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

FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: sept., oct.,nov., 2017 • N°74• 3€

Sommaire

2 Edito.Art Public Carolo, un texte de Catherine Callico
3 page d'artiste de Thierry Tillier
6 Raphael Zarka au BPS22, interview + texte Catherine Callico
8 /9 Effervescence musicale de la Jamaique, Veronique Bergen
10 Sans Monschau et Marl le « Skulptur Projekte Münster » n'existerait pas. Un texte de Luk Lambrecht .
12/13 Contre culture en France et en Italie, un texte de Veronique Bergen. Une expo à la Tate Liverpool, Romain Masquelier.
14 Un texte de Judith Kazmierczak sur l'oeuvre de Stephane Gilot.
14/15 Art , phénémologie et méditation, un texte de Samuel Nicolai.
15 Un entretien avec Michel Loriaux par Annabelle Dupret
16/17 Un recensement de « Skulptur Projekte Münster » par Yoann Van Parys.
18/19 Une visite à la Documenta par Yoann Van Parys
20 Geta Bratescu expose au MSK de Gand, un texte de Colette Dubois.
21 Biennale de Venise, pavillon belge, un texte de Pierre Philippe Hofmann. Installation d'Edith Dekindt à l'Arsenal, un texte de Gianni Stefanon.
22 "De nature en sculpture", recensement d'une expo à la villa Datris par Michel Voiturier.
23 Les sculptures de Parvine Curie au Musée Campredon, un texte de Michel Voiturier.
24 Un entretien avec Bruno Decharme par Annabelle Dupret
28 Entretien avec la philosophe Françoise Giromini, sur les performances dansée de Judith Kazmierczak par Lino Polegato.
29 Mondialité, Luk Lambrecht revient sur l'expo dans la Villa Empain.
30/31 Visite en images de la Biennale de Venise avec quelques commentaires de Lino Polegato. Interview d'Erwin Wurm au Pavillon Autrichien, et interview d'Alaster Pechy concernant l'inauguration en off du premier Pavillon d'Echec dans le cadre de la Biennale de Venise.
32 Un temps san âge, la chronique d'Aldo Guillaume Turin.
33 Page d'artiste de Renaud Codron, mots croisés.
34 Les météorites digitales de Daniel Dutrieux, un texte d'Alexia Creuzen.
Une belge en italie, sur l'oeuvre de Sandrine Morgante, un texte d'Anna Ozanne.

Edito

Expérimenter le vivant. Aujourd'hui, de plus en plus, le spectateur est invité par l'artiste à s'investir physiquement dans le jeu. Ce retour, né il y a une petite dizaine d'années ne fait qu'augmenter avec le temps. L'impression c'est qu'in fine, le vivant, c'est à dire nous en tant que sujets expérimentateurs, serions devenus de facto les ready-mades d'une nouvelle révolution en art. L'homme qui marche en couverture de numéro, valise à la main, nous renvoie en miroir une partie de nous-même. Il résume l'aventure de l'amateur d'art de cet été. En effet, 2017 aura été une cuvée exceptionnelle puisqu'en l'espace de cinq mois en bon touriste de l'art nous devions nous farcir la documenta, doublée entre Kassel et Athènes, Munster et bien sûr, l'incontournable Biennale de Venise, 57e du nom. Indépendamment de toutes les expositions de qualité qui fleurissaient un peu partout dans le sud de l'Europe. En tant que rédacteur de revue mon choix sélectif était difficile et ne pouvait couvrir qu'une partie des incontournables Biennales et Documenta. Une grande partie, non publiable dans ces pages par manque de place, est visible en ligne sur notre site.

Le fil rouge de ce numéro est à chercher du côté de la phénoménologie. Il est né cet été du côté de la Fondation Venet, nichée au Muy en Haute Provence. En parallèle de l'expo principale dédiée au maître des lieux, une belle expo thématique autour de quelques artistes minimalistes américains a éveillé notre attention. Expérimenter physiquement l'approche spatio temporelle d'un espace est un plaisir absolu. L'installation de l'artiste américain Fred Sandback, magnifiquement remise en scène, a véritablement fonctionné comme révélateur. Grâce à quelques fils de laine de couleurs, tendus dans l'espace verticalement partant du plafond et horizontalement sur le sol dans des configurations variées, l'artiste délimite des territoires et nous invite physiquement à les transgresser. Franchir l'obstacle c'est un peu comme si on s'affranchissait subitement des frontières virtuelles de l'art pour entrer dans la vie. Ce lien avec la phénoménologie parsème le journal, notamment avec Stéphane Gilot, artiste liégeois émigré au Canada et qui là-bas a débuté une carrière internationale. Il nous explique qu'il recherche dans ses installations une participation active du spectateur. Pour cela, il crée des sas d'entrée sollicitant de la part des spectateurs des déplacements et mouvements du corps qui amènent ces derniers à requestionner la notion d'espace temps de l'exposition.

Chez Raphaël Zarka qui bénéficie d'une expo au BPS22 à Charleroi, on parlera de phénoménologie urbaine. L'artiste français invite des skateurs à expérimenter ses sculptures, comme nous le raconte Catherine Callico dans son texte, une manière pour lui de souligner le dialogue entre la forme sculpturale et le geste du skateur.

Autre approche avec les performances dansées de Judith Kazmierczak. Un entretien avec la philosophe française Françoise Giromini, nous dévoile toutes les subtilités de la mise en relation spécifique avec les oeuvres que la performeuse dénomme résonances corporelles. La philosophe donne sa définition personnelle de la phénoménologie en nous la décrivant comme une science de l'expérience.

Une définition qui pourrait convenir à l'artiste roumaine Geta Brătescu. Ses 200 dessins réalisés les yeux fermés sont là pour en témoigner. Colette Dubois nous en parle dans ce numéro.

Si, la phénoménologie nous entraîne quelquefois dans des rapports d'être au monde de type méditatif et contemplatif, comme vous le découvrirez dans le texte de Samuel Nicolai, elle peut aussi nous entraîner dans un autre type de rapports, plus angoissants et déstabilisants. Comme le pavillon Allemand à la Biennale de Venise ou comme le parcours labyrinthique de Gregor Schneider décrit par Louis Annecourt lors de sa visite au Skulptur Projekte de Münster.

intervention de Jacques Lizène

Art Public Carolo

Charleroi, parcours en Ville Basse

15 artistes et collectifs infiltrent la Ville basse de Charleroi, le temps de la 3e édition de la triennale Art Public. Installations, céramiques, vidéos, fresques et autres œuvres interpellantes redéfinissent à leur façon l'espace urbain. Etapes choisies d'un parcours guidé.

Curatée par la Commission des Arts de Wallonie et la Ville de Charleroi, la triennale se pose au Pays noir après Namur et Tournai. Dans un territoire en refonte totale qui *loin de faire table rase de son passé, bâtit sur les strates existantes*, selon le nouveau credo de la ville. Egalement sorte de fil rouge des travaux artistiques présentés, dont la contrainte était de *tenir compte de l'environnement architectural, urbanistique, naturel et surtout humain des espaces proposés*, relève Julie Hanique, commissaire. Il s'agit par ailleurs *d'ouvrir le dialogue avec les usagers des lieux que les artistes investissent et, au-delà, de travailler sur la réception des œuvres et en particulier sur les interpellations qu'elles peuvent susciter*.

Le circuit débute au Quai 10, centre de l'image animée et interactive, à l'architecture sculpturale. Sur le mur qui fait face à la cafétéria, une intervention minimale de Nicolas Kozakis, dénommée Star Galaxy. Soit une ellipse en granit poli noir moucheté, et dans laquelle se reflète l'image du visiteur. L'artiste justifie le choix du matériau, une pierre ancestrale et naturelle, par *sa constitution physique qui se trouve comme dématérialisée par le dispositif de monstration. Star Galaxy renvoie aussi à des visions de cosmos et d'épopée spatiale, deux thématiques très présentes dans le cinéma d'anticipation ou les jeux vidéo, intégrant ainsi la pièce à la vocation du lieu*.

Toujours sur le Quai Rimbaud, Jacques Lizène a installé sa 'Petite usine avec motif peint', qu'il conçoit comme un assemblage de sculptures qui forment des mini-usines le long de l'axe de la Sambre. *Comme je suis né dans une banlieue industrielle et que je me suis autoproclamé Petit Maître, il fallait que je peigne des paysages d'usines mais en leur donnant, bien entendu, une dimension supplémentaire d'art nul*, commente l'artiste. *Ensuite m'est venue l'idée de réaliser de petites usines à partir des matériaux que fabriquaient ces usines-là. Il y a aussi ici une idée de recyclage, d'ouvrir des perspectives et de robotique*.

Un peu plus loin, l'intervention de Jean Glibert surgit sur deux façades de l'Ecole Notre-Dame : sur l'une des lignes angulaires noires, sur l'autre un carré rouge. *Il est parti de l'observation, dans deux murs en blocs de béton, de traces de percements comblés, rappelant un projet de station de métro aérien, finalement abandonné,* poursuit Julie Hanique. *Le travail participe à relever la « gémellité » de ces deux parois et leur caractère structurant puisqu'elles se trouvent de part et d'autre d'un îlot construit, dans des plans parallèles*.

Emojis et tweets

A l'angle de la rue de Charleville et de la rue Dupret, Mon Colonel & Spit ont au travers de 'Tale of Nü Charleroi' imaginé de conter l'histoire de la ville à partir de céramiques aux motifs d'émojis, qui traduisent le langage contemporain. *A priori appelés à ne connaître qu'une brève existence et donc à constituer les marqueurs d'une époque précise, ces pictogrammes ne cessent pourtant de s'enrichir pour créer un langage universel élaboré, qui semble particulièrement adapté pour raconter le futur d'une ville en définitive encore très jeune*.

Le parcours se poursuit, et devant la galerie du Vecteur, on croise Aurélie William Levaux, qui explique son œuvre 'Habemus Pas Pérenne'. *On m'a dit que l'œuvre que j'aurais à créer pour Art Public Charleroi ne serait pas aussi pérenne que le Marsupilami sur le rond-point. Or, c'était grâce à l'argent public, qu'elle allait voir le jour. J'ai donc décidé d'engager une personne de Charleroi pour chaque jour exposer une nouvelle idée, celle que je lui enverrai par mail, sur de grands panneaux dans la galerie du Vecteur, comme si c'étaient des murs de tweets. Du coup, mon œuvre ne serait pas du tout pérenne, l'exposition serait en mouvement permanent, et l'argent du peuple retournerait au peuple. La boucle serait bouclée*.

Univers parallèles

De son côté, Michael Matthys a souhaité rendre hommage au premier cinéma où il s'est rendu, enfant. L'ancien cinéma Marignan, boulevard Tirou, 53. 'Souvenir' réfère à la fermeture du lieu, mais aussi au passé minier de la ville, à partir de l'agrandissement d'un dessin au fusain (2008) de sa série Running in the Dark. *L'image est ténébreuse*, explique l'artiste. *Dans le noir, les choses apparaissent comme des souvenirs, comme des fantômes qui reviennent du passé. Les visages disparaissent mais ces personnages sans regard nous fixent. Et puis, il y a des places libres qui sont peut-être les nôtres*.

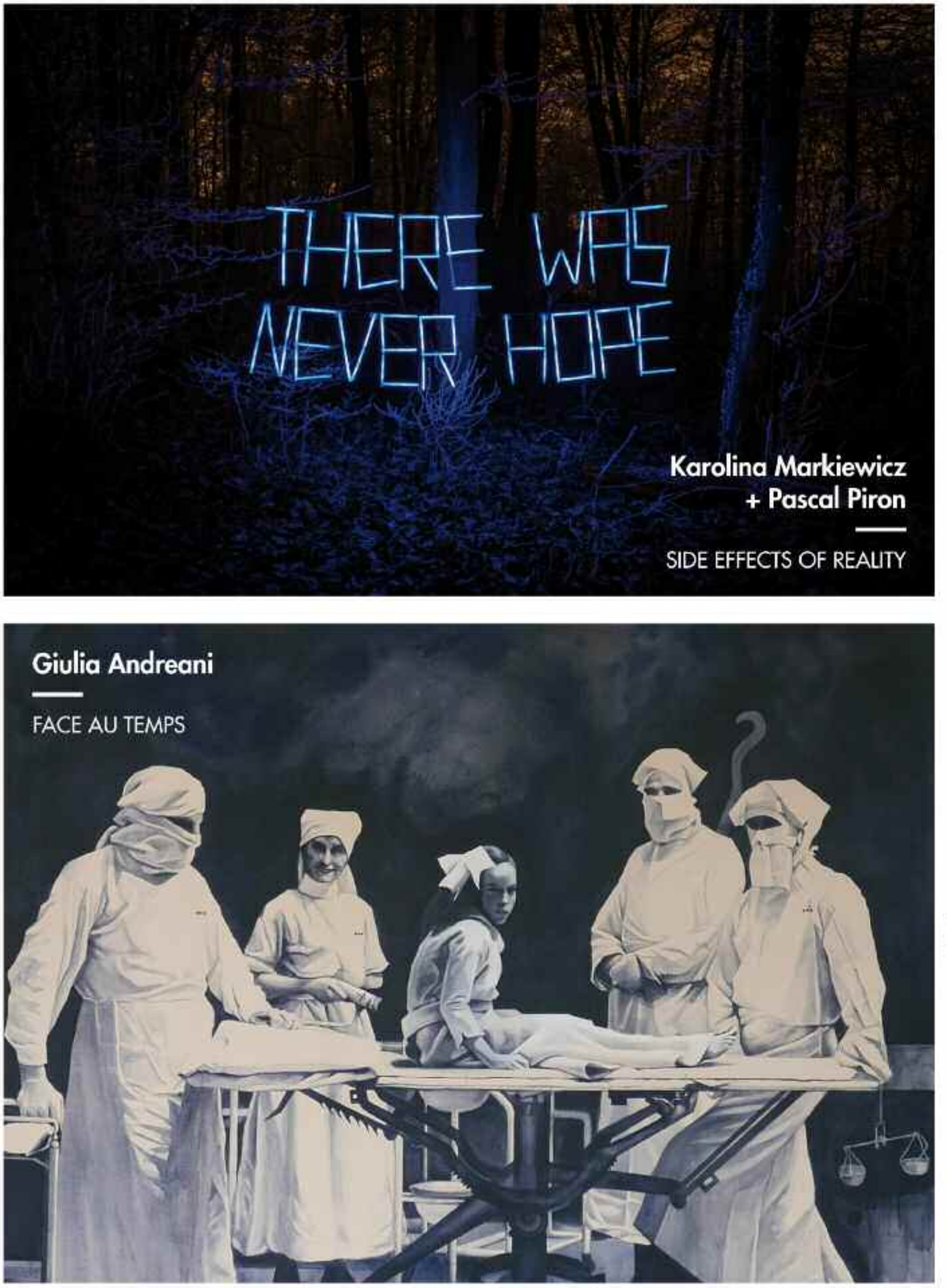
Dans la Galerie Bernard, la vitrine d'Incise présente l'ensemble Devil / Paradis de Thierry Tillier, qui associe vidéos, fossiles et pierres semi-précieuses. *L'œuvre réunit deux passions de l'artiste : Second life et les pierres*, explique Benoît Dusart, co-curateur de la galerie. *La vitrine ressemble à celle d'une épicerie paki, avec des objets kitchs. Les vidéos sont tirées des expériences menées par l'avatar de l'artiste sur le site Second Life. L'esthétique du jeu en ligne fait écho à celle des pierres, qui sont partiellement éclairées par de la lumière noire dévoilant leurs éclats fluorescents et pixélisés. La composition cultive les paradoxes en télescopant les univers privé et public, réel et virtuel, l'authenticité des pierres et l'artificialité du jeu, l'immédiateté numérique à la lenteur géologique…*

D'univers fantasmé et de 'Cosmos' il est encore question avec l'installation en paillettes dorées de Cathy Coës, dans le choeur de la Chapelle Saint-Fiacre. Par rapport à un lieu qu'elle a découvert très délabré, l'artiste a eu envie de réagir, de le transformer pour lui rendre sa beauté. *J'ai conservé la structure, mais j'ai remplacé les objets d'origine par d'autres, chinés et revêtus d'or pailletté. Les différentes techniques de pose génèrent par ailleurs des nuances de couleur*. Tout en influant sur la perception de ce lieu sacré, rendu merveilleux, sans aucune volonté de provocation.

Catherine Callico

L'exposition se tient jusqu'au 05/11.2017

Devil / Paradis , détail Thierry Tillier 2017.



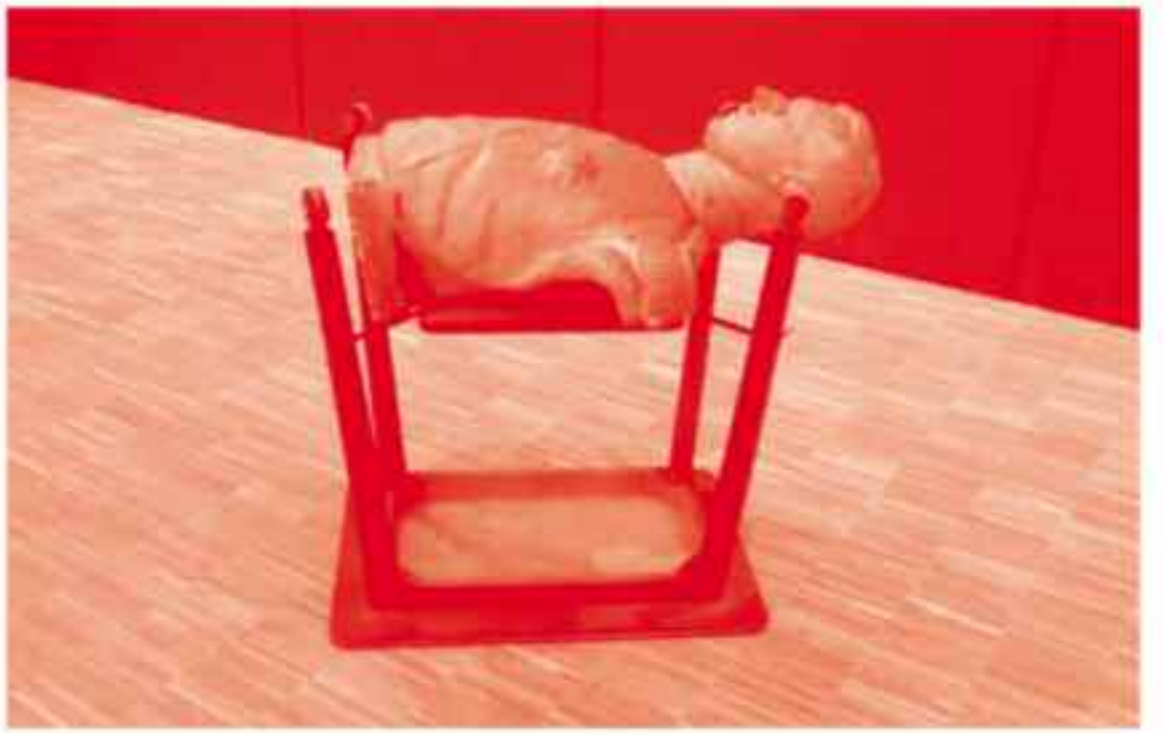
23.09.2017 - 27.10.2017

centre d'art
VILLE DE DUDELANGE
DOMINIQUE LANG
NEE LUXE

www.centredart-dudelange.lu

DUDELANGE
VILLE DE DUDELANGE

NEW EXHIBITION SPACE



POLYTIEK

BEN BENAOUISSE

Curated by Joke Lootens

Exhibition open
from October 18
to November 25 2017
Wednesday and
Saturday
from 2 pm to 6 pm
or by appointment

Opening
Saturday October 14
from 2 pm until 10 pm
& Sunday October 15
from 1 pm to 6 pm

Saturday November 25th at 6 pm
Public discussion
between the artist
Ben Benaouisse and
Philippe Van Cauteren,
the artistic director of
S.M.A.K., Museum of
Contemporary Art
in Ghent

FOR A EUROPEAN COLLECTION OF CONTEMPORARY ART

THE NEW SPACE
SPACE/asbl In Cité Mondi
234, Rue Vivegnis
B-4000 Liège
+32 (0)4 269 86 32
+32 (0) 497 994 435
info@space-collection.org
www.space-collection.org

WE OPEN
A SECOND
EXHIBITION
SPACE
CHECK OUT THE
ADDRESS !

Launched in 2002 by Belgian artist Alain De Clerck, SPACE Collection is building a net of European cities linked by a trans-border collection of contemporary art.

uhoda
MAJOR PARTNER

WITH SUPPORT OF

SPACE

RAPHAEL ZARKA AU BPS22

SKATE SCULPTURES

Historien et praticien du skateboard, l'artiste français Raphaël Zarka (Montpellier, 1977) présente ses travaux récents au BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut, au travers d'une série de photos et d'une installation modulaire.

Pour l'occasion, la grande halle du BPS22 s'est muée en terrain d'expérimentation que des skateurs, confirmés et un peu moins, sont invités à explorer à partir de modules sculpturaux proposés par l'artiste.

Dans son œuvre, Raphaël Zarka se réapproprie des formes existantes, géométriques ou matérielles, via divers médiums : la sculpture, la peinture, le dessin, la photographie ou la vidéo. Après les voir répertoriées, parfois assemblées. La sculpture, dont il est question ici, il la voit comme une partition, qui doit se déployer dans l'espace. "*Je suis très attaché à la sculpture du 20ème siècle et j'aurais aimé produire des objets que j'aurais pu montrer à Tony Smith"*. Le pionnier de la sculpture minimaliste américaine Tony Smith (1912-1980) restant une de ses principales références. Tout comme l'Argentin José Luis Borges qu'il aime paraphraser : "*C'est presque insulter les formes du monde de penser que nous pouvons inventer quelque chose ou que nous ayons même besoin d'inventer quoi que ce soit*".
Zarka nourrit son approche – parfois qualifiée de « documentaire » ou « archéologique » - de la récurrence formelle qu'il observe à partir d'objets issus de domaines divers, tels le bowl d'un skatepark d'Amérique du Nord, un instrument conçu par Galilée pour étudier le mouvement pendulaire, une sculpture moderniste de Katarzyna Kobro et des éléments de l'observatoire astronomique de Jaipur, en Inde. Il se dit incapable de percevoir des formes autrement que comme des productions culturelles, associées à des noms, à des contextes, à d'autres formes.

Formes et matières

La pratique du skateboard influe aussi très fortement sur sa perception et son utilisation des formes et des matériaux, deux éléments par ailleurs interconnectés. Les skateurs exploitent librement toute une série de revêtements et d'obstacles -rampes, escaliers, bancs, etc.-, donc des formes, qu'ils relient entre elles par les parcours qu'ils tracent dans la ville. Tout en donnant d'autres usages à des éléments du tissu urbain.
La série de sculptures intitulée Paving Space et étirée dans l'espace du BPS22 a émergé à partir du module 329 développé par le mathématicien et cristallographe allemand, Arthur Moritz Schoenflies (1853-1928). L'artiste s'est approprié le module, sorte de U à bords biseautés, et en a fait réaliser plusieurs exemplaires en bois et en acier corten. Il les a ensuite associés pour donner vie à des sculptures aux contours variés, soit autant de bowls inédits, que les skateurs peuvent investir à leur tour. De même, dans ce tutoiement entre oeuvres, mathématiques et skateurs, et par là, entre musées d'art et de sciences et la rue, Zarka se joue des conventions de la sphère artistique.

Force abstraite

La visite se prolonge, dans la salle adjacente, par la série de photographies Riding Modern Art, dont les premiers éléments ont été exposés en 2007, lors de la Biennale de Lyon. Présentée au BPS22 pour la première fois dans sa version la plus complète, Riding Modern Art compte une cinquantaine de clichés, spectaculaires pour la plupart. Pour ce faire, l'artiste a recueilli des archives de magazines de skateboard comme Trasher ou Sugar et y a sélectionné des tirages, où des figures sont réalisées sur des sculptures installées dans l'espace public, dans le monde entier. Au départ, je m'intéresse à des petits skateurs –parfois devenus de grands noms dans le milieu- qui prennent un certain risque à partir de sculptures abstraites, qui génèrent une force qui l'est tout autant, du mouvement, du dynamisme. Je recherche le désir de défi à partir d'une sculpture ou d'une rampe d'escalier. En outre, ces photos montrent la façon dont les skateurs s'emparent de l'espace urbain, y compris les œuvres les plus célèbres de l'histoire de l'art. La série est désormais devenue une oeuvre participative à laquelle contribuent des photographes et skateurs et est imprimée en noir et blanc, pour souligner le dialogue entre la forme de la sculpture et le geste du skateur. Geste qui en fait une oeuvre d'art 'vivante', ainsi propulsée dans le quotidien.

Catherine Callico

L'exposition Riding Modern Art se tient jusqu'au 07/01/2018.
www.bps22.be

L'avis du skateur, au niveau de la praticabilité
Maxime Evrard: Les angles sont un peu raides mais on s'habitue, je me suis tordu la cheville mais c'est chouette. Ici on se rapproche de la street, ce n'est pas comme dans un skate park, ici ce ne sont que des plans inclinés assez raides comme dans la street: plus de difficultés, plus de challenge.

Raphaël Zarka: Un groupe d'amis m'a demandé un jour de leur concevoir une structure "skatable". Je n'étais pas à l'aise avec cette facon de qualifier ma sculpture mais ils ont su trouver la formule magique en me disant qu'il ne fallait pas que ca me détourne de mes projets en cours. Je leur ai dit que mes modules étaient présents sur la table. Ce sont les modules de Moritz Schoenflies. Ils ont vu que c'était adaptable; j'avais peur que les que les pentes à 45 degrés ne soient trop raides. Ils ont voulu s'y adapter. Pour eux ca n'était pas plus compliqué de s'adapter à une autre forme de sculpture dans la rue. C'est comme ca que le projet a pu commencer.

JK: Ce que trouve intéressant avec ce type de structure c'est de voir les skateurs dans leur séries d'essais/erreurs. Ce qui est différent des photos montrées qui ne laissent entrevoir que le côté virtuose. J'aime découvrir sur le vif toutes ces types d'approches différentes de la part des squatteurs.

RZ: J'aime bien le terme approche. Pour moi ce sont des structures instrumentales, c'est à dire que l'on doit s'en saisir, les utiliser. Je les vois toutes comme des partitions. Quand je vois les squatteurs s'approcher, je les vois déchiffrer la partition. Ils la regardent, ils montent dessus, ils commencent a saisir la sculpture sous tous ses angles. J'ai l'impression d'avoir écrit un script.

J.K.: Ils en font une experimentation qui est autre que «regarder» une oeuvre. En la touchant il y a un côté dangereux. J'aime cete différence avec les photos…
RZ: Ce sont des photos de skateurs professionnels, je les trouve dans des magazines de skate donc il s'agit toujours de la meilleure figure, la meilleure lumière. Ici c'est l'expérience, on a les rushs.

Michel Rein, galeriste: La sculpture est formidable avec un skateur mais c'est aussi formidable sans. Les sculptures sont des oeuvres d'art qui ont une parfaite autonomie. Elles sont aussi vivantes lorsqu'elles sont expérimentée par les skateurs que quand elles ne le sont pas.

RZ : Je prend mes références dans les années soixante. J'essaie d'être dans la lignée Sol LeWitt qui disait: "Dans mes peintures murales, je voudrais faire des oeuvres que je n'aurai pas honte de présenter à Giotto". Je voudrais faire ici des oeuvres que je n'ai pas honte de présenter à Tony Smith, Picasso ou n'importe qui d'autre. Ca reste des pièces qui doivent tenir en toute autonomie. Au départ j'ai 39 modules pour cette exposition. On pourrait penser que je pourrais les agencer n'importe comment mais c'est faux. Il y a des assemblages qui font oeuvre et d'autres qui peuvent êtres utilisés par les skateurs mais qui ne me disent absolument rien donc ceux là ne seront jamais exposés.

L.P.: Concernant le problème avec les droits d'auteur?
M.R.: Les juristes ont inventé une usine à gaz incroyable qui fait que lorsque l'on photographie sa femme devant une sculpture contemporaine, on peut avoir des problèmes de droits d'auteur et de propriété intellectuelle avec l'artiste. Si il y a des pages blanches dans le catalogue c'est parce qu'il y a des droits qui n'ont pas été autorisés. Sur 45 sculpteurs, six ont refusé.

Pierre Olivier Rollin:
Au Bps 22 ont a toujours été sensible aux sous culture. Pour moi le skate est une sous culture dans le sens ou elle pose une opposition symbolique à l'ordre dominant. Une réappropriation de l'espace public urbain surtout dans le street est une manière de redéfinir l'urbanisme et chacun sait que l'urbanisme est d'abord une décision et un instrument idéologique. Et donc c'est une manière de repenser la Ville. Repenser le partage des espaces, c'est repenser les communs. Les skateurs se réapproprient les sculptures publiques, ils ne font pas de différence entre un banc et une sculpture. Jacques Lizène qui était là hier, a trouvé ça formidable. On s'attaque à une oeuvre d'art qui en même temps symbolise le plus haut point de ce qu'est la culture.

RIDING MODERN ART

EXPOSITION

02.09.2017
> 07.01.2018

www.bps22.be

RAPHAËL ZARKA

© RAPHAËL ZARKA, [illegible], 2017,
ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ (EACC), ESPAGNE
SKATEUR : ADRIAN FUENTES
PHOTOGRAPHIE : [illegible]

BPS22

MUSÉE D'ART
DE LA PROVINCE DE HAINAUT
BD SOLVAY, 22 B-6000 **CHARLEROI**

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ

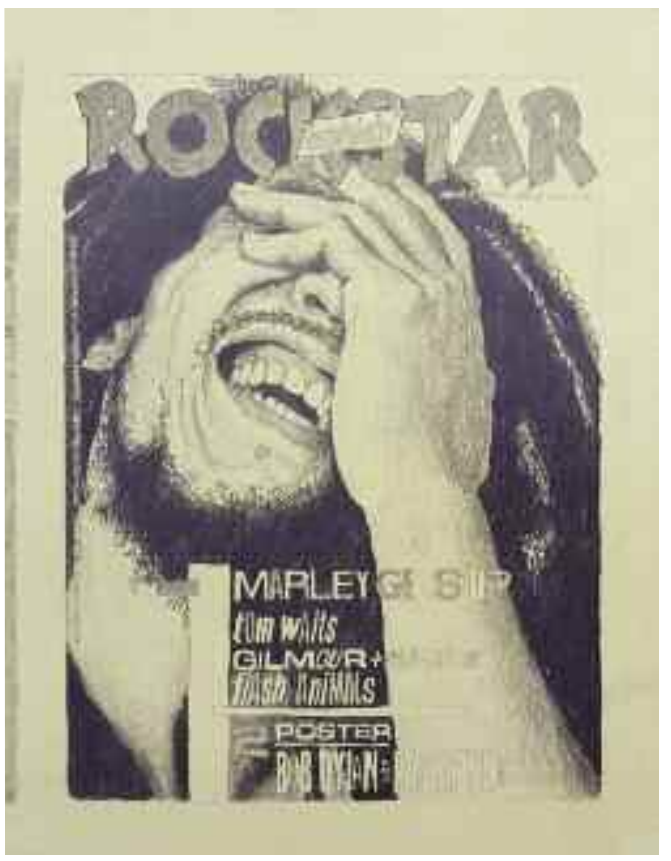
Wallonia.be

INSTITUT FRANÇAIS

EFFERVESCENCE MUSICALE DE LA JAMAÏQUE

[L'explosion musicale qu'a connue et que connaît toujours la Jamaïque témoigne d'un phénomène sans précédent. Sur cette petite île des Caraïbes, faisant partie de l'archipel des Antilles, que Christophe Colomb découvrit en 1494, dont l'Angleterre s'empara en 1655, qui sera la propriété de l'Empire britannique de 1670 à 1962 — année de l'indépendance —, sur cette terre où coula le sang des esclaves importés massivement d'Afrique naquit une culture populaire musicale d'une extrême fécondité. Un laboratoire de styles musicaux qui accouchera du reggae popularisé par son prince, Bob Marley. Catalogue de la très belle exposition qui s'est tenue cet été à la Philharmonie de Paris, *Jamaica Jamaica !* rend hommage aux différentes formes de musiques jamaïcaines qui, loin de n'être que des genres musicaux, véhiculent un esprit, une identité, une culture portée par des engagements politiques et spirituels. L'on retiendra avant tout deux singularités. Premièrement, les musiques jamaïcaines apparues dès les années 1950 sont le résultat de brassages, de métissages, se sont construites au fil de greffes, de réappropriations, héritant du blues, du jazz, du mento, des musiques africaines, deuxièmement, tant les musiques que les inventions technologiques dans les ghettos de Kingston comme le sound system, le dub (remixage), le remix, le riddim (séquence musicale réutilisée), le deejay furent les pionnières de pratiques mises en œuvre par les musiques urbaines actuelles.

studio de King Jammy, 1987 © Beth Lesser



Extrait, Alighiero Boetti, Anno 1984, 1984, graphite sur papier marouflé sur toile, 12 éléments, 100 x 150 cm chacun.

Vectrices d'identité politique, expressions de la voix des opprimés, des descendants d'esclaves, chargées de militantisme et d'énergie spirituelle, les musiques jamaïcaines (ska, rocksteady, reggae…) incarnent ce que Deleuze appelle un art mineur, à savoir un art qui diagonalise les arts majeurs et invente une énonciation collective. Dans leur *Kafka. Pour une littérature mineure*, Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent, au sein des arts mineurs, la littérature mineure par trois traits : la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique et l'agencement collectif d'énonciation. Caractères qui s'appliquent aux musiques « mineures » de la Jamaïque, à savoir des musiques qui minorent, déterritorialisent les standards majeurs du langage musical, de l'agencement social et du sujet créateur. En d'autres termes, l'art mineur invente des régimes de création qui le soustraient au pouvoir, à la domination et le dotent d'une fonction politique. Face à un héritage métissé que les musiciens jamaïcains ont à se réapproprier en lui injectant de l'inédit, face à la nécessité de parler de la situation d'un peuple opprimé, de la mémoire de l'esclavage, les artistes ont à inventer de nouvelles formes de création qui tracent dans un état de choses invivable ce que Deleuze nomme des lignes de fuite. Des lignes de fuite qui sont autant d'issues, de possibles pour ceux qui butent sur une impossibilité. Comme l'écrit Deleuze dans *Pourparlers* : « Il faut parler de la création comme traçant son chemin entre des impossibilités… C'est Kafka qui expliquait : l'impossibilité pour un écrivain juif de parler allemand, l'impossibilité de parler tchèque, l'impossibilité de ne pas parler (…) La création se fait dans des goulots d'étranglement (…) Si un créateur n'est pas pris à la gorge par un ensemble d'impossibilités, ce n'est pas un créateur. Un créateur est quelqu'un qui crée ses propres impossibilités, et qui crée du possible en même temps ». Avant et après l'indépendance, les musiciens jamaïcains se heurtent à des impossibilités extérieures qu'ils redoublent en impossibilités propres afin de lancer des possibles, des tangentes : comment parler, chanter dans la langue des colons, dans l'anglais des maîtres ? Comment crier, mettre en sons, en rythmes, en couleurs mélodiques, en formes harmoniques la misère, l'histoire postcoloniale, l'exclusion, la ségrégation, les luttes pour la liberté ? Comment dire l'indicible, chanter l'inchantable, tracer des lignes noires dans la musique américaine, blanche ? Inventer un nouveau régime sonore, acoustique, c'est inventer des armes pour se constituer en sujet politique collectif. L'ancrage de la création dans une situation historique ne fait cependant nullement de celle-là le résultat d'un conditionnement socio-politique : si Deleuze relie la pensée, la création aux conditions historiques qui les voient naître, il ne les rabat pas sur celles-ci. La création agence des problèmes, se cogne à des points de crise qui, d'une part, viennent du dehors, de la situation et qui, d'autre part, sont internes à sa pratique. Nous ne retrouvons point le schéma marxiste qui fait des œuvres l'épiphénomène, la superstructure reflétant l'infrastructure économique qui la conditionne.

