs cachés de processions, de besaces, de crécelles et de bâtons de pèlerins qui reviennent sans cesse sous des allures dérivées. C'est encore le cas ici puisque nous avons ce linceul, cette tenture, cette tapisserie, que n'aurait sans doute pas reniée James Lee Byars. La Belgique a un riche passé (et aussi

un riche présent) en matière de processions, de carnivals en tout genre, et les D-K dans leur pratique manifestement la recueille et la relaie. Par exemple à Bruxelles puisque c'est bien là que nous sommes il y a cette très ancienne procession du « Meyboom » qui consiste depuis des siècles à déplanter un chêne de la forêt de Soignes pour le replanter au coin de la rue des Sables et de la rue du Marais, chaque année, le 9 août, impérativement avant 17h. Tout au long du cortège, on disperse des branches sensées donner bonne chance aux badauds pour l'année à venir. Le fier sapin que les D-K utilisent dans cette installation pourrait en être le cousin.

Ensuite, les D-K sont de prodigieux et expérimentaux graphistes. Le graphisme si l'on fait abstraction de ce qu'il est parfois devenu, c'est-à-dire, hélas, une discipline, et une profession, a ceci de charmant que c'est un bon médium de l'intervalle (redondance d'ailleurs). C'est un bon médium du flux. C'est un bon moyen d'associer des choses hétéroclites, éparses : images, textes, moments. Dans de nombreuses créations plus ou moins éphémères des D-K, cet attrait pour le graphisme et leur virtuosité en ce domaine s'exprime comme ici aussi, l'air de rien, dans la typographie volontairement maladroite du mot ETANG, dans le texte placardé au mur et dans la composition graphique du long linceul, tissu, qui coure tout le long de l'installation.

Il y a donc de la matière pour qui sait la voir, mais ce n'est pas la matière réifiée, certifiée conforme à laquelle le monde de l'art aspirerait en général, à plus forte raison aujourd'hui où les propositions du mouvement Fluxus dont les D-K sont évidemment héritiers s'avèrent bien lointaines. C'est une matière de l'intervalle, une matière dans les coins, un mortier disponible, bon marché.

Scène dix : l'ultime tirade

C'est ici que le rideau tombe, chers amis, sur cette énième variation du brillant et divertissant théâtre de boulevard que nous offre les D-K. C'est ici que nous quittons les D-K et nous avec. Mais qu'à cela ne tienne. Vendredi prochain, à 21h, nous trouverons bien un prétexte pour nous retrouver. *All tomorrow's parties* chantait le Velvet Underground...

Louis Annecourt

L'AMITIE DANS LA DIVERSITE D'HORIZON ET DE CULTURE

L'artiste haïtienne Sergine André (Verrettes, 1969) vit et travaille à Bruxelles depuis 2010. Elle nous convie à une exposition réunissant une dizaine d'artistes plasticiens avec lesquels elle a établi des rapports d'amitiés depuis son arrivée en Europe. L'exposition est complétée par une présentation de films rares de Joseph Hillel et de Charles Najman (décédé à Paris en 2016) et d'une rencontre échange avec Hegel Goutier, partant de nombreux liens insoupçonnés entre Haïti et la Belgique sous l'angle de l'histoire et de diverses autres accointances dont la discrète pratique de coopération et surtout sur une perméabilité de sensibilités entre deux "petits" pays qui se partagent entre autres la même devise "L'Union fait la force". Cette exposition se veut comme une interaction de rapports subtils entre des artistes très différents de part leurs origines et leurs par-

cours, leurs techniques et leurs expressions. Le propos pourrait-être considéré comme une métaphore de la diversité de culture et de la création artistique en Belgique. L'exposition et les autres événements se proposent de faire découvrir ces espaces secrets où la création nous parle de l'universalité en tant que liaison fraternelle de l'authenticité et de la « diversité ». Pour rendre hommage à cette amitié sans bruit mais persistante et à une forme de complicité discrète. Les revues *IntranQu'illités*, créées et dirigées par le poète haïtien James Noël et de l'artiste Pascale Monnin, axée sur les arts et la littérature, auxquelles ont participé Sergine André, Barbara Cardone et Michel Clerbois seront consultables durant l'exposition.



Cette carte postale représente la place Toussaint Louverture à Jacmel, une commune d'Haïti. (1)



Michel Clerbois - Vanitas Legatus, 2013, Technique mixte

Artistes exposant : Sergine ANDRE, Barbara CARDONE, Michel CLERBOIS, Maurice DEPESTRE, Djos JANSSENS, Kis'Keya, Juan PAPARELLA, Cathy PERRAUX, Kevins PREVARIS, Marcel et VAN DE WEYER

Sergine André est une artiste qui pratique la peinture et l'installation (elle a représenté Haïti à la Biennale de Venise en 2011) Ses œuvres expriment une sensibilité picturale liée à son vécu et à l'univers haïtien. Elle a travaillé à Ottawa, en Afrique du Sud, à Paris où elle crée toujours des liens conviviaux au fil des rencontres et qui sont un peu la base de ce projet.

Barbara Cardone (Lausanne, 1972) est peintre, elle travaille sur le point de disparition (vanishing point) , d'évanouissement de la représentation picturale , « j'essaye de traduire en peinture : manifester l'inévitable trahison des images mémorielles, en donnant à voir les signes de l'illusion de leurs représentations. » nous dit-elle.

Michel Clerbois (Soignies 1958) artiste pluridisciplinaire, présente des vanités anamorphiques sur miroir , en référence à la peinture aux ambassadeurs de Hans Holbein. **Maurice Depestre** est aussi d'origine haïtienne, il propose une photographie noir et blanc, réalisée à partir d'un fragment de pétale qu'il multiplie en grille; s'en dégage une lecture d'ensemble entre figuration, abstraction et pixellisation.

Djos Janssens (1964) « Deux constantes apparaissent dans ce travail dont j'ai fréquemment souligné les qualités esthétiques et conceptuelles, d'une part le traitement de la couleur et partant de celui de la lumière, de l'autre la participation de phrases polysémiques. De la relation entre les deux données, l'une plastique, l'autre sémantique, jaillissent des interrogations, des ponctuations critiques, des glissements et des superpositions de sens, apportant aux œuvres une complexité rarement soupçonnable au premier abord. A travers un tel cheminement, c'est la pensée plastique qui est analysée, réfléchie, appliquée, avec le sens critique aigu. » Claude Lorent Cinéaste, photographe, peintre et sculpteur,

Kiskeya (1972) est aussi actrice, elle a créé une radio, une agence de mannequins,... Elle présente une série de petits films sur l'exploration de la féminité pour tenter d'y dénicher l'âme. Trace d'existence, pensée du temps qui passe, esprit qui pleure...

Qui a dit « Quand le corps ne crie pas, il ne reste plus qu'un silence incertain qui baigne le tout » ? Un silence rythmé par la calligraphie, des mots glissés sur la matière, à la lisibilité fragile, fuyants, insaisissables. **Juan Paparella** (Buenos Aires 1965) continue son développement artistique sur les questionnements philosophiques liées à la nature humaine et son environnement autant physique que sociologique. Les robes de vent de **Cathy Peraux** (Bruxelles 1964) sont des sculptures mobiles qui sont agitées par un souffle d'air mécanique. La déambulation des formes vestimentaires plastiques révèlent leurs âmes qui nous évoquent qu'un vêtement est un emballage, une représentation sociale, la complexité et le raffinement du corps, la prolongation de notre imaginaire.

Comme un véritable ballet qui est donné à voir, les robes transparentes, virevoltent et présentent une chorégraphie aléatoire, obéissant librement aux seuls rythmes des mouvements imprévisibles dictés par le hasard du vent.

Kévens Prevaris (Limbé, 1979) autre artiste haïtien, vit à Bruxelles depuis 2011. Il est sorti de l'atelier de peinture de La Cambre, propose une peinture baroque, aux textures picturales diverses, une narration semble s'y jouer! Mais laquelle!

Marcel Vandeweyer (Bruxelles, 1949) pratique la sculpture et le collage à partir de récupération d'images et d'objets dans la continuité de l'esprit et de l'humour surréaliste belge.

Michel Briscole



Cathy Peraux-robe fleur 2001



Kevins Prevaris Political monster. Acrylique sur toile 146 x114cm. 2016

(1) **Toussaint Louverture est un descendant d'esclave noir, affranchi, qui a joué un rôle de premier plan en tant que chef de la révolution Haïtienne, il a été arrêté et a terminé ses jours au fort de Joux en France .**

Mots prononcés par Toussaint Louverture, le 7 juin 1802, à l'instant de monter sur le navire "Le Héros" qui le déporte en France avec sa famille:

"En me renversant, on n'a abattu à Saint-Domingue que le tronc de l'arbre de la liberté, mais il repoussera car ses racines sont profondes et nombreuses ».

L'AMITIE DANS LA DIVERSITE D'HORIZON ET DE CULTURE" et le Salon MOMMEN Exposition 20 – 28 janvier 2017

• Jeudi 19 janvier 2017 à 17h : Vernissage de l'exposition des artistes plasticiens (du 20 au 29 janvier 2017). L'exposition sera ouverte au public les week-ends du 20 au 22 et du 27 au 29 janvier 2017 de 14 à 18 h. En dehors de ces jours, elle est accessible sur rendez-vous)

• Samedi 21 janvier 2017 à 19h Projection du film Ayiti Toma de Joseph HILLEL
La projection sera suivie d'une causerie sur Les liens historiques et culturels Haïti-Belgique par Hegel GOUTIER et d'un échange de vue avec le public.

• Samedi 28 janvier : Clôture de l'exposition avec la projection des films de Charles NAJMAN : Royal Bonbon à 17 heures et Les illuminations de Madame de Nerval à 19h.

A la salle d'exposition, il sera possible de consulter les revues *IntranQu'illités*, revue dirigée par James Noël et axée sur les arts et la littérature.



Marcel VANDEWEYER- Le petit Louis, 2009

Contact : Salon Mommen, 37 rue de la Charité - 1210 Bruxelles # 0498 56 64 68 - andresergine@gmail.com

Les ateliers Mommen se situent dans un lieu très spécifique de l'histoire artistique bruxelloise. Ce lieu patrimonial qui date du 19e siècle est la plus vieille mais aussi la première cité d'artistes à caractère social de Bruxelles

Ethnologique et artistique, une traversée entre les *bouleversements sociétaux depuis 1950*

L’avènement du rock au milieu des années soixante fut un événement parmi d’autres qui annonçaient des changements de mentalité, des comportements consuméristes différents, des pratiques artistiques turbulentes à travers une [contre]culture internationale liée à la jeunesse.

Au fil des salles, au fil des œuvres, le visiteur aborde à des rives diverses. Il sera confronté à des ramifications insoupçonnées entre pratiques artistiques et emprunts à des créations de tous bords : musique, littérature, cinéma, folklore, marketing... Jeff Ryan qui affirme : «Le rock, c’est la transgression », résume sa perception de l’art contemporain en cette formule : « rock par l’esprit, pop par le style et conceptuel en théorie ». Tout cela dans un brassage qui entremêle des éléments de culture populaire traditionnelle et des recherches artistiques liées à des volontés avant-gardistes. Ce que Denis Gielen synthétise en divisant l’ère du rock en trois volets : "le folk avec son étrangeté vernaculaire, le glam avec sa théâtralité extravagante, le punk avec sa rage rebelle ».

D’entrée, c’est la piste à suivre par l’intermédiaire de deux lithos d’Alberola faisant allusion aux commencements avec Elvis Presley et Bob Dylan, œuvres confrontées à une actualité récente par le biais d’une photo de Quentin de Briey au moment du décès de David Bowie. On y adjoindra une couverture d’album de Dennis Tyfus se référant à la ‘beat generation’. Et ces pochettes de disques au motif répétitif obsédant dues à Patrick Guns en référence à une chanson du groupe The Cure inspirée par L’Etranger de Camus, chanson intitulée *Killing an Arab*, controversée à l’époque mais redevenue malgré tout actuelle dans le climat sociopolitique ambiant.

Interférences entre les pratiques

Ça et là, des reliquats de performances valent ce qu’on peut en imaginer puisque l’essence même de ce genre d’exercice est d’être éphémère et voué au seul présent de leur exécution. Mais parfois, ce qui en subsiste constitue une installation dont la présence porte en elle suffisamment d’éléments visuels ou sonores pour continuer à avoir un intérêt réel. C’est le cas pour Joris Van de Moortel et *Embrassing*

the Simplicity of a Pop Song . Tony Oursler, lui, combine images et enregistrements sonores de sept musiciens de sorte que leurs prestations se répondent de façon aléatoire comme dans certaines compositions de John Cage.

Les collages de Christian Marclay forment des partitions à partir de documents divers agrémentés de phrases musicales. Posées sur des lutrins, ils semblent attendre des interprètes pour que le concert débute. Jacques André accumule des achats culturels de manière à agencer une sorte de présentoir monumental tandis qu’Allen Ruppersberg intègre des objets et documents patiemment collectés de manière à former des ensembles cohérents censés être la mémoire collective de la musique afro-américaine.

La musique, elle, est audible à travers la vidéo du trio Alen, Gordon et Monk. Ils jouent des solos durant le temps qu’est filmée en gros plan durant la combustion d’une cigarette coincée dans le sillet de tête d’une guitare. Cet instrument se retrouve dans une des réalisations de Gauthier Leroy par sa forme générale, par les accessoires qui sont intégrés. La démarche de l’artiste consiste d’abord à réunir des objets hétéroclites en vue d’une rencontre insolite, surréaliste même.

La succession de cendriers peinte par Charlotte Beaudry montre à la fois une des addictions les plus courantes et la succession temporelle selon la quantité de mégots qui s’y trouvent, ceci dans un réalisme minutieux. Damien De Lepeleire pratique la copie comme les apprentis artistes d’autrefois, mais s’arrange pour éviter le plagiat en déformant volontairement l’image originelle.

La Harley Davidson customisée par Johan Muyle impressionne ne serait-ce que par sa prestance mécanique. Le sculpteur en fait un emblème du « *Now Futur* », arborant une devise en symbiose avec la société telle qu’elle est devenue : « Un monde où avoir c’est être » alors que le réservoir se voit percé par trois flèches meurtrières, venues sans doute de ces ‘*Sioux in Paradise*’ porteurs de casque sur lequel s’étalent d’orgueilleuse plumes. Pas loin, git un Indien d’Oppenheim, rigide sous des peaux tannées, éclairé en rouge. De quoi fantasmer sur l’épopée de la conquête de l’Ouest et le racisme.