L'histoire tragique de la Jamaïque depuis sa colonisation irrigue ses créations musicales. L'arrivée de Christophe Colomb se solde par le massacre des populations indiennes autochtones, la colonisation britannique par l'esclavage, la traite des Noirs africains. L'esclavage ne sera aboli qu'en 1833. À la fin du XIXème siècle, se développent des mouvements éthiopianistes défendant la cause des Noirs, basées sur une relecture de la Bible. Sous l'impulsion du leader Marcus Gravey, le mouvement rastafari, à la fois politique et religieux prend son essor, met en place sa philosophie, son système conceptuel. Au Dieu des Blancs, à la grande Babylone qui opprime les Noirs, les rastas opposent un Dieu Noir d'Ethiopie dont Haïlé Sélassié sera considéré comme le Messie. Appelant à la fin des souffrances du peuple jamaïcain, à sa libération physique et à sa rédemption spirituelle, à la réappropriation d'une culture noire détruite par la colonisation, par la domination capitaliste, partisans d'un panafricanisme, les rastas développe la pensée du retour à la Terre promise, le rapatriement des Jamaïcains en Afrique. 1919 voit naître un mouvement qui milite pour le retour des Noirs Jamaïcains en Afrique.

Comme le pointent de nombreux auteurs réunis dans *Jamaica jamaica !,* le fil rouge de toutes les musiques populaires jamaïcaines depuis le 18ème siècle, c'est la mémoire de la colonisation, de l'esclavage, la question de l'histoire postcoloniale, de ses blessures. L'indépendance de l'île en 1962 s'accompagne de l'émergence d'une nouvelle forme musicale, le ska, qui, à l'instar des formes musicales à venir, provient d'un brassage d'influences soumises à un renouveau. En prise sur la réalité sociale, le ska, comme le rocksteady, le reggae, le dancehall par la suite, s'ancrent dans le mento, la musique populaire de l'île, substrat d'une culture locale qui se voit fusionnée avec des éléments hétérogènes importés d'Amérique du Nord, du blues, du jazz, du calypso de la Trinité, de la musique cubaine, des musiques africaines. Cette façon d'agréger des sources à l'infini, de cumuler les influences et de les réinventer est la caractéristique majeure des vagues musicales jamaïcaines. La musique devient un vecteur populaire qui façonne l'identité politique et culturelle, qui donne espoir aux laissés-pour-compte des ghettos, des bidonvilles, qui éveille les consciences politiques. Marqué par le tromboniste Don Drummond et son groupe, les Skatalites, par le précurseur que fut Prince Buster, l'âge d'or du ska couvre les années 1960-1965. Dominée par les cuivres, parfois dépourvue de chant, issue des couches sociales défavorisées, la musique ska reprend du mento, du calypso ce qui deviendra la signature rythmique des musiques jamaïcaines, du reggae : le mouvement chaloupé, le « offbeat » (« décalé »), l'art du contretemps, à savoir l'accentuation des temps faibles (des 2ème et 4ème temps de chaque mesure) au détriment de l'accent habituellement placé sur les temps forts (1er et 3ème temps). S'il est un trait qui singularise le reggae, c'est cette impression de décalage, cette pulsation syncopée qui scande les morceaux.

Régnant durant les années 1966-1968, issu du ska, le rocksteady présente des continuités et des ruptures par rapport au mouvement font il émerge : accentuation du contretemps, mise en place du « one-drop » (on omet de jouer le premier temps occupé par un silence) qu'on retrouvera dans le reggae (continuité), mise en avant de la voix, abandon des cuivres, mode mineur fréquent (ruptures). Dénonçant la pauvreté des ghettos, le rocksteady évoque la subculture rebelle, le monde délinquant des *rude boys* et des *rude girls,* kings et queens des ghettos en colère. Si ces musiques s'ouvrent sur un « one-drop », privilégient la rythmique du contretemps et de la syncope, accentuant les temps faibles, ne peut-on y voir une métaphore de la condition politique des Noirs ? Comptés pour rien, les Noirs s'absentent du premier temps pour accentuer les temps tenus pour faibles.

Après le ska, après le rocksteady, puisant en eux, les remaniant, le reggae émerge, conquérant peu à peu le monde, embrasant les années 1968-1984 avec son tempo lent, sa structure circulaire, ses liens au mouvement rasta, ses dieux, Bob Marley and the Wailers, Peter Tosh. Peu importe qu'il soit malaisé de s'accorder sur le premier morceau reggae, si la question de sa paternité reste dans le flou : mouvement musical collectif, ancré dans un soulèvement social, le reggae deviendra la conscience politique de l'île, charriera un esprit reggae, mélange de pensée rasta, de ganja, de combat pour l'émancipation physique et spirituelle. Construit à Kingston, le son si distinctif du reggae se nourrit des inventions du dub, du sample, du chant parlé qui contribuera à l'éclosion du hip-hop. La première occurrence du mot « reggae » (dont l'étymologie incertaine ne cesse de faire couler l'encre)[11] L'origine du terme « reggae » donne lieu à de nombreuses controverses. Certains voient dans « reggae » la contraction de « regular guy », « regular people », à savoir une musique faite pour l'homme de la rue. D'autres font dériver « reggae » de « streggae » (individu mal habillé, peu vêtu, prostituée), d'autres encore insistent sur son lien avec « ragamuffin » (« va-nu-pieds »). Certains soutiennent que « reggae » désigne une tribu de langue bantoue, d'autres qu'il renvoie au terme « rege-rege » (« querelle ») en anglais jamaïcain.
apparaît dans la chanson « Do the Reggay » de Toots & the Maytals en 1968. « Première superstar venu du Tiers-Monde », Bob Marley diffuse un reggae radical, subversif, pacifique, plus conciliant que celui de Peter Tosh. Dreadlocks, ganja, non violence… Le reggae roots est le miroir du chaos politique qui règne en Jamaïque, des affrontements sanglants qui opposent le parti conservateur en place et le parti socialiste proche de la rue. Le reggae sera

souvent lié et alimenté par les rastas qui lisent dans les événements de l'île survenant dans la deuxième partie du XXème siècle une actualisation de la parabole biblique : sous l'influence néfaste de Babylone — symbole biblique de la décadence, de l'impérialisme américain, de ses valeurs guerrières —, les Noirs s'entredéchirent ; le retour du Christ Noir, Rastafari, déclenchera l'Apocalypse, précipitera l'effondrement de Babylone et ouvrira le chemin du grand retour des Noirs en Afrique, la délivrance passant par l'exode vers la Terre promise. L'opposition symbolique entre la décadente Babylone et l'utopie paradisiaque de Zion vertèbre la philosophie rasta du reggae. Victime d'une tentative d'assassinat en 1976, Bob Marley verra son aura de chaman rebelle s'exacerber.

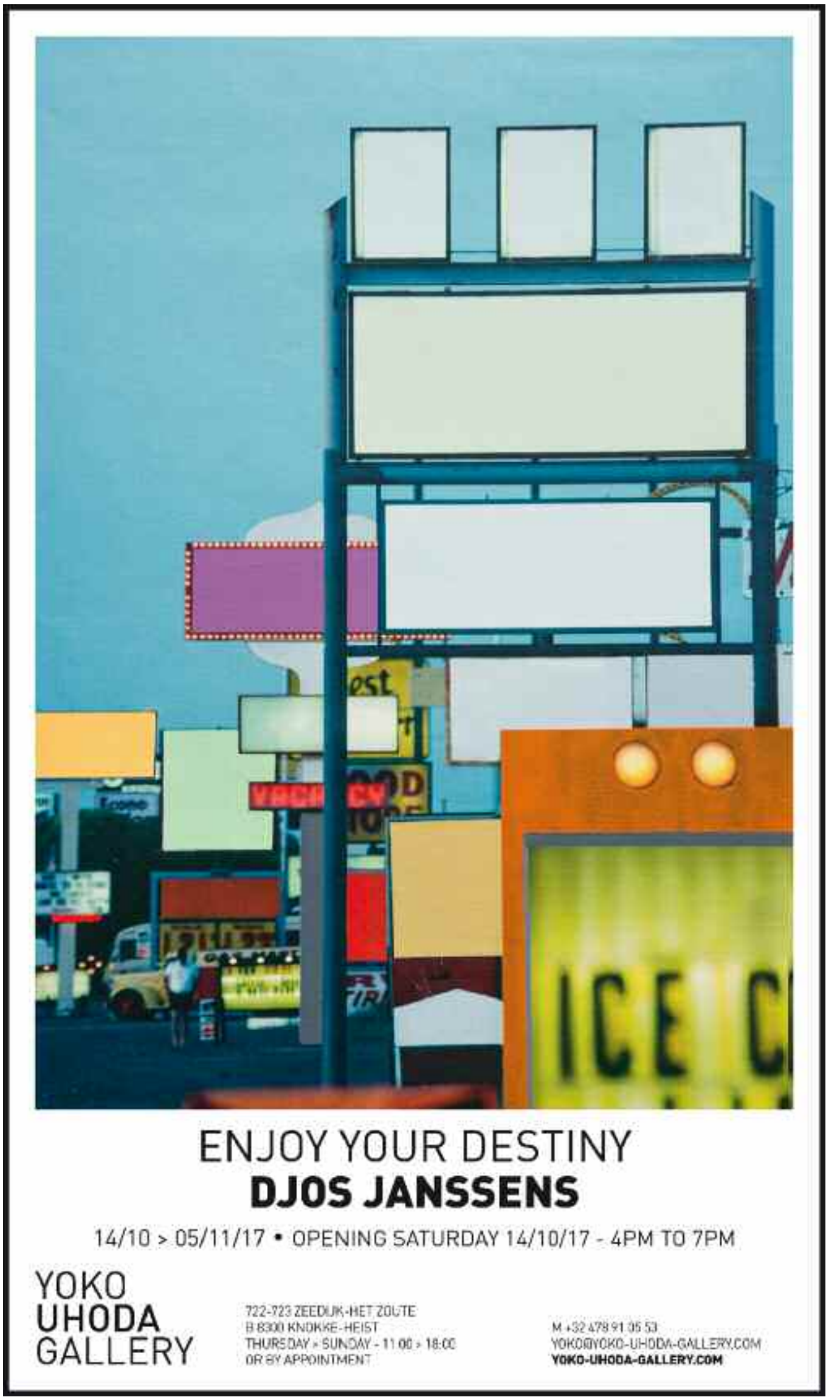
Se forgeant au fil des années, le reggae subira une mutation à la mort du dieu Marley en 1981, délaissant la teneur politique, militante au profit d'une musique de divertissement, virage qui se radicalisera avec l'apparition du dancehall vers 1979. Mort du reggae politique et décès de Bob Marley, de l'ambassadeur de la non-violence, coïncident. Militant aux positions plus radicales, grand défenseur de la légalisation du cannabis, Peter Tosh sera assassiné en 1987. Dans les années 1980, le dancehall, ses synthétiseurs, ses boîtes à rythmes, ses effets sonores (réverbération, échos…) gagneront toute l'île, abandonnant souvent contenu spirituel et politique au profit d'un matérialisme, d'une esthétique de la réussite matérielle, sociale, d'un culte du corps, du superficiel. Certains le perçoivent comme un mouvement situé au plus loin de la contestation des valeurs consuméristes engagée par leurs prédécesseurs. Pour d'autres, si l'univers du dancehall se construit autour du sexe, de la violence, des flingues, de la ganja, il demeure porteur d'une critique sociale des valeurs dominantes, constitue un espace de revendications politiques, héritant des thèmes spirituels et sociaux des rastas. N'étant, pas plus que ne le furent le ska ou le reggae, un courant monolithique, il se diffracte en outre en sous-groupes, en dancehall underground.

Les créations de genres musicaux n'ont pas seulement accompagné l'indépendance de la Jamaïque, ils ont concouru à construire l'indépendance politique par la redéfinition de nouveaux sons. Certains chanteurs donnèrent voix au peuple jamaïcain en recourant à l'usage d'une « langue mineure » (au sens de Deleuze et Guattari), le Patois ou Patwa, créole de la Jamaïque forgé à partir de racines anglaises et ouest-africaines.

Dans sa diversité, sa richesse, l'art musical jamaïcain atteste de sa portée politique, de son ancrage dans une réalité historique troublée, de la mémoire populaire des vaincus, des combats qu'il mena en faveur de la liberté, de l'émancipation des hommes. L'art ne se présente pas comme un lieu séparé de la vie, comme une discipline flottant dans la transcendance de sphères non-empiriques, mais comme un médium pris dans les plis de l'existence, œuvrant à la création de puissances de vie.

Véronique Bergen

Jamaica Jamaica !, dir. par Sébastien Carayol et Thomas Vendryes, Cité de la Musique Philharmonie de Paris/La Découverte, 288 p., 39 euros.



LIVRES

Les Guido Lu sont de retour avec un livre d'artiste

Guido - écriture et concept
'Lu - supervision, conseil, correction

PARTI PRIS a été écrit sur une vingtaine d'années, mil fois rectifié, peaufiné et, à la longue, est devenu un ensemble aléatoire en ce temps de manque où le verbe (le verdict) est cri, où est banni la réflexion, le calme ennui, le repos, la suspension du geste réfléchi…

SORTIE (date officielle) : le samedi 21 octobre
Format A4 , 232 pages N&B

EXPOSITION: le samedi 21 octobre à 18h La Lettre volée, 146 avenue Coghen -B 1180 Bruxelles
+ PERFORMANCE : lecture déclamation publique avec choeur à 19h précise

Le temps passe et s'arrête tous les dix ans à Münster

Sans Monschau et Marl le « Skulptur Projekte Münster » n'existerait pas.
(Kasper König)

Tous les dix ans le public de l'art est confronté au temps et au temps vécu.
La première édition de « Skulptur Projekte" remonte à 1977 alors que la grande rebellions de l'art était déjà bien passée, laissant la place à un « retour » des artistes vers la 'sécurité'des musées.
C'était une période où on construisait en masse de nouveaux musées dans un contexte de rénovation des villes et de 'city-marketing'.
Münster est une tres belle ville, verte et propre, où le trafic est dominé par des cyclistes roulant sur de magnifiques routes adaptées et panoramiques. En 1977 Münster était un lieu de projets, c'est-à-dire qu'on y expérimentait l'art de façon radicale dans un contexte urbain et public.

L'exemple le plus marquant fut la contribution durant 4 éditions de l'artiste américain Michael Asher. Pendant la durée de l'exposition, il plaçait chaque fois une simple caravane à des endroits » sociologiquement » bien choisis, dans ou autour de la ville. C'est intéressant de suivre l'évolution de la ville de Münster au travers des années et des changements urbains, au point de rendre impossible le placement de la caravane à certains endroits devenus trop construits.
Michael Asher l'avait très bien compris : il ne faisait pas des sculptures statiques, mais il imaginait ses caravanes beaucoup plus comme une sculpture dynamique qu'un objet touristique nomade.

Probablement que cette croissance urbaine est un premier signe du tourisme artistique qui a beaucoup de conséquences aujourd'hui ! A Münster on attend cette année pas moins de 600.000 touristes à vélo, et à Kassel, même si cette 14e édition de la documenta est controversée, on aura atteint 1.000.000 de visiteurs en seulement 100 jours.

Mais Münster est un projet où le public attentif et patient, peut expérimenter à chaque édition le changement de temps. Les projets y sont beaucoup moins liés au concept de « sculpture ».

On remarque aussi que les artistes les plus reconnus ou ceux étant soutenus par des galeries avec de gros moyens financiers, se retirent de l'espace public. Les œuvres à gros budget, comme celle de Pierre Huyghe (dans une ancienne patinoire) et de Gregor Schneider (au musée LWL) n'ont plus grand chose à voir avec le Skulptur Projekte et vivent leur vie artistique d'une manière plus individuelle et non plus reliées à la ville de Münster.

Le budget limité, attribué à des artistes moins liés au circuit commercial, se reflète dans les œuvres plus modestes mais non moins intéressantes comme celles de John Knight et de Joëlle Tuerlinckx.

Une action magistrale et honnête de Kasper König

Kasper König est le parrain de Skulptur Projekte ; un des curateurs importants dans la lignée de Harald Szeemann, Rudi Fuchs et Jan Hoet …
Kasper König appartenait à une génération qui rayonnait et générait encore de l'influence dans un monde de l'art qui était pleinement tourné vers le soi-disant art NATO. Leur image du monde était plus moderne.
Aujourd'hui il n'y a plus de pareils guides. Ce n'est d'ailleurs plus possible à cause de l'existence d'internet et l'intérêt numérique grandissant pour l'art et la culture tant au niveau de l'offre que de la demande. L'art et la culture sont des phénomènes de spectacle qui font partie d'un 'lifestyle'global.
Kasper König jumelle maintenant la ville de Münster à une ville inconnue Marl. Ce choix est très intelligent. A Marl l'exposition « Stadt und Skulptur' et à Monschau l'expo « Umwelt Akzente – die Expansion der Kunst » ont été crées en 1970. Elles ont généré le Skulptur Projekte en 1977.

A Monschau, l'histoire s'est écrite au travers des choix curatoriaux de Klaus Honnef qui montrait dans cette ville pittoresque beaucoup d'artistes, entre autres Daniel Buren, Lawrence Weiner, Günther Uecker, Klaus Rinke, Jan Dibbets et le belge Jef Verheyen ! Dans la ville cossue de Marl – une ville bizarre, « fondée » en 1936 par les nazis, connue pour son industrie chimique- on a construit dans les années '50 une toute nouvelle ville. Elle était basée sur des concepts architectureaux de deux Néerlandais Johannes Hendrik Van den Broek et Jacob Berend Bakema. Ces deux architectes s'occupaient aussi de la réconstruction de la ville de Rotterdam qui avait été entièrement détruite.
Marl est aujourd'hui toujours une ville forte avec une population relativement pauvre qui vit paradoxalement dans un environnement moderne. Les idéaux socio- utopiques y sont figés.
L'hôtel de ville y est imposant. Sur des photos historiques on y voit comment la place et le boulevard qui part du centre étaient aménagés avec des œuvres d'art. Le SPD y régnait grâce à la prospérité liée à la chimie et au charbon. Il entre-

Thomas Schütte, Melonensäule, Marl, 2017,
© Christa Appel

tenait une vision urbaine dans laquelle la modernité de l'environnement était accentuée par un art 'visionaire'.

La ville achetait des oeuvres majeures d'artistes renommés, entre autres Giacometti, Rodin, Arp et Zadkine. Aujourd'hui c'est un peu inhabituel de se promener ici dans un site presque nostalgique où l'art moderne est parfaitement intégré et où la première université populaire a vu le jour.
Tous ces projets se sont insérés naturellement dans un cadre politique et pédagogique dont l'élargissement et le bien-être restaient prospères.

Kasper König, en accord avec le curateur de Marl Stephan Wolters a décidé de provoquer un dialogue dynamique entre Marl et Münster. Cela aboutit à beaucoup de beauté et fait que le Skulptur Projekte Münster est encore plus intéressant.

Joelle Tuerlinckx, Le Tag 200m, Marl, 2017 (Testlauf),
© Christa Appel

Le fameux néon » Angst » (1989) de Ludger Gerdes a déménagé de Marl sur la façade du centre commercial en face du musée central à Münster. Nora Schulz a installé la petite sculpture de Olle Baertling, merveilleusement abstraite et d'un acier très léger, dans le hall du musée à Münster et Nicole Eisenman a posé quelques coussins en pierre de Marl à la proximité de sa fontaine a Münster.

À l'inverse, le monument pour vélos de l'américain Richard Artschwager de 1987 a été transféré à Marl. Il y est placé de manière moins remarquable derrière le Skulpturenmuseum Glaskasten, prochainement rénové et abrité dans l'hôtel de ville, comme un signe de cohabitation heureuse entre l'art et la politique locale. Dans ce musée en verre, librement accessible, il y a beaucoup de maquettes d'œuvres importantes présentes à Münster. Les maquettes de Sol LeWitt, Isa Genzken, Claes Oldenburg, Thomas Huber, Ludger Gerdes, Jorge Pardo .. permettent de comprendre la manière de penser des artistes. Elles sont installées dans l'entrée qui a été transformée en salle clôturée de murs en verre. Dominique Gonzalez-Foerster présente la magnifique maquette de sa participation en 2007 « Roman de Münster ». Anciennement présentée à Skulptur Projekte ; à Marl, elle en propose une réduction sous forme de maquettes minuscules. Elle présente ce concept de 2007 et 10 ans plus tard en l'exposant à Marl c'est aussi aussi puissant.

L'idée de déplacer la fameuse colonne à cerises de Thomas Schütte de Münster à Marl, fût une idée technique difficile à réaliser. Thomas Schütte a alors eu l'idée de modifier son socle en beton en le surélevant de 10 %. Ainsi présentée, la colonne propose maintenant la nouvelle sculpture incomparable et brillante d'une pastèque découpée en tranche. C'est une sculpture qui est placée aux abords d'un parking et d'un parc qui fut auparavant une cimetière. Ce parc héberge des œuvres fantastiques d'Ilya & Emilia Kabakov, Jochen Gerz, Bogomir Ecker en Ian Hamilton Finlay.

La grande surprise dans ce parc-cimetière est la contribution radicale de Joëlle Tuerlinckx à Skulptur Projekte. Une ligne de spray calcaire d'exactement 200m de longueur sépare cette plaine 'sacrée'sans toucher un arbre ou une sculpture. Chaque jour à 10 heures, la ligne blanche est tracée à nouveau, comme un rituel jusqu'au 1er octobre quand Skulptur Projekte fermera ses portes. Le titre de l'œuvre « TAG » est extrêmement poétique. Il se réfère en même temps à un 'tag'dû au renouvellement quotidien de la ligne blanche, comme un rituel et un signe performant sans contenu ou message explicite. La ligne est une sculpture. Elle circule sur l'herbe et plonge légèrement dans le sentier de promenade qui la croise. Elle suit le relief du terrain et fend comme un couteau, ce qui permet un grand nombre d'interprétations
Joëlle Tuerlinckx amène dans le contexte du Skulptur Projekte un point culminant individuel, économe en moyens. Elle sait toucher l'âme et le cœur dans une 'profonde réflexion" sur l' éphémère et de tout ce qui nous entoure — comme les idéaux architecturaux en pierres de la ville de Marl, qui ont disparu.

La partie de l'exposition à Marl porte le titre «The Hot Wire» – un titre concret, extrêmement beau, mais aussi une allusion aux lignes téléphoniques, voire aux connexions politiques qui décident parfois de la paix et de la guerre…

Luk Lambrecht
Traduction Joke Lootens

Skulptur Projekte 2017 se déroule dans la ville allemande de Münster du 10 juin au 1er octobre. Pour la première fois, l'événement s'étend jusqu'à la ville industrielle de Marl.

Herbert Foundation

Time Extended / 1964 – 1978. Part II
Works and Documents from the
Herbert Foundation
From September 17, 2017 onwards

Poster Wall 2017

Overview first floor with works by Giulio Paolini, Luciano Fabro, Giovanni Anselmo, Mario Merz and Gerhard Richter

Herbert Foundation
Coupure Links 627 A, Gent
t: +32 9 269 03 00
contact@herbertfoundation.org
www.herbertfoundation.org

With the support of: Degroof Petercam
Media partner: De Morgen

CONTRE-CULTURES EN FRANCE ET *VAGUE*

Loin de toute nostalgie, de toute visée patrimoniale, dans un geste résolument non commémoratif, deux ouvrages délivrent, l'un, un bilan des explosions créatrices, politiques dans l'Italie des années 1968-1977, l'autre, un panorama du bouillonnement de la contre-culture dans la France des années 1969-1989. Catalogue de l'exposition qui s'est tenue à la Maison rouge début 2017 (laquelle Maison rouge fermera ses portes en 2018), *Contre-cultures 1969-1989,* ironiquement sous-titré *L'esprit français* dans une acception vomissant tout enfermement cocardier, présente ce que les commissaires appellent une « nébuleuse de pratiques » artistiques branchées sur le politique, animées d'un souffle frondeur. Les œuvres choisies ont en commun de se tenir dans les marges de l'art institutionnel, de passer au vitriol de l'humour noir les formes académiques de la culture. Si des artistes connus (Orlan, Michel Journiac, Topor, Monory, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, Pierre et Gilles, Copi, Bérurier noir…) y côtoient des oubliés, des collectifs, tous se tiennent du côté de la dissidence esthétique où irrévérence et provocation passent par des innovations formelles sur fond de soubresauts sociaux.

Si la richesse de l'explosion créatrice, révolutionnaire des années 1960 fut sans précédent, il est plus malaisé de définir ce qui, dans les années 1970, relève d'une prolongation du souffle contestataire des sixties, de l'ivresse de Mai 1968 et ce qui agence de nouveaux modes de création tant artistiques qu'existentiels. Les commissaires d'exposition Guillaume Désanges et François Piron s'attachent d'une part à bousculer une première opposition entre la fécondité des années 1960 et la parenthèse des deux décennies ultérieures, d'autre part à remettre en question la dichotomie entre la poursuite de la « liberté joyeuse » dans les années 1970 et l'entrée dans la noirceur, dans le désespoir des années 1980 bientôt avalées par le reflux du conformisme. Des signes de désillusion, de faillite des utopies alternatives secouent dejà les seventies tandis que la subversion radicale continue d'opérer dans les années 1980.

Ce que traduisent ces archipels de créations underground, au travers d'installations, de fanzines, de revues (*Hara Kiri, Charlie Hebdo, Métal Hurlant, Fluide glacial, Le Gai Pied*...), de radios libres, d'éditeurs (Champ libre), de collectifs (les artistes de la coopérative des Malassis, le groupe Dziga Vertov fondé par Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, le FHAR, Front homosexuel d'action révolutionnaire, les Gazolines, le Groupe d'Information sur les Prisons…), c'est un *agit art* enté sur les convulsions sociétales. La réflexion sur les instances d'énonciation, sur les questions du genre, sur le féminisme, l'homosexualité, les luttes sociales, le nucléaire, l'armée s'approfondit dans la négation des formes d'autorité extérieure et intérieure, dans une critique radicale des institutions (écoles, asiles, prisons…), des diktats artistiques. L'offensive contre les régimes d'enfermement (l'Etat, l'Eglise, l'armée, le pouvoir…) va de pair avec un pied de nez au bon goût, aux colonnes du temple artistique, au résultat. L'effervescence de la contestation (politique, esthétique, sociale…) l'emporte sur la réalisation, sur la mise en œuvre d'une société alternative. Dans ces pratiques d'une liberté avant-gardiste s'exprimant en des archipels de créations multiples, non fédérés, les acteurs ont rompu les amarres avec l'art officiel. Mais, comme l'écrivent Guillaume Désanges et François Piron, en dépit de cette sécession, de cette dissidence, on peut « mettre au jour certaines filiations occultes dont les racines puisent dans un « anti-patrimoine » commun, chez Sade, les Surréalistes, les Situationnistes, Antonin Artaud ou Jean Genet ». L'héritage de ceux qui refusent l'engrangement d'une tradition sclérosée, répressive, étouffante passe par un esprit ubuesque. Pensons à la réactualisation du Collège de pataphysique produite par Jean-Christophe Averty avec son *Ubu roi,* son *Ubu enchaîné.*

Dissous dans la vie, se contestant en tant que forme culturelle séparée, l'art entend explorer les « mauvais genres », allier en un seul jet explosion esthétique et libération politique, sexuelle. La dissolution voulue des frontières entre l'art et la vie fait du premier une expression des puissances combattives, festives de la seconde. Un contre-art accompagne la recherche d'une contre-éducation (Ivan Illitch…), de contre-savoirs, de contre-asiles (La Borde avec Jean Oury, Félix Guattari, les expériences de lieux alternatifs pour autistes menées par Fernand Deligny…). Ce choix artistique a souvent pour contrepartie d'enfermer les œuvres dans une fonction de sismographe, de révélateur-miroir grimaçant et frondeur des mutations du social, des impasses du temps, bref, dans un rôle de réverbérateur anthropologique. Désirer rompre avec l'autonomie de l'art, vouloir le destituer de son socle à l'écart de l'état du monde, l'instrumentaliser comme moyen de dénonciation, de transformation des consciences, c'est aussi encourir le risque de privilégier le processus sur l'œuvre, la spontanéité du cri, de la dérision sur la consistance esthétique. Le possible rapport cultuel à l'œuvre s'efface alors au profit d'une immersion dans une expérience anthropologique. Dans *L'Œuvre d'art à l'ère de la reproduction technique*, Walter Benjamin analysait et déplorait la disparition de ce rapport cultuel provoquée par la reproductibilité technique : la valeur d'exposition des œuvres prend alors le dessus sur la valeur cultuelle. La volonté d'immanentiser l'art dans la vie, de le césurer de son hétérogénéité au plan du monde ne l'immerge-t-il dans une fonction de résonance amplifiée du social, dans une suradhérence à l'époque dont il est un fragment brut ? Avalées dans un creuset sociologique, certaines œuvres, certaines contre-œuvres n'encourent-elles pas le risque de se tenir en deçà de ce que Deleuze appelle la consistance des blocs de sensations dès lors qu'elles revendiquent le primat de la décharge sur les opérations internes (construction de ce que Deleuze appelle affects et percepts) ?

Dans ce brasier créateur où s'expérimentent des happenings « pré-queer », de nouveaux graphismes (*Bazooka* avec Kiki Picasso*)*, des explorations fantasmatiques libérant les désirs (Pierre Molinier, Clovis Trouille, T5Dur, Jean-Louis Costes…), un dandysme noctambule qui, désabusé par les luttes, se confie à la fête perpétuelle et fait de sa vie une œuvre d'art (Alain Pacadis…) [1] se mettent en œuvre un voir, un percevoir en surrégime qui sont poussés dans des agencements exacerbant les possibilités de l'œil, de l'oreille des sens. Ce qu'Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros appellent les « marronnages grammaticaux » à l'œuvre dans les romans de Monique Wittig (*L'Opoponax, Les Guérillères, Le Corps lesbien*), à savoir un travail de « brutification du langage », de réappropriation d'une langue délestée de ses usages sociaux, des normes telles que le genre, peut servir dénominateur commun aux pratiques des acteurs de la contre-culture : un marronnage conceptuel, esthétique, langagier qui liquide la gangue des normes, des prescriptions enserrant la vie, les champs artistiques, le rapport au monde. La création-vie en tant que force de résistance consonne avec l'expérimentation de devenirs harets. Faire bouger l'état de choses, la langue, les couleurs, les formes, les sons, le corps, c'est s'attaquer à leurs présupposés, à leur plan préjudiciel, aux réquisits qui agissent en sous-main. Passant inaperçus en ce qu'ils composent les soubassements de la pensée, ces présupposés (ordre de la langue, logocentrisme, phallogocentrisme, dualismes métaphysiques…) doivent faire l'objet d'un dynamitage. Interrogeant les formes de domination, les esthétiques de l'excès, de la subversion des interdits, de la réintroduction de la corporéité dénouent la collusion mise à jour par Foucault entre savoir et pouvoir.

Empruntant son nom au personnage du policier ridicule des romans de San Antonio (écrits par Frédéric Dard), actif dans les années 1980, le groupe de métal urbain Bérurier noir balance dans ses chansons une critique acerbe des piliers de la société (armée, prison, école, église…). Créant un fanzine anarchiste, *Foulard noir*, à partir de la chanson « Porcherie », « introduite par un fragment de discours de Le Pen interrompu par des grognements de porcs », le groupe « amorce le tournant de BxN vers des hymnes à l'insoumission et au soulèvement de la jeunesse (« Vive le feu », « Nuit apache », « L'Empereur tomato-ketchup ») » (p. 226).

« Le monde est une vraie porcherie
Les hommes se comportent comm' des porcs
De l'élevage en batterie
A des milliers de tonnes de morts
Nous sommes à l'heure des fanatiques
Folie oppression scientifique
Nous sommes dans un état de jungle
Et partout c'est la loi du flingue
Prostitution organisée
Putréfaction gerbe et nausée
Le Tiers-Monde crève les porcs
s'empiffrent
La tension monte, les GI's griffent », « Porcherie », Bérurier noir.

Tate Liverpool

Deux artistes, deux Allemagnes

Avec « Portraying a Nation : Germany 1919-1933 », la Tate Liverpool se focalise sur l'Allemagne de l'entre-deux-guerres et plus particulièrement sur les œuvres d'August Sander et d'Otto Dix. Une manière de faire revivre la République de Weimar à travers les yeux de ces deux artistes antagonistes.

August Sander photographiait les ouvriers portant des briques, des artisans aux regards profonds, des orchestres de rue, des officiers aux grandes moustaches. Otto Dix peignait des prostituées lubriques, des cranes en décomposition, des champs de bataille chaotiques.

Pourtant ces deux artistes allemands ont partagé la même époque : la République de Weimar. Un moment crucial de l'histoire germanique. Dans l'entre-deux-guerres, l'Allemagne est cassée : chômage, inégalités, misère, rancœur, montée du nazisme… Une période de l'histoire qui fait écho à notre société actuelle marquée par le retour des mouvements populistes.