Joris Van de Moortel, *The 10 Commandments for the Guitarist according to Captain Beefheart*, 2016, courtesy of the artist and Galerie Nathalie Obadia, Paris, Bruxelles

Contestation et dérision

Les dessins de Robert Crumb, si caractéristiques avec leur accumulation de traits et leur déluge de mots, imposent un univers décalé, sans mesure. Ceux de Raymond Pettibon, plus classiques, n’hésitent pas à traiter de sujets plutôt sensibles. Les dessins de Daniel Johnston ont des affinités avec l’art brut. Alors que Jacques Lizène se livre à la plus totale dérision en associant guitare et pioche, vidéo de chanson langoureuse accompagnée de prise de sons issus d’un tas d’ordures. Un ensemble qui remet en question une fois encore les idées reçues concernant l’art, la beauté, la bienséance, le talent.

Les photos de Gilles Elie Cohen appartiennent d’abord au reportage. Elles attestent de la présence de bandes en banlieue parisienne selon les modèles des villes étasuniennes. Lamelas, de son côté, s’efforce de mettre en avant

une certaine forme de théâtralisation des comportements, ce que Dieter Meier pousse jusqu’à la réalité en incarnant des personnages aux identités différentes, confrontés chaque fois à des périodes lointaines de leur prétendue existence. De quoi se lancer dans quelque récit épique de la conquête de l’Ouest. Corita Kent, la bonne sœur du pop, montre un pan moins connu du foisonnement créatif de l’époque.

L’expo n’épuise pas le sujet. Loin s’en faut. C’est impossible. Elle met l’accent sur des créations, tisse des liens entre des groupes, des personnes, des traditions, des novations. Le catalogue, remarquablement illustré, intelligemment commenté, permet d’aller plus loin à propos des cultures alternatives qui ont déferlé jusqu’à la fin des golden sixties et dont une part non négligeable a été récupérée par le système mercantile incapable de s’empê-

cher de faire de l’argent même avec ce qui le vilipende. Mais les mouvements successifs qui ont défilé sur la scène culturelle mondiale ont prouvé que, dès que le conformisme refait surface, il existe des courants qui reprennent la contestation et, depuis le dadaïsme de 1916, ont poursuivi l’objectif d’une créativité sans frein.

Michel Voiturier

Exposition “Rebel Rebel” au MAC’s, 82 rue Sainte Louise à Hornu jusqu’au 22 janvier 2017. Infos : +32 (0)65 61 38 91 ou www.mac-s.be Catalogue: Denis Gielen, Jeff Ryan et collab., “Rebel Rebel art + rock”, Bruxelles/Hornu, FondsMercator/MAC’s, 2016, 302 p.

A épingler au MAC’s du 19 février au 21 mai 2017

La photographe américaine LaToya Ruby Frazier & Lewis Baltz SITES OF TECHNOLOGY

Deux ans après la disparition de Lewis Baltz, l’un des pères fondateurs de la photographie conceptuelle et représentant essentiel du mouvement des New Topographics, le MAC’s lui rend hommage en présentant les Sites of Technology (1989-91), série emblématique de l’artiste américain qui dénonce les travers d’une société technoscientifique où l’invisible règne en maître.

Au CID (SITE DU GRAND-HORNU)
L’Éloge de l’heure
“Il est l’heure de s’enivrer... Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie, ou de vertu à votre guise, mais enivrez-vous!”
Cet extrait de ce magnifique poème de Baudelaire pourrait servir d’entrée en matière pour l’exposition *L’Éloge de l’heure* qui se tiendra au CID du 22 janvier 2017 au 30 avril 2017. L’exposition place côte à côte pièces historiques et oeuvres d’artistes parfois pleins d’humour.

IN MEMORIAM,
DAMIEN HUSTINX
Liège 24.03.1954 - Namur 20.10.2016



Vermillon imitation,
extrait de la série Explosions de pigments,
1993-1994

Gand

La Fondation Herbert: un lieu de référence

Il y a différents types de collectionneurs. Il y a ceux qui cherchent à s’affirmer à travers leur collection, qui devient alors l’illustration de leur identité. Il y en a d’autres qui servent avant tout les artistes, en s’octroyant le rôle de chargé du patrimoine. Peggy Guggenheim pourrait être considérée comme l’exemple type du mécène égocentrique, qui enroulait non seulement les artistes, mais aussi leurs œuvres autour de son petit doigt. Dans sa galerie new-yorkaise ou dans son Palazzo Vénétien, l’art devait se plier aux caprices d’une scénographie récalcitrante.

Dans une époque plus récente, un couple de collectionneurs gantois : Annick et Anton Herbert, proposent une autre approche.

En 1974, Anton et Annick Herbert acquièrent leur première œuvre, ‘Lead Square’ de Carl André. Ils avaient été la chercher en voiture chez Konrad Fischer à Düsseldorf. À l’époque, le nombre de galeries était encore fort réduit, le couple sera vite impliqué dans un petit réseau de collectionneurs, artistes, critiques d’art, tous concernés par la promotion de l’art minimal et conceptuel. En collectionnant, ils participent activement à un mouvement artistique qui questionne les paradigmes de l’art, dans le sillage de la révolution de mai ’68.

Leurs longues et profondes réflexions et discussions font partie intégrante du métier. Aucune œuvre n’est achetée sans avoir été considérée et étudiée sous différents angles, et surtout sans avoir rencontré l’artiste précédemment. La révolte contre la bourgeoisie

est omniprésente dans la collection et le point de vue que propose l’œuvre a plus d’importance que l’œuvre en soi.

Les années ont passé et la collection a continué à grandir et à évoluer, fruit dans les années’70 d’une activité intense, elle sera suivie dans les années’80 par un moment de crise, une époque de forte commercialisation de la scène artistique. Anton et Annick Herbert se sont alors posé la question du chemin à prendre, ne trouvant plus leurs repères dans une offre pléthorique où manquaient les grands idéaux d’antan.

Finalement, ils ont commencé à collectionner une génération d’artistes plus jeunes, parmi lesquels Bruce Naumann et Martin Kippenberger dont l’esprit critique s’apparentait à celui de leurs prédécesseurs. Après avoir organisé quelques expos de leurs collections en collaboration avec d’importants musées Européens, ils décident en 2008 de « clôturer » la collection et de la transformer en Fondation, c’est-à-dire de la rendre accessible au public

tout en assurant sa pérennité. Ils achètent une ancienne fabrique qu’ils rénovent et s’en servent depuis 2013 comme espace d’exposition.

Pour le moment , on peut y découvrir « Time extended », une sélection d’œuvres d’une période se situant entre 1964 et 1978. Ponctué d’œuvres majeures de Carl André, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, On Kawara, Mario Merz et tant d’autres, la visite du lieu est un must absolu. L’occasion de se rappeler l’importance fondamentale des artistes minimalistes et conceptuels, et de retrouver dans leur travail les clés indispensables à la compréhension de l’art contemporain.

Tout y a été mis en œuvre pour que l’aspect privé de la collection soit sublimé et que celle-ci puisse servir un intérêt public. Anton et Annick Herbert, qui ont commencé à acheter des œuvres de manière prudente et presque innocente, se voient aujourd’hui les promoteurs d’un lieu de référence au niveau mondial. Les

artistes qu’ils ont côtoyés font partie de l’histoire de l’art. L’époque dont ils témoignent et qu’ils critiquent, est définitivement classée dans les livres d’histoire. Au-delà de leur valeur artistique, les œuvres exposées sont devenues des jalons qui nous aident à comprendre un moment clé du XXe siècle et auxquels les Herbert ont ajouté toute une série de documents qu’ils ont également collectionnés : posters, cartons d’invitations, catalogues, magazines d’art,... En attendant que l’énorme archive s’ouvre au public, ils en exposent déjà une partie dans des vitrines et sur les murs, en lien avec les œuvres. Selon eux, il est essentiel de les considérer avec une attention égale à celle portée aux ‘vraies’œuvres, leur qualité nous aidant à plonger dans cette période fascinante et d’en capter son vrai sens.

Dans la scénographie, on remarque une réticence au superflu. Les vitrines sont sobres, fonctionnelles, d’une géométrie presque minimale, qui s’accorde avec le contenu qu’elles présentent. L’accrochage des œuvres res-

pecte le souhait des artistes privilégiant leur histoire plutôt que celle des collectionneurs.

La Fondation est accessible chaque dimanche après-midi, une visite guidée est offerte à 15 heures Il est conseillé d’y participer, pour mieux comprendre certaines œuvres énigmatiques. En semaine, le lieu est ouvert pour des visites de groupe, sous réservation, et un guide – accompagnateur est obligatoire. Anton Herbert veut en effet stimuler les échanges avec les visiteurs, en soulignant l’importance pédagogique de sa collection. Pour cela, il organise souvent des colloques, conférences, débats, ...qui s’adressent entre autres à des étudiants en art. Plus qu’un musée ou un lieu confidentiel réservé à un public averti, il souhaite que la fondation s’affirme de plus en plus comme un centre de recherche, d’étude, et de dialogue. C’est aussi pour cela que la date finale de l’expo actuelle n’est pas encore déterminée, expo qui restera sûrement ouverte pendant quelques années, avec des variations dans les œuvres présentées. Anton Herbert est convaincu de l’importance de visiter le lieu plusieurs fois afin de s’immerger dans cette matière riche et complexe. Une réduction selon la règle de Fibonacci est prévue à cet effet.

Joke Lootens

Time extended: 1964-1978. Works and Documents from the Herbert Foundation. Coupure 627A, Gand.

Ouvert chaque dimanche de 14h à 17h, avec visite guidée à 15h. En semaine ouvert sous réservation.

Armand Silvestre en perspective

Né à Liège en 1921, décédé en 2007, Armand Silvestre était encore, à plus de 80 ans, toujours doté d’une curiosité étonnante pour les artistes : les plus jeunes qu’il continuait de découvrir, tout autant que les plus anciens, qu’il fréquentait depuis le début des années 1950 et la fin de ses études à l’Académie des Beaux-Arts de Liège. Mais lui-même restait d’une grande discrétion par rapport à son travail personnel de peintre, de dessinateur, de photographe. Professionnellement, c’est son travail de dessinateur scientifique, notamment au Service de Préhistoire de l’Université de Liège, qui lui a garanti une relative autonomie financière. Mais artistiquement, cet homme d’une grande culture, toujours en quête de réponses à ses questionnements philosophiques et spirituels, n’a pas connu la notoriété qu’il méritait.

Jusqu’à aujourd’hui, il n’existait aucune monographie consacrée au travail d’Armand Silvestre. Même pas une petite plaquette dans l’antique collection sur les artistes belges, publiée après-guerre chez De Sikkel, par les services de ce qui s’appelait alors le ministère de l’Instruction publique. Pourtant, dès 1947, Silvestre, très proche de Marcel Caron, participe à des expositions collectives, puis expose individuellement, soutenu régulièrement par l’APIAW (Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie) qui, sous la houlette de Fernand Graindorge et Marcel Florkin, a durant trente ans dynamisé la vie culturelle de la Cité ardente.

Ce manque de reconnaissance du travail



2 Armand Silvestre sans titre 44x31 nd encre aquarelle sur papier

d’Armand Silvestre est en partie dû à l’artiste lui-même. Silvestre a évolué dans la modernité de l’après-guerre et une abstraction lyrique et gestuelle qui a certainement déconcerté plus d’un amateur d’art. Sans qu’il soit touche-à-tout ou influençable, ce solitaire a pratiqué une forme continue d’expérimentation plastique, qui ne facilitait pas son incorporation au sein de l’un des multiples tiroirs de l’abstraction des années 1950 et 60. On s’aperçoit cependant de la grande qualité de son travail, et de sa liberté généreuse, tour-

mentée, dans l’ouvrage publié à l’initiative de l’artiste Brigitte Closset et de la Société libre d’Emulation. Brigitte Closset rencontre Silvestre au soir de sa vie, et « découvre un chercheur, un homme curieux de tout, un être inquiet aussi. » Les échanges entre l’octogénaire protecteur, enthousiaste, souvent indocile et taquin, et l’artiste des « oves » seront nombreux, et même ponctués de travaux à quatre mains, récemment présentés à L’Emulation.

Mais Silvestre avait déjà marqué antérieurement d’autres artistes, tels que son ami Léon Wuidar, qui le situe en peintre aussi doué qu’Englebert Van Anderlecht chez nous, Degottex et Soulages en France, Saura en Espagne ou Kline aux Etats-Unis. Wuidar souligne que dans leur apparence abstraite, les peintures de Silvestre « laissent entrevoir, le plus souvent, à qui veut bien les regarder longuement, des allusions figuratives, allusion à des objets modestes que rien de particulier ne distingue. » Guy Vandeloise rappelle, lui, quel être sensible et déchiré était Armand Silvestre : « L’émotion le submergeant, il réalisait alors des œuvres intenses et fines à la fois où s’écrivaient dans l’instant ses tensions, son désarroi. » Jean-Pierre Rannonnet partagea avec lui des moments d’interrogation sur le sens de l’art, et n’élude pas la question du « travail trop tôt abandonné », chez un Silvestre trop incertain de la qualité de son engagement artistique.

Une des grandes amitiés de la vie d’Armand Silvestre fut celle qu’il noua avec le poète François Jacqmin, tout aussi tourmenté que lui. « J’aime

cette manière que vous avez d’épuiser les choses jusqu’à leur rendre un visage à nouveau reconnaissable », lui écrit en 1959 l’auteur (à venir) des « Saisons » et du « Livre de la neige ». La complicité entre les deux amis traversa les affres de l’existence, et François associa son ami Armand dès ses premiers recueils, publiés par André Blavier chez Temps mêlés. Avec le sens de l’humour et de la surprise modeste qui les caractérisait tous les deux, ils firent paraître en 1976 Camera Oscura, poèmes de Jacqmin et dessins de Silvestre : des reproductions de silex taillés, directement issus du Service de Préhistoire de l’ULg. Tonia Fuoco, qui rencontra Silvestre à l’occasion de son mémoire en histoire de l’art, évoque pour sa part la grande attirance de l’artiste pour le bouddhisme zen, les arts de la Chine et du Japon : autre source d’inspiration pour une oeuvre à redécouvrir. Abondamment illustré par une sélection de peintures, dessins et aquarelles, enrichi de photographies de Pierre Houcmant, Damien Hustinx, Jean-Louis Vanesch et Jacques Vilet, cet élégant ouvrage sur le travail d’Armand Silvestre est un premier pas, réussi, dans la reconnaissance de l’artiste.