Représenter toute l'Allemagne en donnant une place à chacun. Tel est le projet démocratique d'August Sander. Ce photographe de Cologne a voulu immortaliser cette société en pleine mutation par ses photographies. Sa série « Les Hommes du XXe siècle » traduit un désir d'exhaustivité encyclopédique. Mais l'égalitarisme se trouve également dans le dispositif muséal : une succession de photos de même taille, à la même hauteur, dans les mêmes cadres. Aucune ne ressort plus qu'une autre. Comme si la photo du général valait autant que celle du bohémien.

Allemand lui aussi, Otto Dix est pourtant aux antipodes d'August Sander. D'entrée de jeu, une différence fondamentale sépare les deux compatriotes : Sander est photographe, Dix est peintre. Mitrailleur pendant la Grande Guerre, souvent associé à l'expressionnisme et à la Nouvelle Objectivité, Otto Dix a une vision froide et décadente de la République de Weimar. Loin des visages sentencieux de Sander, les humains chez Dix sont glauques, ternes et putréfiés. Les prostituées et leur laideur désirable ont une place fondamentale dans son œuvre, comme des symboles du mal-être physique et moral de la société allemande.

Femme allongée sur une peau de léopard (1927) par Otto Dix ©Tate Liverpool, Roger Sinek

Passer d'une pièce à l'autre, passer d'August Sander à Otto Dix, c'est un peu comme passer d'une Allemagne à l'autre. Pourtant, chez l'un comme chez l'autre, la guerre n'est jamais très loin. Soldats en uniformes impeccables chez Sander. La guerre chez Dix n'est que carnage et dévastation, comme en témoigne sa célèbre gravure à l'aquatinte « Assaut sous les gaz » (1924). Dans cette Allemagne sous le choc de la Première Guerre, Otto Dix voit les atrocités. Sander, quant à lui, y voit l'humanité. Cette exposition permet de regarder l'Histoire à travers quatre yeux et de saisir la pluralité de l'Histoire. Mais Dix et Sander ne sont pas les uniques artistes de la République de Weimar. Si cette exposition montre qu'il existe deux Allemagnes, il peut encore en exister beaucoup d'autres.

Romain Masquelier

Tate Modern >15 octobre

RÉVOLUTIONNAIRE EN ITALIE, LA HORDE D'OR

Giangiacomo Feltrinelli en compagnie de Fidel Castro, La Havana, 1964, ©: Marco Poloni. Courtesy Campagne Première, Berlin

L'ouvrage collectif *La Horde d'or* est quant à lui un livre-somme sur l'histoire politique, les mouvements révolutionnaires, créateurs de l'Italie des années 1968-1977. Ensemble inouï de textes de théoriciens militants ou non (Toni Negri, Oreste Scalzone, Giangiacomo Feltrinelli, Rossana Rossanda, Umberto Eco, Paolo Virno…), de récits d'acteurs de l'époque, de tracts, de chansons, de témoignages sur les diverses formes prises par la révolte, *La Horde d'or* questionne l'effervescence théorique, culturelle du long Mai italien qui se prolongea durant une décennie. Rédigé dès 1987, ce livre collectif comprenant de nombreux collaborateurs fut mené à bien par deux maîtres d'œuvre, l'écrivain Nanni Balestrini (poète, romancier, un des fondateurs du groupe d'écrivains, le Gruppo 63, proche de l'opéraïsme, auteur de nombreux livres sur les années de la contestation en Italie, notamment *Les Invisibles, Nous voulons tout*, ou encore *L'Editeur* consacré à Giangacomo Feltrinelli) et l'écrivain et éditeur-libraire Primo Moroni, décédé en 1998. Ces dix années qui secouèrent l'Italie, au cours desquelles des groupes venus de divers horizons tentèrent de contribuer à un changement de société, ne sont aucunement figées dans un passé clos : l'ouvrage propose une boîte à outils précieuse pour penser notre présent, articuler les luttes actuelles à l'héritage de l'insurrection qui gagna l'Italie. Alors que le jeune XXIème siècle connaît des dynamiques de contestation venues d'une jeunesse refusant l'état du monde imposé, l'actualité, l'utilité stratégique de ce livre n'en sont que plus criantes. Saluons les Editions L'éclat d'avoir entrepris ce vaste projet de traduction.

Publié chez Sugarco en 1988 à l'occasion des vingt ans des manifestations de 1968, réédité par Feltrinelli, *L'orda d'oro* offre une synthèse de la généalogie, des moteurs, des victoires, des déceptions de décennies de luttes et de création. De 1968 au mouvement occulté de 1977, l'Italie est la proie d'une contestation du travail, du capitalisme, du consumérisme, du savoir, du patriarcat. Outil de réflexions afin de se réapproprier une histoire passée et d'analyser ce qui bouillonne aujourd'hui, cet ouvrage transversal rompt le silence sur cette période italienne, sur les motivations, les luttes d'une génération. Les média, le pouvoir ont caricaturé cette décennie sous la dénomination réductrice et dépréciative des années de plomb, se livrant à un travail d'épuration idéologique, de falsification (comme l'écrit Primo Moroni dans la préface à la deuxième édition)[2]. L'historiographie officielle a travaillé à l'occultation de pans de la mémoire collective. À cette censure privant les générations ultérieures de leur histoire, à ce refoulement d'une époque qui s'est soldée par l'entrée dans les années de la contre-révolution, par le triomphe du conformisme et du consumérisme dans les années 1980, *La Horde d'or* répond par le recueil des voix de ceux qui furent les acteurs directs, indirects, les témoins de ce soulèvement. Exposant comment la révolte existentielle s'est exprimée dans la culture, le militantisme, les luttes ouvrières, l'ouvrage lève la chape de plomb qui enterra le long mai italien fleurissant durant dix ans. Au travers de tracts, de textes théoriques, de chansons, ce sont les centaines de voix d'un mouvement composite que l'on entend, des voix qui, face à la crise des réponses politiques traditionnelles, ont inventé des dispositifs créateurs inédits, proposé des manières alternatives de vivre.

Cette fresque des révoltes épouse leur genèse, expose les contradictions insolubles dans lesquelles est prise une Italie en pleine mutation. C'est ainsi que l'on perçoit les fils, les réseaux qui relient la contre-culture, le Beat italien — inspiré par la Beat Generation, par le mouvement Provo né à Amsterdam — aux luttes dans les usines, au féminisme, que l'on voit la dynamique transversale des mouvements se heurter peu à peu à un clivage entre la fraction libertaire, partisane du spontanéisme et la fraction optant pour la discipline de l'organisation politique. Dès 1965, on assiste à l'émergence d'une contre-culture, le Beat italien, son journal le *Mondo Beat*. C'est en Italie, à Cosio di Arroscia, en 1957, que l'Internationale situationniste est fondée, innervée initialement par le projet de dépasser l'art en le réalisant dans la vie. Là où en France, la fièvre de Mai 1968 connut un reflux rapide, en Italie, l'explosion de 1968 se prolongea sur une décennie. Fruit du bouillonnement du « désir dissident » qui couvait depuis des années, résultat des tentatives menées dans le courant des années 1960 pour construire une contre-société, l'année 1968 joua le rôle d'un « grand accélérateur », d'un « commutateur planétaire » qui aboutira à la fracture entre libertaires et tenants de l'organisation.

Face d'une part à la répression exercée par l'Etat, face à la stratégie de la tension, aux attentats de la piazza Fontana à Milan le 12 décembre 1969 (attentats commis par l'extrême droite avec l'appui des services secrets), face à la menace d'un coup d'Etat, face d'autre part aux défaites, à l'enlisement du mouvement contestataire, certains choisiront de recourir à la lutte armée. Une des réponses apportées par l'extrême gauche aux massacres d'Etat sera l'abandon de la contestation, de l'expérience légales, le passage à la clandestinité, à la guérilla urbaine. Ce qu'on appelle l'action directe, les actions de guérilla urbaine en Amérique du Sud, particulièrement celles des Tupamaros en Uruguay, inspireront les pratiques de lutte armée dans les métropoles européennes. Une partie de la gauche extraparlementaire pose en problème central la terreur d'Etat qui se manifeste lors des attentats de la piazza Fontana à Milan, avec les bombes déposées à Rome. Une grossière mise en scène vise à fabriquer de faux coupables afin de maquiller l'action de l'extrême droite. La responsabilité des attentats est attribuée aux anarchistes. On procède à l'arrestation de l'anarchiste Pinelli et à son élimination par défenestration (événement dont Dario Fo tira sa pièce de théâtre, *Mort accidentelle d'un anarchiste*). Une tendance armée se dessine afin de riposter au terrorisme d'Etat, à la mise en place d'une restructuration autoritaire dans les usines et à l'adoption des lois d'urgence lors du tournant législatif répressif des années 1974-1975. Un chapitre du livre (chapitre 8, « Lutte armée et Autonomie ouvrière ») traite des groupes qui optèrent progressivement pour la militarisation, analyse l'émergence des Brigades rouges (fondées par Renato Curcio, Mara Cagol et Alberto Franceschini), des GAP (Groupes Armés Prolétariens, un groupe animé par l'éditeur Giangiacomo Feltrinelli)[3], de Prima Linea, la création de Lotta continua, de Potere Operaio. « Les questions de l'organisation, de la ligne et de la violence sont au centre des débats. Trois facteurs récents ont sans doute lourdement influencé les discussions et les choix qui ont été faits alors : la répression extrêmement dure exercée par les institutions de l'Etat pendant l'été 1969 ; la forte impression produite par la « violence » de masse, spontanée, des ouvriers pendant l'« Automne chaud » [1969] ; et enfin, les analyses stratégiques produites au fil des luttes par les deux principaux groupes politiques, Lotta continua et Potere Operaio » (p. 369).

Dans une Italie où naissent des mouvements artistiques tels que l'Arte povera, la Trans-avant-garde, le Pop art, l'art conceptuel, une partie de la société civile, de la jeunesse a revendiqué la possibilité de frayer d'autres manières de vivre de penser, faisant de l'autonomie un contre-pouvoir, une critique transformatrice du réel.

La horde s'attache à montrer l'intrication des liens entre luttes ouvrières, révolte estudiantine, scène de la contre-culture, mouvement autonome. Rouvrir ces années de créations, de questionnements intenses, c'est rouvrir notre présent, faire de la mémoire vive des luttes passées un des ingrédients des luttes à venir. Manière d'hériter, de creuser des brèches, des failles dans le système et de prolonger l'assaut du ciel à même la terre.

Véronique Bergen

***Contre-cultures 1969-1989. L'esprit français,* dir. Guillaume Désanges et François Piron, La Maison rouge/La Découverte, 300 p., 35 euros.**
Nanni Balestrini et Primo Moroni, *La Horde d'or. La grande vague révolutionnaire et créative, politique et existentielle. Italie 1968-1977*, Ed. de 1997 établie par Sergio Bianchi

[1] « Alain Pacadis (…) note au passage, dans Libération, qu'à l'abnégation des établis en usine semble avoir succédé le plein goût de la fête (…) Et, d'un mot plus facile, Serge Kruger, précurseur des branchés parisiens, se réjouit qu'on passe ainsi des Molotov aux cocktails tout court », François Cusset, « Ralliés à la nuit », Contre-cultures 1969-1989. L'esprit français, p. 159.

[2] « En réalité, une gigantesque entreprise de falsification avait recouvert, à partir de la fin des années 1970, l'histoire de cette décennie, et elle avait trouvé dans la désolante formule « années de plomb » sa plus juste expression linguistique », Primo Moroni, Préface à la deuxième édition (1997), La Horde d'or, p. 13.

[3] Le 15 mars 1972, on trouvera à Segrate près de Milan le cadavre de Giangiacomo Feltrinelli au pied d'un pylône, entouré d'explosifs. Sa mort mystérieuse ne cessera d'alimenter les conjectures, les rumeurs les plus diverses.

Requestionner l'espace temps de l'exposition en impliquant le spectateur, une priorité pour Stéphane Gilot

Stéphane Gilot, Le Catalogue des futurs Installation architecturale, vidéographique et performative Vidéo, son (12 canaux - 4 projections vidéo, 8 écrans vidéo), constructions d'espaces architecturaux, objets (œuvres de la collection et artéfacts de performances), maquette, 22 dessins, livre d'artiste. Collaboratrices : Sophie Breton, Caroline Boileau, Belinda Campbell, k g Guttman, Clara Furey et Peter Jasko, Christian Bujold et Anne Parisien Musée d'art de Joliette, 2016

Avant toute chose, un sas… Car cette notion de sas importe à Stéphane Gilot.
Un lieu de transition, un vestiaire, une antichambre, une salle d'attente, un lieu de pause, un entre-deux, un passage…
« *Le sas permet de faire des choix importants avant d'entrer en relation. C'est comme une mise en condition. C'est passer du quotidien, du monde réel, vers un ailleurs. C'est se préparer à… C'est laisser une part derrière soi… C'est un processus d'entrée. J'ai réalisé que moi-même j'en avais besoin comme spectateur. Comme la citation inscrite en début de livre. Elle n'est pas anodine. Elle soigne l'entrée. Dans ma pratique, il y a cette volonté de quitter le quotidien, le banal du réel…* »

Alors un sas, pour débuter…

Voguer dans le monde
Ou plus précisément dans les mondes.
Entre passé, présent et futur
Entre matière et imaginaire
Entre terre ferme et terre flottante
Entre différentes dimensions.
Parcelles de la quête visible et invisible de Stéphane Gilot.

Depuis plus de 20 ans, cet artiste belge a migré vers le Nouveau Monde. Comme dit parfois le Yi king, le vieux livre des transformations, « Il est avantageux de traverser les grandes eaux ». Il a donc traversé les eaux, et l'océan franchi, il s'est installé à Montréal. Depuis, les archipels de ses installations, avec architectures, images, vidéos, dessins, aquarelles et maquettes, ne cessent de présenter des espaces inédits. Des espaces qui invitent à investir des yeux, à solliciter des déplacements et mouvements du corps, à glaner des pensées fluctuantes et des liaisons foisonnantes via tout le terreau matriciel de ses œuvres. De flânerie en rêverie, le spectateur s'immerge un peu, beaucoup, passionnément et rarement pas du tout dans ses constructions en 2 ou 3 D. Chacune de ses créations est un appel à la rencontre expérimentale, à la rencontre vécue et vivante.
Ainsi il n'est pas anodin que Stéphane Gilot participe en 2015 à la Biennale de La Havane intitulée « Entre l'idée et l'expérience ». Là, il présente « Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence ». Vue de l'extérieur, l'édifice ressemble à une sorte de bunker puis pénétrée, elle dispense son rose chatoyant et une bande sonore comme un souffle, donne l'impression que l'ensemble respire et cela incite le passant à la halte, à la méditation dans une alcôve enchâssée dans le mur de la pièce intérieure.

Si la poésie est au rendez-vous à La Havane, une inquiétante étrangeté se dégage de l'installation « Séjour bistre » présentée en 2011 à l'Œil de Poisson en la ville de Québec. Autre ton, autre ambiance, et pas de construction érigée, mais une béance, une profondeur que surplombe le spectateur et qu'habitera Sarah Wendt, danseuse/musicienne lors de sa performance où l'espace contraint corps, humeur et esprit. Le confinement, l'enfermement, le sentiment d'oppression du lieu circonscrit dans un espace ovale donnent cette impression que tout se joue en décalage, en dehors de tout espace temps précis, en dehors de toute mise en sens, en distillant une aura polysensorielle insolite, comme dans les pièces de Samuel Beckett, maître du théâtre absurde qui inspire l'artiste.
Séjourner est un concept qui parle à Stéphane Gilot. Il aime décanter ses futurs projets, les faire mûrir longuement, les nourrir de ses recherches, les truffer de références profondes à ses auteurs privilégiés tels que Borges, Ogawa, Beckett, et bien d'autres écrivains et metteurs en scène de cinéma (Tarkovsky, Kubrick et Altman par exemple) qui tous traitent d'une mise en abyme de la réalité ou d'un glissement de la réalité vers un monde de science fiction opportune à des réflexions philosophiques.
De passage cet été à Liège, Stéphane raconte son passionnant projet de résidence d'artiste au musée d'art de Joliette. L'institution était en pleine rénovation et lors des travaux qui ont duré 2 ans, il a exploré et investi le bâtiment de fond en comble jusqu'à la réouverture avec son exposition. « Pour ce projet intitulé « Le Catalogue des futurs », je me suis inspiré du roman de Casarès « L'invention de Morel » dont le texte m'intéressait depuis longtemps et qui prenait tout son sens dans ce travail à Joliette car comme dans le texte de Casarès, il y est question d'un musée abandonné qui va reprendre vie (il y est question d'une machine hologramme). Il s'agit d'un espace qui ne cesse de se transformer : c'est ce que j'ai voulu mettre en scène à la Joliette avec un parcours pluriel constitué d'une séquence d'installations architecturales et vidéographiques : l'exposition se présente comme un territoire et un parcours habitable et habité… Le parcours est organisé en 4 temps principaux : 1. Le musée modèle : une sculpture et un ensemble de dessins qui mêlent les époques, les âges du musée ; 2. L'auditorium : une installation architecturale et vidéo qui est aussi un objet support à tout un programme d'activités (série de performances, un colloque, concerts, rencontres ; 3. Le gymnase qui montre la rencontre entre une œuvre formaliste d'Yves Gaucher et d'une artiste chorégraphe et danseuse (Sophie Breton) ; et enfin, 4. Le pavillon : sorte de petit musée dans le musée dont la configuration particulière propose d'entrer en relation intime avec un choix d'œuvres de la collection du musée, ainsi qu'une série d'extraits de films et de vidéos liée aux travail des équipes du musée. Ce pavillon est également le site d'une résidence d'une plasticienne et performeuse - Caroline Boileau - qui a vécu durant 5 jours et 5 nuits dans l'exposition, élisant une sorte de QG au musée, tout comme l'un des personnages de « L'invention de Morel ». Dans cet espace imaginaire, l'artiste a développé une action par jour, une action répétitive et de longue durée, filmée par une caméra grand-angle. »

Dans ce projet de longue haleine, Stéphane Gilot a aussi questionné la fonction d'un centre d'art : comment (re)donner vie à un lieu, à des objets, des œuvres d'art ? Via des accrochages d'extraits de textes, en résonance avec des œuvres de la collection (stockées ailleurs pendant les travaux) et via des vidéos, dont une sorte de documentaire relatant le précieux suivi d'œuvres qui ont migré hors les murs du centre puis sont revenues. Mais est-il possible de tout conserver même dans un lieu dédié à recevoir des productions artistiques ? N'est-ce pas là une utopie de penser le musée comme une archive infinie ? Comme l'hologramme de Morel dans sa prétention à l'éternité ?

Actuellement, Stéphane Gilot participe à la grande exposition « A la recherche d'expo 67 » au Musée d'art contemporain de Montréal. Cet événement qui a lieu jusqu'au premier octobre, regroupe 19 artistes soulignant les 50 ans de l'expo universelle où une île, l'île Notre-Dame avait été construite de toutes pièces dans le fleuve Saint-Laurent. De cette expo, tout a disparu sauf le dôme de la biosphère de Buckminster Fuller et le casino (anciens pavillons français et canadien connectés). Autre vestige, un film de Robert Altman (« Quintet », 1979) tourné sur les ruines du site. Le film dépeint une société post-apocalyptique qui fonctionne sur le système d'un jeu. Stéphane utilise le casino comme métaphore du fonctionnement du monde avec le jeu de la vie et de la mort. Il utilise aussi le concept de jeu relié à des cubes et des grilles, architectures très présentes à l'expo 67.
Ainsi, avec le jeu Minecraft, il crée des voies d'accès pour pénétrer dans l'expo d'antan avec des blocs de Lego virtuels. Il revisite aussi l'expo 67 en questionnant l'utopie qui dominait alors, à savoir la conception d'un territoire infini et dont les ressources ne seraient jamais épuisées…

Judith Kazmierczak

Art, phénoménologie et méditation : une quête de soi au service de l'être-au-monde

C'est en 2004 que je me suis intéressés plus sérieusement à la phénoménologie bouddhiste, à travers ma participation à des séminaires résidentiels croisant l'étude de la philosophie et de la méditation.
J'y ai rencontré différents maîtres à penser de l'Hexagone, tous engagés dans une parole entière et vibrante, en rapport à la poésie et aux arts. François Fédier, Pierre Jacerme, Hadrien France-Lanord encore Fabrice Midal m'ont accompagné dans cette « fête de la pensée ».
Cette période de ma vie s'étale sur une dizaine d'années. Elle se structure autour de nombreux voyages d'études et tâtonnements, rejoignant des préoccupations qui m'étaient antérieures, comme ouvrant mon regard à de nouvelles perspectives.

Premièrement, la méditation bouddhiste, sous sa forme laïque, s'est avérée une source d'expériences tout à fait probante dans mon parcours. Sans entrer dans des explications qui finalement me regardent, avoir un rapport au corps m'a toujours semblé essentiel. En effet, le corps n'est-il pas le siège des sens, ces sens qui nous connectent littéralement à soi, aux autres et au monde ? Manquer cette connexion ne provoque-t-il pas un sentiment de coupure ? Cherchant des réponses à cette problématique existentielle, la pratique de la méditation m'a apporté une assise d'où ouvrir mon champ d'étude : Qu'est-ce que la conscience ? Comment fonctionne-t-elle ? Comment rencontre-t-on le monde ? Quelle est sa nature ? Autant de questions philosophiques touchant aux « réalités phénoménales » ou, comme le dirait William Blake, aux « portes de la perception ».
Ce premier point n'a eu de cesse de me renvoyer à un second, tout aussi essentiel à mon chemin : Quelle peut être la place de l'art dans cette quête ? En effet, si je prends l'art moderne en seul exemple, ce mode d'expression ne propose-t-il pas un dialogue qui touche directement aux perceptions et à la corporalité ? Du point de vue de l'expérience, si je me lie intimement à une toile de Jackson Pollock, de Barnet Newman ou de Mark Rothko, ne suis-je pas renvoyé à ma propre singularité ? De quel ordre provient cette singularité si ce n'est de ma propre façon d'« être-au-monde », cette notion abondamment commentée dans les ouvrages de phénoménologie ?

Mes recherches m'ont mené à penser que cette façon d'être particulière dépendrait en fait très peu de mon opinion sur l'œuvre mais plutôt de ma capacité à me mettre entièrement à son écoute. Ainsi, il m'a été révélé qu'écouter une œuvre moderne ne relevait pas de mon goût personnel, de mon jugement critique ou de l'état de mes connaissances - bien que ces dimensions ne soient pas exclues de cette relation - mais d'abord et avant tout de ma capacité à me placer en premier dans un rapport à la fois incarné et ouvert face à l'œuvre-en-question. Là réside sans doute la clé de bon nombre d'œuvres, toutes disciplines confondues, produites sous l'angle moderne.
Si la phénoménologie nous incite à nous demander comment les choses se montrent et non « que sait-on (déjà) des choses », si la méditation telle que je l'ai apprise propose d'instituer le corps comme partie intégrante de cette écoute, l'art est quant à lui un domaine d'excellence pour cultiver cette attention. Ainsi, toutes pratiques à l'esprit de quête augmentent nos chances de voir émerger en nous ce désir de plénitude authentique et sincère, comme véritable mise en branle, gage de notre évolution.
« La vie aime la conscience qu'on a d'elle » disait le poète. Cette pensée de René Char que j'apprécie particulièrement bien, nous prévient en creux qu'il nous revient à chacun de tendre l'oreille à ce qui nous entoure, et que, chemin faisant, ce geste d'attention nous offre en retour. Ainsi, la vie se rend à aimer si ce dialogue avec soi-même est maintenu.
À ce stade de ma réflexion, j'ai bien peur qu'une

SEUL AVEC LES AUTRES
Michel Loriaux expose à La Manufacture Urbaine

Michel Loriaux se place là où le *sujet* l'attend, mais bien loin des sujets entendus. Son acuité photographique, il la situe là où personne n'aurait posé les pieds naturellement, mais où pourtant souffle un vent vital qui décime les lieux communs. Un groupe de sans-abris occupant un terril en autogestion, des femmes gérant seules leurs terres agricoles, et plus récemment, de jeunes autistes et des jeunes psychotiques, au cœur de leur vie quotidienne. En somme, une approche qui n'emprunte rien à la facilité, mais qui tient aussi de l'évidence pour le photographe. Ses récentes photographies (qui ont été possibles par une présence de plus de deux ans auprès des jeunes) sont exposées à Charleroi à *La Manufacture Urbaine.*

Annabelle Dupret : La qualité de ton travail photographique tient-elle autant à ta réflexion en amont qu'à la longue durée d'imprégnation et de rencontre mutuelle avec tes sujets avant la prise photographique ?
Michel Loriaux : En général, il y a toujours une recherche en amont, relative aux sujets que j'aborde. Par exemple, pour mon projet photographique sur *Les femmes seules en agriculture*, cela m'a pris près de six mois pour prendre contact avec elles, aller sur le terrain, et les *convaincre* (parce que nos univers semblaient *a priori* fort éloignés), et surtout pour avoir un climat de confiance avec elles. Je faisais des missions ponctuelles où j'allais les revoir, et où je m'imprégnais de leur travail.
De même avec les enfants autistes de *La Porte Ouverte*. À la première visite là-bas, je suis parti sans appareil photo, histoire de voir quelle pouvait être ma réceptivité aux enfants, aux situations etc. C'est-à-dire qu'il s'agissait pour moi d'évaluer ma place dans l'environnement particulier où je pouvais les rencontrer. C'était aussi une expérience de huis clos, car je suis resté pendant une journée entière avec eux dans une maison. C'était une expérience forte, pas du tout habituelle, voire au départ très astreignante sur le plan personnel. Une fois que cette première étape a été franchie, j'y suis retourné, en y faisant des missions ponctuelles deux fois par semaine. Et je n'ai fait que m'y imprégner du milieu des enfants. Ce qui est très important, c'est qu'on ne peut pas parler d'échange au sens conventionnel du terme avec eux, puisque ce sont des enfants qui sont, comme je le dirais, s*euls avec les autres*. Je me plaçais dans une situation toujours oscillante puisque je trouvais qu'il s'agissait de me faire accepter sans jamais m'imposer, tout en saisissant ces instants.

Là aussi, c'est un travail qui a supposé un investissement dans le temps. J'y suis allé très régulièrement pendant près de deux ans. Je suis aussi parti en vacances avec eux, et ce fut une immersion quasi complète. J'ai pris un long moment d'acclimatation dans cet univers (ensuite, j'ai pris sur moi), et après, je me suis dit que je *devais* me mettre au travail. C'était un acte fort qui nécessitait une volonté forte et une décision, tout en le faisant nécessairement par plaisir. Alors, dès ce moment-là, je me suis concentré sur mon rôle de *photographe.*

Qu'est-ce qui te permettait de saisir un événement que tu n'avais pas prévu ? Y a-t-il certaines images que tu anticipes ?
Pour te préciser ma posture particulière, j'ai souvent posé un regard sur ces enfants que j'avais bien réfléchi avant la prise, dans le sens où je me suis demandé comment j'allais aborder tel ou tel sujet, telle où telle situation qui m'interpellait. Et cela requérait une très grande concentration. Je crois que si ce n'est pas le cas, si la concentration n'est pas là, c'est impossible de faire du bon boulot. Il arrive aussi qu'on soit seulement observateur, et dès lors, passif. Mais quand tu es très concentré sur le travail et que tu penses très fort aux choses que tu veux montrer, soit elles arrivent, soit elles se mettent justement en place face à ton appareil et ton regard.

Est-ce que la photographie établit une forme de relation particulière avec les sujets ?

Le projet sur la *Pauvreté*, était avant tout né de mon désir de retourner à Charleroi. J'ai pu y aborder un éducateur de rue qui s'occupait des SDF. Il s'agissait de Denis Uvier. Sa force a été de les emmener sur un terril, car il ne voulait plus les voir en rue. Dès lors, ils se sont mis à vivre en autarcie sur ce terril. Ils vivaient de culture de légumes, il y avait des poulets et ils tentaient d'être autonomes. L'alcool et la drogue étaient exclus du terril. Ce n'étaient pas des conditions strictes, mais c'était bien cadré. Et cela a tenu 6 mois !
Pratiquement, je suis venu une première fois sur le camp. Ensuite, j'ai vécu et dormi avec eux. On faisait des dîner le soir ensemble, et les conversations étaient de haute voltige entre ces SDF et Denis Uvier. Lui s'occupait d'eux, mais pas comme un éducateur *commandité*, c'était une démarche complètement personnelle de sa part. Et progressivement, j'ai été intégré dans le groupe ainsi constitué. Dès lors, quand j'allais dans les rues de Charleroi pour photographier, le tam-tam fonctionnait, et je n'étais plus un étranger pour eux. Ils ne se sentaient pas agressés et ne percevaient pas ma démarche comme intrusive.

Michel Loriaux, "Seul avec les autres", 2016.

Voici une question qui me tient à cœur. Les situation photographiée n'est pas mise en scène, et pourtant elle semble l'avoir été. À quoi cela tient-il ?
C'est très juste. En fait, ce n'est pas toi qui met en scène. C'est très intéressant que tu me parles de cela car il y a deux cas de figures distincts dans mes photographies. Par exemple, avec cette photo-ci (« Ce sera dur, mes les Wallons s'en sortiront »), j'ai réellement mûri l'idée et la disposition, puis je l'ai réalisée. Mais sinon, autrement, c'est plutôt relatif à ce que Cartier Bresson évoque quand il parle selon ses termes de *l'instant décisif*. C'est l'instant où tout est en place. Je pense à cette photographie en particulier (*cf. illustration*). Et bien, cette photographie, je l'ai attendue. D'une certaine manière, je savais que j'allais l'attendre. Je vois quelque chose qui se passe, mais j'attends le moment idéal. Pratiquement, en amont, il y a plusieurs photographies qui sont faites. Et à un moment donné, ça se met en place. C'est très amusant que tu évoques cela, car c'est ce que je préfère dans la photographie (et ce n'est pas toi qui la met en scène), ce sont les sujets eux-mêmes !

Pour poursuivre sur cette idée, c'est intéressant aussi d'y voir une forme de composition, de tableau. Qu'est-ce qui joue en cette faveur ?
En fait, il y a un pan qui s'y ajoute, c'est celui de la lumière. J'ai été photographe publicitaire pendant 17 ans. Et en l'occurrence chez un très bon photographe de natures mortes, qui arrivait à recréer en studio des lumières de jour. Pour moi, cela a été une très bonne expérience. La lumière m'attire comme un aimant. On dit qu'il y a des photographes qui sont dans la *composition,* et d'autres dans la *lumière.* Mais pourquoi ne pas être dans les deux ? Oui, et ce qui est encore plus fascinant, selon moi, c'est de pouvoir le faire dans un cadre de *vie quotidienne.*

Exposition :
***"Seul avec les autres" Dans le monde des jeunes de La Porte ouvertePhotographies de Michel LoriauxM.U (La Manufacture Urbaine)*2 Rue de Brabant 6000 Charleroi**

29 septembre > 27 octobre

série de malentendus mettent en souffrance ce que je tente de valoriser avec simplicité. Mais d'abord, revenons sur ce que j'essaie de vous dire :
(1) Dans mon expérience, la pratique de la méditation est à entendre comme une possibilité de s'ancrer corporellement. Elle touche aux conditions de base nécessaire à la question de la plénitude de l'être - au niveau de notre humanité.
(2) Mon intérêt pour la phénoménologie ne réside pas dans sa dimension savante - mais comme une pratique d'attention, véritable épreuve du réel « tel qu'il est » ou « tel qu'il se manifeste ». Sur ce point, j'affirme que l'expérience de chacun (comme la vision subjective du monde) prime sur les tentatives d'objectivation car la réalité est multiple et doit être pensée de façon non-réductrice, en fonction de cette donnée.
(3) Le rapport aux œuvres d'art est bien trop souvent limité par nos goûts personnels ou les savoirs institués. Légitimer une approche où la dimension d'écoute prime est essentielle car elle cultive en nous des qualités humaines fondamentales et enrichit tant notre expérience que notre manière d'« être-au-monde ».
La synthèse de cette réflexion ne doit pas en masquer les éventuelles contradictions. Par exemple, je ne prétends pas que toutes les traditions méditatives cherchent le corps comme point d'ancrage tourné vers l'écoute. Beaucoup sont d'ailleurs orientées vers une forme de transcendance métaphysique et d'intériorité. Je ne dis pas non plus que tout questionnement phénoménologique ou en rapport à une œuvre d'art devrait nier la légitimité des réponses « instinctives » ou conditionnées et souvent polarisées en « j'aime/je n'aime pas », « c'est agréable/c'est désagréable », « c'est juste/c'est faux », etc. - sous prétexte que ces jugements parfois hâtifs masqueraient une palette d'expériences d'où nous enrichir. Dire « je ne vois rien dans une toile de Rothko », ou « Pollock a tendance à m'énerver », c'est déjà décrire son rapport à l'œuvre. Cela touche à un rapport possible avec l'art, où chaque sensibilité a le droit d'exister. À vrai dire, j'ai l'impression que nous manquons tellement d'espace de rencontre que toute exploration sortant un tant soit peu de la banalité des échanges en devient précieuse.

Partant de ce constat, dénonçant l'isolement croissant dans lequel il me semble que nous sommes plongés, les multiples liens que tentent d'établir les disciplines évoquées dans cet article représentent autant de pistes d'où dépasser ce qui nous sépare vers ce qui nous rejoint. A ce sujet, de nouvelles pistes d'éducation à « l'écoute de soi, des autres et du monde » semblent se dessiner dans l'exercice de la médiation culturelle comme pratique d'un « vivre ensemble » touchant aussi aux dispositions de l'« être-au-monde ».
Selon Serge Saada, si le rôle du médiateur est de « restaurer un espace de partage qui manque cruellement à notre société » où « au-delà de la transmission des connaissances, le médiateur réfléchit à comment créer des conditions de confiance pour qu'émerge une parole libre sur les œuvres », c'est qu'il n'est pas dépositaire d'un savoir mais permet la création d'un espace où recueillir celui du public. Cette approche a quelque chose qui rejoint mes préoccupations fondamentales : Comment faire monde, ensemble ? L'art peut-il quelque chose ? Ou comme le pensait Robert Filliou, est-il vrai de dire que : « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » ?

Beaucoup de points seraient à développer pour baliser comment une expérience de médiation culturelle autour d'une œuvre ou d'un artiste, d'un texte de philosophie ou d'un exercice d'écoute phénoménologique pourrait rouvrir l'espace nécessaire dont nous avons besoin. Pour l'heure, nous ne partons pas sans ressources. Mais c'est à chacun de faire en sorte que toute quête personnelle se mette au service de l'être-au-monde - cette modalité de résonance proprement humaine d'où il est possible d'habiter humainement le monde, c'est-à-dire en l'abritant, sans le défigurer.

Samuel Nicolaï

Samuel Nicolaï est agrégé en arts plastiques, visuels et de l'espace, médiateur culturel (Service éducatif de PointCulture) et responsable des Ateliers d'écoute méditative (la Halte Asbl).

Références citées dans cet article :
Entendre Heidegger et autres exercices d'écoute, François Fédier, Paris, Le Grand Souffle, 2008.
Monde, déracinement, présence des dieux, Pierre Jacerme, Paris, Éditions du Grand Est, 2009.
Paul Celan et Martin Heidegger, Hadrien France-Lanord, Le sens d'un dialogue, Paris, Fayard, 2004.
Comment la philosophie peut nous sauver : 22 méditations décisives, Fabrice Midal, Paris, Flammarion, 2015.
« Si les portes de la perception étaient nettoyées, chaque chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est, infinie », citation, in *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer,* William Blake.
« La vie aime la conscience qu'on a d'elle », citation extrait de Claire, in Trois coups sous les arbres, René Char, 1967.
Et si on partageait la culture ?, Serge Saada, Toulouse, Éditions de l'attribut, 2011

Double 7

Bartholl

Deller

Deller

Rottenberg

Bartholl

Le Skulptur Projekte de Münster est une espèce d'OVNI en matière d'exposition d'art contemporain que les chanceux aperçoivent furtivement une fois tous les dix ans, et ce depuis ni plus ni moins que 1977 : une année de fondation au parfum de science-fiction. Prenez seulement ce double 7 ressemblant aux têtes et cous de deux flamands roses vous toisant avec charme et assurance !
Ce rythme décennal totalement incroyable, battant même la Documenta et son rythme quinquennal sur ses propres terres, constitue le premier pari sur lequel s'est élevé et élevé encore cette chose, cette nébuleuse qui, pour plus d'un artiste y ayant participé, a fait date. Essayez seulement de fidéliser votre public sur une base de 10 ans, en le conviant à venir et revenir dans cette bonne bourgade mi verdoyante, mi angoissante de Münster. Balancez-lui quelques tonnes d'eau sur la tête, mois d'août 2017 pluvieux aidant. Disséminez les œuvres dans les recoins les plus obscurs de la cité et de sa banlieue. Exigez de vos visiteurs des marches impossibles avec des cartes conçues par des graphistes persuadés que de toute façon, on s'aidera d'un téléphone portable dernier cri et non de leur géographie abstraite imprimée sur papier pour s'orienter. Et tâchez de casser la baraque à chaque coup sur le plan du commissariat. Ne vous loupez pas, ou quasiment pas. Constituez un casting de rêve tout autant qu'un casting inattendu, avec sans nul doute un beau budget sollicité auprès de responsables politiques étonnamment réceptifs. Persuadez les plus grands de « venir faire quelque chose à Münster cet été » (j'invente la phrase, je ne sais vraiment pas comment ils s'y prennent pour envoyer ne serait-ce que le premier mail, ou passer le premier coup de fil). Faites-le seulement, comme dirait Nike. Eh bien, ce n'est pas facile à faire, c'est sûr. Un Usain Bolt s'y perdrait. Or, nous y voilà : après trois jours de visite harassants et un taux de visionnage des œuvres d'environ 85% (quelques-unes se trouvant vraiment hors d'atteinte, notamment hélas l'œuvre de Joëlle Tuerlinckx présentée dans une autre ville, Marl, à 55 kilomètres de Münster) il n'y aucun doute à avoir : cette édition est à nouveau réussie.

Il ne faut pas non plus chercher midi à quatorze heures, la raison de ce succès repose en grande partie sur les épaules du génial Kasper König qui a œuvré comme commissaire principal à la destinée de toutes les éditions dont celle-ci, à ceci près qu'il réalise cette ultime occurrence avec l'aide de deux nouvelles venues : Britta Peters et Marianne Wagner (précisons également l'implication initiale de Klaus Bußmann dans la genèse du Skulptur Projekte, en 1976).
Kasper König a été longtemps directeur du Musée Ludwig de Cologne. Encore récemment, il a été l'auteur de la Manifesta ayant eu lieu à Saint-Pétersbourg. Et là-bas comme aujourd'hui à Münster, on décèle dès la sélection des artistes son inimitable marque. L'aspect impressionnant avec König –que l'on peut sans mal ranger dans la catégorie des commissaires/dinosaures, science-fiction toujours, que furent les Harald Szeeman, Pontus Hultén et autre Jan Hoet– est de sentir non seulement sa longue et profonde connaissance de l'art, mais également l'espèce de capacité sensationnelle qu'il a de sentir une sorte de classicisme chez les artistes qu'il invite, ou disons de « devenir classique ». Ce mot est très bizarre, on vous l'accorde, essayons donc de le préciser ou plutôt de le contourner, de s'en débarrasser aussitôt : il s'agirait plutôt d'une confiance mise d'emblée dans le regard qui est posé sur une œuvre, d'une confiance dans la « maturité » de l'oeuvre. La maturité ne voudrait nullement dire qu'il ne s'agirait que de montrer des artistes ayant un certain bagage à leur actif (bien que ce soit régulièrement le cas, dans les faits). Non, là n'est pas le procédé. Il s'agit tout autant d'anticiper, de faire usage d'intuition, que de voir ce qui s'est développé (aussi et surtout quand on a un peu oublié une œuvre) et de le montrer dans toute son évidence, par-delà les voiles des modes, des mises en lumière bien furtives que nous livrent tant et plus le monde de l'art. Ainsi, il n'est pas rare qu'un artiste ait été invité deux fois, voire de nombreuses fois comme ce fut le cas de Michael Asher avec son emblématique caravane. On peut bien sûr arguer qu'il s'agit là d'une approche qui tiendrait de la tour d'ivoire, qui ne saisirait pas, en apparence, à bras le corps, les soucis du monde, ceux du moment, de l'instant que porte la dite mode. Mais ces réfutations ne tiendraient guère la distance. La méthode König est en effet redoutable d'efficacité, car ce que König regarde et ce que beaucoup des commissaires lamentables qu'on nous sert ne savent pas voir, c'est le cœur d'un travail artistique ; le cœur, son battement. On sent qu'il a ses petites mirettes fixées là-dessus : sur l'art, sur cette espèce de lave en fusion qu'il est donné à certains de manipuler avec des mains plus souvent maladroites que miraculeusement adroites, cette force n'appartenant en propre à aucun et ne se laissant guère dompter, ou très difficilement. Ainsi, cela ne fait pas de doute, König *cherche l'or du temps* pour reprendre la belle épitaphe de Breton. Les visiteurs de ses expositions sont immédiatement imprégnés de cette énergie de départ qui est insufflée dans la mise en branle de l'évènement, ce qui fait que tout le monde, à la suite de König, se concentre sur ce qui en vaut la peine (et non pas *qui* en vaut la peine, la question de savoir si on apprécie ou non en général le travail de tel ou tel artiste n'étant miraculeusement plus vraiment de mise dans ses expositions, du fait d'une empathie immédiate, communicative). En résulte une atmosphère humaniste, passionnée, puissante. Et nullement étrangère aux enjeux du moment : au contraire, ceux-là arrivent par des portes dérobées, par des canaux de réflexion qui se révèlent plus originaux, plus subtils que les voies à première vue obligées.
Comme il en faut peu, finalement, mais comme c'est néanmoins une montagne dans les faits, dans la structure du monde de l'art, dans la réalisation et la présentation de l'art. Et comme cela le sera sans doute encore pour longtemps, si pas pour toujours, hélas… la montagne… Ou plutôt pour user d'une image moins poétique et plus catégorique : le mur.

De quel projet parler au sein de la corne d'abondance que constitue cette passionnante nouvelle édition du Skulptur Projekte 2017 ? Il y aurait l'embarras du choix. On pourrait parler des alcools immédiats et de ceux qui se distillent plus lentement livrant dans la durée des effets non moins foudroyants, sourds, imprévisibles. Ou plutôt, comme nous sommes dans cet âge de science-fiction, comme nous voyons non pas un mais deux sept, voire même dix-sept sept, comme ce n'est pas un mais deux flamands roses qui nous font face, parlons plus volontiers de stupéfiants, de ceux qu'aurait avalés subrepticement le héros de bande dessinée Valérian, dans un épisode nécessairement censuré.

Dans les drogues immédiates, on compterait probablement l'œuvre merveilleuse d'évidence de l'artiste turque Ayşe Erkmen. Un gué en métal a été installé au ras d'un large canal situé dans le port intérieur de Münster. Ce pont improvisé, permettant de joindre à pied l'autre rive, a en effet été rivé au fond du chenal, puis immergé de façon à ce qu'il y ait environ 30 cm d'eau qui le recouvre. De la sorte invisible, ne serait-ce que du fait de l'eau troublée, c'est un spectacle stupéfiant de voir les visiteurs l'emprunter qui semblent ainsi marcher sur l'eau. L'idée qui en résulte est simple et forte : quand la force de l'ingénierie et de l'industrie (dont l'Allemagne n'est pas avare) est mise au service d'un besoin évident tel celui qui consiste à franchir une frontière naturelle ou artificielle, cela fonctionne et il n'y a rien à craindre. Et du reste, les marcheurs vont dans les deux sens. Ce n'est pas univoque. On va et on vient…

Toujours dans les drogues immédiates, prenons ensuite l'énergique Hito Steyerl, qui avait déjà fait sensation au pavillon allemand de la Biennale de Venise en 2015. Même amphétamine que voici puisque surgit son habituel cocktail de technologie, de cyberpunk, de capitalisme avancé et de recherche universitaire décomplexée. Au détour de l'innocent parc de Münster, on tombe sur le bâtiment futuriste de la Westdeutsche Landesbausparkasse, construit en 1975. Bâtiment tout de métal, de béton et de verre, dont on ne saurait dire si il sort de l'imagination de Franquin ou de Mark Zuckerberg. C'est en tout cas le décor que Steyerl cherchait, puisqu'il s'agit de trouver pour elle une atmosphère plus qu'une cible patentée comme le faisait Hans Haacke autrefois, époque actuelle aidant, toute de brume et d'interdépendance vêtue. Ce bâtiment était là depuis le début, puisqu'il fut édifié deux ans avant l'amorce du Skulptur Projekte, mais il faut attendre cette année 2017 pour qu'il prenne soudain sous le regard d'Hito Steyerl, un relief particulier. Là est aussi la magie de l'exposition dans Münster. Cette ville semble bien banale au premier abord, mais les artistes ne cessent de la retourner comme un gant, d'en faire par surprise le décor idéal de leurs œuvres.
Une fois entré dans le bâtiment de cette entreprise X, vraisemblablement toujours en activité, un préposé vous accueille non sans actionner son ustensile destiné à compter le nombre de visiteurs journaliers, geste un peu incongru qui semble rappeler le processus d'identification ayant cours à l'entrée des grandes entreprises, si pas désormais à l'entrée des lieux publics ; reconnaissance faciale, lecture de l'empreinte digitale ou de l'iris et autres joyeusetés qui nous attendent sans doute encore. Ensuite et aussitôt se déploie dans tout le hall d'entrée de cet immeuble immaculé, une installation faites de vidéos, de sculptures robotiques, mais aussi d'éléments du lieu même : escaliers, chaises, ce hall lui-même, jusqu'au portier... Et puis aussi, et étrangement, une « collection d'entreprise » : des œuvres, essentiellement d'art abstrait, cinétique d'Heinz Mack, Günther Uecker, Otto Piene, etc, comme des compagnies en ont beaucoup achetées et comme elles continuent d'en acquérir, la connexion entre le capitalisme et l'art étant ce qu'elle est devenue aujourd'hui. Ces œuvres sont là dans le hall de l'entreprise et datent « en théorie » des années 1970, 1980, 1990, mais voilà que l'intervention de Steyerl les emmène dans son non lieu et son non temps à elle, à nous, proprement stupéfiant. Où l'on serait à la croisée de Blade Runner et de la délirante ultime séquence du 2001 de Stanley Kubrick. Un panorama en 3D, on le comprend.

Vous sortirez de là déboussolé et vous poursuivrez peut-être avec d'autres petites pilules bleues et roses aux effets instantanés. Un dealer au costume argenté vous recommanderait pour sa part les installations de Cosima Von Bonin (doublé de Tom Burr), de Nicole Eisenman ou encore de Mika Rottenberg.

La désopilante Cosima Von Bonin, déjà formidable en 2007 à l'occasion de la Documenta de Roger M. Buergel, présente ici une hilarante installation constituée d'un immense semi-remorque Volkswagen tout simplement garé devant le musée LWL, qui est le point névralgique du Skulptur Projekte et qui se trouve du reste au centre de la ville. Le camion supporte une caisse de bois de grande taille, mais elle s'avère finalement modeste vu la capacité potentielle de l'engin qui la transporte. A ses côtés, sur l'esplanade, se dresse une fière et pesante sculpture du genre Hans Arp/Henry Moore. La quintessence de l'art moderne de musée, en somme. Et l'imagination ne fait qu'un bond lorsqu'elle déduit que la sculpture vient de la caisse et la caisse de la sculpture. Du reste, dans une galerie s'ouvrant dans l'édifice même du musée, juste à droite du camion et de la sculpture vient une exposition de Tom Burr intitulée « Surplus of myself », habitée des œuvres qui ont fait son succès à lui (et dont son *self* ne semblerait plus que faire). Une exposition en bonne et due forme donc, quoiqu'un peu vide de sens ; un camion immense garé sur l'esplanade, comme si on était encore en période de montage et que mieux valait ne pas faire encore venir les visiteurs, et ce bronze encombrant mais attendrissant… Voilà le drolatique haïku que nous servent les deux compères qui dépeignent là en des gestes aussi lourdingues que délicats, les différents mécanismes à l'œuvre dans les coulisses d'une exposition, mais aussi sur sa scène même. Jeu de socles, de descentes de socles et de remontées sur le socle, jeu de culottage et de déculottage typiques de l'œuvre de Cosima Von Bonin, et dans une moindre mesure de Tom Burr.

Nicole Eisenman quant à elle est une artiste américaine née en 1965 dont l'œuvre est extraordinairement touchante et forte et qui tend à être mise en valeur au niveau international ces dernières années. En matière de peinture à dominante figurative quoique ne reniant pas un subtil travail abstrait en arrière-plan, il serait difficile de ne pas voir scintiller aujourd'hui son œuvre, au même titre que celle de Jana Euler. Ce qui caractérise ses créations tient d'abord et avant tout en une merveilleuse capacité d'empathie. C'est un travail qui s'arrime sur l'antique enjeu de la « pose » dans son héritage tout à la fois académique et expressionniste. On aurait cru cette direction totalement épuisée mais voilà qu'elle la fait renaître de ses cendres par ce biais de l'empathie. Adolescent affalé devant un jeu vidéo, jeune fille buvant une Budweiser, et autres personnages errants ne sachant que faire de leurs sexualités, de leurs aspirations, personnages éventuellement engoncés dans l'édredon mi moelleux, mi étouffant des existences hautement domestiques et plus ou moins contraintes que nous menons… Voilà par où ça passe chez Nicole Eisenman, voilà comment cela remue.
A Münster, chose inhabituelle pour elle, Nicole Eisenman se livre à l'exercice de la sculpture en plein air. Une sculpture tout simplement figurative autour d'un bassin avec des jeux d'eau et de fumée, et des personnages allongés qui méditent longuement, plongés dans une douce et ironique mélancolie de vivre. Et l'immuable magie de l'identification opère. Comme chez les Simpsons. Ou comme dans un film

Von Bonin

Eisenman

Eisenman

Steyerl

Erkmen

Rottenberg

Schneider

Rottenberg

avec Brad Pitt maintenant que tout comme nous, son mariage est un désastre et qu'on voit enfin en lui un des nôtres.

Mika Rottenberg nous donne quant à elle rendez-vous dans un anonyme magasin chinois désaffecté légèrement en marge du centre. On entre, des produits sont encore vaguement sur les étagères sans qu'on ne sache s'il s'agissait là de la marchandise ici écoulée ou de pièces choisies et/ou produites à dessein par l'artiste. Des objets sont plus douteux que d'autres comme ces immenses bouées en forme d'ananas. Tout de même, ce n'est pas banal une bouée géante en forme d'ananas. Deux pièces plus loin, voilà une salle de projection, un mini cinéma. Et le film a déjà commencé. Il tourne en boucle. C'est un montage quasi muet associant des images tournées en Asie et au Mexique. Et on passe d'un monde à l'autre par de mystérieux passages secrets. Comme quand on prend l'avion, finalement. Et qu'on s'endort, sans se rendre compte qu'on franchit en quelques heures un immense océan.
Il y a un vague sujet, ce serait la courageuse et non moins discrète présence des chinois dans le monde entier, un peuple finalement peu belliqueux, surtout enclin au commerce. Il s'agit de proposer de la nourriture chinoise, ou des produits chinois. Et il en existe des millions que nous utilisons tous. Discrètement. Ces produits, surtout dans les magasins surchargés d'Asie, voire dans leurs plus ou moins pâles copies occidentales, ont quelque chose de spectaculairement visuel. De sorte que le film de Rottenberg devient presque un manifeste en faveur de l'extraordinaire abondance colorée et innocente que véhicule ces produits multiples, des jouets aux ustensiles de cuisine. Le film va à rebours des préjugés et livre un plaidoyer pour la candeur (du plastique) qui, sous ses airs absolument naïfs, a quelque chose de quasi révolutionnaire. Après le petit livre rouge et sa sanglante quatrième de couverture, voici que se présente un petit livre multicolore. Manifeste communiste enfin inoffensif ?

Vient plus tard le temps des alcools/drogues au long cours. Vous avez alors perdu la notion du temps. Vous ne savez plus très bien si vous êtes à Binche, dans une chambre, dans un camping en Allemagne, sous la pluie, dans un avion à destination de Hong-Kong. Mais vous êtes toujours un spectateur du Skulptur Projekte de Münster. Version 2017. Une hôtesse vous l'assure.

Prenons ce bon vieux Gregor Schneider par exemple, une star des années 2000. Un rien en marge aujourd'hui. Mais il a ses crayons bien affûtés, si vous avez la bonne idée de l'inviter aujourd'hui, lui qui a (peut-être) un calendrier moins chargé et plus de capacité de concentration, qui sait ? Les stupéfiants vous font faire les plus folles supputations. Comme par évidence, c'est l'une des œuvres les plus difficile à voir, Gregor Schneider étant un spécialiste du huis clos, du noir, du bloc noir. Il faut faire la file pendant une heure, une heure et demie. Dehors, à flanc du musée LWL. Et il pleut. Et il fait froid en ce maudit mois d'août. Il faut faire la file car seule une personne entre à la fois dans son installation. Quant votre tour vient, le garde de l'entrée vous ouvre une porte et se présente un escalier. On monte. Trois, quatre étages. Nous sommes dans le musée LWL, dans une aile déserte. Serait-ce l'escalier de secours de l'institution? Parvenu tout en haut, un autre garde vous invite à passer une porte. Vous la poussez, et vous voilà dans un étroit hall, avec trois portes fermées (ou était-ce deux portes ?). Un premier choix à faire, déconcertant. Vous partez à gauche, comme pour désamorcer cette inclination bien spontanée à prendre toujours à droite. La droite qui nous semble toujours plus *rassurante*. Encore que vous n'êtes pas bien rassuré, malgré votre choix. Vous l'êtes de moins en moins. Surtout que vous arrivez dans une pièce dotée d'un rideau duquel survient un jour jaune pâle, et dans laquelle se trouve une télévision qui reflète exactement ce même mur. Vous continuez. Une autre pièce, avec une armoire en contreplaqué, dotée d'un miroir. Il y a quelque chose de domestique dans ces lieux. Mais c'est lugubrement inhabité. Lugubres sont les espaces que les architectes criminels d'aujourd'hui nous imposent tant et plus. Lugubres car conformes aux normes des assurances. Tout aussi lugubres les assurances, pensez-vous. La porte suivante vous conduit dans une salle de bain. Etonnamment grande. Presque trop grande pour une personne. On oscille entre l'habitat individuel et l'habitat collectif. Des bureaux qui auraient été réquisitionnés pour loger des migrants, en transit ? Des locaux laissés volontairement peu meublés pour ne pas laisser l'occasion à quiconque de « s'installer » ? Une nouvelle angoisse vous étreint ici car l'eau de la douche et de l'évier coule… Elle coule, sans raison. Une sorte de gaspillage. Personne vraiment responsable. Est-ce à vous de couper l'eau ? Ou mieux vaut-il ne pas intervenir ? Et qui va payer la facture d'eau ? Vous continuez et franchissez la porte suivante. Nouveau hall, avec des portes dont plusieurs sont condamnées par le signe « alarme » fixé sur la poignée. Faut-il enfreindre le règlement au risque de déclencher une sirène ? D'autres portes sont tout bonnement fermées. Vous prenez celle de gauche, ou de droite, vous ne savez plus. Or, stupeur, vous voilà revenu au point de départ : la salle avec les rideaux jaunes. Comment est-ce possible ? Votre sens de l'orientation vous a-t-il à ce point trompé ? Il vous semblait pourtant avoir un bon sens de l'orientation, comme autrefois chez les scouts… Mais non, c'est bien le cycle qui recommence. Ce vague salon, puis la seconde salle, identique. Le miroir de l'armoire. La salle de bain et l'eau qui coule. Faut-il faire quelque chose pour se sortir du labyrinthe ? Couper l'eau ? Actionner un passage secret ? La gorge vous serre. Et le musée qui va fermer ! Et vous qui êtes là enfermé et dont nul ne se soucie. Dans le hall suivant, vous hésitez encore et vous prenez cette porte-là, cette fois-ci. Est-ce la même ? Vous voilà à nouveau en haut de l'escalier. Mais le garde a changé. Ce n'est plus le même. Vous secouez la tête désemparé et vous redescendez les escaliers, là où attend le prochain visiteur désireux de monter là haut, lui aussi. Vous voilà dehors. Ce n'était qu'un songe passager, non pas le cauchemar psychologique et administratif, pourtant bien réel, que bien de vos contemporains expérimentent plus près de chez vous que vous ne le croyez…

Il y a aussi l'insondable Aram Bartholl qui s'offre comme celui dont on ne saurait trop que penser. Un beau second rôle. Il distille des œuvres en plusieurs points de Münster : un passage souterrain transformé en une sorte d'allée de la mort/mausolée/lieu pour une Rave. Et puis une œuvre très difficile à trouver, et enfin un feu de bois auprès duquel se tient un des étudiants préposés à la tenue quotidienne de l'exposition. L'étudiant brandiit un bâton muni d'un appareil électronique et d'une coupole noircie qu'il fait chauffer sur les flammes du feu. Et l'étudiant propose aux badauds curieux de leur confier leur téléphone de façon à le recharger au moyen de cet outil mi préhistorique, mi technologique. Une œuvre bizarre. Sorte de Beuys revisité qui semble beaucoup plaire au public allemand et qui, de fait, laisse une trace curieuse dans la mémoire. Monde du hacking, du do-it-yourself, de l'après apocalypse…. Un enjeu lié à « l'ancrage » dans la terre, au seuil vers un potentiel autre monde. Une curieuse trace dans la mémoire, vraiment.

Enfin, s'il y avait une œuvre avec laquelle conclure votre trip de courageux et psychédélique visiteur, le projet de Jeremy Deller serait tout désigné. C'est une drogue douce cette fois. 100% artisanale et végétale. Les ingrédients pour la concocter pousseraient comme un rien dans votre jardin. L'artiste anglais signe là un coup assez exceptionnel. Sans nul doute un de ses hauts faits. La chronologie en est la suivante. Deller est invité dès l'édition de 2007 à Münster. L'intuition de Kasper König, là encore. Il découvre lors des ses repérages une vaste zone de jardinets privatifs qui est une des caractéristiques étonnantes du tissu urbain de Münster. Il en existe paraît-il près de cinquante, dans toute la ville, en périphérie. Ce sont des zones très ordonnées à l'allemande, où moyennant, on imagine, un loyer (ou les parcelles sont-elles vendues ?) une portion de terre vous est octroyée. Sur celle-ci, vous pouvez bâtir une cabane de jardin plus ou moins élaborée et vous pouvez faire pousser mille fleurs, fruits et légumes. C'est extraordinaire de voir avec quelle passion et souvent avec quelle fantaisie les parcelles sont fructifiées. Ce qui se révèle aussi frappant dans le cas de Deller et de son intérêt pour ces jardins est de sentir combien « anglaise » est l'atmosphère de ces lieux bien allemands. Et cela vaut pour la plupart des artistes venus à Münster pour élaborer un projet : on cherche toujours un coin de terre qui ressemble à celui où notre créativité s'est cristallisée. Il faut cette résistance. Il faut cette ambiance. Et voilà donc que Deller la trouve dans ces jardins. Nul doute qu'il y entrevoit les jardins ouvriers anglais, une atmosphère de quasi bord de mer (les haies qui protègent du vent, et même les drapeaux qu'on voit flotter au-dessus des jardins anglais comme allemands), une sorte de vague utopie de travail collectif justement orchestré…
Ensuite, il fait connaissance avec ceux qui se cachent littéralement derrière l'entretien de ces jardins. Qui sont-ils finalement ces allemands de Münster ? Eh bien, des gens charmants, des bons vivants. Pendant dix ans, Deller leur rend visite. Dix ans. Et en 2017, quand vient l'heure de la nouvelle édition du Skulptur Projekte, il dévoile le travail réalisé avec eux. Car ce fut un travail collaboratif. Deller a agit en anthropologue ; il s'est approché de ces gens, s'est rendu familier puis il leur a proposé de tenir un almanach, un journal, un carnet de bord relatif à leur présence dans les jardins, au travail effectué, aux divertissements menés. Il a confié à une cinquantaine de personnes ou groupes de personnes de gros albums à la couverture verte et ces gens ont commencé à remplir les albums selon leurs propres fantaisies avec plus ou moins de soin et d'assiduité. Le résultat (une trentaine de volumes) est donné à voir cet été dans une petite casemate très pittoresque au milieu des jardins, et c'est génial. C'est tout d'abord un fabuleux autoportrait qui surgit, régulièrement baroque et haut en couleurs, vous l'imaginez. On oscille entre les photos de barbecue, les coupures de journaux du moment, des photos de plantes et d'animaux prises en diverses circonstances météorologiques exceptionnelles, des plantes séchées, des dessins. Cela pourrait paraître prosaïque : eh bien, pas tellement, c'est plutôt hilarant, intelligent et aussi émouvant, car ces gens se livrent sans crainte. Et puis, ils s'expriment. Ils expriment une créativité assez prodigieuse. Des photos que bien des photographes arty leur envieraient. Des compositions graphiques proprement incroyables. Une véritable démonstration de la part de Deller : rappel du vieil adage voulant que tout le monde soit artiste, pour peu qu'on ose s'y consacrer régulièrement ; interrogation sur l'absence d'inhibition, sur la force que l'on a à faire les choses lorsqu'on les exécute en toute innocence ; exploration de la fascinante frontière séparant (ou pas) l'art contemporain de l'art brut. Et puis des choses bien plus anciennes comme cette aspiration botaniste qui semble avoir toujours secoué les allemands. Songeons aux aquarelles de Dürer…
Dans un registre plus ambigu, il y a cette relation de Deller à ces assistants improvisés. Est-il le patron de cette petite communauté de travailleurs de l'art ? Et à qui appartient l'œuvre ? Qu'en serait-il de sa commercialisation ? Dans le cas de Deller, ce serait presque la figure de l'explorateur anglais d'autrefois qui surgirait. Les navigateurs, explorateurs, bourlingueurs qui échangeaient volontiers de la bibeloterie contre de l'or… Des questions toutes britanniques, assurément, mais dont on mesure aussi l'actualité et la globalité.

Münster, Münster, quelle aventure ! Où serons-nous dans dix ans ? Dans un jardin, dans un abri anti-atomique, dans une salle de bain où l'eau coule, allongé au bord d'un bassin ou quelque part en Chine ? Les deux flamands roses de notre histoire vous font les yeux doux et s'en vont majestueusement.

Louis Annecourt

Les limites de notre langage sont les limites de notre monde

Athènes et Kassel. Telle est la proposition de départ pour la toujours unique Documenta. La quatorzième du nom, cette année. La proposition est dialectique (il y aurait une thèse, une antithèse et la nécessité d'une synthèse) ou alors elle pose la dialectique devant nos yeux comme objet de méditation et interroge : qu'est-ce qui oppose, qu'est ce qui serait opposé, hier, aujourd'hui, qu'est-ce qui nous obligerait à voir de l'opposition ?
La dialectique est chose grecque. C'est une forme qui a préoccupé Platon, Aristote, Zénon d'Elée. Mais la dialectique est chose allemande aussi. Ce sont Hegel et Kant qui réajustent ici leurs vestons. Du reste, il y a cette passion de toujours que l'Allemagne a nourri pour la Grèce antique. Le dit inventeur de l'histoire de l'art, Johan Joachim Winckelmann n'en était-il pas féru ? Voilà qui rapproche finalement ces deux villes, deux cultures.
Néanmoins l'une est ordonnée, paisible, l'autre bouillante, chaotique. L'une fait partie d'une économie bonne élève de l'Union Européenne, tandis que l'autre intègre une économie qui en est le canard boiteux. C'est en tout cas comme ça que les médias nous dépeignent les choses. Est-ce dialectique à l'œuvre ou dialectique posée sur la table pour simplifier la lecture d'une situation complexe ? L'objet est-il vivace ou inerte ? Quel serait le regard grec sur Kassel, le regard allemand sur Athènes ? Mais faut-il aplanir les différences, prétendre qu'elles n'existent pas ou plus, qu'elles tendraient à s'amoindrir ? Que faut-il faire d'un folklore, d'un caractère local, demeurant ce que l'on attend de lui en surface tandis que ses racines se décomposent sous la terre ? Et si on abandonne ce port d'attache de l'origine, de l'identité nationale sur quelle base culturelle se retrouver, sur quel radeau de la méduse se réunir et s'arrimer ?

Voici une approche de ce qui serait les lignes de force curatoriales de cette Documenta par sa part allemande, le temps ayant manqué pour aller jusqu'à Athènes. Qu'importe le manque, il est inscrit dans cette exposition que l'opinion se forge au gré de la navigation de chacun, selon ce qu'on aura pu voir. Nul n'est d'ailleurs abandonné en route. La preuve avec un effort manifeste de communication en particulier via le site Internet très complet et des notices denses mais explicites dans les salles. On sait toujours plus ou moins où l'on se trouve au fil des 42 kilomètres du marathon. Si vous êtes au kilomètre 22, il vous en reste 20 à parcourir. Mais six kilomètres vous donneront déjà une saveur générale de ce plat gréco allemand. Douze kilomètres, un peu plus encore. Cependant, peut-être qu'un seul kilomètre saura déjà vous livrer des secrets. Il y a des parfums qui guident. Progressons donc sur un ou des kilomètres.

Bien sûr, si un marathon a déjà été parcouru dans le passé, un autre marathon sera vécu avec le souvenir du premier. Des muscles courbaturés se rappelleront à vous. Il y a dans le rétroviseur du coureur qui est votre humble serviteur deux autres Documenta, une inoubliable, en 2007, l'autre plus discutable en 2012. On découvre toutefois que l'appréhension se précise dans le temps : une édition précédente de la Documenta s'éclaire par une version suivante.
Il est un fait que le fronton du Fridericianum, ce bâtiment emblématique de Kassel et de l'histoire de la Documenta au milieu duquel s'est un jour dressé le fantastique James Lee Byars a de toute évidence une allure grecque. De même, son péristyle… Il nous fallait cette édition pour s'en rendre compte.

Voici deux premiers gestes curatoriaux posés par le groupe de commissaires de cette édition. Car il s'agit finalement d'un groupe ; on le sent, on le savait vaguement, cela se découvre progressivement.

Le premier geste consiste à ressusciter une monumentale œuvre de 1983 de Marta Minujín intitulée *The Parthenon of Books* constituée de barres de fer et de plastique enserrant des livres qui furent un jour censurés et qui pour beaucoup sont aujourd'hui considérés comme des classiques. Geste qui exprime ce passage de la clandestinité au classicisme, justement, mais aussi l'oppression générale des états contre les voix individuelles. Une œuvre disposée au centre de la fameuse Friedrichplatz, lieu où le pouvoir s'est souvent mis en scène à Kassel, et place devenue aussi l'espace-manifeste des Documentas, au fil des éditions.

Et puis, le second geste revient à présenter dans le Fridericianum, soit également au cœur de la Documenta, une sélection des œuvres de la collection du Musée National d'Art Contemporain de Grèce, siglée EMST. Exclusivement cela en cet endroit.

La décision est assez radicale car traditionnellement le Fridericianum est le lieu où le concept de la Documenta est amorcé. Cela avait été subtilement le cas lors de la Documenta 12 de Roger M. Buergel et Ruth Noack, encore que leur concept se développait très habilement dans la longueur, par révisions successives au fil des lieux d'exposition plus qu'en ce noyau. Et cela avait été fait beaucoup plus franchement par Carolyn Christov-Bakargiev en 2012 avec ce qui se présentait comme un espace-cerveau de l'exposition qui était hélas parasité si pas en son centre au moins en sa périphérie par des accents trop personnels.
Précisément, et c'est ici que la lecture d'une Documenta se trouve modifiée par le souvenir qu'on a des anciennes éditions, on sent bien que le choix du nouveau commissaire (outre l'alternance homme-femme semblant s'imposer moralement désormais) est régulièrement influencé par la nature de la précédente édition. Si l'édition de 2012 avait suscité beaucoup de remous avec une presse souvent très agressive à l'égard de la commissaire (son attitude d'hostilité et les accents autoréférentiels de sa pratique curatoriale n'aidant pas), et avec une exposition ayant ses hauts faits mais s'avérant très confuse et pleine d'œuvres d'artistes faites « en réaction » au dit barnum (tout cela qui n'aidait pas non plus) on pouvait s'attendre à une personnalité et une approche toute autre cette fois-ci. Dialectique encore ? C'est en tout cas bien ce qui semble avoir lieu puisque le commissaire principal de cette édition, le jeune polonais Adam Szymczyk, laisse une marque plus discrète sur cette édition, de prime abord du moins. Une édition 2017 qui, quasi point par point, s'oppose à l'édition de 2012. Certes, la presse à scandales dont nous ne faisons pas partie (ou si peu, hé, hé) aura su vaguement s'emparer du fait qu'Adam Szymczyk soit sentimentalement lié à une compagne grecque, et qu'il y aurait dans cette idylle matière à voir une dimension biographique à l'exposition, ce qui semble toujours faire hérisser les poils de certains. Mais ne nous trompons pas de sujet et défendons au contraire un minimum d'incarnation ; disons donc oui à l'idylle. D'ailleurs, voilà un très beau sujet d'arrière-plan qui résonne parfaitement avec celui qui est présenté à l'avant-plan. Car il s'agit de savoir si A + B = C.