Alain Delaunois

Armand Silvestre, aquarelles, dessins, peintures. Liège, 2016. Disponible dans les bonnes librairies de Liège, 25 euros.



Daniel Wagener

What You See
Is What You Get

21.01.2017 - 18.02.2017



Chantal Maquet

uns verbindet nichts

21.01.2017 - 18.02.2017

LES GESTES DE CY TWOMBLY



Blooming, 2001-2008 Acrylique, crayon à la cire sur 10 panneaux de bois 250 x 500
Collection particulière © Cy Twombly Foundation, courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio

Le Centre Pompidou présente actuellement une remarquable rétrospective de l’œuvre de Cy Twombly. C’est l’ensemble de la carrière l’artiste qui est ainsi retracé à travers un parcours chronologique rassemblant 140 peintures, sculptures, dessins et photographies sélectionnés par Jonas Storsve, commissaire de cette exposition.

Cy Twombly est né en 1928 à Lexington en Virginie. Après ses études, entre autres à l’Art Students League de New York où il rencontre Robert Rauschenberg, il séjourne au Black Mountain College où il côtoie Franz Kline, Robert Motherwell, John Cage ou encore Merce Cunningham. En 1952, il se rend en Europe et en Afrique du Nord en compagnie de Rauschenberg. A son retour, il va réaliser ses premières toiles couvertes d’écritures. Pendant l’été de 1957, il revient en Italie et en 1959, il épouse Luisa Tatiana Franchetti. Il vivra désormais entre l’Italie et New York devenant ainsi le plus européen des peintres américains. Pendant cette période, son œuvre prend des aspects plus charnels et sensuels. En 1963, il réalise un cycle de neuf peintures ayant pour sujet les crimes de l’empereur romain Commode; on ne peut pas s’empêcher de lier la violence présente dans ces œuvres au récent assassinat de J.F. Kennedy. Il s’agit-là du premier grand cycle autour duquel l’exposition de Beaubourg s’articule. Le second date de 1977-78 et s’intitule « Fifty Days at Iliam ». Le troisième, « Coronation of Sesostris » (2000) est constitué de dix toiles – les premières de couleurs jaune et rouge, les dernières en noir et blanc, comme autant d’étapes du dieu Râ traversant le ciel de l’aube à la nuit. L’accrochage, bien que strictement chronologique et assorti de cartels pédagogiques (qui, comme c’est trop souvent le cas, donnent plus d’importance aux différents contextes qu’à la peinture elle-même) est agréablement lumineux et aéré. Il permet ainsi au visiteur d’appréhender chaque œuvre dans sa singularité ce qui revient à l’extraire des poncifs sur le graffiti et sur l’immense culture du peintre. Certes, il s’agit-là d’éléments qui appartiennent à l’œuvre, mais ils sont à considérer comme des moyens et non des fins.

« *Un enfant de 5 ans pourrait le faire* ».

Cy Twombly ou la liberté reconquise.

Rétrospective Cy Twombly, Centre Pompidou, Paris. Dans une salle un peu en retrait de la scénographie générale, le spectateur découvre sept dessins à la cire et mine de plomb sur papier quadrillé. La série date de l’été 1957 et s’ouvre par un portrait photographique de Betty Stokes, épouse Di Robilant, réalisé par Twombly. Cet été-là, l’artiste passe une partie de son temps en Italie, à Grottaferrata, chez son amie, mariée à un aristocrate vénitien (Alvise Di Robilant). Le couple vient d’avoir un premier enfant. Au cours de ce séjour estival, Twombly réalise huit dessins, offerts à ses hôtes (l’un d’eux sera extrait de la série et probablement égaré). Ces dessins de format modeste (21,6 x 29,9 cm) sont très puissants : nerveux comme des gribouillis d’enfant, hauts en couleurs (le rose, le rouge et l’ocre dominant), ils augmentent en intensité, l’occupation de la page oscillant entre réserve et saturation, sur plusieurs modes. Avec son sens du brouillon très maîtrisé et « proprement » éblouissant, Twombly propose ici des dessins hors genre : ni dessins d’enfant (ils revendiquent une intention artistique), ni dessins d’adulte acculturé (ils sont libérés du sens de l’ordre qui contraint généralement nos traits), ni dessins d’adulte copiant seulement l’enfant (ils portent une émotion non feinte). Devant ces sept morceaux de papier accrochés dans l’exposition, on mesure l’effort intense requis – contre toute apparence, dira-t-on – par ce type de dessin. Abandonner les conventions, déjouer les automatismes, libérer l’usage des couleurs, se débarrasser des couches d’habitudes durcies par l’apprentissage, retrouver une énergie proche de celle des enfants, lui faire une place, la maintenir, l’assumer, l’augmenter : cette opération est évidemment artistique et réclame un vrai travail. D’autres dessins s’inscrivent dans ce registre, comme ceux de 1954 réalisés à Augusta en Géorgie, ou la série plus récente intitulée *Coronation of Sesostris* (2000), parmi tant d’exemples.

On pense alors spontanément à cette affirmation appartenant sans aucun doute au panthéon des idées les plus vite faites sur l’art contemporain : « Un enfant de cinq ans pourrait le faire ». On s’en croit désormais quittes – l’expression a été suffisamment commentée –, il s’agit seulement là de la manifestation d’un ressentiment conservateur et, au fond, stérile. A priori, ce jugement insulte l’art contemporain autant que les dessins des enfants. Pourtant, tous les jours, du moins suis-je tentée de l’imaginer, quelqu’un prononce cette phrase dans quelque institution muséale, ou en tout cas la formule pour lui-même. En visitant la rétrospective Twombly, j’ai pensé pour la première fois à ceci : peut-être pourrait-on détourner positivement l’affirmation facile (mais néanmoins tentante), pour y voir un magnifique et complexe aveu d’impuissance.

Mon fils aura 5 ans dans quelques semaines. Il aime vraiment dessiner, même si la frustration de ne pas y parvenir avec suffisamment de maîtrise le fait parfois entrer dans des crises de découragement difficiles à endiguer. Il envie mes dessins d’adulte, pourtant ridicules – car il faut bien l’avouer, je suis, comme beaucoup de gens peut-être, une sorte d’analphabète du dessin. Julien formule ses exigences et je reporte docilement sur le papier les conventions depuis longtemps intégrées : un rond pour le soleil, avec des rayons autour et un sourire à l’intérieur, des V pour les oiseaux, deux lignes pour faire un tronc, une ligne rebondissante pour le feuillage, la même que pour les nuages dans le ciel, ceux-là toujours en bleu, etc. (je vous épargne la description de mes bonshommes, vous connaissez). Je suis désolée de voir qu’il imite de mieux en mieux cette version pauvre et conventionnelle du dessin. J’aime pourtant son sens incertain des formes, l’asymétrie générale de ses propositions, leur désordre réconfortant, le côté toujours prêt à basculer de ses personnages, leurs bras très longs, les perspectives inédites, l’hésitation des lignes ou la sauvagerie des gribouillis, son sens de l’espace, du

remplissement non homogène, les cheveux tout droits sur les crânes, les doigts écartés, etc. J’aime surtout la liberté inimitable avec laquelle il pose les couleurs. J’ai beau essayer de dessiner comme un enfant de 5 ans, le résultat est bien loin du compte. Je suis handicapée par des réflexes persistants (le rouge et le rose ne vont pas ensemble, ni le blanc et le jaune, blablabla).

De nombreux observateurs ont décrit chez Twombly cette réconciliation picturale de l’adulte avec la vitalité ou la liberté enfantine, tout en marquant – bien entendu – la non-coïncidence de ses œuvres avec les productions des enfants. Malgré sa sensibilité aux compositions gauches, sales, « tripotées », « déjetées » de l’artiste américain, Roland Barthes voyait chez Twombly une « paresse » (et donc une « élégance extrême ») sans commune mesure avec le caractère appliqué (on tire la langue) et appuyé du dessin d’enfant. D’autres ont pu invoquer l’intention artistique, non manifeste ou moins construite chez l’enfant. Dans son texte sur « Le corps parlant de Cy Twombly » (cf. catalogue de l’exposition), Richard Leeman rappelle que l’artiste avait apporté une réponse à ce problème, indiquant que « sa ligne est enfantine (*childlike*), mais pas puérile (*childish*) ». Twombly disait encore à ce propos : « C’est très difficile à imiter : pour avoir cette qualité, il faut se projeter soi-même dans la ligne de l’enfant, cela doit se ressentir ». Dessiner *comme* un enfant de 5 ans, ce n’est pas à la portée de tout le monde. *Un enfant de cinq ans pourrait le faire*, oui, sans doute, il pourrait en tout cas profiter encore de cette liberté que Twombly a tellement bien su convertir, mais un adulte non-artiste ne le pourrait pas.

Maud Hagelstein

Gestes : Twombly avec Barthes

« Qui c’est, Cy Twombly ? Qu’est-ce qu’il fait ? Comment nommer ce qu’il fait ? Des mots surgissent spontanément (« dessin », « graphisme », « griffonnage », « gauche », « enfantin »). Et tout de suite une gêne survient : ces mots, en même temps (ce qui est bien étrange), ne sont ni faux ni satisfaisants », ainsi commence le premier texte que Roland Barthes a consacré à Cy Twombly. Il s’attache alors exclusivement aux œuvres sur papier que le galeriste Yvon Lambert s’apprête à rassembler dans un catalogue raisonné, mais son approche est tellement juste qu’elle concerne aussi sa peinture. La rencontre est d’importance, et de la même manière qu’on évoque le Manet de Bataille, on peut parler du Twombly de Barthes.

Roland Barthes s’attache à montrer comment l’œuvre de Twombly pratique l’allusion et le déplacement, comment elle n’est jamais (seulement) ce dont elle a l’air d’être. A propos de ses « écritures » il constate avec bonheur : « Ce sont les bribes d’une paresse, donc d’une élégance extrême ; comme si, de l’écriture, acte érotique fort, il restait la fatigue amoureuse : ce vêtement tombé dans un coin de la feuille ». Quant aux références classiques et mythologiques de l’artiste, elles relèvent du « vieux Livre », du « Livre annoté » ainsi, la culture présente dans l’œuvre de Twombly est « une aise, un souvenir, une ironie, une posture, un geste dandy ». Son œuvre montre le geste ce qui rend « visible le temps, le tremblement du temps », elle relève moins de la trace que de l’action. Il faut relire ces textes de Barthes avant ou après la visite de l’exposition pour saisir la puissance de la poétique en jeu.

Les dernières œuvres

L’exposition propose encore une série de sculptures et revient aussi sur la pratique photographique qui a accompagné le peintre tout au long de sa vie, qu’il s’agisse des natures mortes du début des années 1950 évoquant les peintures de Morandi ou des Polaroids de cédrats et d’autres agrumes qui prennent un aspect singulier, presque vivant sous son objectif.

Cy Twombly a peint jusqu’à la fin de sa vie de très grands formats et les peintures de ses dernières années sont extraordinairement fortes et libres. Les toiles intitulées « Blooming » (2001-2008) offrent d’énormes pivoinas qui explosent et dégoulinent gaiement d’un rouge que l’on retrouve dans la série « Bacchus » (2005). Le dernier cycle « Camino Real » (2010) peint à l’acrylique explose de rouges et de jaunes sur un fond vert turquoise mêlant ainsi l’eau et le feu, entrecroisant les références affirmant plus que jamais dans ces dernières œuvres que si ce qui est à voir ici tient dans l’allusion à ces personnages de fiction, il tient tout autant dans le déplacement et dans le geste extrêmement vigoureux et jubilatoire qui a fait naître ces formes.

Colette DUBOIS

Cy Twombly jusqu’au 24 avril au Centre Pompidou.



Pan, 1975 Pastel gras et collage sur papier 148 x 100 cm Cy Twombly Foundation © Cy Twombly Found., courtesy Archives Nicola Del Roscio

Nativos

Entre corps possédé et corps dépossédé...



© photo Mok Jinwoo

NATIVOS¹
de Ayelen Parolin²

Ayelen Parolin, avec la Koréa Contemporary Dance Company et 2 musiciens de haut vol nous transportent loin de la fièvre acheteuse de cette fin d’année 2016. Car il s’agit d’approcher une autre fièvre, une autre dimension, un autre état de conscience en vue de modifier le rapport au corps ainsi qu’aux croyances et pratiques spirituelles. Dans Nativos, né d’une attirance depuis toujours pour le chamanisme (ici coréen et présenté dans le spectacle comme promettant 1001 bonheurs consuméristes comme en notre Occident devenu fou), Ayelen Parolin a abordé progressivement les territoires de l’entre-deux où la soif d’être et de transformation de soi l’emportent sur le rationnel besoin d’avoir et de posséder. Se jouant et jouant des ambiguïtés des mouvements désordonnés des handicapés mentaux et hystériques, des frontières du masculin et du féminin (voire poule ou coq dans le spectacle), des relations tendues entre les protagonistes, la chorégraphe amène progressivement ses danseurs vers un chœur hypnotique. Les gestes métaphores, comme la montagne et le tranchant des mains qui coupent, issus des arts martiaux, induisent dans leur précision et leur répétition acharnée une sensation physique intense chez les spectateurs, sensation proche du soulèvement, du souffle suspendu. Imperturbables, les performers ancrés dans le sol et l’œil du cyclone continuent leur voyage de transe maîtrisée qui devient presque hallucinatoire chez le public. La mise à terre des pensées du public, la mise à nu du retour à leur propre corps relève de la force d’Ayelen Parolin, incessante chercheuse en danse. Car son art réside en cette « transe-gression », ce saut parallèle entre ce qui se joue côté scène et ce qui se joue côté public pour modifier un rapport au corps et ce qui le traverse dans sa nature la plus archaïque de véhicule de soi au monde.