Il y a donc cette décision très humble d'inviter ni plus ni moins *quelqu'un d'autre* à prendre d'emblée les commandes (au moins métaphoriquement) de ce paquebot qu'est la Documenta. Dans le Fridericianum, prenons une collection en bloc et donnons l'opportunité à une commissaire du cru de nous arranger tout cela : Katarina Koskina assistée de Tina Pandi et de Stamatis Schizakis. Ce geste est évidemment assez beau, assez intéressant. Déroutant sans nul doute. La première chose à en déduire, c'est qu'on se retrouve face à des œuvres qui n'ont pas été « choisies » par le commissaire désigné de la Documenta. On montre plutôt un tout venu d'ailleurs et dans celui-ci se reflète la manière dont le peuple grec enregistre son histoire récente (puisqu'il s'agit d'art contemporain), ses émotions.
Certes, l'idée que le peuple grec soit derrière cette collection pourrait être aussitôt contestée. On connaît ici comme là-bas les arcanes présidant à l'institutionnalisation de tel ou tel art : la version des faits, louable ou non, exhaustive ou non, qu'elle soutient.

Mais voilà justement ce double roman qu'on nous fait lire : de l'art, principalement grec, et la boîte qui va avec. Mais aussi bien sûr des œuvres d'artistes étrangers qui ont été intégrées à cette collection nationale d'art contemporain grec. Dans ces choix d'artistes étrangers, bien des choses sont aussi à comprendre de l'identité grecque. On guetterait si souvent dans l'autre des accents de soi, dérouté que nous serions d'y trouver tout autre chose. Une chose si autre qu'elle nous serait presque illisible…

Dans le Fridericianum, on se plonge dans cette illisibilité de l'autre (la Grèce) sans filtre. C'est une institution transplantée dans une autre. Nous verrons que cet effet de miroir se révèle être un des axes de la Documenta 2017. Les bribes de cet art grec qui nous est étranger et qui nous parviennent jusqu'à Kassel avec le vent (le vent qui disperse aussi la spectaculaire volute de fumée émanant continûment de la tour du Fridericianum, œuvre de Daniel Knorr) sont celles-ci : une odeur de ruines, le temps, le soleil, l'usure. Des teintes brunes, terres, blanches de bord de Méditerranée. Des sutures. Et l'indéniable beauté, la tragique beauté de cette désolation. Quelque chose aussi de possible, dans cet abandon. Tous les espaces de liberté qu'offre paradoxalement le désordre. Ainsi, si ruine il y a, ce ne serait pas nécessairement la ruine fatidique. Ce serait la possibilité de reconstruire dans les interstices ou les ruines de monuments pensés trop grands, des structures plus adaptées, portables, plus modestes. Une alchimie poudreuse, sableuse, est à l'œuvre ici. Puis, c'est l'inverse du tourisme ou c'est un tourisme facilité : c'est la Grèce qui est amenée au centre de l'Allemagne. Plus même besoin de Ryanair ! Et sous quel jour cette collection apparaît ici à Kassel ? Avec quel imaginaire cela résonne-t-il ? Finalement, on fait d'un musée un migrant.

Premier principe fort donc : prendre l'autre entièrement tel qu'il est, l'écouter totalement, au risque même de ne pas comprendre sa langue, non sans sentir en définitive intuitivement ses aspirations les plus fondamentales, jamais si différentes d'un être humain à l'autre.

Second principe, qui découle du premier : une pluralité de voix. Au-delà de ce premier espace du Fridericianum, l'équivoque planera tout au long de l'exposition quant à l'implication d'Adam Szymczyk ou de ses nombreux commissaires associés : Hendrik Folkerts, Hila Peleg, Candice Hopkins, notre cher et humoristique compatriote Dieter Roelstraete, Monika Szewczyck, Pierre-Bal Blanc (sans doute le commissaire en second le plus « visible »), sans oublier Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Marina Fokidis, Natasha Ginwala, Erzen Shkololli, Elena Sorokina et d'autres encore…
Il est toujours utile de ne rien lire avant de voir une exposition, de la voir noir sur blanc. Et ce qu'on percevra au premier abord d'un espace à l'autre de cette Documenta, sans savoir nécessairement qui aura fait quoi, sera continûment cette rumeur de plusieurs esprits au travail. Des échos de discussions, des ajustements, se mettant au diapason sur des principes, finalement clairs. Un fin exercice de démocratie, en somme. L'antipode de 2012 sans doute, où quoi qu'en dise l'intéressée régnait surtout un seul esprit. Une opposition aussi avec la Documenta de Buergel, portée par lui et sa compagne Ruth Noack, en duo donc. Opposition moindre cependant, tant on sent malgré tout planer l'ombre de la Documenta 12 sur cette Documenta 14. Surtout dans un comparable rapport à l'humilité et au monde de l'art.

Car parlons-en aussi du rapport au monde de l'art porté par ce groupe de curateurs. Ce qui serait un troisième principe moteur de cette Documenta. Le listing d'artistes, comme toujours savamment dévoilé dans la dernière ligne droite avant l'inauguration laisse peu de place au doute : voilà une assez grande multitude d'artistes peu connus des foires d'art et des biennales récentes. Exit les jeunes premiers et autres chouchous du marché. Au point que la présence de Douglas Gordon dans le casting de cette Documenta 14 paraît presque une plaisanterie. Ce du fait de son (ex-?) statut de star du monde de l'art.
Il y a certes des noms qu'on pouvait pressentir et qui ne sont pas étrangers aux ultimes remous du milieu (Nevin Aladağ, Alina Szapocznikow, Otobong Nkanga, Nairy Baghramian). Par ailleurs il y a aussi beaucoup d'invités « non annoncés », dirait-on, très connus pour leur part, dont on montre quand même des œuvres. Jusqu'à Gerhard Richter himself. Mais pour l'essentiel, ce sont des inconnus au bataillon à qui on donne une visibilité. Ce d'autant plus volontiers s'il s'agit d'artistes issus de contrées ayant ordinairement peu d'éclairage ou d'artistes femmes. Nous parlons donc ici d'une franche xénophilie et de féminisme. Et cela semble être, de Venise à Kassel en passant par Bruxelles et Münster un sacré signe des temps. Il semble que le monde institutionnel de l'art, et dans une moindre mesure le monde commercial de l'art, soit en pleine phase d'examen de conscience sur l'absence évidemment trop longue de tant et tant d'artistes, de tant et tant de cultures sur la scène désormais mondiale de l'art. Place donc, autant que possible aux femmes et aux artistes africains, océaniens, sud-américains, eurasiens, asiatiques, indiens, mais aussi à des artistes européens issus de pays plus périphériques…

Ce rattrapage est évidemment plus que bienvenu : bien des études sociologiques et l'évidence même avaient déjà montré la suprématie blanche, occidentale, masculine, sur cette scène mondiale de l'art et sur l'histoire de l'art qu'on en déduit.
Cependant, comme tout est toujours désespérément compliqué en matière politique (car il s'agit bel et bien de politique), l'opération ne va pas sans poser des questions, ni sans provoquer (potentiellement du moins) de nouvelles et paradoxales exclusions. Quiconque ne serait pas une femme et aurait le malheur d'être dans la masse déjà compacte des artistes blancs masculins occidentaux pourrait-il ainsi se trouver idiotement dans un groupe marginalisé dans le futur, marginalisé du fait d'une appartenance à une masse majoritaire ? On est encore évidemment loin du compte tant les artistes « non occidentaux » (continuons à les nommer vaille que vaille comme cela) ont été massivement et longuement oubliés, ce qui leur autorise une revanche de cent ans. Mais enfin, on caricature ici la situation pour tenter de montrer les complexes mécanismes en cours. Il faut dire que l'équation est terriblement difficile à résoudre. Comment donner à chacun la possibilité de s'exprimer, de monter sur la scène trop étroite de l'art dans un avenir proche? Le critère de la nationalité est-il valable ? Mais si on l'oublie, ou si on l'écarte, ne se révèle-t-il pas malgré tout nécessaire ? Faut-il fonctionner à la proportionnelle ? Comment négocier les enjeux locaux et internationaux ?

Le mérite de cette sélection exclusive est de nous introduire dans une histoire (de l'art), nettement moins rabâchée. Comme s'il y avait eu inversion de l'arrière-plan et de l'avant-plan historique (la discrétion avec laquelle est montré Gerhard Richter en serait tout le symbole). Il y a un vrai plaisir à évoluer ainsi en terrain tout à fait inconnu. C'est de toute évidence un grand bol d'air frais pour le visiteur et sont ajoutés à l'histoire beaucoup de salutaires et stupéfiants détails. Derrière chaque choix, on sent une belle volonté de transmission. On entend les murmures de tous ces curateurs qui invitent à porter attention à des personnages, à des récits peu écoutés.

Abordons maintenant un dernier principe (dernier pour ce texte en tout cas, qui ne saurait être exhaustif tant fut vaste l'entreprise de cette Documenta) qui semble avoir guidé les curateurs dans la conception

de leur projet. Ce principe les aura sans doute rendu peu populaires auprès d'une grande part du monde de l'art et devrait probablement influencer les critiques qu'on lira ici ou là dans les semaines qui viennent. Ce principe, on pourrait le nommer (malaisément) : refus du spectaculaire, par défaut.
Les visiteurs remarquent en effet que cette Documenta 14 se révèle assez modérée dans son intérêt pour les installations, pour l'art qui jouerait ambigument avec l'espace, pour l'art qui frayerait avec la technologie, la mode, le design : toutes choses dont bien des publics sont avides aujourd'hui, en particulier dans les éternels points névralgiques artistiques que sont New York, Londres, Paris, Milan, Berlin etc. Les œuvres de la Documenta qui entreraient en ligne de compte pour être appréciées à l'aune de ces domaines d'intérêt (par ces publics qui dédaigneraient plus rapidement des œuvres plus traditionnelles dans leur forme, et plus historique, documentaire, dans leurs contenus) ne sont en effet pas légion. Il y en a pourtant, preuve qu'il ne s'agit pas pour les commissaires de cette Documenta d'exclure cet art. On parlerait plutôt d'un rééquilibrage (pour donner une image juste de la pratique artistique mondiale, il faut se rendre compte que le simple manque de moyens financiers et techniques n'autorisent pas tous les artistes du monde à s'engouffrer dans une pratique techniquement très sophistiquée) mais aussi et toujours de ce courage de prendre *l'autre* tel qu'il est, en bloc, même s'il ne « parle pas la même langue esthétique ». C'est cela sans doute qui déroutera les aficionados les plus avides de formes ultimement « nouvelles ». Nouvelles, à leurs yeux bien sûr, selon les codes avec lesquels ils lisent l'art, son histoire, ses démarquages.

Evoquons quelques-unes de ces oeuvres pour bien montrer qu'elles furent peut-être rares mais pas non plus absentes. Ce sont par exemple les performances et belles sculptures de plastiques colorés et d'acier de Georgia Sagri aux Glas-pavillons et sur la Friedrichplatz, toutes pleines de clandestines allusions sexuelles. C'est l'installation performative d'Irena Haiduk à la Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost) qui consiste en un bizarre magasin doublé d'un catwalk habités de jeunes filles aux airs éteints de mannequins, d'où sont écoulées les paires de chaussures d'une marque dénommée Yougoexport. C'est la très belle proposition de Danai Anesiadou dans la Neue Galerie qui présente une missive sur le mur et un petit « autel » à six mètres de haut, renfermant de l'or. Complexe réflexion conceptuelle et formelle sur le mirage, les aspirations, sur ce que deviennent les valeurs morales en temps de crise. C'est également la magnifique salle réalisée dans la Neue Galerie par R.H. Quaytman, toute emplie de troubles travaux sérigraphiques sur bois titillant l'imaginaire allemand, comme si cela courrait sur l'échine de Goethe et de Fassbinder invraisemblablement réunis. C'est le film ironiquement provocateur de Rosalind Nashashibi, qui laisse planer le doute sur un potentiel complot de dames (avec Vivian Suter) se tramant en arrière-plan de cette Documenta, entre plusieurs lieux : les Glas-Pavillons, le Naturkundemuseum Im Ottoneum, la Neue Galerie... C'est également l'intéressante exposition dans l'exposition réalisée par l'artiste Olaf Holzapfel au Palais Bellevue. Ou encore les sculptures et performances d'un minimalisme aérien du duo Marie Cool/Fabio Balducci…

Observons pour finir une des séquences de l'exposition pour voir comment cela se tisse non plus au niveau du commissariat général mais dans le détail de ce commissariat. Nous nous rendons au Grimmwelt de Kassel, un musée récent dédié aux fameux frères Grimm, les conteurs. La Documenta 14 en a investi un étage. Comme dans chaque lieu, c'est l'histoire (du lieu) qui sert de socle curatorial. S'il y avait d'ailleurs une notion phare à évoquer pour cette édition, ce serait assurément l'histoire. Une histoire volontiers sombre, pleine d'oppressions, de souffrances, d'obscurité et de fumée noire. Ce serait particulièrement le cas à la Neue Galerie. Une omniprésence de l'histoire qui ne doit, pour le coup, pas être totalement étrangère à l'univers du commissaire principal Adam Szymczyk, venu de Pologne, un pays secoué de milles manières au siècle dernier.

Au Grimmwelt, l'histoire est à la fois récente, ancienne, et métaphorique. Récente, car le musée date de 2015 à peine, ancienne car les frères Grimm ont vécu entre le 18ème et le 19ème siècle et métaphorique car il s'agit ici aussi d'histoire avec un petit h, de narration… « Dans son espace d'exposition temporaire (du Grimmwelt), un ensemble de projets de la Documenta 14 invoque le langage et la littérature et fait apparaître les ténébreuses ambivalences des contes et de leur ferveur morale obscure. Plutôt que de proposer des narrations réconfortantes au sujet de notre monde, les œuvres ici présentes sont des paraboles au sujet des architectures répressive, patriarcale et malveillante de la société –ce que les artistes de la Documenta 14 tentent de renverser ; les œuvres présentées s'opposent au refuge émotionnel qu'offres de telles architectures et révèlent plus volontiers la terreur qu'elles véhiculent ». Tel est le texte d'introduction curatorial qui justifie la réunion des quelques artistes présentés dans ce lieu-ci.

Cette rhétorique succincte est généralement diffusée d'un espace à l'autre : les artistes semblent chaque fois réunis sous une coupole thématique inspirée par le lieu même. Mais cette coupole s'avère souvent légère et sont à l'avant-plan les œuvres des artistes. C'est un avantage car bien des artistes se sont souvent plaints d'être « instrumentalisés » par les commissaires, en d'autres circonstances. Cependant du fait même de leur délicatesse ces coupoles ne sont pas toujours faciles à percevoir, si on fait comme annoncé une lecture de but en blanc de l'exposition, sans texte. En plus d'un segment de la Documenta à Kassel, l'argument curatorial dans son rapport au lieu et à l'histoire se révèle parfois difficile à suivre (notamment à la Neue Galerie). Intéressante malgré tout est cette délicate mesure prise dans la valorisation de l'œuvre de l'artiste d'une part et de l'égide sous laquelle elle est lue d'autre part.

Dans le Grimmwelt, on débute donc par une série de documents relatifs à la personnalité d'Oscar Masotta, un intellectuel argentin auteur d'un livre publié en 1967 intitulé *Happenings*, dans laquelle il juxtaposait à la fois « l'ancienne » forme du happening et la « nouvelle » forme de *l'anti-happening* qu'aurait incarné le groupe *Arte de los medios de comunicación de masas* dont il se faisait en quelque sorte ironiquement le champion. Aux côtés du livre, sont montrées des photographies de joyeux lurons venus voir à l'époque quelque chose qui « ne se passe pas » ou presque. En sus de cette documentation ancienne est montré un enregistrement d'une lecture-performance faite par un des commissaires mêmes de la Documenta en 2015 à Buenos Aires, Pierre Bal-Blanc, sous le titre également ironique *I commited a happening.*
Le sens de cet ensemble serait à comprendre ainsi : on parlerait du mythe qui entoure souvent la performance (une légende entourant le fait), de son historicisation quasi obligée, suggérant un étrange rapport au temps, fait de temps vivants et morts. On parlerait aussi d'une société qui aurait besoin de petits moments spirituels, comme pour mieux se soulager de ne pas faire advenir le plus grand moment spirituel, à l'échelle de la société toute entière, à l'échelle des *masses* pour reprendre le terme apparaissant dans le nom du groupe artistique argentin susmentionné. On parlerait aussi des passeurs d'histoire de l'art, des « conteurs » que seraient les critiques d'autrefois, « à la Restany » pourrait-on ironiser. Un portrait, amusément désuet, d'un hypothétique Restany en frère Grimm se dessine en somme en filigrane.

Une seconde œuvre, *The Blind Merchant*, datant de 1989-1991 est une très longue frise de textes et de dessins encadrés. Œuvre de l'artiste israélien Rooe Rosen, il s'agit en fait d'une sorte de reprise pervertie d'une pièce de Shakespeare, *Le marchand de Venise*. Trois séries sont juxtaposées : le texte original, un texte supplémentaire écrit par l'artiste où est adopté/imaginé le point de vue de l'un des personnages de la pièce, le prêteur sur gages juif Shylock dont on arrache les yeux dans le prologue, et les illustrations. Rooe Rosen est un artiste qui met ses doigts dans la machinerie bien huilée de certains récits et qui la fait grincer à dessein pour mieux mettre en doute les phénomènes d'identification et d'appropriation politique dont certaines œuvres sont l'objet. Il recompose le texte ou le casting de l'œuvre originale et « joue » parfois lui-même des « rôles ». Par exemple, dans cette série de dessins, lorsque le prêteur juif énucléé apparaît, il le dessine les yeux fermés. Seconde œuvre, donc, qui poursuit le propos des commissaires quant à la part sombre des contes.

Troisième œuvre, la plus complexe sans doute, tient en une considérable documentation biographique sur Anna "Asja" Lācis, active dans le domaine du théâtre et de l'éducation, et communiste de la première heure qui fut l'amante de Walter Benjamin et qui eut dit-on, une grande influence sur lui, l'introduisant notamment auprès de Brecht… Affiches de théâtre, lettres, photographies de famille, livres d'illustrations pour enfants. On nous déroule ici un immense ensemble d'éléments qui ne se livre pas sans ambiguïté. On a la sensation que c'est ici une méditation sur l'intérêt qu'on porte généralement à la biographie des artistes, sorte de méta récit dans laquelle il y aurait à comprendre une part de l'œuvre. Ce type de méta récit (considéré par certains, déconsidéré par d'autres) a ces codes : il faudrait avoir rencontré Picasso (ou ici Walter Benjamin), il faudrait avoir été à Paris, à New York…etc. Ou est-ce plutôt une manière de montrer en quoi des personnages féminins, pourtant influents, ont peu droit à une place dans l'histoire malgré la potentielle abondance de sources fiables ? Ou est-ce que c'est ici une biographie inventée de toute pièce qui serait une autre œuvre clandestine de Rooe Rosen (qui rappelons-le avait joué un coup semblable dans une exposition à Anvers, à Extra City il y a quelques années) ? Toujours est-il qu'on voit bien, à l'ère de la mise en doute des évidences, façon Trump, en quoi ce type de méditation a son actualité.

Quatrième œuvre : des peintures sur plâtre de l'artiste juif polonais Bruno Schultz (1892-1942). L'histoire est la suivante : cet artiste passe sa vie à Drohobych, aujourd'hui en Ukraine, où il enseigne le dessin à l'école. A l'arrivée des nazis, il est emprisonné dans le ghetto de la ville. Un officier SS, Félix Landau, responsable du travail forcé dans la région remarque son talent et lui demande de décorer sa villa. Bruno Schulz peint là-bas des scènes des contes de Grimm sur le mur en intégrant dans ces fresques des figurations de Landau et de sa seconde femme, Gertrude Segel. Après la guerre, les peintures sont recouvertes par les nouveaux propriétaires et on les oublie. En 2001, le cinéaste allemand Martin Geissler fait la visite de la villa Landau et retrouve des peintures non recouvertes dans un cellier. La découverte rendue publique, les peintures sont extraites de la maison et envoyées en Israël dans la collection du Yad Vashem, centre pour l'étude sur l'Holocauste à Jérusalem. D'autres peintures sont transférées dans le musée local de Drohobych. Présenter cette œuvre ici nous fait voir ce que d'innocentes peintures charrient comme récits parallèles et la manière dont elles peuvent devenir des symboles, tantôt pour les uns, tantôt pour les autres…

Une cinquième œuvre, rebondit sur le contenu inattendu que peut secrètement véhiculer des illustrations en apparence innocentes. On présente des livres pour enfants réalisés par Tom-Seidman Freud, née Martha Gertrud Freud, nièce de Sigmund Freud qui décide de porter de temps à autre des vêtements d'homme à partir de l'âge de quinze ans et qui se lance dans des études artistiques. En 1921, elle se lie avec l'écrivain Yankel Seidmann et ils fondent la maison d'édition de livres pour enfants *Peregrin*. Son style de dessin est influencé par le *jugendstil* et la Nouvelle Objectivité. Plus tard, ils rencontrent le poète et traducteur hébreu Hayim Nahman Bialik qui, impressionné par leurs productions, propose de collaborer avec eux sur des livres publiés en hébreu. Ils fondent ensemble une autre maison d'édition, Ophir. Sous son influence, une dimension socialiste et juive est ajoutée au texte. Les éditions allemandes évoluent aussi, avec notamment une distinction entre les sexes des protagonistes des histoires rendue plus abstraite. D'autres livres introduisent des concepts pédagogiques nouveaux que Walter Benjamin (lui encore) vient même saluer. L'histoire se termine mal cependant : la crise de 1929 frappe la maison d'édition et Yankel Seidmann se suicide. Tom-Seidman Freud, très affecté, fait de même quelque mois plus tard, à trente-sept ans. Ses dessins et notes sont mises dans une boîte, confiée à sa sœur, et ils disparaissent pendant près de cinquante ans. Des membres de la famille les redécouvrent plus tard…

Enfin, une dernière œuvre parle aussi de récits et d'oublis. Il s'agit d'une très belle vidéo de Susan Hiller, *Lost and found* (2016) entièrement basée sur le son, une ligne verte bondissante et des sous-titres anglais. On entend, l'un après l'autre, des locuteurs de langues quasi disparues s'exprimer quelques instants. La ligne verte du centre de l'image reprend les inflexions de leurs voix. C'est une onde bondissante qui crée comme un paysage, en coupe ou qui, plus tragiquement, serait le graphique montrant l'ascension puis le déclin de ces langues. Chaque langue semble porter son propre univers et montre bien toute les nuances perdues face à l'uniformisation anglophone sous laquelle le monde s'est rangé, bon an mal an. Des langues superposées, donc, et des enjeux de traduction (sur lesquels insistait tant Edouard Glissant).

Ainsi est-ce, dans le détail, la manière dont se développe cette complexe Documenta. Ce n'est pas une exposition facile, comme on peut le voir. Elle exige de l'attention, est souvent sombre, et ne verse pas volontiers dans l'anodin, le léger, la forme pour la forme, le spectaculaire. Gageons qu'elle aura déplu à beaucoup de visiteurs à ce titre. Mais c'est une exposition intelligente, remarquable, qui fait date dans sa manière de se rapprocher humblement du monde tel qu'il est. C'est une exposition à hauteur d'homme, à hauteur des hommes qui vont devoir tant et plus se tolérer et trouver des moyens de cohabiter. La Documenta 12 était un plaidoyer pour le plaisir, contre le jugement, la Documenta 13 était un plaidoyer écologiste et une forme de critique de la pensée rationnelle, cette Documenta 14 quant à elle est un plaidoyer silencieux mais non moins tranchant en faveur des femmes, des minorités et d'une histoire revisitée. Sa visite est éprouvante car, au contraire de la Documenta 13, elle ne cultive pas l'utopie. Elle cultive plutôt l'écoute des témoins et le réalisme. Il n'empêche qu'on en sort avec moins d'agacement et plus d'espoir que la précédente édition. Malgré les oppressions et incompréhensions entre les peuples, un dialogue semble se nouer ; les choses sont à faire.

Yoann Van Parys

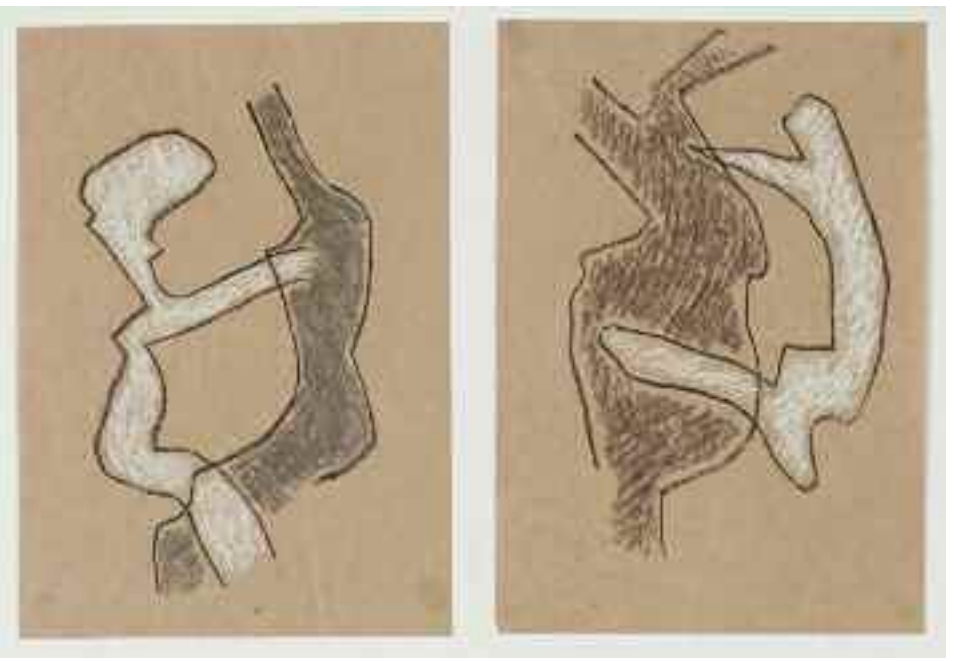
Au MSK de Gand

Dans l'atelier de Geta Brătescu

Catherine de Zegher, directeur du MSK Gand en visite chez l'artiste Geta Brătescu

Les grandes expositions de l'été 2017 ont permis à un large public de découvrir l'oeuvre de l'artiste roumaine Geta Brătescu. Sa longue carrière lui a permis de développer une oeuvre multiple qui comprend des dessins, des collages, des gravures, de la tapisserie, des objets, des photographies, des films, des vidéos, des performances et des textes. A la biennale de Venise, elle occupe le pavillon roumain, une exposition monographique qui se prolonge à l'Institut roumain de Culture et de recherche humaniste situé au Palazzo Correr. Elle est également présente à la documenta : à Athènes, on pouvait voir ses oeuvres au musée national d'art contemporain, à Kassel, une salle de la Neue Galerie lui est consacrée. A partir du 16 septembre nous pourrons approfondir ou découvrir son oeuvre au MSK de Gand avec « Un atelier à soi », une nouvelle exposition de l'artiste conçue par Catherine de Zegher.

Figure centrale de l'art contemporain roumain, Geta Brătescu est née en 1926 à Ploiești, une petite ville au nord de Bucarest. Elle a étudié à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest et à la faculté de Lettres et de Philosophie. Isolée dans le bloc soviétique, elle voyagera peu, mais la richesse artistique et les paysages d'Italie la marqueront profondément. Elle apparait sur la scène internationale au début de cette décennie avec e.a. sa participation à la Triennale de Paris (2012), aux biennales de Moscou et de Venise (2013).
Catherine de Zegher, dans l'essai qui accompagne



***Geta Brătescu** Himere, 2005 Drawing with closed eyes Courtesy of Ivan Gallery, Bucharest and Galerie Barbara Weiss, Berlin Photo : Stefan Sava*

l'exposition, relève l'originalité de sa démarche et la parenté qui l'unit à d'autres artistes femmes des vingtième et du vingt-et-unième siècles. Face aux troubles politiques et sociaux qui ont émaillé l'histoire récente et marqué les corps et les esprits, *the work of some women artists featured remarkably similar material processes that addressed alterity by using subtly subversive methods. One of these women artists is Geta Brătescu (...) Instead of responding with traditional models and reaffirming obsolete conventions of pictorial representation, she formulated an independent voice and addressed the in-between space of life and art, the public and the private, the feminine and the corporeal, the abstract and the real, the subject and the object.* En effet, loin de produire des pièces qui veulent témoigner de façon (trop) littérale des questions géopolitiques et sociales en évacuant la question de la forme - ce qui, à mon sens, revient à produire avec les moyens actuels un nouveau réalisme réactionnaire -, Brătescu répond aux troubles de l'époque par une forme de résistance dont seul l'art est capable[1] rejoignant en cela les grandes figures féminines de l'art contemporain : Martha Rossler, Nancy Spirro ou Louise Bourgeois (e.a.).

Atelierul

En nommant l'exposition « Un atelier à soi », la commissaire paraphrase le titre de l'essai de Virginia Woolf, « Une chambre à soi ». La chambre c'est un lieu - un bureau, un atelier -, c'est un espace personnel, consacré à la création, à l'abri des bruits du quotidien, mais qui peut se trouver connecté au monde, si la créatrice en ressent la nécessité. Sous la plume de Woolf, cette nécessité concerne la femme qui bénéficie moins souvent que l'homme de ces conditions premières de travail et qui doit, de toute façon, faire coexister ce lieu avec l'espace domestique. Geta Brătescu l'a installé dans son appartement mais ce lieu est *a concrete/limited space, dedicated to the magic of forms ; and then, going beyond its walls, as an infinite virtual space of a personal mythology* [2]. Elle l'évoque dans le titre qu'elle a donné à plusieurs recueils de textes - « Atelier continu », « Atelier vagabond » ou « L'arbre de la cour voisine » que l'on voit depuis la fenêtre de l'atelier. En 1978, elle a réalisé un film intitulé *Atelierul* qui confronte son corps à son espace de travail, tout à la fois cocon rempli des objets du quotidien et page blanche. Elle définit l'atelier comme une surface, un miroir, un véhicule, une salle d'exposition. Usine et scène, l'atelier est encore un athanor[3].
: *But what does it mean to be an artist ? It means being the receptacle in which there occurs the chemistry that transforms experience into expression. The fable of the alchemist, the transformation of gross matter into noble matter, into gold, is a story about art*[4].

Mythologie et géométrie

A plusieurs reprises, Geta Brătescu va s'attacher à des personnages qui appartiennent à la littérature ou à la mythologie : Faust, Médée, Mère Courage, Philémon et Baucis. Plus récemment, elle a dédié une pièce à Didon - un petit morceau de velours noir coupé en bandes très fines est devenu une longue ligne, comme la peau de boeuf qui a servi à la création de Carthage par le personnage mythologique. Elle symbolise ainsi l'inventivité de la création artistique (et de la femme) : retourner une situation donnée et décevante pour en faire un futur fertile. Les figures féminines la retiennent particulièrement. Il ne s'agit pas d'illustrer le récit, mais de puiser dans sa puissance évocatrice pour que la main de l'artiste s'anime et trace des signes - écriture ou dessin. Chaque fois qu'elle dessine, l'artiste éprouve le sentiment d'écriture. Son oeuvre est multiple, les outils qu'elle utilise aussi, mais la ligne est grand sujet qui sous-tend l'entièreté de son travail : *Space is subject to the Line. Form is subject to the line. The line decides simultaneously on space and on form, on the blank and on the filled in*[5]. La ligne est tout à la fois une trace, un signe, un mouvement physique et mental - un voyage -, un moyen d'expérimenter. Les 200 dessins réalisés les yeux fermés sont à cet égard remarquables, ils témoignent de la plus grande puissance poétique avec les moyens les plus rudimentaires.
C'est encore la ligne qui va mener l'artiste de la représentation de personnages - souvent comiques - à la géométrie de ses papiers collés eux aussi empreints d'humour. C'est encore elle qui mène au cercle - la série *Regula Cercului, Regula Jocului* dans laquelle un cercle quadrillé devient le support de morceaux de tissu collés, *Carpati*, un cercle fait de papiers de cigarettes fumées ou encore *Vestigii*, mélange de collage, de dessin et de gouache à l'intérieur d'un cercle. Ils emprisonnent, embrassent, fascinent l'artiste qui écrit : *I lose myself in them. I cleanse myself in their abstraction and, in the same time, I color myself in their strictly formal joy ; I live in their combinatory generosity, I live not life but only what has been said about life*[6].
Geta Brătescu a toujours travaillé avec des moyens simples, domestiques parfois (comme les tissus provenant de vêtements usagés qu'elle utilise dans ses collages). Cette économie de moyens va de pair avec une grande rigueur, une culture très riche, de l'humour et de la détermination. Son oeuvre rejoint celle des femmes artistes de sa génération et l'extraordinaire fraîcheur qui en émane la rend presque intemporelle. Autant de qualités qui font une grande artiste.

Colette Dubois

« Un atelier à soi » de Geta Brătescu jusqu'au 14 janvier 2018 au Museum voor Schone Kunsten, Fernand Scribedreef, 1 9000 Gent. Ouvert du mardi au vendredi de 9h30 à 17h30, du samedi au dimanche de 10 à 18h.

[1] Dans son intervention du 17/5/1987 à la FEMIS, communément titrée « Qu'est-ce que l'acte de création », Gilles Deleuze disait : « L'acte de résistance, il me semble, a deux faces : il est humain et c'est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte des hommes. »

[2] Geta Brătescu, *Apparitions*, Koenigs Books, London, 2017, p. 175.

[3] L'athanor également nommé fourneau cosmique désignant le four utilisé pour fournir la chaleur pour la digestion alchimique

[4] Brătescu, op. cit., p. 215.
[5] Ibid., p. 239.
[6] Ibid., p. 139.

turningphotography.be

Turning Photography est un site qui nous propose une sélection de travaux de jeunes artistes du nord et du sud du pays. Les œuvres sélectionnées sont accompagnées d'un court texte explicitant la démarche de l'artiste. Une excellente initiative qui permettra aux professionnels internationaux et à tout un chacun de se faire une idée de la richesse créative des nouvelles générations d'artistes belges, parfois en rupture envers des pratiques photographiques plus conventionnelles. Cette mise en lumière a été prise dans le cadre de la présentation de Dirk Braeckman au Pavillon belge à Venise.

Avec les portraits de : Charif Benhelima, David Bergé, Thomas Bernardet, Sébastien Bonin, Dirk Braeckman, Marie José Burki, Tom Callemin, Alexandre Christiaens, David Claerbout, Collectif La Grotte, Michel Couturier, Bert Danckaert, Katrien De Blauwer, Marc De Blieck, Anne De Gelas, Philippe De Gobert, Arnaud De Wolf, Vincent Delbrouck, Lot Doms, Patrick Everaert, Gilbert Fastenaekens, Lara Gasparotto, Agnès Geoffray, Geert Goiris, Liesbet Grupping, Solal Israel, Jan Kempenaers, Stephanie Kiwitt, Aglaia Konrad, Pierre Liebaert, Charlotte Lybeer, Chantal Maes, Katja Mater, Michel Mazzoni, Ria Pacquée, Pol Pierart, Max Pinckers, Benoit Platéus, Sébastien Reuzé, Bruno V. Roels, Stéphanie Roland, Dominique Somers, Jean-François Spricigo, Ana Torfs, Egon Van Herreweghe, Sine Van Menxel, Yoann Van Parys, Els Vanden Meersch, Wim Wauman, Sarah Westphal. Essais de : Steven Humblet, Danielle Leenaerts, Anne-Françoise Lesuisse, Arjen Mulder et Joachim Naudts.

Turning Photography est une initiative du Flanders Arts Institute en étroite collaboration avec la Fédération Wallonie-Bruxelles, BOZAR – Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, FOMU - Fotomuseum et M - Museum Leuven et se veut une introduction à la photographie contemporaine belge pour les professionnels internationaux de l'art.

Dirk Braeckman

L’assourdissante épreuve du vide

©Pierre-Philippe Hofmann

Il y a des murs immaculés sur lesquels on ne peut poser ses mains, des épreuves sur lesquelles notre regard n’a pas de prises.
Tout juste sorti de rénovation, le pavillon belge offre la candeur de ses espaces aux tirages monumentaux de Dirk Braeckman. Rien ne pourrait mieux trancher avec l’implacable géométrie et l’austérité du lieu. Dans un généreux bain de lumière naturelle, les tableaux de l’artiste gantois défont la dimension sacrée d’une architecture symétrique portée vers l’élévation. Ses grands formats donnent la pesanteur nécessaire au lieu, happent la curiosité encore fraîche et matinale du visiteur qui vient seulement de se lancer dans les Giardini. Les images, noyées dans une assourdissante matité grise, donnent énormément à voir, et en même temps peu, sinon rien. C’est tout l’intérêt du travail que l’artiste mène depuis toujours.

La nature des images de Braeckman est intrinsèquement photographique et ce n’est pas pour résister aux évolutions techniques que l’artiste s’en remet inlassablement à l’argentique, au tirage baryté. C’est que la photographie argentique impose un cérémonial particulier sur lequel le temps a pleinement l’occasion de marquer son empreinte. Car la fabrication de l’image ne se fait pas seulement pendant l’obturation; il y a le développement de la pellicule, l’archivage, la sélection, et enfin les tirages, une temporalité propre que les usages actuels du médium ont érodée. Chez Braeckman, le temps s’étire bien plus. Rien ne semble plus relier les images entre elles sinon le traitement qu’elles subissent ; elles ont été prises à des moments et dans des lieux éparses, en dehors de toute émulsion thématique. L’artiste aime au contraire mettre en contact des images que tout sépare, en revenant sur des négatifs anciens, sans sentimentalisme. Le véritable travail commence dans la chambre noire.

Il ne s’agit donc pas, comme de coutume, de faire revivre les instants fugaces du souvenir; tout est mis en oeuvre pour que soit coupé le cordon ombilical qui lie le photographe au réel. C’est bien en qualité de peintre que l’artiste agit. Des sujets, il demeure certes une émanation suffisamment reconnaissable (des formes, des matières,...) mais la brume, la pénombre, les nappes pesantes de gris ne nous laissent pas les appréhender pleinement. Alors que ces tableaux agissent comme des murs, des culs-de-sac visuels, les cartels procèdent de la même façon et ne renvoient qu’à la systématique d’archivage mise en place par l’auteur.

L’exposition nous fait errer au sein d’un ensemble d’images qui nous hantent et nous repoussent. D’une part, elles nous intriguent et on y cherche des indices supplémentaires pour dissiper nos interrogations : nous tentons d’évaluer la taille d’un objet, d’identifier un paysage ou un lieu, de percer le mystère qui enveloppe certaines situations intimes... Mais ces tentatives sont vaines, inlassablement mises à mal par différents procédés inhérents au médium. La cadre et le flou agissent comme une entrave, limitent notre vue et nous privent des éléments susceptibles de nous rassasier ; le traitement des valeurs et des plans fait glisser notre regard sur la surface et nous prive de sa profondeur ; enfin, les reflets – fréquemment ceux du flash – parasitent encore un peu plus les compositions.

Paradoxallement, l’ensemble de ces obstructions visuelles nous éloignent d’une expérience purement photographique et lie les recherches de Braeckman aux traditions picturales.

Tout juste sorti de rénovation et sous l’impulsion d’Eva Wittocx, le pavillon belge offre la candeur de ses espaces aux tableaux monumentaux de Dirk Braeckman.

Pierre-Philippe Hofmann

«Cette nuit, j’ai repensé à l’œuvre d’Edith Dekyndt»

Gianni Stefanon est un artiste vivant et travaillant à Florence. Son travail s’inscrit dans la contemporanéité, il est aussi un grand spécialiste de l’iconographie byzantine. Il est également professeur de peinture à l’académie de Florence. Son interprétation de l’œuvre d’Edith Dekyndt, présentée dans le cadre de cette 57e Biennale est pour le moins originale et sort des discours consensuels habituels. Il nous a semblé intéressant de présenter un extrait de l’entretien qu’il nous avait accordé lors de notre séjour à Venise. L’intégralité de l’entretien est visible en ligne.

Gianni Stefanon : Mon interprétation du travail d’Edith Dekyndt est assez classique. Pour moi, elle représente une ligne assez classique de l’histoire de l’art. La grande toile de lin, recouverte de feuilles d’argent, déployée dans l’espace à l’entrée de son installation, est déjà une dorure ou argenture.
Le travail à l’intérieur est pour moi vraiment intéressant.
De nouveau l’élément central se croise avec la classicité mais également la peinture. Pourquoi ? C’est mon interprétation. Parce que sans la lumière tu ne vois pas la couleur, même le blanc. Puis tu as le pigment, qui pour moi représente la poussière du monde, qui est chaque fois déplacée avec une brosse, qui est également l’instrument du peintre. Et donc évidemment elle n’est plus dans la tradition de la peinture, mais elle est dans la grande tradition classique de la représentation de la forme et ce qui est important dans ce travail c’est le rapport entre l’espace-temps et donc entre le déplacement de la source lumineuse, qui est l’élément qui rend visible la forme, et l’assistant qui suit la forme. En peinture ça s’appelle un proplasme. C’est la forme dans laquelle il recoupe le bord avec la brosse et c’est une manière également de peindre sans utiliser le chevalet ou la peinture avec le pinceau. L’autre chose intéressante qui me semble importante c’est la projection de l’ombre. L’ombre qui se projette sur la forme devient un tableau. Le tableau réel, du temps réel. Il y a donc vraiment tous les facteurs de la contemporanéité dans son travail. Puis autre élément également c’est la poussière et donc le pigment qui se déplace dans la lumière et qui devient comme du pastel. L’image devient un peu floue autour de la forme. C’est intéressant également de voir que lorsque la source lumineuse se déplace, le rectangle de lumière se déplace et donc la forme se redécoupe. À certains moments, ce n’est plus une forme rectangulaire mais un trapèze, parce qu’il y a une déformation du rectangle.

LP : C’est de la poussière de quoi ?

GS : C’est de la poussière de l’arsenal qu’elle a trouvée ici à l’intérieur et à l’extérieur. Cette nuit, j’ai repensé à l’œuvre d’Edith Dekyndt et quand je disais la poussière c’est comme les pigments, les pigments du monde et donc également les pigments colorés du peintre mais la couleur n’a pas de sens s’il n’y a pas de lumière car la couleur c’est de la lumière. Mais l’image qui m’est apparue cette nuit est vraiment la poussière qui fait référence aux morts. Les morts que nous serons. On vient de la poussière et on retourne vers la poussière. Et donc ce brossage de la poussière dans la partie lumineuse qui se déplace m’a tout de suite donné le sens profond de l’œuvre.

Edith Dekyndt: One Thousand and One Nights. 2016 Carpet of dust lit by a spotlight
Pavilion of Time and Infinity, photo de Luca Stefanon

D’une certain manière, le sens ultime aussi, d’être dans la lumière. Cette poussière qui est toujours réchampie par la brosse à l’intérieur de la lumière. Et lorsque la lumière se déplace, il faut de nouveau remettre la poussière dedans. Et en ce sens, l’élément que je vois du point de vue de la peinture c’est un peu la même chose, c’est-à-dire de la matière inerte qui est la poussière, le peintre ajoute du liant et du diluant et à travers sa créativité il redonne vie et le cycle de vie continue de manière éternelle et c’est un peu ce que font les assistants en remettant avec la brosse la poussière dans le rectangle lumineux. C’est une œuvre qui m’émotionne et est vraiment parfaite selon moi. Elle arrive un peu en contre position de l’exposition de Damien Hirst avec les sculptures noires et les serpents ou les Laocons qui écrasent l’homme et le réduisent en poussière, en un broyage. C’est le nocturne et le diurne, les deux faces de la médaille, la vie et la mort.

En art, appliquée, l'écologie, chez Datris

Au-dedans comme au dehors, même interaction des lieux avec les sculptures. Leur variété et leur qualité incitent à se laisser porter par les formes, les matières. On passe d'une esthétique à une autre avec aisance, qu'il y ait continuité ou antagonisme, pour parcourir cette fois, les rapports entretenus par les artistes et la nature.

Pauline Bazignan, Toni Grand, Guiseppe Penone © DR Fondation Datris

Comme chaque année, la fondation Villa Datris rassemble des œuvres de sculpteurs venus des quatre coins du monde. La manifestation se veut à la portée de tous. Non seulement les créations sont installées au point qu'on puisse quasi les toucher, mais en plus l'entrée est totalement libre en cette région où les touristes sont légion.

Destructions, saccages

Eva Ramfel attire l'attention sur les espèces oubliées ou en voie de disparition. Avec du zinc déployé et spiralé, elle invente un fossile métallique, lové surZême comme s'il se mordait la queue, comme s'il tournait en rond dans sa propre existence. Elle a réalisé en outre un assemblage de ronces entourées de fil de coton à la blancheur d'un linceul ; leurs entrelacs rappellent l'inextricable des jungles mais aussi leur isolement par rapport au reste des éléments végétaux présents.

Daniel Dezeuze se sert d'instruments de cueillette, de chasse, de braconnage pour rappeler la prédation par les humains rarement préoccupés par les dégâts qu'ils provoquent et laissent derrière eux. Laure Prouvost imagine des vestiges du monde tel que nous l'avons modifié. Elle assemble des éléments technologiques à des branches, comme s'ils étaient utilisables en tant que prothèses d'une nature martyrisée. Tetsumi Kudo, qui connut Hiroshima, conçoit des ensembles où des mutations plus ou moins inexorables se développent.
La photo est là pour témoigner de la réalité. Celle perçue par Ricardo Brey atteste du massacre des arbres urbains de La Havane. Elle est associée à des objets ramassés en rues. Une manière de traiter par l'analogie le délaissement de ce qui fut utile. Berdague et Péjus ont dressé un arbre immaculé en matière synthétique. Il a pour modèle un dessin révélateur du mental, exécuté lors d'un test psychologique. Bérénice Szajner, dans la même coloration aseptisée, élabore une créature difficilement identifiable, innommable parce qu'encore inconnue ; elle pourrait être de celles qui remplaceraient celles que l'homme a mené jusqu'à leur disparition.
Le recyclage sert à Takadiwa pour élaborer des assemblages contestant une surconsommation dommageable pour l'environnement. Tubes dentifrices, aérosols devenus déchets passent avec dérision du côté de l'art.

Splendeurs, souvenirs

Pauline Bazingan va au cœur de la production végétale. Elle recrée des fruits laissant deviner, sans le montrer, l'intérieur qui les compose avec un réalisme davantage effleuré que traité avec mimétisme. Penone, dont on sait à quel point il a fait de l'arbre la matière essentielle de ses recherches, a frotté des feuilles sur un tissu placé sur un tronc imprimant de la sorte la trace de l'existence d'une forêt ou d'un bocage donné à voir comme un souvenir rapporté d'une flânerie.

Pour susciter un regard autre vers la matière, David Nash profite des failles quiaA se font jour dans des arbres sauvages en usant d'une scie à déligner. Il laisse le regard se porter à l'intérieur du bois, à en explorer le mystère habituellement caché. Par ailleurs, un trio massif est le résultat d'un travail de brûlage, offrant des blocs bruts comme ayant été rescapés d'un de ces incendies qui jalonnent les étés trop chauds. C'est alors, paradoxalement, que la morsure des flammes laisse place à une beauté particulière qui est celle de la mort.
Une noirceur rendue brillante par stratification de branches polyester formant un sinueux anneau constitue ce que donne à regarder Toni Grand pour qui la forme tient lieu de sens. La « Cathédrale de silence » composée par Anne Mangeot au moyen de branches de saule forme une construction comme en dentelles, comme en plomb de vitrail. Elle a l'élégance d'un gothique presque baroque. C'est un édifice transparent dont l'équilibre et la complexité d'assemblage engendrent un enchantement abordable.

Les « Larmes gelées » du duo Lehtinen-Cabezas interrompent leur chute au-dessus d'une surface réfléchissante qui, dans la pénombre du lieu, semble être le constat d'un phénomène observé simultanément aux antipodes, figement se moquant poétiquement des lois de la pesanteur. En comparaison, les « Fragments de pluie » de Medina suspendent en aluminium des formes drues, rigides, presque munitions destructrices pour déluge inopiné.
Marc Couturier a habillé la cage de l'ascenseur. Obnubilé par l'aucuba de nos jardins, accomplit la fusion de l'arbre et du ciel en une intemporelle confusion. Twellmann combine des bouts de bois jusqu'à les assembler en globe planétaire.

Nils-Udo insère un losange de verdure au sein de la végétation, gazon qui s'essaie à la verticalité entre celle, naturelle, des roseaux. Sa consœur Guichard plante des herbes monumentales qui dressent une agressivité rouge alors que Perrot assaille un cactus artificiel sous une neige similaire. Odile de Frayssinet rappelle que nous passons à travers le temps dans la barque transparente de notre existence. Stéphane Guiran profite d'une allée du jardin pour éclore des fleurs minérales précieuses, émettant une odeur sonore.

Rêve, projection

Le réalisme d'Eva Jospin recrée des paysages forestiers d'artifices. Conçus avec du carton et de bois, ils passent de l'apparence proposée d'un réel connu à l'imaginaire de lieux tel qu'ils sont imaginables lors de l'audition de contes traditionnels. Ils sont plantés sur la frontière qui sépare l'enfance et l'âge adulte, la banalité quotidienne et le merveilleux liés à des fantasmes. Avec des bonsaïs dénudés échelonnés, Gilles Barbier étire un gratte-ciel de cabanes et de plates-formes primitives.
La Fratrie (Karim et Luc Berdiche) préfère l'exubérance colorée d'une végétation qui envahit une architecture parachutée.
Installé entre tradition et prédiction, Missika part d'une cartographie nautique ancienne de Polynésie pour élaborer des espaces en tiges inoxydables agencées de manière complexe. Il y parsème pierres ou coquillages censés représenter des exoplanètes repérées par des agences spatiales et dont il suppute l'utopie d'un accueil pour humains en exil, chassés de leur planète à cause de la pollution.

Dans un cube de verre miroir sans tain Anne Pharel a inséré des clichés en rapport avec les quatre éléments fondamentaux. Éclairés par intermittence au moyen de leds, ils apparaissent puis disparaissent laissant alors notre propre image de regardeurs se refléter sur les parois. De quoi nous renvoyer la perception objective de notre omniprésence dans les phénomènes exterminateurs.
Récupérer des morceaux de polystyrène permet à Joussaume de se demander si l'objet polluant n'est pas devenu une sorte de clone de minéraux bruts transportés par la mer. Tandis que Julian Charrière incorpore des éléments fondus d'appareils informatiques dans de la lave artificielle leur donnant l'apparence d'une métamorphose naturelle.

Métamorphoses, mutations

Eve Montaudoin plante au sol une porte de bronze qui donne sur l'infini de l'espace, dont on ignore si elle est concrétisation d'un alliage minéral ou mutation vers le végétal. Appriou se réclame des « Métamorphoses » d'Ovide. Ses cyprès en alu racontent des transmutations si intimement liées à la forme originelle de l'arbre choisi que les insectes et autres animalcules qui le hantent ont fusionné avec lui. Envahi par des grappes de baies et autres fruits, le corps de Johan Creten se transforme sous l'effet d'une maladie liée aux ganglions. C'est une fleur inconnue dont Miguel Chevalier suit le développement en impression 3D. Une croissance et une décrépitude insolites que permet une technologie novatrice et qu'une longue vidéo montre dans le tangible de sa durée.
Les conteneurs de verre qu'élabore Hicham Berrada, dans la lignée de ceux récemment exposés au Fresnoy, sont des paysages en devenir. Les éléments et produits installés dans ces espaces transparents se modifient lentement sous les effets conjugués de la luminosité et de leurs propriétés intrinsèques. Œuvres à l'intersection de la créativité artistique et de l'expérimentation scientifique, elles sont l'image fictionnelle de la réalité du vivant sans cesse en évolution.

Comme les années précédentes, Manuel Merida explore mouvement et jeux formels. Dans un cadre circulaire vitré et animé d'une lente rotation permanente, il invite à observer la fascinante transformation que subissent les matières minérales qui y sont encloses. Paysage sans cesse décomposé recomposé, soumis aux lois de la pesanteur, cette synthèse dit à la fois l'érosion, la stratification, les glissements, les séismes.

Le mouvement est aussi appréhendé par Susumu Shingu. Son travail, tout en finesse, évoque de la végétation qu'un souffle même minime est susceptible de faire frémir. Elias Crespin, de son côté, se sert de moteurs pour animer ses 'atomes'. Des atomes que Loris Cecchini a figé dans le processus de leur prolifération.

Partisan lui aussi des mutations, Corado Gardone a invité des racines plantées au sol à nourrir des troncs branchus dont les fruits sont des panneaux d'acier porteurs d'ombre rafraichissante ou protecteurs ondulés contre les caprices météorologiques. Ainsi applique-t-il aux choses l'hybridation des vocables lorsqu'ils deviennent mots-valises des poètes ou des publicitaires. De son côté, Marc Nucera accorde ses travaux sur bois avec les exaltations de Rimbaud dans son célèbre « Bateau ivre ».

Sobin se réfère aux gisants de jadis. En couple, deux troncs aux formes humanisées, l'une en bois brûlé et donc noircie, l'autre en marbre blanc, mariage symbolique au-delà de la mort. Hyber crée un duo complémentaire : un homme éponge aux allures féminines nous montre susceptibles d'absorber n'importe quoi et un homme vert qui restitue toute l'eau qu'il a en lui, l'envoyant gicler, telle une fontaine, par ses orifices naturels.
Michel Blazy, dont certaines recherches s'apparentent au travail de Caroline Léger, aime les alliances contre nature. D'une imprimante, d'un téléphone ou d'un ordinateur, il fait un réceptacle pour plante vivante en les réunissant pour un usage désormais anti-technologique. Il suggère de remplacer les plinthes de nos appartements par une culture de lentilles. Il pousse même l'idée d'interaction entre inertie et osmose en forçant un mur de plâtre de s'imbiber du vin contenu dans un verre inséré à même la paroi qui finit par générer des formes inattendues au cœur de sa matérialité.

Poésie, ironie

Françoise Coutant œuvre dans le poétique. Son « Promenoir à nuages » est un amusant détournement d'un objet utilitaire, en l'occurrence une poussette pour bambins, qui aurait réjoui Magritte. Anne Ferrer gonfle de joyeuses baudruches qui, sous leur apparence végétale, pourraient s'avérer un avatar de féminisme pour ogresse à sourire carnassier. Lionel Estève, Bruxellois d'adoption, glane des fleurs, les assemble et les sèche avant de les agrémenter d'un peu de couleur, manière sans doute de confronter le végétal vivant destiné à une existence éphémère et l'art qui le fige à jamais à un moment du passé. Cartsten Höller, Belge d'adoption suédoise, fantasme sur des champignons hybrides dont chacun imaginera combien ils seraient vénéneux.

Voir un lever de soleil à travers les lames d'une jalousie qu'envahissent des nuages concrètement denses, voilà ce que propose Letha Wilson. Impression à choix multiple : éphémère et durée, visibilité et dissimulation, stéréotype touristique et proposition insolite.
En son atelier bruxellois, Laurette Atrux-Tallau élabore de mini-végétaux en pâte à modeler, en bambou, en polystyrène. Ils possèdent une fragilité de bibelots et une finesse de bijou. À sa façon, Christine Lörh s'engage dans la délicatesse fugitive. Nouant des bourgeons, elle confectionne de précaires montages. Sans doute y a-t-il quelque chose du bonzaï chez Cécile Beau. Sa forêt miniature qui émet des bruits naturels et électroniques semble jouet pour enfance à conscientisation écologique.

Yayoi Kusama fait dans la dérision. Elle baptise certaines de ses créations « structures phalliques molles », c'est tout dire. Elle affectionne l'accumulation, elle ne craint pas de se confronter au kitsch le plus délirant, donc réjouissant. Pour Théo Mercier, un pneu de voiture devient support à l'incrustation d'un élément fossile telle une ammonite. Lien, une fois de plus, entre présent et passé, technologie passagère et nature pérenne.

Fulpius a assemblé de fines planches d'un épicéa jusqu'à confectionner un long ruban de près de 100 mètres de long. Elle dispose cet ensemble à proximité d'un arbre, en un enroulement sur soi qui se termine par une montée le long du tronc. Un assaut de la mort sur la vie ? Une prémonition d'un usage nouveau une fois un arbre transformé en matériau utilitaire ? Une confrontation entre végétal brut ancré en ses racines et un autre révélant son intériorité secrète après avoir été abattu ?

Michel Voiturier

« De nature en sculpture » est à voir jusqu'au 1er novembre 2017 en la villa Datris, 7 avenue des 4 Otages à L'Isle sur la Sorgue. Infos : +33 (0) 490 952 370 ou www.fondationvilladatris.com
Catalogue : « De nature en sculpture », L'Isle-sur-la-Sorgue, Fondation Datris, 154 p. (bilingue français – anglais)

Une structure de l'engendrement en bordure d'inquiétude spirituelle

Solidement ancrées au sol, la majorité des sculptures de Curie se veulent pesantes. Elles disent une présence maternelle envahissante, protectrice et féconde. En contraste d'autres évoquent l'envol, le départ, le désir d'ailleurs.

Les sculptures de Parvine Curie (1936, Nancy) se présentent de prime abord dans leur massivité. Elles possèdent quelque chose d'éminemment lié à la terre, au sol, à la pesanteur. Elles appartiennent manifestement à la vie terrestre, celle qui ancre les individus dans un quotidien lourd à assumer. Elles manifestent, en réaction à cet état, un désir récurrent d'envol, de départ, de mobilité. Elles se trouvent donc souvent entre le repli rassurant de la communauté et le débordement individuel vers un ailleurs ouvert sur des découvertes à rencontrer.

Parmi les thèmes développés par cette franco-iranienne, s'impose celui de la Mère. C'est-à-dire le personnage qui se situe au centre de la famille, qui lui fournit de nouveaux membres chaque fois qu'elle accouche, qui rassemble les siens autour d'elle, qui se révèle rempart contre les intrusions. Cela tient de la forteresse protectrice et de la claustration neutralisante à travers les formes noires massives qui constituent une constante à travers tout son œuvre.

Pas vraiment question ici de démarche figurative. Pas davantage d'abstraction pure. Plutôt d'ensembles qui s'articulent en éléments différents issus d'une forme matrice. On ne s'étonnera dès lors pas que l'artiste ait été fascinée, lors de ses voyages, par les pyramides égyptiennes et mayas, des temples de l'Inde, des monuments Cambodgiens, les habitats sahariens enfouis dans le sable, certains monastères espagnols, les « pans démultipliés » du Guggenheim de Bilbao…, sans passer sous silence des récits, parmi lesquels celui de la tour de Babel. À partir de cette liste, on comprend que s'explique le fait que la production de Parvine Curie est considérée intimement liée à la spiritualité.

Si l'espace est emparé, il n'est cependant jamais tout à fait clos. Des ouvertures sont visibles, parfois peu apparentes. Mais la traversée n'est pas impensable. Comme le souligne Lydia Harambourg, « Volumes et lignes cernent des vides qui exaltent les pleins et tissent des rapports mystérieux ». Ce n'est pas sans raison qu'un des autres thèmes est celui de la porte.

Précisément celle qui empêche de voir ce qui se passe derrière, qui contrecarre l'intrusion directe ou la fuite et, néanmoins, qui est susceptible de s'ouvrir pour dévoiler une autre superficie avec son contenu, qui invite à sortir et aller vers cette autre forme d'étrangeté que constitue le dehors. Ces portes ont été sculptées pour être celles de musées, de monastères. Quant aux autres, ce sont des portiques ; autrement dit des architectures qui laissent passer pour pénétrer dans des lieux singuliers soit religieux, soit solennels.

La poignée des mains, 2009-2010 Bois exotique teinté noir et blanc
27 x 52 x 43 cm © Laurent Thion

Du sol vers l'azur

Un des objectifs de l'art, selon Parvine Curie, est « transcender la banalité de la vie ». On comprend par conséquent que l'autre de ses thèmes récurrents soit l'envol. Ce que les matières et les formes utilisées pour ses créations paraissent avoir de massif et d'oppressant trouve son contraire à travers la série des tentatives icariennes d'aller vers le haut, de jouir de l'amplitude de l'univers. Des animaux volants, des personnages ailés tels les anges, voire des missiles parsèment la production de l'artiste.

Cette part-là contient davantage d'éléments figuratifs tout en évitant le réalisme. Les verticales deviennent alors des obliques. L'équilibre des statues est souvent à la limite d'une probable chute. Elles ont besoin d'une énergie qui les empêcherait de s'écraser au sol, de retourner en quelque sorte d'où elles viennent. Puisque nous sommes devant l'immobilité d'une sculpture, il faut imaginer ce qui se produirait une fois le décollage amorcé ou le bond en avant entamé.

En fait, le mouvement est esquissé par l'agencement des formes. Les vides entre les parties de l'œuvre sont plus nombreux. On aura même quelquefois l'impression qu'elles vont battre l'air, que le vent va s'engouffrer, qu'elles vont soudain se hisser en apesanteur à hauteur des yeux qui les regardent, qu'elles sont capables de ressembler à ces drones si présents aujourd'hui dans le ciel.

Restant dans le domaine des trois dimensions, l'expo se complète par des thangkas, c'est-à-dire des tissus roulés sur lesquels se trouvent des motifs, des dessins. Cet emprunt à la culture bouddhiste tibétaine permet à la créatrice de jouer avec des textiles transparents superposés. S'y retrouvent des figures déjà combinées dans les sculptures et qui ajoutent à la cohérence d'une rétrospective montrant un parcours aux recherches consacrées à un approfondissement d'un seul et même langage plastique.

Michel Voiturier

« Sculptures & Thangkas » est visible au musée Camprédon, 20 rue du Docteur Tallet à L'Isle sur-la-Sorgue jusqu'au 8 octobre 2017. Infos : 04.90.38.17.41 ou www.camredoncentredart.com/

Catalogue : Rinuy, Reliquet, Huyghe, Mécif, Puisais, Mathieu, Kremski, « Sculptures & Thangkas », Angers/L'Isle-sur-la_Sorgue, Maison de l'Europe/Centre d'Art Camprédon, 2017, 144 p.

Des raisons de *déraison*
(art brut, connaissance et diffusion)

Laura Delvaux, sans titre, technique mixte, 2015.

Entretien avec Bruno Decharme

Bruno Decharme commence à mettre un pied dans la vie qu'il souhaite véritablement, lorsqu'il se met à étudier la philosophie et se prépare à devenir cinéaste. Il fait alors son enseignement auprès de penseurs de choix comme Louis Althusser, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Dominique Lecourt, Pierre Macherey, etc. Mais il confie aussi que « cette période des années 70 qui remettait radicalement en question la société et son idéologie dominante, s'intéressait étonnamment peu aux questions concernant l'art et la création » lesquelles l'intéressaient au plus haut point. À cette époque, il démarre également dans le cinéma comme assistant de Jacques Tati. Et durant l'été 1977, il découvre, « des œuvres venues d'une autre planète dans la collection que Jean Dubuffet avait offerte à la ville de Lausanne quelques temps auparavant ». L'année suivante, conduit par le hasard, il découvre un petit dessin d'Adolf Wölfli « vendu au prix d'une carte postale ». C'est son premier achat. Au début des années quatre-vingt, il commence à vivre du cinéma. C'est alors que naît la collection.

Bruno Decharme collectionne l'art brut et prends le soin de rendre public ces trésors. La collection voyage. Il créa une sorte de laboratoire de réflexion en 1999, l'association abcd (art brut connaissance & diffusion), en vue de recevoir « des passionnés de l'art brut qui utiliseraient la collection comme outil pour leurs recherches, curieux aussi de ce qu'ils pourraient lui apprendre sur les siennes ». À celle-ci s'est ajouté, en 2004, un lieu d'exposition à Montreuil.

Annabelle Dupret : Je vous propose un embryon de questionnement sur l'*art brut* et les nouvelles recherches en matière de *création brute aujourd'hui*. Je voulais vous poser des questions larges sur votre collection, et sur la manière dont elle s'est élaborée. Il s'agirait de parler de l'originalité de votre collection, qui se complète parallèlement à la création d'un centre de recherche nommé abcd (art brut connaissance & diffusion) qui semble rare dans ce milieu.

Bruno Decharme : Je tiens tout d'abord à préciser que je ne parle jamais « d'art brut contemporain », trouvant l'expression ambiguë, créant confusion et amalgame entre des territoires d'expression (art brut et art contemporain) qui obéissent à des procès qui n'ont rien de commun. Je parle d'œuvres d'art brut produites aujourd'hui. S'intéresser à l'art brut c'est chercher à identifier ce que ces œuvres ont de particulier, comment elles s'inscrivent dans l'histoire unique de chacun de leur auteur et pourquoi on peut les rattacher à un territoire artistique spécifique. De tout temps et en tout lieu des gens ont produit des œuvres en dehors des circuits habituels des arts plastiques (écoles, galeries, musées, institutions etc.). Bien que s'inscrivant dans une radicalité de la différence et de la marginalité sociale, ces artistes - d'un genre particulier - sont en prise avec leur époque nous offrant une lecture bien à eux de la culture et du temps. Par exemple, l'œuvre la plus ancienne de ma collection date du XVIIème siècle et nous éclaire sur ce siècle avec une grande acuité.

Dès lors, comment s'élabore cette prospection, dans un domaine qui est hors des sentiers battus, qui est complètement à l'écart des réseaux habituels ? Découvrir et prendre connaissance de ces œuvres est un travail d'explorateur, non ?

Oui, il s'agit d'un travail d'explorateur, de fouilleur. Avec l'aide d'un réseau, je voyage beaucoup et trouve des œuvres sur place, il y a aussi les rencontres du hasard. La différence avec les collections « classiques », est que les œuvres d'art brut sont cachées, il faut aller les débusquer. Certains marchands d'art font de leur côté un travail de prospection et participent aussi à constituer nos collections.

Absolument. Dans cette prospection de pièces, aujourd'hui, pensez-vous que la rencontre avec les artistes soit nécessaire pour permettre ces collections ?

Ce qui compte pour moi, c'est la rencontre avec l'œuvre. Par exemple, lorsque je suis face à une œuvre anonyme (dont je ne sais rien), j'ai plus de plaisir que si je savais quelque chose de son auteur et de l'histoire de l'œuvre. C'est donc le choc de la rencontre avec l'objet qui est important. Dans un second temps, quand cela est possible, j'aime rencontrer l'artiste pour un plus de connaissance et un plus de compréhension de son œuvre. C'est pourquoi aussi je fais des films sur ces artistes ; le cinéma permettant de conserver la part de magie pour transmettre l'émotion.

On me pose souvent la question « Qu'est-ce qui fait que vous classifiez telle ou telle œuvre dans le corpus de l'art brut ? ». Je dirais qu'à force d'en voir, à force de lire et d'écouter et bien on repère des particularités qui me font intégrer ces productions dans un corpus plutôt que dans un autre. La passion pour un sujet nous structure et crée des filtres qui permettent de repérer des particularités que peut-être d'autres ne voient pas.

Dans ces rencontres, qu'en est-il de la situation des artistes ? Avez-vous une approche particulière dans le dialogue que vous avez avec eux, étant entendu que chaque cas est particulier ?

Chaque cas est effectivement particulier et vous voyez très rapidement si le lien peut se faire ou pas, s'il y a un désir de la part de l'artiste ou pas. La plupart de ces créateurs ont un sens très aigu du lien avec l'autre ; en quelque sorte rien de leur échappe, on ne peut pas leur « raconter des cracs » ils ne sont guère sensible à la flatterie, loin de tout narcissisme que l'on trouve dans le monde de l'art. Du fait sans doute d'expériences souvent douloureuses de leur vécu je dirais qu'ils ont une méfiance saine, qui leur permet de se protéger. Pour ma part, je me sens très à l'aise avec eux, ils repèrent probablement que j'aime ce qu'ils font, que je suis touché par ce qu'ils sont.

Ceci nous mène au centre de recherche abcd que vous avez fondé. Lors de la table ronde « What is it? », vous évoquiez le fait que l'art brut révèle quelque chose de son époque. Des recherches peuvent mener à la mise en relation des œuvres avec le contexte plus vaste de leur champ de création. Avec la particularité, ici, que les œuvres brutes ne *semblent* pas demander un retour. Elles ne font pas appel à une reconnaissance, au moment où elles sont produites. Avez-vous des exemples de recherche actuelle sur l'art brut, qui se développent sur votre plateforme de recherche abcd ?