Vincent Estellon dans son article « Eloge de la transgression »³ évoque : « Du point de vue de la temporalité et de la spatialité, la transgression marque une nouvelle posture : celle de ne plus attendre, de franchir le pas. Les voix de la raison n’ont plus ici qu’à observer

craintivement ce dépassement sans retour. En ce sens, la transgression, exubérante, se positionne du côté de la folle pulsionnalité du vivre, du vivant présent projeté vers le futur. Dans ces acceptions, elle se présente comme ayant des visées exploratoires, des qualités d’insoumission, de curiosité vivante connaissant la force et la nécessité du secret. » La quête de la chorégraphe dans ses différentes créations se situe dans cette exploration sans cesse renouvelée de l’origine du mouvement. Mouvement, élan du corps allant là où il n’est pas attendu : hors-norme, hors-esthétisme, hors-culture, hors de l’humain, hors de soi pour mieux se retrouver en soi ?

La soirée-rencontre Philostory⁴ à l’issue de la représentation du 7 décembre au Théâtre de Liège a mêlé différents éclairages dont celui de Ayelen Parolin, Florence Caeymaex⁵ et Alice Godfroy⁶. Cette dernière, danseuse, pédagogue du mouvement et amoureuse de la langue a replacé la danse comme lieu et acte poétique de « ce qui advient » à l’être en danse. Elle a cité Michaud qui parle de la danse comme d’un mode d’être au monde, une participation au monde via le geste, le mouvement. Ayelen Parolin en a profité pour retracer le parcours chorégraphique de Nativos. Avec ce désir de transe mais pas tribale. Elle a judicieusement pointé « un épuisement de la danse » et son besoin de ressourcer la danse par le rituel. Elle a raconté la participation de l’équipe à une soirée chamanique en Corée et l’utilisation de ce matériau comme départ de la création avec un métissage de son spectacle précédant « Hérétiques ». Son but n’est pas de transmettre mais de créer des métaphores et de proposer ces différents regards au public. Son prochain projet serait d’aborder l’inutilité du geste, le geste gratuit, le geste de l’enfant... De ce bouillon d’impressions surgit l’envie de replonger dans le tourbillon des impulsions scandées de Nativos comme cycles sans cesse répétés...

Et Daniel Sibony⁷ donnera la dernière touche à cet écrit : « ... Que se passe-t-il quand des humains, du fond de la nuit des temps, agitent leurs corps bizarrement, seuls ou en groupe, comme en quête d’une autre lumière ? Que font-ils

avec leurs corps chargés de mots et d’histoires quand ils ne savent pas quoi en faire ? Cela ne concerne les danseurs qu’en passant, ou plutôt ils sont les passeurs de cette question essentielle à tous. Elle porte sur le corps et ce qui l’agite : son inertie, son effacement, sa frénésie, son éclipse et ses retours offensifs. De quoi s’agitent-ils ?... L’enjeu : retrouver l’espace de vide ou de folie d’où le corps se régénère et peut renaître. Il s’agit de vivre une « folie » réelle, feinte ou convenue- que la danse exhibe, répare, fait revivre et surmonter, remet en place, à travers un « orgasme » d’existence. »⁸

Judith Kazmierczak

¹ Chorégraphie présentée au Théâtre de Liège du 6 au 8/12/2016

² Chorégraphe et danseuse, née à Buenos Aires, vit et travaille à Bruxelles. Est en résidence de création pour la saison 2016-2017 au Théâtre de Liège

³ Revue n° 38 *Champ psychosomatique*, “Les transgressions” p.149 à 166, 2005

⁴ Philostory est un cycle de conférences liées aux créations du Théâtre de Liège (Conception: Théâtre de Liège + FNRS et ULg, sur une idée de Maud Hagelstein)

⁵ Chercheuse FNRS et enseignante de philosophie à l’Université de Liège

⁶ Agrégée de lettres Modernes, docteur en Littérature comparée et Maître de conférences en danse à l’Université de Nice Sophia Antipolis. Membre de la Cie Dégadézo

⁷ Mathématicien, philosophe, écrivain et psychanalyste

⁸ D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Editions du Seuil, 1995



Jacques Charlier: “ Je ne crois pas à la nécessité d’un Centre d’art contemporain à Liège. L’avenir c’est une Fondation d’un collectionneur leader pour avoir une base de référence. Mais si on pense Centre d’art, on doit penser en premier à trouver la bonne personne avant de trouver un bâtiment. Pour le moment je ne vois pas de personnes à la hauteur du côté liégeois.”
Entretien Espace galerie Flux, Liège



Rodolphe Janssen, à propos de l’expo **Leon Wuidar** dans sa galerie: “Il faut redécouvrir les produits locaux qui sont proches de l’endroit de consommation. Cela ne sert à rien de produire des fraises qui viennent de Nouvelle Zélande, il vaut mieux trouver un bon produit belge à consommer sur place. C’est une stratégie écologique de redécouverte de nos produits locaux.” Entretien Galerie Rodolphe Janssens Bruxelles.



Tomas Muteba Luntumbue : “ En réalité le corpus des objets issus de la collection est un corpus troué. Il n’y a pas de pièces majeures, il y a des séries qui sont interrompues, des séries d’objets qui sont prisées par le marché d’art africain.”
Extrait Expo Labyrinthe -Fétiches Cité Miroir Liège



Katia Bourdarel chez aeroplastics : “Il y a à la fois dans mes peintures quelque chose de l’ordre du piège, de froid, une mise à distance et quelque chose de cha-
toyant qui donne envie de s’approcher . C’est dans ces allers retours qu’il y a quelque chose qui m’intéresse.”
Galerie aeroplastics, Bruxelles



Denis Gielen; “L’art et la culture c’est indissociable, Il y a une espèce de brutalité dans l’art qui est due à la singularité de nos cerveaux. Le cerveau d’un artiste n’est pas le même que le cerveau d’un autre. Certains artistes privilégieront le faire et d’autres le commentaire, le comment dire”
Extrait Expo Rebel-Rebel au Mac’s



Manon Bara: Un galeriste hollandais m’a dit “You are really worker”. En fait, je pense que l’on est des travailleurs, je ne vois pas l’artiste comme quelqu’un qui ne met pas ses mains dans la matière, il y a la tête les mains, l’oeil aussi, en fait c’est une circulation, un tout. Apprendre à apprendre, on apprend toujours.
Atelier créatif au BAM Mons



Willy Dory: En vingt ans nous avons accueilli plus de 300 artistes, il fallait fêter cela. Au lieu de faire une expo des artistes qui sont passés à l’Orangerie, nous avons préféré donner la parole aux bénévoles, à ceux qui travaillent dans l’ombre. En tant qu’initiateur du projet, je suis le premier bénévole.
Centre d’art de l’Orangerie Bastogne.



Bernard Marcelis: Pour moi Garouste a toujours été contemporain. L’art contemporain est un champ extrêmement large. Fin 68, la grande question tournait autour du rôle de l’art et de l’artiste, des musées. A Paris, à cette époque, la figure tutélaire c’était Duchamp. Tout le travail pictural de Garouste se base sur cette tabula rasa de Duchamp.
BAM, expo Garouste Mons

<https://www.youtube.com/user/fluxlino>

Tous ces extraits vidéos peuvent étre vu dans leur intégralité sur you tube. Luciano Fabro m’avait un jour confié la bonne formule: “L’être humain est double. Dans une journée, il a autant besoin d’un bon steak que d’un expresso.” Ces vidéos sont autant de petits moments de détente à partager.

The Power of the Avant-Garde - Now and Then

Une vision académique et stérile de la notion d'avant-garde.

Prologue

Bozar a connu une programmation forte cette année, et son équipe a réalisé un vrai tour de force, au point qu’une annexe bruxelloise du Centre Pompidou semble superflue. On y a montré l’art japonais des années’50 et’60, ainsi que les sculptures de Pablo Picasso, probablement l’artiste le plus important du siècle passé. L’exposition « Facing the future » (par le curateur Peter Weibel) était fantastique, même si les œuvres y étaient présentées de manière trop serrée. On attendait avec curiosité ce qu’allait devenir la dernière expo de cette année sur l’avant-garde des 20e et 21e siècle.

Scolaire

Le curateur allemand Ulrich Bischoff a divisé son exposition « The Power of the avant-garde » en chapitres bien séparés, correspondant à des compartiments ordonnés, conçus par l’artiste bruxellois Richard Venlet. Les interventions architecturales de Venlet sont presque les seuls signes actuels dans cette exposition dépourvue de sensibilité artistique. Bozar redevient ici un centre de « Beaux-arts » qui présente les œuvres de manière prévisible, sage et sans âme. Bischoff a eu l’idée de faire dialoguer le travail des artistes vivants avec l’œuvre des artistes du XXe siècle, incapables d’interagir. Ces tandems témoignent d’une approche scolaire du commissaire.

Point de départ

Dans la première salle, la sculpture « Femme marchant » (1912) de l’artiste ukrainien Alexander Archipenko dialogue avec le « ventilateur » (1997) tournoyant au plafond du Danois Olafur Eliasson. La sculpture de l’artiste ukrainien contient peu de mouvements. Composée de formes géométriques, elle n’est dynamique qu’en son intérieur. Ce n’est qu’en 1913 que le futurisme introduit du mouvement dans la sculpture statique, en suggérant du progrès dans tous les domaines. La combinaison avec le ventilateur d’Eliasson est dès lors mal placée, ainsi que son commentaire dans le livret pour le visiteur. Eliasson y écrit « mon travail rend l’espace tangible, il transforme l’espace négatif en un espace positif ». Au début de l’exposition, on retrouve une bombe à fragmentation dont les multiples morceaux sont accrochés au plafond avec des fils. Elle y est confrontée avec les « 48 portraits » de l’artiste allemand Gerhard Richter. On n’y montre même pas l’œuvre originale qui se trouve au Musée Ludwig à Cologne. La manière dont on présente l’édition trouvée pour l’occasion, n’a rien à voir avec la présentation originale dans le pavillon allemand à la Biennale de Venise (1972), où l’œuvre formait un grand panorama. On utilise ici (une édition de) l’œuvre de Gerhard Richter comme simple illustration, ce qui montre le manque de respect pour une œuvre majeure absolue. Lors

d’une visite à Cologne, Gerhard Richter qui n’était pas au courant de cette blague, balaya avec indifférence l’image de l’exposition.

Livre d’histoire de l’art

Après cette introduction bizarre où Gerhard Richter figure auprès d’une bombe et d’autres reliquats militaires, l’exposition replonge dans le temps en montrant le travail d’artistes pré-modernes comme Rodin, Munch et James Ensor. Le tableau de James Ensor « Le Salon bourgeois » (1881) n’a pas de lien direct avec ses gravures satiriques présentées, qui se moquent du pouvoir de l’église et de l’état. Des petits travaux de Marlène Dumas dialoguent avec l’œuvre de Munch, qu’elle associe à « l’adieu au naturalisme, le doute au pouvoir et le fait que chacun de ses pinceaux est visible ». Ensuite, le livre de l’histoire de l’art s’ouvre vraiment. On retrouve l’ordre chronologique des travaux moins significatifs de Die Brücke, Der Blaue Reiter, le Futurisme et l’avant-garde russe, suivi par un tas d’autres choses comme des expressions de l’avant-garde belge, Marcel Duchamp, et des expérimentations cinématographiques. Notre promenade est parsemée de stimulants visuels, les salles parcourues sont trop chargées. Le grand problème de cette exposition réside dans le fait qu’elle ne montre que très peu d’œuvres majeures. En plus, son essai de lier des figures historiques à des artistes vivants n’est pas pertinent. Elle présente peu d’idées qui permettent une communication fluide entre passé et présent.

Tandems

Le curateur allemand Ulrich Bischoff a eu l’idée d’amener « un regard actuel » sur l’héritage de l’avant-garde historique « par des déclarations personnelles d’artistes contemporains ». Cette approche a du mérite, mais les œuvres contemporaines qu’on retrouve ici ne s’insèrent pas de manière intelligente et affirmée dans l’actualité mondiale de 2016. L’art présenté n’offre qu’une contemplation esthétique exempte de valeurs, sans portée au-delà d’un public averti. Elle n’exprime presque aucun message dans ses images.

Deux belges

Il est étrange que le curateur n’ait sélectionné que deux artistes belges, qui en plus n’ont pas de vrai discours sur l’art et la société. Le travail des artistes reconnus Luc Tuymans et David Claerbout, qui ont une affinité mutuelle, est un travail de silence et de gris, détaché du temps réel. Il contraste fortement avec l’œuvre de Marijke van Warmerdam, qui a fait l’effort de produire un nouveau travail pour Bozar, entrant en dialogue avec un artiste plus difficile et moins connu de l’avant-garde américaine, Robert Flaherty. Au lieu de Tuymans et Claerbout, on aurait pu choisir des artistes comme Jef Geys, Guillaume Bijl, Jan



Bogomir Ecker, Marionette 1995. © Cedric Verhelst.

Vercruysse, Philippe Van Snick, Walter Swennen, Sven Augustijnen ou Johan Grimmonprez, qui auraient proposé un dialogue plus signifiant en images et textes.