Nos recherches sont liées aux œuvres. Barbara Safarova, qui anime abcd, est docteur en esthétique, c'est-à-dire que son regard et celui des chercheurs avec qui nous aimons travailler partent toujours de l'œuvre. En cela nous nous inscrivons dans une histoire initiée par Hans Prinzhorn puis développée par Jean Dubuffet et Michel Thévoz. Il faut toujours rappeler qu'il n'y a pas de théorie de l'art brut mais un champ de recherche sur les œuvres et leur auteur. Cela, est pour nous très important, en effet, la plupart des critiques d'art sont issus de l'histoire de l'art et par conséquent on tendance à théoriser en globalisant : une histoire de l'art brut. Pour interroger l'art brut, sa définition et son histoire on ne peut se référer qu'à la mosaïque que constituent tous ces auteurs, et toutes ces œuvres. L'art brut n'est pas un courant ni une école mais un concept, un corpus. Ainsi, lorsque l'on est sur des généralités théoriques, on aboutit à des définitions ce qui ne signifient pas grand chose. La définition de l'art brut, se résume en trois lignes ! J'insiste sur le fait que nous n'avons pas affaire à des gens qui se mettent ensemble pour défendre un point de vue unitaire. Dès lors, on est toujours sur des cas particuliers, et c'est en cela que l'art brut est original, car on est amené à réfléchir sur des histoires individuelles à des fonctionnements humains et des structures mentales particulières.

Ce qui me passionne, c'est la capacité des êtres humains à produire des œuvres extraordinaires, uniques et ainsi nous renseigner sur des interrogations primaires que nous avons tous en commun. Ces structures BRUT, me passionnent. C'est donc la collection, les œuvres qui permettent aux chercheurs d'abcd d'avancer. C'est une démarche complexe qui demande énormément de travail. Il y a en effet très peu de gens qui savent écrire sur les images comme Dubuffet ou Breton (qui fut un passeur important dans cette histoire de l'art autodidacte du vingtième siècle).

Pour mener ce travail de recherche abcd utilise les outils de la psychanalyse, de la linguistique, de l'anthropologie et bien entendu de la philosophie. Mon travail est un travail de pur collectionneur, c'est l'image qui me parle, et me permet de communiquer des choses aux gens, à travers, par exemple l'accrochage d'une exposition, la narration d'un film etc. Mon travail fait donc écho à celui des chercheurs d'abcd.

En revenant sur cette polarité entre champ de recherche et collection, je voulais souligner que cela permet aussi beaucoup de découvertes dans le domaine de *l'apprentissage*. Le noyau dur est la collection, avec tout ce que cela suppose de prospectif et créatif, mais en conséquence, cela ouvre le champ de ce que l'on peut *apprendre* par le biais de l'art brut. Et de plus, très étonnamment, réciproquement, les grands artistes d'art brut sont aussi des gens qui ont des facultés (et des formes) d'apprentissage tout à fait inouïes.

Oui, il y a les deux. Je pense tout d'abord qu'il faut toujours prendre ce qu'ils nous disent au sérieux ; je dirais : au pied de la lettre. Si on prend la peine de les écouter, de bien regarder leurs œuvres, ils nous disent des choses essentielles sur nous, et sur le monde. Un regard que nous ne pouvons pas porter nos structures mentales nous en empêchant. Car en fait, qu'est-ce qu'il se passe : pour arriver à vivre, pour arriver à communiquer entre nous tous nous devons compartimenter, classifier, codifier. On ne peut pas faire autrement, sinon, on n'arriverait pas à se parler les idées s'enchaîneraient au grès de nos délires. Mais le délire, c'est aussi la capacité qu'ont certains de mettre en association une multitude de signes – tout fait signe. Des signes de tous ordres (cela peut être un son, une image etc.). Le monde est ainsi, il n'est pas compartimenté. Et c'est vrai que ces grands artistes (Adolf Wölfli pour ne citer que lui) ont la capacité de nous parler du monde sans compartimenter. C'est pour cela qu'ils sont « géniaux » ! Ce sont des gens qui nous remettent dans le monde, dans le réel. Voilà pourquoi il faut les prendre au sérieux. Et quel plaisir de se perdre dans ces flots d'informations, ces foisonnements de narrations, quelles richesses artistiques, quelles expériences de vie !

Comme vous dites, il y a autant de raisons que d'individus.

Oui, et c'est pour cela que les œuvres sont chargées et uniques. Elles sont chargées de cet aggloméra de perceptions du monde qui, lorsque le procès créatif se met en route, se concentrent, se figent pour faire œuvre, œuvre qui fait échos en nous.

Après ce premier tour d'horizon, pourriez-vous parler de votre rencontre avec La S Grand Atelier, qui est encore plus manifeste, aujourd'hui, avec l'exposition « Ave Luïa » qui se déroule au Musée du docteur Guislain ? Quel a été votre choix pour cette exposition ?

C'est avant tout une rencontre humaine avec Anne Françoise Rouche qui est une personne remarquable. J'ai noté que les ateliers reposent toujours sur la personne qui les dirige. Lorsqu'on lit l'histoire des ateliers (Gugging avec le Docteur Navratil, Creative Growth à San Francisco avec Tom di Maria etc.), il y a chaque fois quelqu'un à sa direction qui a cette capacité de donner de l'âme au projet. Ils sont un peu des papas, des mamans, qui favorisent le transfert. Anne Françoise est une personne chargée d'humanité, d'intelligence, autant avec ses « pensionnaires » qu'avec son équipe. Je l'ai rencontrée au moment où elle ouvrait les portes de « La S » avec le souhait de faire connaître son atelier. J'ai été un des premiers à entamer un rapport de collectionneur curieux de découvrir « La S ». Sa volonté d'ouverture et de mixité - partage du travail entre des artistes de la scène contemporaine avec les artistes handicapés - m'interroge et m'intéresse. Pourtant je suis dans une forme de *doxa* - je défends l'art brut – ne voulant pas qu'il devienne un produit de marketing où l'on mélange tout et n'importe quoi comme on le voit trop souvent. Mais en même temps, je crois que l'art brut doit être montré, exposé au même titre que n'importe quelles autres types d'œuvres. Vu sous cet angle, les œuvres d'art brut peuvent être présentées aux côtés d'œuvres contemporaines, classiques, ou anciennes mais à la condition qu'on prenne soin de dire ce qu'elles ont de particulier. J'ai noté aussi que les productions comme celles venant de « La S » nous montrent la capacité de leurs auteurs à résister à toute influence. Certes ces artistes sont accompagnés, encadrés mais cet accompagnement est là pour les soutenir dans leur envie propre et non pour leur demander de faire ce que l'accompagnateur souhaite qu'il fasse. Anne-Françoise parvient à donner une forme d'organisation pour rendre possible les productions communes tout en préservant l'empreinte indissoluble de chacun des artistes. Par exemple avec « Ave Luïa » lorsque l'on voit ces Christs et ces vierges emmaillotées, on est face à des œuvres uniques qui ne ressemblent à aucunes autres. C'est l'histoire de son auteur, son projet.

A « La S », d'un atelier à l'autre plane une douce musique au refrain : « Je sais que tu vas m'apporter un projet possible… mais cause toujours tu m'intéresses ! Je fais ce que je veux ». Une capacité de résistance qui définit bien l'art brut.

Notes : Les citations de Bruno Decharme en guise de présentation sommaire sont extraites de l'interview de Yannick Le Guern dans son émission « L'art de changer le monde et de bâtir une humanité meilleure ».

Expositions :

AVE LUÏA Musée Dr. Guislain
Jozef Guislainstraat 43 9000 Gent
> 15 octobre

ENVOL / La maison rouge
10 boulevard de la Bastille 75012 Paris
15 juin – 30 octobre 2018

LA FOLIE EN TÊTE
Maison de Victor Hugo
6 place des Vosges 75004 Paris
17 novembre 2017 – 19 mars 2018

LIÈGE SOUTIENT LA CRÉATION CONTEMPORAINE DANS LE DOMAINE DES ARTS PLASTIQUES

LIEGE INTENDS TO PROMOTE CONTEMPORARY VISUAL ARTS

PRIX DE LA CRÉATION 2016

L'exposition présente les travaux de onze artistes retenus par le jury : Jamal Barbach | Olivier Bovy | Emmanuel Dundic | Thierry Falisse Pierre Gérard | Mon Colonel et SPIT | Sophie Maupetit | Zoé Médart Nathalie Noël | Andrea Radermacher | Denis Verkeyn.

Parmi eux, le premier prix a été attribué à Emmanuel Dundic et le second prix ex-aequo à Mon Colonel et SPIT et Pierre Gérard.

Grand Curtius - Féronstrée 132 - 4000 Liège
Du 8 septembre au 22 octobre 2017

LES LAURÉATS 2016

PREMIER PRIX EMMANUEL DUNDIC

DEUXIÈME PRIX EX-AEQUO

MON COLONEL ET SPIT

PIERRE GÉRARD

LA BOVERIE

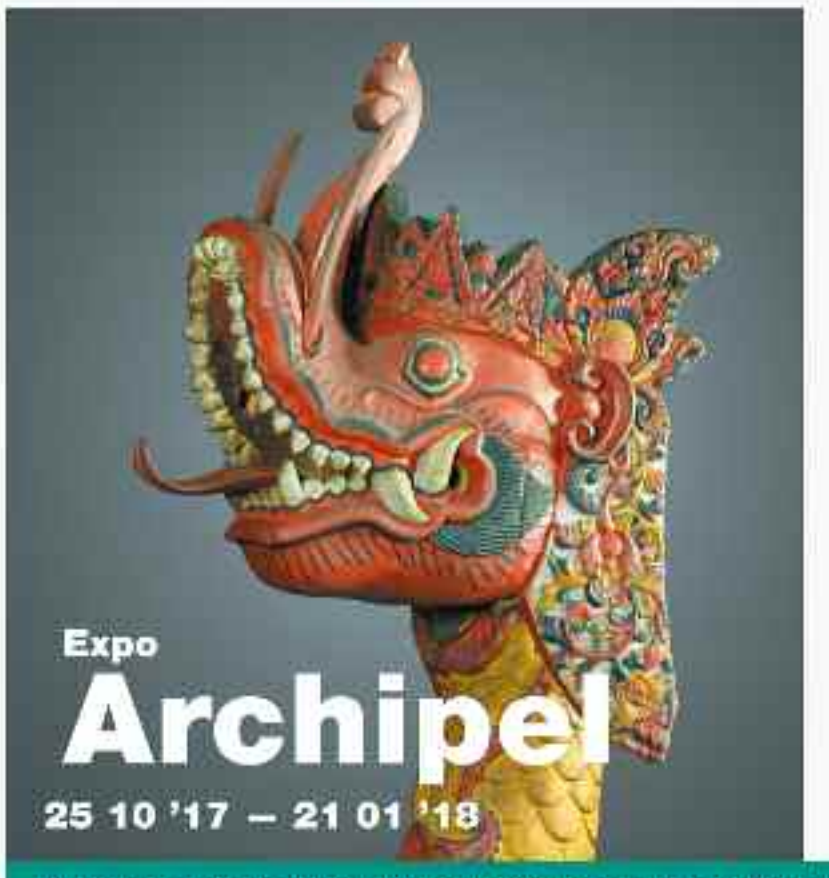
GALERIES ET CENTRES D'ART S'EXPOSENT AU MUSÉE

Vernissage le jeudi 28 septembre à 18h

en Piste !

EXPO 29.9 › 1.10.17
PARC DE LA BOVERIE
LIÈGE · LUIK · LÜTTICH

EUROPALIA ARTS FESTIVAL INDONESIA @ LA BOVERIE



Avec les artistes contemporains Alexis Gautier et Titarubi

www.laboverie.com - www.ravi-liege.eu - www.lesmuseesdeliege.be

Liège

« Who is in the House ? », Romain Van Wissen
Une touche Pop Art qui se retrouve sur les murs de l'IKOB

L'IKOB consacre son exposition de rentrée à Romain Van Wissen, un peintre belge originaire de l'Est du pays. Son œuvre, chimérique et pourtant concrète, est essentiellement basée sur des contrastes. Entre figuration et abstraction, entre couleurs criardes et vieilles photographies, Romain Van Wissen glane une panoplie d'éléments quotidiens pour les transformer en un ensemble cohérent et onirique.

Où sommes-nous ? Et qui habite cette étrange cabane sur le point de s'écrouler ? Là demeure toute l'interrogation de ce tableau à 360° qui évoque à lui seul l'exposition «Who is in the House ? ». Créée spécialement pour l'occasion, cette œuvre panoramique, intitulée *I Believe I Can Fly*, est un clin d'œil aux panoramas du début du XIXe siècle. Mais ici pas de champ de bataille. Pas d'Histoire avec un grand H. Le spectateur, au cœur du cyclone, ne voit qu'une cabane. Une cabane et un espace constitué de plages de couleur où se perdent quelques motifs abstraits. Remettant en question la notion même d'existence, cette œuvre 360° nous téléporte dans le monde d'un artiste bien particulier. Si la question « Who is in the House » reste en suspens, ce n'est pas le cas de la question « Who is in IKOB ? ». La réponse est : Romain Van Wissen.

En ces temps de rentrée des classes, l'IKOB offre à cet artiste originaire d'Eupen sa première exposition individuelle dans un musée. Son nom ne vous dit peut-être rien. Pourtant Romain Van Wissen s'est forgé un petit nom en Belgique de l'Est, avec quelques consécrations à son actif. En 2005 déjà, cet ancien étudiant de l'Académie des Beaux-Arts de Verviers reçoit le Prix de l'IKOB et, en 2014, il reçoit le titre d'ambassadeur de la Communauté Germanophone de Belgique. Un artiste de la région qui linguistiquement reste francophone. Frank-Thorsten Moll, directeur de l'IKOB (voir Flux News n°71), se justifie un sourire aux lèvres : « Les langues, c'est quelque chose d'important. Mais pas trop ».

L'IKOB prend des risques en assurant la première exposition de Romain Van Wissen. Une manière pour l'institution de promouvoir l'art souvent méconnu de la région germanophone et de s'assurer un ancrage plus profond en Belgique de l'Est. Une terre de frontière entre les influences germaniques et francophones.

La cabane est un leitmotiv chez Romain Van Wissen. © Flux News

"Une forme de vertige", peinture acrylique 145X117 cm

L'amour du contraste

Son univers pictural est placé sous le signe de la contradiction et de la dualité. L'artiste affirme ce trait primordial : « Dans mon travail, il y a de fortes oppositions au niveau des sujets, des thématiques et de la couleur… ».

Un premier contraste est à chercher dans la technique de l'artiste elle-même. De nombreuses toiles ressemblent à des collages. Et pourtant… Chez Van Wissen, tout est peint. Et avec une précision et un savoir-faire impeccable. « Tout ce qu'on voit dans cette exposition est effectivement peint, même si certains éléments ressemblent à de la photo. Je retranspose les collages en peinture en corrigeant les tons et en enlevant quelques éléments pour rendre la composition plus légère ».

Le concret est en constante opposition avec l'abstrait. Des bâtiments en noir et blanc rencontrent de vastes étendues colorées. « Au départ, je travaillais de manière abstraite. Mais dans l'évolution de mon travail, j'ai eu l'idée d'introduire une ligne d'horizon. Ensuite j'ai amené des paysages dont on ne doute pas, qui sont en opposition avec des éléments plus abstraits », confie l'artiste.

Mais le coloris demeure peut-être le premier contraste perçu par le spectateur. « Des tons plus éteints sont mis face à des tons plus forts. En tant que peintre, la couleur est un challenge. Il est vraiment intéressant de jouer avec cet élément de coloris ». Dans chaque tableau, les couleurs sont explosives. Une touche Pop Art qui se retrouve sur les murs de l'IKOB, repeints pour l'occasion.

La porte et la cabane comme archétypes

La dualité trouve un point intermédiaire, une zone d'entre-deux, une frontière : la porte. Déjà exposé à Aix-La-Chapelle, son cycle « Passez la porte ! » est représentatif de cette notion de passage, si chère à l'artiste belge. Pour entrer dans la pièce où sont exposées quelques toiles, il faut franchir un portail. Ou plutôt un arc de triomphe. Les toiles contiennent toutes cette fameuse porte, comme un point de passage entre deux univers. Un vieux hangar laisse place à un chemin de campagne. Une plaine desséchée à un lac verdoyant. « Quand on regarde la porte, il y a un autre paysage à l'intérieur qu'à l'extérieur. C'est comme quand on fait des choix dans la vie, on abandonne quelque chose pour autre chose », analyse l'artiste.

La maison, ou plutôt la bicoque croulante, est aussi un incontournable chez Van Wissen. Romain Van Wissen explique ce concept clé de l'exposition « Who is in the house ? » : « Quand on voit des maisons, on se pose directement des questions. Qui a habité dans cette maison ? Qu'est-ce qui s'est passé dedans ? On est tout de suite dans la réflexion ». Evoquant les habitations de fortune laissées par la « crise migratoire », la cabane est à la fois synonyme de vie et de précarité funeste.

Cependant, le motif de la cabane n'est pas uniquement pictural. L'installation intitulée « Un tipi au Palais Royal » fait passer l'abri de la deuxième à la troisième dimension. Dans une pièce obscure avec quelques néons au sol, se trouvent 15 tableaux abstraits. Une vidéo montre cette installation dans d'autres endroits : dans un bâtiment industriel en ruine, dans les bois, … Comme si ces toiles existaient ici et ailleurs à la fois. Un sentiment d'ubiquité accentué par le caractère répétitif de la vidéo et l'ambiance tamisée.

A l'entrée du musée, une autre installation donne à l'idée de cabane une dimension tangible. Un abri précaire recouvert d'un papier argenté. Impossible de voir cette installation sans se voir en partie. Impossible de prendre une photo sans avoir un retour de flash. Une œuvre qui n'est autre que le reflet du spectateur.

Romain Masquelier

Ikob
>19/11/2017:
Romain Van Wissen
"Who is in the house"

Duomo, aperitivo et Street Art

La ville de Milan est devenue un centre important pour le Street Art en Italie. En quelques années, le célébrissime quartier des Navigli s'est métamorphosé grâce aux œuvres urbaines.

A des centaines de kilomètres du « Sole mio » napolitain, le soleil tape sur la capitale lombarde en été. Pourtant, ils sont de plus en plus nombreux, ces esthètes qui déclinent l'air conditionné des musées pour se perdre dans les rues milanaises à la découverte des œuvres urbaines. En quelques années, Milan est devenue un incontournable du Street Art en Europe. Un constat qui peut paraître étonnant pour certains. En effet, si elles sont des symboles d'excellence artistique grâce à leur passé renaissant, les métropoles italiennes sont pourtant moins réputées pour leur scène Street Art que d'autres villes européennes comme Londres ou Paris.

Mais ne cherchez pas un Banksy sur les façades du Duomo ni sur les vitrines des magasins de haute couture. Les graffeurs ont leurs bastions en marge de l'hypercentre bourgeois et touristique. Un bel exemple est sans doute le Bovisa. Ce quartier industriel du Nord de la ville est devenu un fief de l'art urbain milanais.

Bien qu'il soit touristique pour ses canaux et ses terrasses bondées à l'heure de l'aperitivo, le quartier des Navigli est lui aussi une véritable mine d'art urbain. On y retrouve un bel échantillon de ce que Milan a à nous offrir. Parmi les multiples réalisations, figurent quelques artistes connus dont on peut retrouver la patte ailleurs dans la ville, comme le graffeur italien nommé « 2501 ». Mais aussi une ribambelle de graffitis anonymes, qui métamorphosent la ville italienne en une métropole Street Art, lui donnant parfois des allures de Brooklyn.

Le long des canaux des Navigli, au milieu de blocs d'interdiction de stationnement, se trouve... un cupcake. Un énorme gâteau de béton. Serait-ce une œuvre de l'artiste milanais Pao ? Ce quadra italien est célèbre dans tout Milan pour ses détournements d'objets de la circulation en figures animées. Essentiellement des pingouins. Son activité principale se résume à transformer des objets de la vie quotidienne en œuvres d'art. Une manière d'enjoliver un quartier et le quotidien de ses habitants par la même occasion.

Un peu plus loin, dans la Via Conchetta, une œuvre de Blu s'étend horizontalement sur plusieurs mètres. Elle représente une foule innombrable d'individus identiques reliés entre eux par d'étranges chapeaux, comme une métaphore des relations sociales et de notre monde interconnecté. La dichotomie noir/blanc est une marque de fabrique de cet artiste, paradoxalement surnommé Blu. Avec une œuvre critiquant le capitalisme sauvage, ce graffeur de renommée mondiale a débuté dans la péninsule italienne avant de s'étendre aux quatre coins du monde. Une œuvre altermondialiste qui dénote avec les « tags » identitaires et populistes si fréquents au Nord de l'Italie.

Romain Masquelier

Anne-Marie Schneider
Ritournelle
01.10.17—14.01.18

MAC's

MAC's
Musée des Arts Contemporains
de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Rue Sainte-Louise, 82
B-7301 Hornu

Visites guidées gratuites
du mardi au vendredi à 14h
et le dimanche à 11 et 14h
Entrée gratuite le 1er dimanche
du mois

Expo | Grand-Hornu

www.mac-s.be

Françoise Giromini: « Dans la danse on est dans l'instance du jaillissement»

Résonances corporelles de Judith Kazmierczak

Le projet d'archivage des expos de la Galerie Flux via les performances dansées de Judith Kazmierczak a débuté en juin 2007. Ces performances plus précisément nommées résonances corporelles sont des dialogues en mouvement avec les œuvres exposées par les différents artistes de passage dans la galerie. Ce sont généralement des improvisations, des élans spontanés, des « one shot » dont le mobile est une entrée en relation singulière avec les différentes créations des artistes. Le dialogue qui s'entame alors n'est ni oral, ni écrit, ni visuel, ni critique. Il est de type corporel et l'engagement de tout le corps s'inscrit dans une approche phénoménologique des œuvres en présence. Chaque exposition est un nouvel univers dans lequel Judith K s'immerge et s'éprouve, expérimentant via son langage gestuel un rapport vivant et inédit aux créations.
L'entretien réalisé cet été à La Roque Alric entre Françoise Giromini, philosophe pschymotricienne, Judith Kazmierczak et moi même, nous éclaire sur la notion de phénoménologie présente dans les performances dansées.

Lino Polegato: Pourrait-on parler de phénoménologie dans le travail de danse de Judith Kazmierczak et de son rapport particulier aux oeuvres? Est-ce un terme adapté à son propos?
Françoise Giromini: Cela peut correspondre à la perspective phénoménologique dans la mesure où la phénoménologie c'est une science de l'expérience. Il y a quelque chose d'expérientiel qui se fait. C'est une expérience renouvelée différente d'un travail pratique. Ce n'est pas vraiment une interprétation ou plutôt c'est une interprétation dans l'immédiat. C'est à dire qu'on est dans la mouvance, dans l'existence. C'est quelque chose qui se construit à l'instant mais qui correspond aussi à une réminiscence. Tu n'es pas complètement dans ce qu'on appelle en phénoménologie l'ipséité c'est à dire le soi tout seul. Le soi tout seul pourrait être psychotisant. Là c'est toujours en relation avec autrui. Et en fait cela correspond bien à ce que disait Husserl de la phénoménologie qui va se poser la question de savoir ce qui se passe dans l'instant de la vie, du vivant. Il dit « L'existence c'est toujours être en relation avec quelque chose, soit avec son esprit, soit, et il le nomme ainsi, en relation avec l'horizon du monde. Je trouve que cela fait peut-être une bonne analogie avec le tableau qui est perçu comme un horizon. L'horizon c'est quoi? C'est le moment où le rapport de l'eau et du ciel, de la terre et du ciel s'abolit et où on est dans quelque chose qui est flottant. L'attitude phénoménologique est bien décrite par Husserl. Il utilise le terme grec époché[1] qui est une façon de se sentir dans l'instant et il dit cela se travaille. Alors c'est plus ou moins naturel chez certains et pour d'autres, cela doit beaucoup se travailler…

LP: Cela se travaille au niveau du corps…
FG: Au niveau du corps et au niveau de la pensée car il y a une sorte d'adéquation qui va se faire, une diminution de la pensée consciente. Puisqu'effectivement, il y a se sentir être dans son corps. C'est à dire ne plus percevoir son corps comme objet mais percevoir son corps comme sujet, comme être: c'est une ontologie c'est à dire il y a quelque chose qui se perçoit dans l'instantanéité et bien sûr c'est le mouvement. Cela ne peut être que le mouvement. L'existence même humaine, elle ne peut se faire qu'à travers la perception du mouvement sinon tu es mort.

LP: C'est l'approche de la dualité finalement, ce rapport au monde. C'est la perte de cette unité originelle. On rentre dans le double…
FG: On est obligatoirement avec l'autre, avec autrui ou avec les autres avec le reste du monde. D'ailleurs on dit: on met au monde. On ne dit pas: on met dans le monde. On dit mettre au monde un enfant et c'est utilisé en phénoménologie « être au monde » car être dans le monde signifie que tu es dedans, dans un espace, que tu es différencié. Dans la langue française, c'est très différent. C'est un rapport plutôt poétique. On est dans la poétique de l'être, dans la poétique de l'espace et du temps dans ce premier là et moi je pense que ce que tu fais Judith, c'est cela. L'analogie c'est que tu es dans le jaillissement. Mais obligatoirement on ne peut pas, à moins d'être schizophrène, ne pas être en relation. Etre dedans tout en étant séparé. Sinon on est complètement dilué dans le monde… Cela, c'est la perspective de l'époché qui serait l'horizontalité c'est à dire arriver à se sentir exister avec le reste de la nature et pas dedans comme l'expérience des yogis. Je pense que c'est cela qui leur arrive à eux qui ont travaillé toute leur vie pour arriver à cette époché.

LP: Retrouver cette unité originelle.
FG: Oui: retrouver cette sensation de vivant au monde! C'est à dire la sensation du mouvement lui-même. Le mouvement, c'est de la pulsation et de l'énergie originelle.

LP: Cette présence au monde initie aussi une perte de rapport à la psyché.
FG: Ce n'est pas une perte, c'est une autre façon d'entrevoir le monde. Parce que toi quand tu le fais tu ne perds pas pour autant ton langage, tes structures. Ce n'est pas perdu. C'est mis hors de. Tu fermes la porte du raisonnement pour entrer en résonance.

JK: C'est pour cela que j'appelle cela résonance corporelle.
FG: C'est exactement cela car la résonance c'est magnifique: on ne peut pas exister et là c'est le mythe d'écho et de Narcisse, on ne peut pas exister sans écho. Dans l'histoire de Narcisse, rester dans son ipséité, se regarder seul dans le miroir c'est la mort et Narcisse se noie dans sa propre image parce qu'écho s'est tu! Il y a une abolition de la perception de l'espace quand tu n'as pas l'écho qui vient entrer en résonance c'est à dire le temps qu'il y a d'entrer en résonance avec l'espace. Et dans la danse on est en résonance avec l'espace et le temps. C'est corps/espace/temps mais pas de façon formelle on est dans l'instance du jaillissement, de la création, de la succession des instants de création. C'est comme cela que je le ressens, c'est comme cela je pourrais le dire par rapport à son rapport avec ce que j'ai compris ou que j'ai cru comprendre de la phénoménologie.
Tout le monde n'est pas capable de faire cela. Judith est capable de le faire. C'est très singulier; c'est rare, extrêmement rare. Car tu peux avoir des gens qui vont danser devant des œuvres mais cela va être formel. Ils vont le faire à partir de leur savoir, ce qu'ils ont appris au niveau de la danse mais cela ne sera pas improvisé. Improviser c'est comme une impression qui vient de toi. L'improvisation c'est une succession de jaillissements.

LP: C'est abolir les masques…
FG: C'est avoir la capacité de pouvoir s'extraire de la raison c'est à dire de tout ce qui fait la structuration temporo-spatiale de la pensée. C'est à dire le langage organisé. Quand Judith danse, je suppose qu'elle n'est pas en train de penser à ce qu'elle est en train de faire d'une part et de penser, d'être dans le raisonnement. C'est son corps qui ne fait qu'un avec la psyché. Mais pour que ce soit possible, il faut obligatoirement être en relation avec quelque chose d'autre qui est là le tableau. Sinon on est dans une perspective de schize et de psychose.

LP: Là on est bien au cœur de la phénoménologie.
FG: Oui je pense… Et pareil je crois quand un peintre met la couleur, le moment, l'instant du jaillissement sur la toile. Après quand c'est fini, c'est fini… C'est construit, c'est clôturé. Je suis sûre que si on faisait l'analyse de la succession d'instants, par une analyse sémiotique, on trouverait une structure mais on ne retrouverait plus jamais la richesse de ce qui a été fait. Cela aurait disparu; cela disparaît à chaque instant. C'est comme la fontaine qui jaillit. Il y a tout le temps de l'eau mais ce n'est jamais la même. On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve… Il y a aussi la problématique de l'identité…

LP: Je reviens sur ce principe de dualité. C'est toute la problématique finalement de l'être au monde. Arriver à être soi…

FG: On ne peut être soi que parce qu'il y a un autre et qu'on sait qu'il y a un autre. On est obligatoirement dans une double problématique à la fois de soi et de l'autre… Soi ne peut exister que parce tu as fait exister un autre. C'est pour cela que tu es toujours en relation avec quelqu'un ou quelque chose, y compris l'horizon ou un arbre, tout ce que tu voudras… Ou toi-même! Mais il faut qu'il y ait quelque chose de tiers qui s'organise. C'est un trépied, c'est corps/espace/temps qui va se construire. Avec des variabilités…

LP: Triangulation?
FG: Si tu n'es que face à ton miroir, tu te noies dedans. C'est à dire qu'il faut qu'il y ait un écart qui soit maintenu entre soi et son image et cet écart là c'est écho, c'est le langage du corps lui-même qui va créer un écho, une distanciation entre soi et l'autre. Parce que sinon il y a collage. Judith n'est pas dans cette problématique. Elle est abolie parce que Judith est capable de se mettre au monde avec ce qui existe là, dans l'instant, l'espace de la pièce, le tableau… Elle est vraiment en dialogue…

LP: Y aurait-il une autre catégorie où inscrire le travail de Judith?
FG: C'est possible d'interroger les présocratiques… Je pense à Héraclite qui dit « jamais on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ou le soleil grand comme un pied d'homme ». Dans l'univers poétique, présocratique cela veut dire avant la naissance de la philosophie elle-même, de la philosophie platonicienne ou socratique qui va séparer les catégories du corps et de la pensée et qui est notre philosophie occidentale.

LP: Qui divise le corps et l'esprit.
FG: Elle divise obligatoirement… Les catégories sont crées pour rationaliser et ce qui va se mettre entre c'est ce qu'appelle Platon le logos, la logique, le langage qui va effectivement séparer les catégories de la pensée avec les catégories du corps et à ce moment là on peut envisager, à classer les corps, tous les corps. Ce que va faire Aristote.
Chez les présocratiques, c'est une philosophie qui vient des Indes parce que les premiers Grecs, la première colonisation grecque elle s'est faite et c'est ce que j'avais appris en philo, ce sont les Indiens. C'est pourquoi on dit que notre civilisation vient de là…
Pas l'Orient chinois, pas l'extrême Orient. L'Orient des Indes où effectivement on pense le monde dans une catégorie globale où parmi le monde, il y a les humains. Les humains sont au monde. Il n'y a pas besoin de philosophie. Par contre il y a un discours poétique. La philosophie elle est poétique et si tu lis Héraclite dont il ne reste que 52 fragments ce qui n'est pas beaucoup, ce sont des bouts de pensées qui sont restées sur des tablettes qui ont été traduites et où la condition humaine est pensée sous une forme que l'on appelle la poïésis. Je trouve qu'il y a des analogies extrêmement importantes avec la pensée phénoménologique.

JK: La phénoménologie cela se passe dans le moment.
FG: Elle est en train de se penser c'est à dire on est dans la mise en action de la pensée. Cela fonctionne par analogie. C'est une pensée philosophique de dire le soleil grand comme un pied d'homme. Cela te donne à penser ce que cela veut dire et pourquoi? Je me souviens d'avoir eu un professeur extraordinaire qui nous a dit après l'étude des présocratiques: « Mettez-vous dans un monde psychotique parce que sinon si vous gardez vos catégories cartésiennes ou socratiques ou de la première philosophie, vous n'allez pas vous en sortir parce que vous serez toujours dans un système dualiste puisque c'est notre façon de penser à nous tous… » On recherche cela mais c'est difficilement compréhensible pour des gens occidentaux. Il faut faire un effort pour penser l'époché.

LP: Héraclite parle aussi d'énergie.
FG: Oui bien sûr, on parle des éléments, on parle de l'énergétique. Le monde est catégorisé comme cela mais cela ne s'appelle pas encore philosophae: aimer la sagesse ou avoir un attrait particulier pour quelque chose de sage. Parce qu'en même temps que cela va se couper on va créer l'ordre moral.

LP: Qu'est qui fait qu'à un moment donné on passe d'un unicum à une dualité, une division corps/esprit?
FG: Je ne sais pas… Entre moins 1700 et 1300… En tout cas c'est formalisé comme la psychanalyse qui existe depuis l'aube des temps car un inconscient c'est obligatoire puisqu'on est toujours dans un rapport dialectique de la pensée. S'il y a un conscient, il faut bien qu'il y ait un inconscient. Par définition. S'il y a du blanc, il y a du noir. S'il y a le jour, il y a la nuit. Ce n'est jamais tout seul et c'est pour cela qu'on est toujours en relation avec quelque chose d'autre qui peut être ne pas être présent mais être là quand même.
Peut-être que de ce côté là, il y a à creuser un petit peu mais je trouve que la pensée phénoménologique, elle est contemporaine. Elle a été retrouvée au 18ème siècle par un certain Lambert, un philosophe allemand. Les Allemands se sont totalement intéressés aux Grecs à partir du 19ème siècle. C'est eux qui ont été recherché cette civilisation grecque en Italie dont « Le voyage en Italie » de Goethe. Ils sont même allés la rechercher jusqu'en Sicile. C'est cette image là qu'on donnait à repenser d'une phénoménologie qui s'est reconstruite petit à petit. Pense à la peinture de Goethe[2]: il adopte une posture phénoménologique. Sur ce tableau, on le voit regarder des ruines, un berger… Il est à l'horizon!

LP: C'est très contemplatif… Je pensais que la phénoménologie amenait un accident, quelque chose de nouveau, une espèce d'apparition…
FG: C'est une apparition, quelque chose de nouveau et de très perturbant par rapport à notre système de pensée. C'est une rupture. Cela peut être très violent puisque notre système de pensée n'est pas fait comme ça. Automatiquement c'est une irruption. On peut aller jusqu'à une déréalisation. Si tu vas jusqu'au bout de cet époché, tu es dilué dans l'horizon. Aujourd'hui, je fais la relation avec la physique quantique et je me dis, j'en ai l'intuition, qu'un jour c'est la physique quantique qui va nous faire la démonstration de cela.