David Claerbout montre de nouveau sa vidéo « Quatre personnes debout » de sa période de gloire, 1999. Le film est projeté dans un espace un peu caché, où il est confronté avec une image de Piet Mondriaan. L’analogie entre les deux artistes ne se situe que dans leur inclination vers les compositions rigoureuses ; les personnages se positionnent sur l’écran de Claerbout comme les lignes dans le dessin de Mondriaan. David Claerbout décrit son attirance pour Mondriaan à partir de « deux aspects majeurs de l’art et de la vie moderne : l’ascétisme et la discipline ». Il déclare encore que son film « oscille sans cesse entre discipline et hésitation : c’est une image qui rejette toute définition, tout comme l’art moderne de l’entre-deux-guerres constituait autrefois un projet de résistance. » La comparaison est mal placée. Piet Mondriaan était en effet un artiste casanier, imprégné par la théosophie, mais il cherchait toujours à s’intégrer dans le monde. Il appliqua ses principes formels, car il croyait obstinément en une nouvelle langue visuelle, qui était pour lui comme un credo d’un nouvel ordre mondial. Luc Tuymans, quant à lui, dialogue avec « Le cheval majeur » (1914) de

Raymond Duchamp-Villon. Il regarde ce travail comme « la métamorphose d’un objet comme un acte de transgression violente, dans ce qui ressemble presque à une animation en « stop motion ». Cette vision n’est pas adéquate. De son propre travail il montre un petit tableau bien sage « Soldat » (1999). On lit dans le guide de visiteur : « Créé à partir de la photographie d’un soldat de la Première Guerre mondiale, cette œuvre est un portrait partiel, étrangement ambigu, obsédant, qui suggère que l’histoire de la guerre est davantage oubliée que mémorée. »

Esquimaux

Marijke van Warmerdam (1959) nous amènent une lueur d’espoir avec sa nouvelle vidéo « Fast Forward ». Ce film fascinant nous montre la descente sur la neige d’une valise d’où sort une petite fille. L’artiste entre ainsi en dialogue avec un documentaire particulier de l’année 1922. Ce documentaire, « Nanook of the North », est fait par l’Américain Robert Flaherty, considéré comme le pionnier du film ethnographique. On y voit un esquimau qui embarque dans son kayak avec une mère, des enfants et un chien. C’est un fragment du film qui touche car il témoigne de la survie et de la solidarité dans une situation extrêmement dure. Ce fragment a inspiré Marijke van Warmerdam pour son nouveau film

qui exprime l’idée que « le voyage en soi est plus important que la destination finale ». Approcher l’art comme « un voyage permanent » est un concept d’avant-garde, qui fait de ce tandem le seul duo réussi dans l’exposition.

Conclusion

Que signifie l’avant-garde aujourd’hui, dans un monde global de plus en plus dominé par la consommation et le ‘life style’ ? L’art d’avant-garde est devenu un petit bout de rêve, un horizon lointain jamais atteint. L’exposition « didactique » que Bozar nous propose se moque de l’ADN de l’avant-garde historique en la présentant de manière ordonnée comme dans une commode. Le curateur Ulrich Bischoff y invite des artistes contemporains qui commentent cette histoire, mais qui s’accommodent de leur place confortable sur le marché d’art et préfèrent éviter la réalité en niant l’état du monde actuel.

Luk Lambrecht

Traduction Joke Lootens

Bozar Bruxelles, jusqu’au 22 janvier 2017

Si vous faites partie du Secret...

L. L. De Mars publie à La 5ème Couche I.

Le Secret est une bande dessinée dont l’histoire est celle d’une confrérie fomentée par de riches propriétaires terriens au début du XIXe siècle, à l’heure où se fondent les mouvements ouvriers. Une entreprise dont l’activité réelle ne se révèle, pour ainsi dire qu’à ceux qui en feront progressivement l’objet – à leur insu – au cours du récit. Faire partie du Secret, c’est se voir muter en animal sauvage, mais aussi... en monture, sans que rien ne semble contrer cet ordre bestial. Avec son intrigue, L.L. De Mars bouscule l’histoire et la naissance de la société de marché. L’expression qu’on y lit: *"Mais qu’est-ce qu’on a désiré si fort de nos maîtres pour en arriver là?"* résonne chez le lecteur comme une mise en garde abyssale. Son auteur, mystérieux graphiste frénétique et souterrain, offre au public, avec la parution de cet album à La 5e Couche, une lecture captivante et sombre. Pour sonder l’auteur, nous lui avons proposé des bribes d’article en cours, offerts à sa réaction et à ses propos... pour que l’écriture se poursuive.

Annabelle Dupret: À la lecture de cet extrait d’article à paraître sur www.Du9.com, pourrais-tu éclairer le lecteur sur ton approche d’écriture d’une bande dessinée?

« Le Secret est une bande dessinée dont l’écriture offre un scénario romanesque, tout en se déroulant comme une improvisation musicale. À sa lecture, on perçoit un scénario qui semble s’écrire en même temps que le dessin. Ou, autrement dit, le dessin et l’écriture s’y rejoignent dans une valse aux desseins obscurs. Comme si les dessins de L.L. De Mars l’avaient invité à l’écriture, et l’écriture au dessin, dans un emportement compulsif, une soif de déroulement scénaristique et une avidité à exposer les corollaires d’une intrigue... »
(Extrait I).

L.L. de Mars: Trouver des modalités propres à l’écriture d’une bande dessinée demande de laisser autant qu’on le peut de côté toute idée d’un assemblage de texte et de dessins pour la penser elle, en tant que discipline propre, en tant que cadre de travail propre et surtout en tant que mode de production irréductible de formes de récits; sans quoi on pourrait bien, si on n’y prenait garde, ne trouver qu’une voie bâtarde, hésitante, tiraillée entre les montages visuels, rythmiques, linéaires propres au cinéma et la pensée illustrative d’un image au service d’un travail littéraire. Sur la planche, la croissance du récit est prise dans un mouvement cohérent, où écrire poursuit quelque chose de dessiner, ou dessiner formule, raconte, hors des conditions verbales. Cet agencement prodigieux a un espace singulier de développement, c’est celui de la page ou de la double page, qui est tout autant récitatif que plastique, autant épopée que cartographie. Construire une bande dessinée — on peut dire écrire si tu veux, mais on risque des malentendus sur la nature des images et leur place — commence pour moi par des mouvements du dessin. Le récit commence par un protocole de dessin, un ensemble de conditions particulières qui sont, disons, l’équivalent du cadre du récit pour un romancier, l’équivalent du lieu de tournage et du matériel

utilisé pour un réalisateur, l’équivalent d’un concept pour un philosophe. Un lieu déterminé et déterminant. C’est de la que ça part, même si ça suppose, déjà, que quelque chose a commencé avant. Une décision. Une vision. Il peut s’agir d’une série de choix plastiques, d’une méthode de pillage encyclopédique, d’une façon de visiter un musée en dessinant, du choix de couper la lumière pour dessiner. Ces conditions sont déjà exclusives du récit qui naît. Elles lui donnent du corps, il leur donne du sens. J’avance alors sur les lignes. Selon la hantise du moment, l’objectif peut être clair, les plans du récit aussi ceinturés qu’un plan d’architecte et le tempo métronomique, ou bien au contraire chaotique, livré aux expérimentations sauvages, abandonné à une série de flux qui feront entre eux le nœud problématique que rien ne viendra résoudre sinon, d’une certaine manière, votre lecture. Chaque nouveau livre est l’occasion d’un nouveau protocole, le plus susceptible de me plonger avant même d’avoir commencé, dans le sens. Dessiner donne un autre sens à l’expression « savoir où on va ». Je sais comment je vais, et c’est ma façon de savoir où je vais.

« Cette bande dessinée de L.L. De Mars offre de nombreuses zones d’abstraction, et des plages entières vouées à un expressionnisme se jouant d’une figuration et d’une abstraction (défigurante). L’auteur ne lésine pas non plus sur la puissance de métaphores visuelles qui se chevauchent et s’entrelacent à travers les pages. À la verve de l’écriture graphique répondent de grandes plages d’épanchements colorés... » (Extrait II).

Pourrais-tu expliciter pourquoi les arts graphiques sont un terrain de prédilection pour toi?

Si je comprends bien ta question, celle-ci distingue, il me semble, ce qui travaille à proprement parler la matière et les mouvements plastique de ce que serait le mode du dessin en usage dans un récit en bandes dessinées; comme si ces formes prises par mon approche de la page, du dessin, étaient, d’une certaine façon, quelque chose en plus, une zone désintégrant du récit, une forme de lyrisme libérateur. Ce n’est pas le cas: d’une part, il n’y a rien dont je souhaite particulièrement me libérer dans la construction classique d’une bande dessinée, rien qui me distingue, selon moi, d’un dessinateur classique dans mes préoccupations formelles. Je dirais qu’au sens médiéval du terme (pas au sens néolibéral du terme), je cherche mon efficacité. On aurait dit autrefois l’efficacité de mes images. D’autre part, j’attache la même importance à tous les éléments qui apparaissent sur la page, sans hiérarchie, mais comme un ensemble d’opérateurs dont le fonctionnement commun peut viser tantôt la cacophonie, la contradiction, tantôt le commentaire parallèle, l’ornement (au sens musical), le chœur, ou le hors-champ produisant des conditions nouvelles de lecture. Ma prédilection, c’est la bande dessinée elle-même!

Mais je peux aussi entendre ta question d’une autre façon, à travers ce choix que tu fais de parler d’arts graphiques, ici, comme d’un champ particulier de l’activité humaine où j’aurais décidé de venir

déterminer ma vie, d’une certaine façon, et dont la bande dessinée ferait partie. J’y entendrais alors un choix social, historique, celui qui m’a conduit après avoir consécutivement travaillé dans le monde des arts plastiques qui s’exposent (tableaux et installations) puis celui de l’écriture dite littéraire, à abandonner les horizons qui s’offraient à moi et les sphères sociales qui s’y attachaient. D’un point de vue strictement technique, j’ai choisi la bande dessinée pour sa complexité et les perspectives qu’elle me donnait d’inventer sans jamais risquer la lassitude des formes de récits, ce que l’écriture ne m’offrait plus depuis long-



temps. D’un point de vue social, disons que les mondes de la littérature d’avant-garde comme celui des arts contemporains locaux (qui s’exposent) n’offrent pas assez de malentendus pour mériter d’être fréquentés. Il y a dans ces sphères comme une petite odeur triste de place au soleil. Je ne tiens pas plus que Pascal à la mienne. En ne faisant plus que des bandes dessinées, je me suis offert pour la vie un fleuve de malentendus. Rien ne saurait être plus fécond. Pour mon bien-être social, et surtout pour mon travail.

« L’histoire ébauche, dans une veine graphique punk, la conspiration d’une société secrète au début du XIXe siècle. On y trouve, paraît-il, une influence de la bande dessinée américaine... Conjuguée à une profusion graphique et narrative l’intrigue, riche, voire drue, présente une aspiration à dépeindre la folle danse de la décadence et de la luxuriance. Elle a peu à envier aux grands classiques romanesques. À moins qu’elle n’y puise en fait tout ce qu’il est possible d’y trouver... Car on y trouve de la jubilation à revisiter, à travers un medium modeste, le propre de certaines tragédies et pièces de théâtre » (Extrait III).

À la lecture du « Secret », on pense à « Rhinocéros » de Ionesco ou à « La ferme des animaux » de George Orwell. Deux parallélismes pertinents?

La source de ce zoo idiot serait plutôt à chercher chez Lorenz, tu vois, mais plutôt comme un contre-modèle. Il faut voir dans la prolifération des bêtes tout-à-fait autre chose qu’une fable, qu’une métaphore animalière; il s’agit plutôt de la mise à sac des métaphores animalières, et très notamment les métaphores libérales qui prétendent avoir pour socle une cause et une raison naturelle à leur brutalité de classe. Les bêtes absurdes passant d’un corps qui monte à un corps monté, d’un jeu de masque à une substantialisation brutale, déjouent par leur dépoliarisation constante toute valeur d’exemple, toute valeur de modèle. Non seulement

plus forts. « Le secret » est un exercice d’humanisation. C’est, à ce titre, un éloge des positions minoritaires, une loi des exceptions.

« Le Secret, c’est l’histoire d’une confrérie fomentée par de riches propriétaires terriens au début du XIXe siècle (ou à une autre époque), à l’heure où se fondent les mouvements ouvriers. Une entreprise dont l’activité réelle ne se révèle, pour ainsi dire qu’à ceux qui en feront progressivement l’objet – à leur insu – au cours du récit. Avec son intrigue, L.L. De Mars bouscule l’histoire de la naissance de la société de marché. L’expression qu’on y lit: "Mais qu’est-ce qu’on a désiré si fort de nos maîtres pour en arriver là?" résonne chez le lecteur... » (Extrait IV).

Je retrouve dans le livre une forme de délectation (graphique) à dépeindre la dégénérescence (le déclin, la décadence...) d’une société fondée sur le marché et le capital. Est-ce une juste observation?

Pour supposer une décadence du libéralisme, il faudrait lui imaginer un état de pleine santé! Tu l’as bien compris, « Le secret » est un livre violemment antilibéral, mais pas au sens de l’analyse politique ou économique à proprement parler. J’y verrais assez peu d’intérêt. Ceux qui douteraient aujourd’hui encore de l’abjection du libéralisme ont assez clairement choisi de ne rien vouloir savoir — sans aucun doute pour le profit qu’ils en tirent ou pour celui qu’ils rêvent d’en tirer — pour qu’il soit tout-à-fait inutile de leur donner une leçon d’économie politique ou d’éthique. A fortiori dans un livre si peu soucieux de clarté communicationnelle qu’il n’a aucune chance d’être lu par un libéral. En revanche, il ne me semble pas inutile de m’attaquer au poison libéral institutionnalisé dans toutes les formes du discours courant, en exposant non pas l’horreur des conditions de travail mais l’horreur du travail lui-même, non pas la tristesse du chômage mais la tristesse de la honte du chômage, non pas l’inégalité des chances devant la réussite mais la tristesse fondamentale de tout désir de réussite.

La 5ème Couche

Créée en 1993, La 'Cinquième Couche' publie des bande dessinées révélant un esprit théorique aigu, aux abords ludiques, non dissimulé par son nom. Si l’impression d’un livre se fait en quatre couches (noir, jaune, cyan, et magenta), rien ne force ces auteurs et éditeurs à se limiter à ces poncifs techniques, car il est toujours possible, selon eux, d’en remettre une (de couche)! Auteurs d’heureuses et nombreuses mystifications plastiques et éditoriales, pour les fondateurs de 'La Cinquième Couche', cette 'couche', est aussi celle qui confie au livre, à l’expérience éditoriale (et au lecteur) une dimension supplémentaire, insaisissable voire immatérielle, mais toujours construite, voire conceptuelle. N’ont-ils pas diffusé par leurs presses des autofictions sans auteur — infirmé ou confirmé (Judith Forest, « 1h25 »), et des fac-similés & détournements de grands classiques (« Les Schtroumpfs Noirs », « Tintin Akei Congo », « Katz » etc.) ? C’est qu’il s’agit pour ces Quintacapistes d’interroger autant l’Histoire que les histoires, le medium autant que le concept : faire voler en éclats le récit, pour une tentative inépuisable d’en faire jaillir mille autres (Collectif « Le coup de Grâce ») !

MAC's

- **LaToya Ruby Frazier**
19.02.2017 > 21.05.2017
- **Lewis Baltz** « Sites of Technology »
19.02.2017 > 21.05.2017
- **Philippe De Gobert**
25.06.2017 > 03.09.2017
- **Wesley Meuris**
25.06.2017 > 03.09.2017
- **Anne-Marie Schneider**
01.10.2017 > 07.01.2018
- **Jompet Kuswidananto** (Europalia Indonésie)
22.10.2017 > 21.01.2018
- **Jacques André** (Cabinet d'Amateurs #12)
22.10.2017 > 11.02.2018

Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Rue Sainte-Louise 82 - B7301 Hornu www.mac-s.be

Quand c’est bien vu, c’est toujours beau : Jean-Loup Sieff

Jean-Loup Sieff (1933-2000) est un photographe qui ne s’est guère engagé du côté des tempêtes du monde. Même s’il a réalisé un reportage sur le Borinage en période de malaise social, il s’est surtout focalisé sur des personnalités connues, des moments de mode, des corps livrés à la lumière.

Pour la plupart des gens, il demeure en effet l’homme qui a mis en valeur des femmes, qui a su révéler une sensualité ni floue et comme honteuse d’un David Hamilton, ni vulgaire et agressive comme ceux qui franchissent la frontière du côté de la pornographie.

Il s’éloigne du tragique, du dramatique, du douloureux au profit d’une sorte d’arrêt de la vie, le temps de saisir un moment de cette vie, de l’extraire du journalier avant de l’amener vers une sorte de no mans land sans repères avec l’éphémère que constitue le quotidien, une action en train de s’accomplir.

Probablement que toute son œuvre est incluse dans cet « *Auto-portrait* » de 1978 : un cliché de lui glissé sous l’essuie-glace d’une automobile. Cette mise en abyme du portraitiste se dressant contre lui-même un procès-verbal pour infraction, sous la forme d’un visage qui fixe, avec un soupçon d’ironie, les yeux de qui le regarde. Comme s’il reconnaissait, voire avouait, que la manière dont il traitait ses modèles était un moyen d’entrer quasi par effraction dans leur intimité avant de la livrer à un public. À ceci près que, autour de la tête et des épaules, se distingue ici une luminosité vague, une espèce d’aura justifiant la faculté un peu magique de quelqu’un qui possède et maîtrise le pouvoir de l’image.



Jeanloup Sieff. Alfred Hitchcock et Ina. Hollywood, 1962 © Estate Jeanloup Sieff

Tel « *Nu pompier* » de ses débuts, un modèle de chair dressé au milieu d’un capharnaüm d’œuvres d’art digne d’un cabinet de curiosité conserve, parmi des objets entassés, un éclat, celui d’être vivant. Les autres femmes dévêtues qui ont posé pour Sieff ne se cantonnent en rien dans des attitudes de

provocation. Elles posent. Elles ne présentent pas une seconde de spontanéité. Elles ne sont pas surprises. Elles sont telles qu’il leur a dit d’être et telles que, ayant choisi parmi plusieurs prises, il a décidé qu’elles seraient.

Ombres et lumière, apparences et profondeur

Il y a donc une esthétique propre à Sieff. Chaque tirage, toujours en noir et blanc, comprend des lignes, des courbes et des droites en subtil équilibre de complémentarité ou d’opposition avec des masses, s’y ajoutent des passages du noir ou du blanc pur vers des gris variés que sculpte la lumière. Difficile d’imaginer, à l’inverse de pas mal de photographes, un univers sonore qui actualiserait le sujet. Cela se situe dans l’intemporel. D’ailleurs, il n’est pas rare de discerner une pointe d’humour soit dans l’attitude du modèle, soit dans le choix de sa localisation au sein de l’espace, soit à travers le titre donné par le photographe.

Il n’y a pas notable différence lorsqu’il s’agit de mannequins arborant des vêtements de maisons de haute couture. Même s’il y a manifestement une mise en scène explicite, par exemple des scènes frisant quelquefois (avec Hitchcock ou allusives d’un fantasme teinté d’horreur) un anecdotisme narratif implicite, le procédé reste identique.

La série consacrée au Borinage ne fait pas exception. Un soldat ou un gendarme lourdement armé en faction à côté d’une bobine monumentale est sculpture avant d’être dénonciation d’une violence d’état. Une gamine à la porte d’un baraquement minable, entre une raclette et un balai, est une fraîcheur dans un univers rêche. Un vieillard croisant un autre vieillard poussant comme lui un landau avec un jeune bébé le long d’un mur de briques sales rehaussé d’un slogan syndicaliste constitue d’abord un symbole : celui d’un métier, d’une classe sociale voués

à la disparition face à l’espérance d’une vie à escompter nouvelle.

Les portraits de personnalités du spectacle, de la littérature, de la mondanité sont scrutés à même leur visage. Chacun dit qui il est avec tout ce que suggèrent un regard, une moue, une posture. Les paysages de la Vallée de la Mort combinent leurs lignes de force, de délimitation des plans successifs dans la profondeur de champ. C’est ainsi encore pour une route avec ses marquages au sol, pour une calandre de voiture entre nuages et cailloux, pour du sable parcouru de sillons...

De l’ensemble ressort une sérénité tranquille, une élégance discrète. Pas une indifférence. Plutôt une acceptation de ce qui est, agrémentée d’un désir de le rendre plus attirant, plus sensible avec une retenue pudique par souci de n’en faire pas trop mais juste assez pour que la connivence s’installe entre Jean-Loup Sieff et ses sujets, entre lui et nous, ses regardeurs.

Michel Voiturier

Au Musée de la Photographie, place des Essart à Mont-sur-Marchienne jusqu’au 7 mai 2017. Infos : +32 (0)71 43 58 10 ou www.musee-photo.be

Catalogue : Philippe Labro, Xavier Cannone, « Jean-Loup Sieff les années lumière », Mont-sur-Marchienne, Musée de la Photographie, 2016, 156 p.

IKOB Eupen



Julian Röder : Protests against G8 summit in Genoa, Italy, 2001

L’art utilisé comme arme de combat pour braver le ressentiment.

Pour sa première exposition thématique à la tête de l’IKOB, Frank -Thorsten Moll se profile comme un directeur soucieux de se plonger dans le contexte politique ambiant en optant pour une thématique non conventionnelle. Le titre de l’expo résume le propos: Ressentiment. *Cultures du Désaccord* et exprime une prise de position courageuse et tranchée. Un coup de fraîcheur qui se marque directement au niveau des choix sélectifs d’artistes.

Frank -Thorsten Moll part du constat, partagé par d’autres, que le ressentiment, autrement dit la réaction épidermique que tout homme, groupe social, peuple, vivent suite à une humiliation refoulée finit toujours, quand il est instrumentalisé, à des fins douteuses, par enfanter des régimes forts. Le trio Poutine, Trump, Erdogan, en est l’exemple concret. Serait-ce pareil dans l’art? Le capitalisme débridé et la starisation du système, nous a habitués à accepter une situation de fait qui peut se résumer en une phrase: Si tu vends, tu es le héros; si tu ne vends pas, tu es le raté! Une logique binaire fondée sur une inégalité dialectique Elus/Exclus qui peut, il est vrai, donner naissance à pas mal de frustrations et de ressentiments vis-à-vis d’un système de

l’art autorégulé... Comme le souligne Frank -Thorsten Moll, les artistes de leur côté usent de stratégies diverses pour réagir au triomphe du capitalisme mondialisé. Cette exposition Ressentiment-Cultures du désaccord nous dresse une forme d’inventaires des différentes tactiques utilisées dans le domaine de l’art pour nous parler de cette problématique. Que ce soit par l’humour, la dérision, la réflexion critique, le poétique, le menu est à la carte et les solutions sont légions. L’art est en soi un dérivatif puissant qui par ses qualités intrinsèques permet de désamorcer la bombe... La mise à distance a parfois plus d’effet dissuasif qu’un long discours protocolaire sur le sujet.

C’est ce que nous semble dire la vingtaine d’artistes convoqués dans cette exposition. Que ce soit, par les étoiles acérées comme des lames d’acier du symbole européen de l’artiste Timea Anita Oravec qui sert de support à l’affiche de l’expo ou avec les photos de Julian Röder, un artiste militant qui se faufile au cœur des rebellions pour en saisir le calme étrange qui en émane. Toutes ces variations artistiques (vidéos, peintures, installations) sur ce thème nous interrogent et nous font réfléchir sur l’état de notre

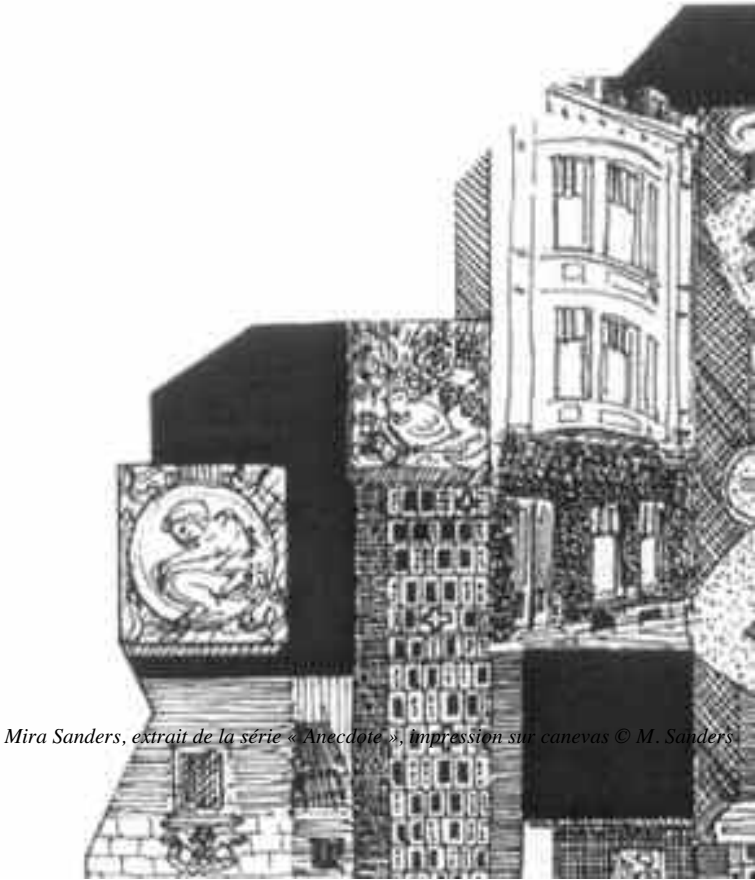
monde en transformation. Des ponctuations à caractère plus poétique et libertaire viennent ci et là ponctuer le parcours... “*Ce qui rassemble ces tendances c’est la liberté de l’art*” nous rappelle dans son communiqué Frank -Thorsten Moll.

L.P.

L’exposition réunit 17 propositions artistiques différentes : Awst & Walther, Declan Clarke, Dear Hunter, Elisabeth Gabriel & Daryoush Asgar, Christoph Gielen, Konstantinos-Antonios Goutos / the[video]Flâneur®, Andy Hope 1930, Francois Knoetze, Tímea Anita Oravec, Julian Röder, Alina Schmuck und Franca Scholz, Gerold Tagwerker, Thomas Zipp.

**Ikob Eupen
RESSENTIMENT – Cultures du désaccord
25.01.2017 — 23.04.2017**

Panorama pour paysages en tous genres



Mira Sanders, extrait de la série « Anecdote », Impression sur canevas © M. Sanders

Un double volet au BPS22 : d’une part un échantillonnage des acquisitions de la collection de la Province de Hainaut ; d’autre part une installation intitulée « Metamorphic Earth ». L’ensemble donne un aperçu varié de ce qu’est l’art contemporain à travers la notion très étendue de paysage.

Sur un panneau conçu à la manière des entassements familiers aux musées jusqu’au XIXe siècle et des cabinets de curiosités, une vingtaine de productions relativement disparates témoignant d’une volonté d’éclectisme, faisant part belle à des artistes belges. Dispersées dans l’espace très vaste de la grande halle, des œuvres monumentales ou plus discrètes mais imposant leur présence porteuse de sens.

Images photographiques

Parmi d’autres, la Foire du Midi photographiée à la camera obscura par Felten et Massinger. Elle accumule la luminosité de quatre heures d’exposition restituant les lieux baignés d’une clarté particulière qui rend compte du temps. Sébastien Lacomblez réalise aussi son travail à partir de la lumière. Le passage d’une prise de vue numérique à l’analogique via un logiciel permet une transposition sur papier photosensible dont le résultat est une matière sombre qui engendre l’impression qu’elle est en trois dimensions. Ce paysage totalement virtuel finit par exister via des manipulations technologiques, création pure d’un endroit artificiel mais perceptible au regard comme s’il avait une existence palpable.

La plage mise en exergue par Massimo Vitali surprend le rassemblement humain de vacanciers sur un sable et dans une mer laiteuse, couleur de pureté, alors qu’il s’agit en réalité de pollution chimique. Le « Paysage professionnel » de Jacques Charlier assemble des photos banalement administratives destinées au départ à illus-

trer un dossier sans aucune intention esthétique. La prise de vue n’est ici qu’un constat géographique, une constatation de réel en passe de devenir une série de documents classés avec ou sans suite.

Chez Balthazar Burkhard la nature namibienne prend une tout autre allure, grâce notamment à des tirages en héliogravure qui donnent une texture fort nuancée au noir et blanc d’origine. Chez Frédéric Lefever, par contre, la couleur et le choix de sujets à tendance géométrique présentent une impression d’étrangeté. Impression retrouvée chez Marc Borgers du collectif Ruptz. En plusieurs sérigraphies, il compose un paysage photographié évocateur des quatre saisons d’une année. Les procédés utilisés ajoutent à la photo initiale un scintillement particulier ajouté au brut du réel.

Simonna de Nicolai et Ivo Provoost sont partis de l’observation de la forêt de Soignes. Ils ont crayonné des lieux en y montrant autant la nature que sa pollution. Ils ont transposé cela en dessins animés projetés sur petits écrans en associations avec des images empruntées à des tapisseries anciennes. Brassage ici encore de passé et de présent, de réalité et d’imagination.

Allan Sekula nimbe la solitude d’un homme incarnant un migrant, un sans abri, un rejeté dans une ambiance lumineuse de lieu quasi irréel, synthèse elliptique entre une ambiance aseptisée et la situation désespérante d’un être. En contrepoint, le trou qu’observe Michel François en noir et blanc évoque une sorte d’entrée aux enfers via un gouffre trop profond pour qu’on en devine la fin.

Techniques diverses

Le nichoir géant de Michael Dans apparaît comme une habitation à la fois transitoire et difficilement accessible. En ces temps de précarité, il évoque forcément migrants, sans

domiciles fixes, exilés de toutes provenances autant que le concept d’habitat écologique.

Xavier Mary a cadré sur du carton des hexagones qui reproduisent le plan architectural de la prison de Fleury-Mérogis filmé par satellite. Il déploie et multiplie cette figure dans l’espace étiré, ramenant la punition judiciaire à de la géométrie. Élément décoratif apparenté à la frise, ce déploiement organise ses formes avec une rigueur rationnelle qui contraste avec la fonction carcérale du bâtiment initial.

La vidéo d’Edith Dekyndt filme dans le creux de deux mains les irisations d’une bulle savonneuse sous l’effet de la lumière et de la température ambiante. Magie perpétuelle de cette matière éphémère et fragile. La vidéo conçue par Michel Le Couturier prend appui sur une action, celle de la course d’un couple à travers une ville. Du coup, les rapports de leur présence physique induisent une sorte de rivalité tandis que les lieux qui les encadrent attestent de l’environnement.

Le Banc public de David Evrard se présente comme observatoire de l’immédiat entourage de manière à faire un tour visuel de 360°. Mobilier urbain insolite, il se pare de néons colorés, façon d’égayer quelque peu un espace urbain pas toujours très réjouissant.

L’assemblage composé par Jacques Lizène a des apparences d’art pauvre, de récupération de rebuts et s’accorde bien à l’évocation des catastrophes économiques régionales engendrées par la faillite plus ou moins volontaire d’usines abandonnées par leurs actionnaires.

L’œuvre s’intitule Percer à jour. Benoît Plateus y organise en effet la perception d’un paysage vu à travers

une fenêtre en utilisant la technique des pointillistes non en peignant des points mais en forant. D’où un ensemble de perforations qui constituent les traits et les lignes du sujet. Le regard est contraint à s’ajuster à la perception globale pour en discerner les détails.

Les maquettes de Frank Scurti plongent le visiteur dans un univers insolite. L’œil y pénètre pour visionner la projection de décors qui pourraient être de théâtre mais sont en réalité extraits de revues d’ameublement. Mises en situation à côté de portes closes, les propositions d’aménagements intérieurs semblent vouées à s’insérer dans un univers kafkaïen. Autre maquette, celle d’une maison imbriquée dans une autre. Les coloris joyeux de cet assemblage contredisent sans nul doute la difficulté pour les locataires ou les propriétaires à y cohabiter dans l’harmonie. Une banale carte géographique extraite d’un atlas tente de suggérer les changements du monde en ajoutant, en plein océan, un chromo de champignons. C’est signé Thierry Tillier.

Associer peinture à l’huile et cire permet à José Maria Sicilia de produire des fleurs somptueuses, indéfinissables. Héritière des énumérations descriptives d’un lieu par Georges Perec, Mira Sanders élabore des dessins géants qui réunissent des éléments sortis d’espaces urbains carolorégiens selon un point de vue figuratif apparenté à la bande dessinée.

Immersion sonore et visuelle

Une salle plongée dans l’obscurité. Des écrans dispersés, installés de manières différentes. Tandis que des sonorités monocordes emplissent l’espace, ça bouge pour les yeux. Ça remue. Ça traverse. Ça poursuit. Ça bougeotte. Ça passe. Ça revient et repasse. Ça chemine.

Ça se télescope. Ça percute. Ça se fragmente. Ça sillonne. Ça renvoie la lumière. Ça s’insère. Ça rencontre. Ça ne cesse pas. Ça vibre. Ça plane. Ça trace. Ça disperse. Ça regroupe quelquefois. Ça remue. Ça suit son cours. Ça ravaude à grands traits. Ça pointille. Ça se pulvérise. Ça gigote. Ça mitoyenne. Ça démet le cadastre. Ça tend. Ça se tend. Ça tend à. Ça déboule. Ça rebondit. Ça va en haut. Ça vient en bas. Ça heurte à gauche. Ça cogne à droite. Ça ne s’aligne pas vraiment. Ça va. Ça mélange et trie. Ça grouille. Ça grenouille. Ça grignote l’espace. Ça remplit. Ça vide. Ça malmène quand même parfois.

Ça se passe imperturbable. Ça continue. Ça n’en finit pas. Ça suivrait peut-être un plan précis. Ça construirait alors. Ça dirait comment le changement. Ça se trouve bien au-delà d’avoir commencé. Ça institue les trajectoires. Ça raie l’obscur. Ça emprunte des itinéraires. Ça donne à voir. Ça s’éloigne sans discontinuer hors l’invisible des frontières. Mais c’est prêt à refluer.

Tandis que le vrombissement persiste. Ça reprend. Ça s’obstine. Ça métamorphose. Ça sinue. Ça s’insinue. Ça visite le cosmique. Ça inscrit dans la mégalopole. Ça tutoie le microbien. Ça probabilise. Ça récusé l’immobile. Ça notifie le probable. Ça se présente comme un avant-goût de ce serait l’éternité, sous le nom de « Metaphoric Earth ».

Michel Voiturier

« Panorama » et « Metaphoric Earth, au BPS22, 22 boulevard Solvay à Charleroi jusqu’au 22 janvier 2017. Infos : +32 (0)71 27 29 71 ou www.bps22.be

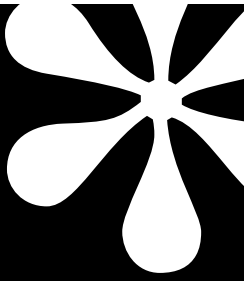


© Gast BOUSCHET & Nadine HILBERT, Metamorphic Earth, BPS22, 2016

Chronique 15

Aldo Guillaume Turin

Laura Brodzki, Elise Leboutte, Bernard Gaube et Benoît Félix, Apichatpong Weerasethakul.



UN TEMPS SANS AGE

Il n’est actuellement de domaine plus malmené ni plus mal desservi au sein des composantes de la partition esthétique que celui de la peinture. Le désenchantement a pris cours, et les peintres, bon gré, mal gré, abrègent de beaucoup les moments où ils cherchent à s’ajuster à la richesse sensible des choses – pour eux, l’osmose avec la plus grande partie de ce qu’ils sont capables de faire éprouver se perd dans le sable. Certes les musées, les galeries fonctionnent, et fonctionnent en se réinventant au besoin. Cependant la peinture qui voudrait s’augmenter d’une façon nouvelle de se penser et de convaincre présente très souvent les stigmates d’un tassement, si involontaire soit-il. Qu’elle subisse les outrages de l’indifférence n’est encore rien au vu des attaques qui lui contestent sa puissance d’expression, en Occident et ailleurs, partout où, ne s’éloignant jamais au fond de l’objectif de survie de l’espèce par l’image, elle évoque la nécessité à donner place aux divers mouvements de l’esprit inquiet de la survie de l’être. Cette volonté-là, nulle autorité notionnelle ne parvient, au vrai, à en rendre compte, si ce n’est sous les espèces d’une manne documentaire ou d’une délégation analytique. L’époque que voici considère – sans doute peut-on y déceler un effet de la bousculade entre les multiples envies de maintenir en lice l’orthodoxie contemporaine – que les peintres échappent un peu trop au nivellement des compétences, dans le cadre de la production d’une élite aux activités mercantiles. Et c’est dans la foulée de tels constats dont le tort est de mettre à l’amende l’urgence à resserrer un lien avec le monde, avec la temporalité que la peinture s’emploie à inclure, soit qu’elle l’exaspère, soit qu’elle la tempère, que l’on a avantage à s’interroger plus avant. A contrevenir, car tout est affaire de vraisemblance personnelle, aux jugements à l’emporte-pièce comme aux attraits supposés devoir naître des langages les plus répandus, ceux portés par la mode, venus de toutes parts assiéger le regard.

Faire preuve de distraction, à cet égard, incarne le meilleur. Parfois cela ressemble, de biais, à un geste secret de déférence mais, quand l’important est de construire pas à pas une œuvre, à une révolte. Il semble que ce soit, non sans que de fortes tensions intérieures ne se manifestent aussi, le moyen sinon le but auxquels Laura Brodzki se rallie dans ses toiles. Il ne pouvait peut-être, après tout, se passer autre chose. C’est en somme, et pour tout dire, le chemin qu’emprunte presque exclusivement chaque autodidacte, quelle que soit sa partie : s’accommodant des seuls apports venus du spontané, de l’expérimental, l’ouverture qu’il ou qu’elle se donne ou recherche, en particulier lorsque prime le désir de se former à la peinture, suppose dans la plupart des cas l’obligation à une manière de partage avec le collectif tout à fait différente de celle que le discours des écoles d’art ou des organes accrédités nourrit. Etre autodidacte, pour Laura Brodzki, ne revient pas à dénier la création artistique ambiante, ni à l’ignorer. Si l’on voit qu’elle prend le temps de se forger une langue qu’elle considère d’emblée comme première, l’équivalent d’une origine et, ose-t-elle croire, de son origine, la découverte de ses entours reste l’objet de sa curiosité, l’objet d’un contact avec le désir que manifeste autrui. Usant de références continûment propres à soi, de souvenirs qui la concernent intimement et pour lesquels clés et codes paraissent de pauvre secours ou bien ne se révèlent pas en mesure de s’acquitter de leur mission ordinaire, l’artiste exige d’elle-même de faire l’étude approfondie des textures, des matières, du monde des couleurs – quelque chose comme une exploration intensive, une brûlure. L’aboutissement se résume dans des structures de rigueur et de hasard. Mais ce travail se poursuit néanmoins sans cesse en aparté de nombre de ces programmes, de ces formulations qui aujourd’hui sont largement standardisés, appuyant de plus en plus sur l’idée qu’il y aurait

un horizon définitif des formes, d’avance totalisable, et prêt à être machiné avant d’aussitôt se remailler selon le caprice d’une cohorte de signifiants. Autrement dit, il ressort du travail de l’artiste non l’impression d’un isolement à la tâche, d’un imaginaire qui soliloque ou d’un enfermement fatal dans le tête-à-tête avec soi, mais d’une sorte de circumnavigation exécutée en mode vaillant – pour finir, une sorte de conscience très claire de tout ce que son territoire ne retient pas mais ne refoule guère – un influx où l’écoute et le retrait s’animent réciproquement. Un peu comme si la peinture s’appariait à un récit délivré du contingent, autant dire les langages dominants pour ne refléter plus que la reprise en main de ses données les plus simples, de la simple joie à laisser une trace.

*

Elise Leboutte exposait dans son atelier, il y a quelques semaines, ses toiles les plus récentes, des acryliques de petit et de moyen format : plus clairement qu’auparavant, dans de premiers essais, on percevait ici la volonté d’aller à la rencontre de la couleur en laissant intacte l’émotion reçue. Un mur lépreux au-delà de la fenêtre de l’atelier ou l’aiguille d’une jetée qu’enveloppe une gerbe d’écume sur une photo prise un jour de fin de printemps. Ces repoussées de l’ombre dans le coin d’une pièce ou ce qu’on relève à hauteur du menton et qu’isole le geste d’une main, intéressée à peut-être accueillir dans un miroir caché tel détail, tel appariement d’un pli et d’un liseré de dorure. Les choses vues – qui se lient à des tropismes, des questionnements plus ou moins en voie d’achèvement -, ce sont elles qui suscitent des réactions, des intuitions, dont Leboutte étudie, analyse par le souvenir encore tiède ou le ressenti immédiat, la prééminence des valeurs tonales sur les rêveries que ses dessins comportent à l’ordinaire.

Les moyens sollicités sont de ceux qui secouent la torpeur et le faux engouement, accentuent inexorablement les démêlés auxquels le regard se confronte bien malgré lui quand la tentation est forte d’aimer le réel pour lui-même, pour sa vérité, et de se détourner du fantasme. Naguère, on était frappé par la précision du trait, et le dessin dévidait le fil de sa pelote en soignant tous ses à-côtés, mais aussi il conspirait à dissiper ce que les yeux pouvaient, s’ils le voulaient, saisir à proximité : ce fil noir et tendu s’obligeait, par défaut de substance, à courir après sa puissance de captation : sur des papiers de très large surface, on distinguait, au centre quelquefois, et parfois déportées dans le champ, des silhouettes fines et légères, comme des figures sorties d’un conte, des profils spectraux. Aujourd’hui pourtant tout résiste à l’explication dans des tableaux qui témoignent des vitesses d’exécution exigées à leur départ. Ces vitesses sont inégales mais aucunement chaotiques. Elles témoignent tout autant d’une matière que d’une fluidité que contredisent des fictions fugitives de moments de lumière, suivies par de brusques temps d’arrêt et de silence. Elles montrent, si intense est le besoin de peindre prestement un monde retrouvé et que l’on craint de voir disparaître, que l’ivresse à épancher le cœur se soustrait toujours à la hâte à l’imaginaire.

*

Les serres, désormais occultées, du Botanique de Bruxelles viennent de prêter leur pavillon à Bernard Gaube et à Benoît Félix. Deux carrières, deux individualités. Plusieurs toiles de Gaube disaient l’abandon à des traits de sensibilité qui apparaissent tel un crescendo continuels vers plus de risque et plus d’aveu. Aux formes qui abdiquent devant l’invasion de vibrations arrivant on ne sait comment à dénouer avec insistance leurs rapports et contiguïtés, répondait la

mise à l’épreuve des images que le peintre introduit à son habitude non dans ce qui s’appellerait un théâtre intime, mais du moins une sorte d’avant-scène, entre le promontoire et la cabane dans les arbres. Parmi ces images se retrouvait une fois encore l’autoportrait, celui que Gaube anime d’éléments signifiants afin soit d’agrandir la figure au sein de son milieu, soit d’en restreindre le caractère d’effigie dominante parmi autant d’accessoires que ce peut, tous symboliques. Toutefois l’image de soi se trouvait ici étrangère à celles connues. Le visage s’offrait en devinette, revêtu d’objets extérieurs bariolés, surabondants, vivants, comme ce perroquet postimpressionniste et qui aurait été fort à l’honneur chez un Ensor, ou représentés au stade de l’évanouissement dans le pur informel.

Sur les murs alentour, encore des images, cette fois mobiles, constellaires, les vidéos réalisées par Benoît Félix et qui réinterrogeaient la modernité en des termes valant pour l’écho que de loin en loin elle réussit à évoquer, oblitérée qu’elle est par l’affairement de l’époque. Et par le pessimisme promu en guise de viatique. Dans ces plans frontaux, s’il s’agit de les relier pour qu’au final la vision se révèle hostile à l’unilatéralisme assumé par maints experts de l’art, alors l’ajustement qui en organise le concours dépend de la cible en jeu beaucoup plus que de l’arme utilisée . A savoir : le leurre en quoi consiste la maîtrise technique couplée à son plan propre avec le crédit à l’ « efficacité ». L’acuité de transgression des règles établies, des postures, prend ici le rôle d’un dispositif d’humour.

*

Novembre 2016, salle comble au théâtre Nanterre-Amandiers où est présentée, après avoir conquis Bangkok, la *Fever Room* d’Apichatpong Weerasethakul, réalisateur thaïlandais qui redessine la carte des rapports entre cinéma et art : la « pièce », aux deux sens du mot, sera entre autres la dénonciation, indirecte mais encore portée avec foi, des abus que l’on constate avoir gagné du terrain dans les spectacles de scène, sur les chaînes cathodiques, parfois aussi et non moins grossièrement dans quelques expositions récentes. Rien de plus outrancier, tandis que se déroulent les rites de la panique ou du rire, les allusions voilées ou non à l’environnement politique ou social, que la correction d’angle continue infligée à l’œil par différentes mises à niveau due à une batterie pléthorique de lumières. Le cinéaste pour sa part y renonce, luttant pour s’en défaire. Sa conviction la plus intime le pousse à ne pas obtempérer aux hiérarchies autocratiques quand il travaille à la caméra. Ou, comme c’est le cas maintenant, quand il enracine ses rêves dans un espace aux dimensions étudiées et proportionnées afin que, séduit par ce qu’il introduit dans le lieu, le public fasse cercle et veuille retenir en lui les développements qu’il apporte – ou bien sera-ce l’orbe d’une suite d’échanges qui renaissent sans fin à eux-mêmes avant que ne se déchirent les troublants prestiges dont ils sont parés. Weerasethakul pratique volontiers le dissensus, se refuse à quérir les grâces faciles entraînant connivences stériles et relâchements de l’inspiration. *Fever Room* dira le recours le plus mesuré à l’éclairage scénique pour que se recomposent des souvenirs et que les rêves d’un présent perpétuel nés de l’influence animiste ne se trouvent mal étreints. Les lumières que cette œuvre appelle ressemblent à ces papiers pliés que les doigts entrouvrent, qui alertent par les dessins qu’ils dévoilent, qui éveillent le sentiment de l’impénétrable.

La foule dans le noir découvre ou redécouvre, sur écran, quelques-unes des séquences qui donnaient à *Cemetery of Splendour*, film de 2015, sa force insinuante. La voix qui résonne est celle, un peu gutturale, de Jenjira Pongpas, femme

entre deux âges, chamane qu’une jambe plus courte que l’autre distingue, et toujours déjà « ombre portée » au cœur de quasiment chacune des narrations conçues par Weerasethakul. Le retour de cette voix – une voix de reconnaissance erratique autour des possibles qu’offrent le thème de l’impermanence du vivant, celui d’un réel réclamant une pensée dépourvue de noyau initial – produit le même effet que lorsque, désaccordé du climat de l’heure, on repasse un disque de jadis; les phrases extraites de cette pâte vocale, où se marquent des haltes, où s’opèrent des trouées, sortent d’un gouffre d’oubli à l’instar de la succession des paroles de défunts comme en recèlent parfois des vidéos de famille. Cette voix est ici requise à identifier, à préciser le pourquoi des séquences qui défilent. Le malaise grandit dès que, de façon similaire, la voix de Banlop Lomnoi, l’acteur qui avait incarné le soldat en narcolepsie dans *Cemetery*, prend la relève : une voix sur le déclin, toutefois capable de faire s’épanouir des raccourcis inattendus d’un vocabulaire à l’autre, mais ce n’est pas si sûr, ce parler extrême-oriental biaisant avec l’écoute, fût-elle sur le qui-vive, du spectateur.

Plusieurs autres écrans s’allument, avec eux on embarque sur le fleuve Mékong dont les rives ont accueilli le tournage du film d’origine, les notations visuelles se montrent attentives et fidèles à l’eau, au paysage alentour qui se révèle une modulation infinie de crêtes d’arbres, parfois proche et parfois fuyante quand elle pourrait être observée dans toute sa variété. L’invitation qui avait été faite de retrouver personnages et situations ponctuelles du film laisse place à un vacillement, ce sont autant de fragments de durée s’échappant de la pénombre ambiante et y replongeant, pareils à des bulles qui glisseraient à l’horizontale et de manière renouvelée à la surface de la masse liquide – celle-ci d’apparence unie, inoffensive, complice, en fait le siège d’une menace vague, d’une mise en question de la séance de visionnage à laquelle on assiste. Un rideau dérobé jusqu’ici s’entrouvre, que l’on peut croire brièvement une onde aérienne venue du dehors, ou une figure conjecturale, sans substance réelle – il emporte les images, l’eau et ses reflets, avant de permettre soudain à un faisceau de lumière de grande ampleur d’embrasser le lieu et ceux qui s’y sont rassemblés. La chambre dont le motif était central dans le film de 2015, chambre où reposaient en sommeil ininterrompu des militaires, semble répandre sa fièvre, exigeant de la part des spectateurs actuels d’adopter une disposition par rapport à ce dévoiement du contexte, à ce déséquilibre dans la nature de l’expérience en cours. La coupe est saisissante, un remontage mental de toutes choses s’instaure : les spectateurs, surpris, éblouis par la lumière, baignent dans cette incandescence blanche et qui rappelle par bien des points combien percevoir ce qui est constitue un acte qui n’a aucune valeur pérenne.



*FEVER ROOM, Conception et mise en scène APICHATPONG WEERASETHAKUL
Photo Chai Siris, courtesy of Kick the Machine Films*

Contemporary
Art Fair

21 — 23 April 2017
Tour & Taxis

art BRUSSELS 21-23 04.2017

Organised by EASYFAIRS

dS^{De}
Standaard

LE SOIR

Main partner

 Belfius

Benoît Felix: La Belgique a comme particularité d'inclure l'étranger dans son identité.

La Flandre et la Wallonie : deux mondes qui sont amenés à partager un même pays, alors que les barrières sont multiples. Pour Flux News, je vais à la rencontre des différences, des incompréhensions, des points communs ou divergents entre nord et sud, en étudiant quelques projets et artistes qui essaient de briser ces barrières.

Dans l'article précédent (FluxNews 71), j'ai essayé de formuler quelques conclusions basées sur l'expérience de Florian Kiniques, curateur du Secondroom gantois l'été passé. J'y ai soulevé le côté plus informel et organique de la scène flamande, comparé au cadre institutionnalisé en Wallonie. En plus, on serait attaché à une tradition littéraire en Wallonie, moins présente en Flandre.

Je suis curieuse d'en savoir plus, en interviewant Benoît Felix, artiste résidant en Wallonie, mais très actif à Bruxelles (rappelons-nous ses expos récentes au Botanique avec Bernard Gaube et son solo à la galerie GNF) et en Flandre.

C'est une série de rencontres qui a amené Benoît Felix à trouver en Flandre un public pour son travail; il expose régulièrement depuis 2011 à Anvers et Gand, mais aussi dans des villes plus petites telles que Asse, Tiel, Deinze ou Lier (Voorkamer, projet mené par Peter Morrens et Rik De Boe) où il s'étonne de trouver galeries privées, centres culturels développant une réelle politique d'expositions de l'art contemporain, et centres d'art subsidiés pointus. Ces différents lieux forment un réseau qui favorise la familiarité de la population avec les formes actuelles des arts plastiques, dit-il, et permet l'émergence d'amateurs d'art et de collectionneurs. Un tel contexte est évidemment bénéfique pour l'épanouissement des artistes... Au moment où Benoît Felix faisait ce constat, les centres d'art tels que Voorkamer, Croxhapox ou Netwerk annonçaient la décision des décideurs politiques de la droite flamande actuelle de mettre fin à leurs subsides... Voilà la fin annoncée de ce beau biotope artistique, se dit-il; il n'y a pas de grandes fleurs dignes de leur nom qui rayonnent jusqu'à embellir le jardin des voisins sans qu'au niveau du sol n'éclate de vie un milieu naturel. On continue à arroser les fleurs qui dépassent le mur du jardin, mais on asphyxie le milieu naturel dont elles sont issues... C'est nous qui sauverons les Flamands, s'esclaffe Benoît, c'est nous qui allons les inviter en Wallonie, à présent! ...

Joke Lootens : - Tu as fait en 2007 ton "Drapeau belge à tirette"; cette oeuvre parlait déjà de la relation Flandre-Wallonie...

Benoît Felix: – Oui, mais la relation n'était pas au beau fixe: les membres flamands de la commission de l'intérieur de la Chambre votaient la scission de l'arrondissement Bruxelles – Hal – Vilvorde; l'oeuvre s'appelle "Drapeau belge, 7/11/2007, ..." , il s'agit d'un drapeau Belge avec une tirette cousue entre le jaune et le rouge; quand on abaisse la tirette, c'est le drapeau flamand avec ses couleurs noire et jaune qui apparaît, le pan rouge pendant lamentablement à sa gauche. La carte postale de ce drapeau a, paraît-il, pas mal de succès à Anvers... (Je ne me fais pas d'illusions, la tirette a pu se trouver entre le noir et le jaune à d'autres époques de la Belgique.)

Joke Lootens : - La différence de langue et de culture font que la Flandre est presque un pays étranger. Tu t'exprimes de manière différente dans cet « autre pays » ? Et par rapport aux spectateurs, ton travail est reçu de manière différente en Flandre qu'en Wallonie ? Tu rencontres une différence dans le regard de ton public ?

Benoît Felix: – La Belgique a ceci de particulier qu'elle comporte l'étranger dans son identité; c'est un pays qui est lui-même une frontière entre deux cultures (là où la France, par exemple,

est une culture que ses frontières entourent). L'idée d'aller travailler à l'étranger dans mon pays m'intéresse; c'est un paradoxe: je suis plus chez moi ailleurs en France que chez moi en Flandre. Les expositions successives ont fait que je me mette au Néerlandais, alors que j'étais le dernier de la classe dans ce cours à l'école... Je le parle mal, mais je le parle, et je revendique en tant que Wallon de pouvoir profiter des exercices linguistiques que m'offrent mes

expos: "Ik moet profiteren!".

Le fait que vous soyez l'étranger dans une communauté artistique fait, paradoxalement aussi qu'on vous y accueille. Ce qu'il y a, à l'évidence, c'est que les flamands connaissent très mal les artistes Wallons, et quand ils en connaissent un on dirait qu'ils sont étonnés que ça existe...

Joke Lootens : Comment le fait de voyager et d'exposer souvent ailleurs influence ton travail ?

Benoît Felix: – j'ai fait fait une oeuvre qui consiste en une règle du jeu: j'écris trait par trait en majuscules le nom des chiffres, depuis UN jusqu'à celui dont l'écriture comportera autant de traits que ce nombre en désigne. En français, ça s'arrête à ONZE (on écrit ONZE en onze coups de crayon). J'ai essayé à l'occasion d'expos à l'étranger, en allemand, en Italien et puis en Anglais, mais ça ne va pas; et puis, en vue d'une expo à Voorkamer, j'ai essayé en néerlandais... et, surprise: dat klopt! Ce n'est pas tous les jours que quelque chose fonctionne en Belgique à la fois en Néerlandais et en Français: en dix traits de crayon on écrit TIEN! (comme d'habitude, les Flamands vont plus vite (rires). J'ai décidé qu'en tant qu'artiste francophone en Belgique, cette oeuvre devait avoir la Flandre pour contexte. Ça peut donner lieu à une performance, qui a pour titre: TELLEN = 17 = COMPTER (voir: <https://vimeo.com/105584270>); ça donne lieu aussi à un dyptique qui se présente sous la forme suivante:

Benoît Felix est représenté par La Galerie Eva Steynen à Anvers, et GNF Galerie à Bruxelles

À découvrir et à redécouvrir :
 *Benoît Félix / Katleen Deleu, Jan Colle galerij, Gand, 21 janvier- 19 février 2017
 * Benoît Félix et Olivier Nottelet, 'Hier', Eva Steynen- déviations, Anvers, mai - juin 2017
 * Château de Seneffe, Parcours d'eau, à partir du 13 mai 2017
 * Benoît Félix et Roeland Tweelinckx, Galerie Flux, Liège, septembre 2017



Performance at Voorkamer, Lier (B), 15/2/2014



Benoît Felix : drapeau belge, 7/11/2007,... (drapeau à tirette)



Abonnez-vous ! Soutenez l'Art et la Culture !

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

Rédaction: asbl Flux • Edit.responsable : 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 • fluxnews@skynet.be • www.flux-news.be



Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles

IK
OB

Museum für Zeitgenössische Kunst
/ Musée d'Art Contemporain
/ Museum of Contemporary Art

25.01. – 23.04. 2017:



Timea Anita Oravec, Welcome to the EU, 2016

RESSENTIMENT
*Kulturen des
Dissens / RESSEN-
TIMENT Cultures
du désaccord / A SECRET
RANCOUR Notions of
Resentment
&*



Christoph Gielen, C'phory, 2014

Mit / Avec / With: Awst & Walther, Declan Clarke, Dear Hunter, Elisabeth Gabriel & Daryoush Asgar, Christoph Gielen, Konstantinos-Antonios Goutos / the[video]Flâneur®, Andy Hope 1930, Francois Knoetze, Timea Anita Oravec, Julian Röder, Alina Schmuck und Franca Scholz, Gerold Tagwerker, Thomas Zipp

Christoph
Gielen
SUBURBAN

BUBBLE

*Zoned for Mono-
culture*



Rotenberg 12b
4700 Eupen
Belgien
/ Belgique
/ Belgium

www.ikob.be

Eröffnung / Vernissage / Opening:
22.01.2017, 15:00