L'intégralité de l'entretien avec Françoise Giromini est à consulter sur le site FluxNews. be dans la rubrique « Résonances corporelles ».

[1]Epoché: arrêt, suspension (de jugement), mise en parenthèse de toutes connaissances; action de s'abstraire des phénomènes pour mieux les contempler
[2] Peinture de Tischbein

Photo: Judith Kazmierczak, expo Marianne Ponlot, août 2010.

MONDIALITÉ

Une pensée globale pertinente tournée vers le multiculturel.

On ne peut plus nier l'importance de l'écrivain, penseur et poète français-antillais Edouard Glissant (1928-2011) dans le discours de certains milieux artistiques. C'est le mérite du curateur Hans Ulrich Obrist d'avoir été le premier à diffuser la pensée de Glissant. Glissant était d'ailleurs un compagnon de route fidèle d'Obrist qui savait toujours construire un 'premier pont' entre des architectes, penseurs, scientifiques et le discours parfois trop stérile et 'autonome' du monde des arts.
Les idées de Glissant étaient d'ailleurs le moteur du concept de l'expo « Atopolis » que Dirk Snauwaert a créée en 2015 à l'occasion de Mons 2015

Ce qui rend Edouard Glissant si attirant c'est son autre vision du concept fantôme de la mondialisation. Il proposait le terme alternatif de « mondialité ». L'identité des régions locales ne s'identifient pas dans une image d'un monde global uniforme, sans nuances ni couleurs.
Sa métaphore de l'archipel versus le continent est très belle ! Il considère les îles comme une entité à part, qui forment un tout, tout en conservant leur identité. Il les oppose au concept de continent qui équivaut pour Glissant à l'uniformité. Un autre de ses concepts souvent cités est le terme de « créolisation » qui signifie le vivre ensemble des différentes cultures dans un dialogue global sans perte de respect pour les spécificités de chacun. Il se cache même un grain d'utopie dans la notion exotique de « créolisation » : il s'agit d'essayer de réellement vivre ensemble au-delà des limites culturelles, comme bien commun pour le bonheur, la paix et le futur.

Aujourd'hui la peur des conséquences désastreuses de la mondialisation est présente partout ; cette peur se manifeste sous forme de populisme à tous les niveaux de la politique: nationalisme, racisme, extrémisme, fanatisme religieux et protectionnisme économique.

Grâce à l'existence publique de l'art, d'autres concepts sont introduits dans la société. Des concepts qui, sans elle, passeraient inaperçus dans nos médias. C'est justement une des conséquences importantes de cette exposition, organisée dans la Villa Empain qui a été rénovée de manière éblouissante, et où les curateurs Asas Raza et Hans Ulrich Obrist ont tracé leur chemin original.

Mondialité, Philippe Parreno

L'exposition est à visiter comme une "promenade" qui propose beaucoup d'informations sur la vie et la pensée d'Edouard Glissant.
A l'entrée de la villa on peut même voir une vidéo avec son interview, telle une « île » qui communique avec beaucoup d'autres travaux de cette exposition — où on se contorsionne et on s'excite parfois. Obrist essaie au moins de rompre à chaque fois le format, de montrer "simplement" les œuvres les unes à côté des autres. Ici règne une sorte de chaos raisonné. Ce qui est surtout remarquable, c'est que le visiteur active physiquement le système audio en se promenant, grâce à des capteurs qui activent les interviews.…

Edouard Glissant avait avancé l'idée de construire un musée à la Martinique, projet malheureusement non réalisé. Dans ce musée il aurait présenté des travaux offerts par des amis, comme Roberto Matta et Wilfredo Lam, dans la perspective utopique de présenter l'art "différent" des deux Amérique. Glissant : « I imagine the museum as an archipelago. It is not a continent, but an archipelago ». Cette citation exprime de manière frappante toute la pensée de Glissant qui ne considérait pas le musée comme un stockage ordonné pour des œuvres d'art, mais comme un «laboratoire actif ».

La villa Empain est tout imprégnée de l'esprit d'Edouard Glissant. Le travail magnifique de ses contemporains Antonio Segui, Wifredo Lam et Valerio Adami est présenté dans un parcours récent qui fait déjà partie de la mémoire collective de l'art. Une œuvre d'Alighiero E Boetti excelle; l'artiste lié à l'Arte Povera se manifestait déjà dans les années '70 comme un artiste majeur en travaillant en Afghanistan et en y créant entre autres des cartes du monde géopolitique produites en broderie par des artisans locaux.

Hans Ulrich Obrist a édité récemment le magnifique livre « The weight of the World» d'Etel Adnan (1925). La Villa y présente son leporello poétique qui s'harmonise parfaitement avec un travail contre le mur de Kader Attia. Ce travail est une assiette en porcelaine de Delft avec une scène pervertie. L'assiette est cassée et est tenue ensemble par des points visibles de fil métallique rouillé.

On continue à flâner dans les chambres de la Villa et on y trouve beaucoup de confrontations étonnantes du travail plus ou moins récent de Walter Price Steve McQueen, Raqs Media Collective et Koo Jeong A.
Sur un mur monumental de la Villa, on peut voir un dessin magnifique, délicat avec les tendres contours de l'île de la Martinique. C'est un dessin exceptionnel de l'artiste français Philippe Parreno qui produit rarement des oeuvres avec des moyens traditionnels. Ce dessin est une ode intense et poétique à Glissant; c'est comme si le dessin diluait — littéralement et mentalement- les frontières de l'île paradisiaque, d'où vient Glissant.

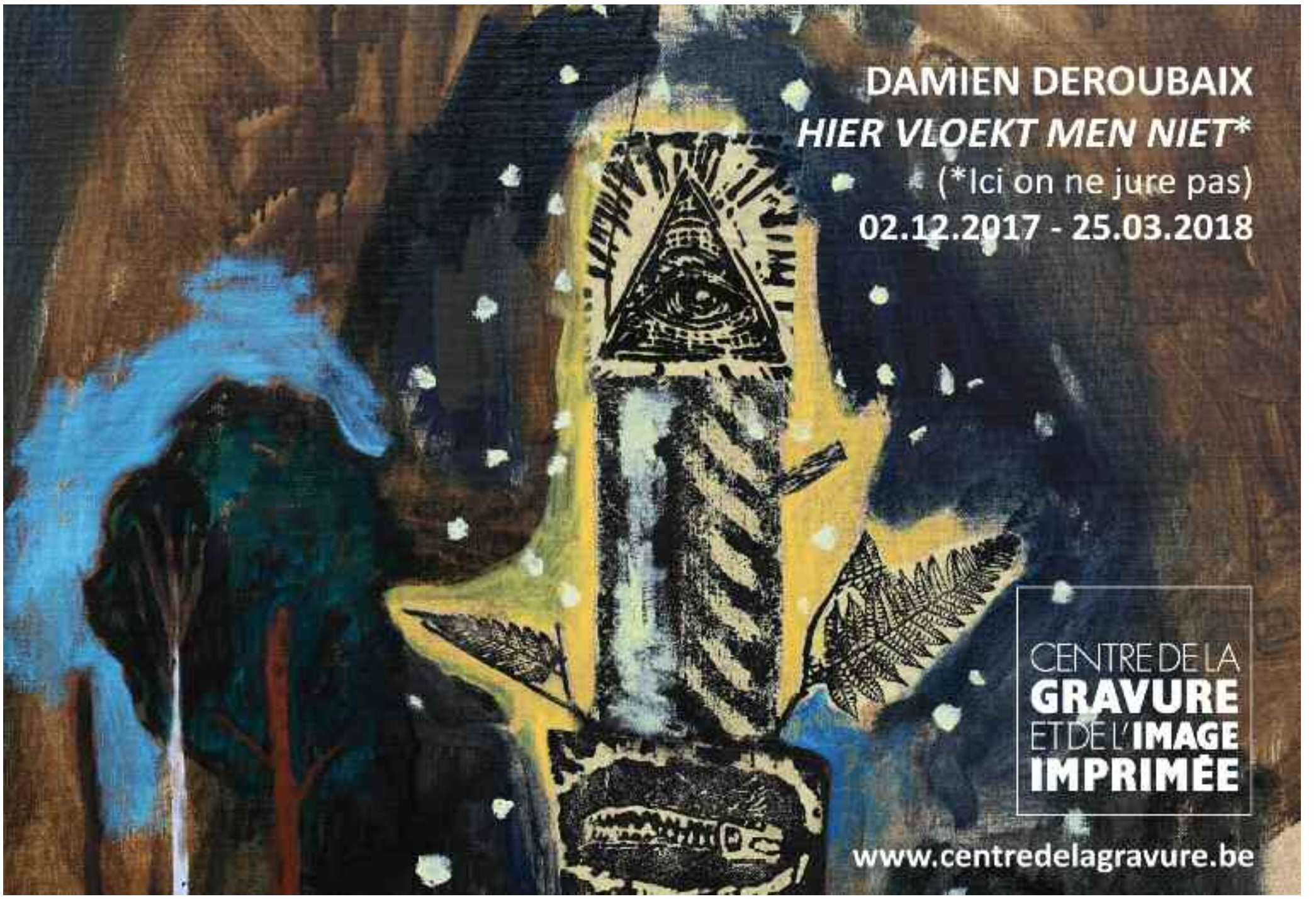
«Mondialité» présente aussi beaucoup de livres, de cartes postales et de dessins d'Edouard Glissant, originaires de la collection privée, étonnement vaste, de Hans Ulrich Obrist; sous cette forme l'expo est aussi l'autoportrait du curateur. Obrist a trouvé le temps nécessaire de composer avec le curateur de la Villa Empain Asad Raza un livre très intéressant sur la vie et la pensée d'Edouard Glissant, avec beaucoup d'interviews et d'images qui sont à voir sur cette expo incontournable.

Samedi 9 septembre, de 11h à 21h, il y a une journée de conférences avec entre autres des contributions des curateurs Hans Ulrich Obrist & Asa Raza, Antonio Segui, Dirk Snauwaert et Rem Koolhaas. Avec des performances de Mette Edvardsen en Eszter Salamon !
L'exposition «Mondialité» était visible jusqu'au 10 septembre.

Luk Lambrecht

Traduction Joke Lootens

Villa Empain, Bruxelles
Jusqu'au 10 septembre 2017



57e Biennale de Venise

Viva l'Arte Viva, c'est le titre générique de cette Biennale de Venise dirigée par Christine Macel. Il a fallu que j'attende la remise du Lion d'or décerné au pavillon allemand géré cette année par Anne Imhof pour comprendre que la thématique de cette année était tout entière tournée vers l'art Vivant, la performance. Vive l'art vivant! Une fois passés les trois jours presse, plus rien à voir, hormis les reliques : Vive l'art!

Salut l'artiste! Présent à l'Arsenal, David Medalla activait avec son comparse Adam Nankervis une série de performances in situ autour de son autel dédié à Pier Mondrian, en utilisant les couleurs primaires du maître comme points d'ancrages à toute une série d'expériences participatives.

Olafur Eliasson faisait faire à quelques réfugiés des polyèdres. Une occupation qui a beaucoup plu à Paul Ardenne: *"Ce que j'ai trouvé le plus fort, c'est l'atelier de Olafur Eliasson. Extraordinaire quand même ! Un atelier pour des gens malheureux dans leur vie, des migrants, des gens abandonnés. On les invite à venir monter un petit polyèdre en bois. On pourrait leur faire enfiler des perles, mais un petit polyèdre en bois, ça fait une forme. Et on a l'impression que les gens se sentent bien."*

A la frontière de l'anthropologie et de la sociologie Marcos Avila Forero présente à l'Arsenal un travail vidéo. L'artiste convoque des percussionistes Afro Colombiens et leur propose de se réapproprier leur histoire en se référant à une ancienne tradition bantoue disparue aujourd'hui. Celle-ci consistait à faire de la musique, non pas avec des instruments mais en tapotant sur la surface de l'eau.

Situé à deux pas du Campo Santa Maria Formosa. Rien ne nous pousse à croire en voyant cette photo aux allures banales, que nous nous trouvons là face à une des plus merveilleuses vues de Venise. Et pourtant... Je vous convie à aller voir par vous-même. De préférence après le coucher de soleil. Vous y vivrez j'en suis sûr, un moment très particulier...

Le lion d'argent du jeune artiste prometteur à la Biennale de Venise a été remis cette année a Hassan Khan . Judicieuse mise en situation de l'artiste à un endroit stratégique important: la fin de l'Arsenal. Plaisir que s'étendre sur l'herbe et se laisser aller à diluer sa grosse fatigue en se faisant bercer par des sons orientalisants . Une vraie séance de décompréssion régénératrice.

Pas trop loin de la Punta della Dogana et de l'expo consacrée à Damien Hirst, le pavillon de l'île de Grenade qui présente quelques artistes totalement méconnus. Surprise: parmi ceux-ci il y a le travail de Jason de Caires Taylor qui fait penser à Damien Hirst. Sur le thème du naufrage, il présente lui aussi des jeunes filles et jeunes hommes tapissés de coraux et de coquillages marins. Rien à voir avec l'histoire de l'art récupérée, ici nous sommes en plein dans le drame de l'émigration.

Surprise! Damien Hirst himself, représenté par lui-même en tant que collectionneur entarté de coraux au Palazzo Grassi chez Pinault. Il fallait le faire! Du coup, il a réussi à redevenir un tant soit peu sympathique le bougre. Pas sûr que son coup blockbuster, du genre Pirate des Caraïbes au Palazzo Grassi et à la Punta della Dogana lui ait redonné du lustre au niveau de la notoriété. Pour le public, le coup est gagnant. Pour le marché de l'art, c'est une autre histoire...

https://www.youtube.com/user/fluxlino
Une grande partie de ces images commentées font partie d'extraits vidéos qui peuvent êtres vu dans leur intégralité sur you tube.
Crédits photos, FluxNews, Luca Stefanon, Lino Polegato

Biennale de Venise OFF

Pavillon d'Echecs, 57e Biennale de Venise.

Ouverture officielle du premier pavillon d'Echecs à Venise, le vendredi 12 mai 2017, dans le cadre de la 57e Biennale de Venise. Avec la participation d'un maître : Alaster Pechy, Cercle C. Salvioli Venise, © Michel Couturier.

Marcel Duchamp: "Si tous les artistes ne sont pas des joueurs d'Echecs, tous les joueurs d'Echecs sont des artistes."

Lino Polegato : Une partie d'échecs peut-elle devenir une œuvre d'art selon toi ?
Alaster Pechy : Une partie d'échecs n'est pas qu'un défi lancé à un adversaire mais ça peut devenir une œuvre d'art qu'on créée simultanément ensemble. Il y a différentes phases dans la partie, comme l'ouverture qui est une sorte de compromis entre ma personnalité et celle de l'adversaire, et on cherche à trouver une certaine harmonie qui se transpose ensuite sur l'échiquier et vers toutes ses ramifications. La même chose se passe pendant le milieu de la partie. Quand on a terminé cette phase d'approche, de connaissance des aptitudes qui se développent lors de la fin de l'ouverture, on arrive au moment clef de la partie. On joue vraiment et on rentre dans le vif, où on découvre toutes les expressions, la personnalité, le côté imaginatif et aussi parfois simplement celle de ce moment particulier de cette personne, car il peut arriver qu'à des moments on soit plus joyeux, ou plus méthodique ou plus imaginatif. Et au milieu de la partie tout se renverse, parfois aussi lors de l'ouverture mais lors du milieu de la partie selon moi cette chose est plus prononcée. Jusqu'à ce qu'on arrive à la fin, et là la partie plus technique des échecs prévaut et elle peut donc être aussi comparée à une œuvre d'art car il y a une partie qui relève de l'imagination et aussi une partie plus technique qui prévoit une certaine précision, des détails. Donc à la fin il y a tout un ensemble qui fait une œuvre d'art.

L.P.: Un pavillon d'échecs à Venise a du sens ?
A.P : Ça n'aurait pas de sens s'il n'y en avait pas.

L.P.: : Qu'est ce que les échecs t'ont fait comprendre dans ta philosophie de vie ?
A.P : C'est très introspectif. Donc quand je joue aux échecs, souvent je m'aperçois dans quel état d'âme je me retrouve indépendamment de comment je joue. Car si je joue d'une manière qui comporte plus de sacrifices je comprends que peut-être je suis un peu romantique. A d'autres moments où je suis plus pragmatique j'ai tendance à observer mieux certains détails et je prends moins soin d'autres aspects.

L. P : Il y a aussi la règle des cycles. Tu ne gagnes pas une partie, mais une série.
A.P : Et oui. Mais après c'est aussi l'approche artistique de la partie qui a changé au fil des années. Aujourd'hui on est peut-être dans une phase plus pragmatique avec l'utilisation des ordinateurs. On a plus tendance à étudier avec les ordinateurs. Mais il y a quand même le côté romantique qui ressort grâce à certaines ouvertures.

L.P.: Tu penses que les ordinateurs amènent une certaine révolution dans les parties ?
A.P : Oui sans aucun doute au niveau de l'étude c'est parfait. On a perdu probablement un caractère romantique. Tous les grands maîtres maintenant ont un ordinateur. A part un ami russe, un grand maître aussi, un des rares, Igor Gnaunkin. Je ne sais pas si j'ai eu l'occasion de te le présenter ? Donc oui, l'ordinateur a amené une meilleure connaissance de l'ouverture, de l'approfondissement aussi, mais aussi j'ai vu un désir de la part des jeunes joueurs d'échecs à travailler avec l'ordinateur. En fait, la différence entre l'homme et l'ordinateur selon moi c'est que l'homme analyse deux ou trois variantes à étudier dans un échiquier et il avance avec celles-là, peut être même en profondeur. L'ordinateur prend lui en considération, dès le départ, toutes les actions possibles, et il les avalise. Selon cette évaluation ensuite il dépense son temps en proportion à l'évaluation qu'il a donné d'une action ou d'une autre. Donc s'il donne une évaluation élevée à une action, après avoir fait le tour de l'analyse globale, il passera plus de temps sur cette action et moins sur d'autres. Et ainsi de suite. Et j'ai remarqué que maintenant certains maîtres ont tendance à raisonner comme ça. Evidemment pas avec la même précision mais au niveau conceptuel oui. C'est une révolution.

L.P.: Positive ?
A.P : Je ne sais pas. « Ai posteri l'ardua sentenza [1] » .

Traduction de l'italien par Luna Farina

[1] Citation d'un vers du poème Cinque Maggio de Alessandro Manzoni, « C'est la génération future qui devra se prononcer ».

FluxNews at the 57th Biennale di Venezia
Chess pavilion / Wonderful view
13/5-26/11/2017
Libreria Acqua Alta
Sestiero Castello 5176/B, 30122 Venezia

Pavillon Autrichien, Erwin Wurm.

«Restez calme et regardez vers la mer Méditerranée»

L.P.: Pouvez vous m'expliquer votre démarche dans cette Biennale?
Erwin Wurm: Tout tourne autour du voyage. Le voyage, vous savez, à travers toutes les conséquences. La race humaine, les homo sapiens se sont déplacés d'Afrique il y a 70.000 ans d'ici. Et puis ils ont conquis le monde en voyageant partout, et ça a continué à travers les siecles. Ils sont allés aux USA etc. La mobilité est un de nos challenges primaires, et ce toujours aujourd'hui. Et cela est le cas avec la migration aussi. Les gens ont commencé à inventer des nouvelles façons de se déplacer, d'abord avec les chevaux, les calèches, les voitures et les bateaux etc. Et puis tous ces idiots qui ont essayé de transformer un outil utile en une arme pour tuer. L'autre aspect, à l'intérieur, est la maîtrise. Quand l'expertise a commencé en Europe, dans les années 50 et 60, les pays tels que la Belgique, L'Allemagne, la Suisse, se sont déplacés vers la mer Méditerranée, basée sur l'idée d'Epicure, le sud, la beauté, le bon vin, et en même temps, beaucoup de personnes italiennes sont elles parties dans ces pays là parce qu'elles étaient à la recherche de travail. Un groupe voyageait dans un sens, l'autre groupe voyageait dans l'autre sens. Les gens d'Europe du Nord utilisaient principalement leurs caravanes pour rejoindre le sud. Les caravanes sont bien mais c'est un outil très bizarre parce que vous emportez tous vos effets personnels avec vous, et vous n'avez pas besoin de créer un contact avec le public là-bas. Alors vous vous rendez dans un pays étranger et vous apportez vos vêtements, votre nourriture, vos meubles, même votre propre toilette, votre douche, tout. Vous ne devez donc pas interférer avec les autres. Vous êtes isolé dans un groupe, pendant deux semaines, et puis vous repartez. Et c'est exactement ce que ce travail évoque. C'est la base, en relation avec Foucault parce que Foucault était intéressé par la folie du Moyen-Âge, la folie qui était toujours en relation avec Dieu, avec son esprit et avec le diable en même temps. Hieronimus Bosch travaillait également là dessus. Toute cette folie de nos contrées… C'est trop difficile pour moi à exprimer en anglais mais c'est une des problématiques principales. Ce que je fais toujours c'est que je fais une mini sculpture performative. Lorsque des personnes suivent et acceptent mes instructions pour réaliser les sculptures, ils se transforment, d'une personne qui est en train d'observer quelque chose passivement en une personne active qui est observée. Et c'est un aspect fascinant. C'est pour cette raison que j'ai aussi un sol blanc, parce que c'est un piédestal. Et lorsque ça prend forme, beaucoup de changements prennent place. Mais je dois ajouter que nous ne laissons le public faire de telles performances qu'après la semaine initiale. Parce que maintenant nous avons 2000 personnes qui viennent pour l'ouverture et les oeuvres seraient détruites donc cette semaine nous ne faisons que des performances avec des acteurs.

LP: Pouvez-vous m'expliquer le sens de ce camion exposé en basculement devant le Pavillon?

EW: C'est un camion qui repose sur son capot et je l'ai transformé en une tour. Les gens peuvent monter en haut et puis ils voient une pancarte sur laquelle il est écrit: "Restez calme et regardez vers la mer Méditerranée". Mais on ne voit pas la mer Méditerranée. C'est celle qui se trouve dans nos têtes. Et souvenez-vous, Europa vient de la mer Méditerranée sur un taureau, qui était en fait un piège de Zeus, qui jouait un tour au père d'Europa, princesse Syrienne. C'est l'origine de l'Europe et c'est très drôle aujourd'hui. Et cette pièce sera aussi présentée l'année prochaine à New York, au parc du Brooklyn Bridge. De cette "tour" vous pourrez voir la statue de la liberté et encore une fois le message invitera les spectateurs à regarder vers la mer Méditerranée, celle dans nos têtes.

LP: Tout est une question du meilleur point de vue finalement?

EW: Oui, je suis d'accord, de perspective.

LP: Où se cache l'art aujourd'hui, en haut de votre tour?

EW: C'est là où les gens sont prêts à accepter une invitation à regarder et à lire certaines choses. Lire veut dire comprendre. Admettons que Mona Lisa est la meilleure peinture du monde. Si Mona Lisa est dans la cave, elle ne vaut rien parce que si personne n'est la pour la lire et l'interpréter, elle n'a aucune valeur.

Traduit de l'anglais par Arno Polegato

Chronique 16

Aldo Guillaume Turin
Jef Nichols, Thomas Beckers, Antony Caro, Jean-Pierre Cornetti, Nathalie Quintane, Tim Ingold, Renaud Codron.

UN TEMPS SANS AGE

Il en va des films de Jef Nichols comme de ces bouteilles porteuses d'un cri noté à la hâte que les naufragés de roman confiaient au tumulte de la mer – en quelques étapes, trois ou quatre, concentrées, sa recherche épousant le rythme des eaux sur le large, il a réussi dirait-on sans grand effort à dynamiser une prose visuelle nichée au creux de l'atermoiement, au creux d'une zone d'appel continument remise en jeu, sollicitée dans sa version intime. Aussi, à l'annonce, milieu 2016, de la sortie d'un film de science-fiction sur lequel il avait eu la main, s'attendait-on à rencontrer un traitement d'images doué de la plus imprévisible élasticité, capable d'émouvoir mais refusant d'enjôler le spectateur par une numérisation excessive et par des détentes narratives à paliers successifs – tous ces lieux nocturnes trop peuplés de fausses étoiles, toutes ces villes supputées et projetées sans que surgisse jamais le moindre obstacle vers demain. La mise à disposition, en ces jours, d'un DVD où se trouve repris intégralement *Midnight Special* confirme les impressions reçues en salle. Un point de vue personnel et clivé, qui ne se commente plus. Une propension à guetter le hasard. Le film, à qui veut pénétrer dans la création de Nichols, adresse une manière d'invitation : il est d'emblée question pour l'auteur d'entreprendre une lecture du régime d'approche auquel il se prête, et cette lecture est infiniment plus active qu'il ne semble. Il y a cette ambiguïté. C'est que le cinéaste décrète volontiers qu'il ne peut rester insensible à l'aura dont se pare le genre dans lequel il s'éprouve, mais encore que les grands moments du cinéma de science-fiction qui ont été semés dans sa mémoire tiennent à ses yeux leur puissance inspirante non de leurs perceptions, non de leurs représentations, mais, au moins en ce qui concerne les meilleurs, de leur prosodie. Le spectateur, ici d'abord sceptique quant au résultat, vu que nombreuses, trop même, sont les choses qu'il connaît dans le domaine, sent aussitôt qu'il est délicatement pris par l'épaule et qu'il lui sera bon de se laisser conduire. Le seuil du film une fois franchi – le premier cadre étant d'un fragment du scotch qui masque un œilleton d'où l'on examinera un dehors improbable -, ce spectateur sait, oui, il sait que ce ne seront pas des effets conçus en amont des images qui seront chargés d'en moudre le grain. Même si des effets existent. Le contact avec la réalité d'une ambiance, d'une situation aiguë, se trouve ici la source à la fois d'une histoire de poursuite assez oubliable, et, plus opportune, d'une complicité qu'il revient à celui qui découvre le film d'honorer, tout en naviguant au-delà de cette immédiateté, de cette profusion d'événements peu à peu établis aux différents niveaux de la mise en scène. On dirait d'une machine poussée à son degré le plus fort, dont la caméra s'oblige à capter le déploiement puis l'extinction des capacités, une alternance en somme de figements et de redéparts.

Le film entier se déduit de ses signaux. Il y a ceux que l'on reconnaît, à l'instar des chevaux qui galopent sans fin dans l'imaginaire de l'Ouest américain et de ses vachers, ou des révolvers mis au service d'un *lightcode*, lorsque, comme chez Huston ou Wilder, la « série » est dite « noire ». Pour ceux-ci, la simple observation comble le regard. Sans pratiquer le *revival*, Nichols étudie les figures et les motifs qui ont de longtemps serti les films à trame futuriste. Il le fait pourtant, absous de toute complaisance, à la façon de quelqu'un pour qui l'opération ne se révèle pas facile, et même mieux que ça pourrait-on croire : à la façon de quelqu'un qui rejette ce qui lui serait facile. Et puis, en fait de signaux, il y a ceux qui relèvent d'un vrai particularisme, d'une poétique rebelle aux habitudes, s'ensauvageant ne serait-ce qu'un peu. Ainsi de l'enfant des étoiles dans ce film, élément plus que personnage qui accélère la dramatisation du récit : son référent ne sera pas le corps d'innocence que l'on a souvent croisé quand tel ou tel réalisateur l'évoquait, le dotant d'une espérance de vie éternelle : cette fois, l'enfant – le détail compte, il adopte des lunettes anti-lumière diurne qui, en l'isolant des autres humains, le protègent – se donne comme la cause d'une fascination irrépressible, parfois douloureuse, auprès de ses kidnappeurs. Ces derniers sont ses parents, et cela ne laisse d'augmenter la tension. Un père enlève son petit garçon qu'occupe la pensée d'un monde par-dessus le monde. A nul moment Nichols n'affaiblit la marche de la narration, n'accepte de s'enfermer à l'intérieur de la thématique nouvelle qu'il explore. Il prouve sa connaissance profonde des signifiants auxquels s'attachent les mythes propres au genre – et auxquels il rapporte, pour mieux courir à une expérience qui sera inévitablement son propre miroir, les imbrications de son écriture.

*

Laissant derrière soi les bruits et la confusion bien des fois agressive de la ville, on s'en va, on conjecture à mi-chemin de ce bouclage périphérique de Bruxelles un moyen terme entre la ligne d'un horizon qui retrouve enfin sa plénitude et quelques ruelles perdues, où la consigne est de silence. C'est dimanche, c'est printemps, le ciel a englouti les chaleurs d'hier, qui serraient les tempes, fatiguaient les sens. Revoici la maison en bordure de route et il est temps d'éteindre le moteur, tandis que du peu que l'on perçoit au-delà d'une vitre il passe déjà l'ombre d'une réciprocité. Dans le bureau qu'il retrouve à l'ordinaire après avoir donné cours, Pierre Martens offre à Thomas Beckers de présenter au public ses derniers travaux ; ce sont d'une part des œuvres sur papier de facture brute, et d'autre part des céramiques, lesquelles sont ressenties, et tout de suite, comme ambitionnant de lutter contre tout effet de beauté de circonstance. Les pièces s'alignent, s'affirment, dominent sur une sorte d'établi en bois léger, conçu en équerre, meuble qu'on observe pour l'élégance qui s'en dégage.

Beckers semble mettre en place quelque chose d'un renforcement du moindre pli de terre cuite, du moindre cerne de couleur car, de ces céramiques créant l'impression d'avoir chaviré sur l'établi, certaines ont un aspect de volume pigmenté. L'éclat intense de la teinte choisie fait presque du vacarme et, introduisant une distance par rapport à la nature argileuse de chaque support, éveille à une rêverie d'algues soyeuses ou, à l'extrême, de fusion entre des essences chimiques à l'état pur. De ces couleurs, on retient le pouvoir de rappeler à la fois qu'elles sont extraites du monde (sous-marines dans leur apparence, elles renvoient à l'idée de végétaux extasiés, phosphorescents, soumis à la caresse d'une onde) et qu'elles acceptent, départies de leur corps substantiel, d'obéir aux analyses de laboratoire. Mais ce ne sont point des algues, ces mystérieuses capillarités courant sur des semblants de sphères. Et lorsque l'artiste prend la parole, on croit comprendre le pourquoi de ses actions, toutes consécutives à son approche physique, il insiste, de la statuaire, surtout celle antique, de tradition gréco-romaine, exclusive à traverser l'esprit afin d'imprimer en celui-ci les crises de la mimésis et la passion de traduire le vivant dans la pierre, de fixer l'impossibilité d'être l'élu du marbre. Les mots précèdent les pensées, comme toujours c'est le cas. Il est dès lors question de l'épaisseur simulée des masses de chevelure surmontant les têtes de Zeus, de Laocoon. L'intellect, jadis, on le sait, a reconnu à l'univers où il plongeait malgré lui une qualité de mouvement recommencé et, par suite, l'aporie à surseoir à un destin qui oserait se confronter à un tel monstre, à une telle entité souveraine et fuyante. Les céramiques ici visibles, aussi bien, démontrent, inquiètes qu'elles sont à l'évidence de devoir rivaliser avec les exemples anciens, leur différence avec la vie : ces casques de cheveux, marquant que la sensation de flux, que l'admirable désordre naturel qu'ils devraient porter se taisent à jamais, témoignent d'une adversité. Peut-être d'un danger. Le défi était si grand qu'il manque têtes et visages, sous leur soulèvement de matière lisse. L'impression reçue au début se dédouble par instants, il semble qu'une vérité neuve se fasse jour. Et que ce que Freud avance quand il émet l'hypothèse d'un *Unheimlich* atteignant la personnalité au cœur se rappelle maintenant à qui observe cet alignement de scalps – on se dit que l'âme d'un secret caché, comme il arrive à l'enfance d'en deviner la présence à l'arrière du monde proche et qui s'insinue comme une chose étrangère là où n'existe que le commun, s'apparie à ces structures saisies au repos.

*

Il existe une incompréhension, tacitement entretenue, envers beaucoup de créateurs, une incompréhension quasi vengeresse. Le plaisir de la découverte n'y change rien, et voilà que reparaît un standard éculé, celui qu'au dix-neuvième siècle, et en Occident, quantité d'esprits greffaient à la vocation de l'artiste : pour que son talent soit vertu, pour qu'il atteigne la bonne hauteur et que les buts qu'il poursuit aillent de soi, il est nécessaire que ressorte de son emprise sur les catégories esthétiques ayant cours l'assurance d'incarner une vision inaltérable, répugnant au halo. Le romantisme crépusculaire continue de sévir et ses appréciations insultantes font encore florès. Voilà néanmoins ce qui a été épargné dans la presse à Antony Caro, que l'occasion récente de voir un ensemble de ses sculptures industrielles dans les beaux jardins du musée van Buuren a rendu à l'actualité de l'été.

L'ampleur. Un désir d'ampleur combattant les rhétoriques qui ont coutume d'armer la troisième dimension de l'espace afin de déprécier les deux autres s'épanouit ici dans le plein air – ce que soulignent les parterres alentour, les haies taillées au cordeau, les nombreux bosquets, tout le décor végétal réaccordé à ses découpes et accomplissant une authentique relance à l'aide de l'allure inédite que lui confèrent les travaux de Caro. L'acier comme complémentaire de l'herbe, des arbres, tout un monde bascule, il n'est jusqu'au langage qui organise les possibilités d'énoncés et travaille à raidir, à quadriller la perception qui ne se voit se rendre à une nouvelle lecture à laquelle il n'a pas le droit de demeurer insensible. On prend note de certains aspects inattendus, et il faut remarquer qu'un impact sur l'attention se fait alors qu'ils se dégagent mal du sentiment de rester indéfinissables. Dans cette respiration qui unit, au détour des sentiers couturant l'endroit, la solennité naturelle et une à une ces sculptures où les angles et les courbes laissent paraître une hésitation tendue -, dans la forme englobante qui finit par lier entre elles des propositions sensibles dans leurs contrastes mêmes, contrastes de matière et de ligne, d'équilibre et de distance, se précise de plus en plus l'idée que définir ce qui se passe sera l'objet d'un entrecroisement de conjectures, même d'aveux infirmes. Tout ce que l'on peut dire, c'est que des êtres avaient été niés. On avait omis de prendre en considération ces violences douces, ces événements désynchronisés, tous ces humbles élans qui transgressent les lois de l'art moderne. On avait eu tort de raréfier la dynamisation comme ascendant primordial de l'écriture : du coup, aujourd'hui, contempler *Palanquin*, une œuvre du sculpteur britannique datant de 1991, où avait été portée une couleur en relation avec un environnement d'époque, revient à rendre vraisemblable l'admission de cette couleur à la palette de Flore. Et, au-delà, à lui reconnaître une force instauratrice.

*

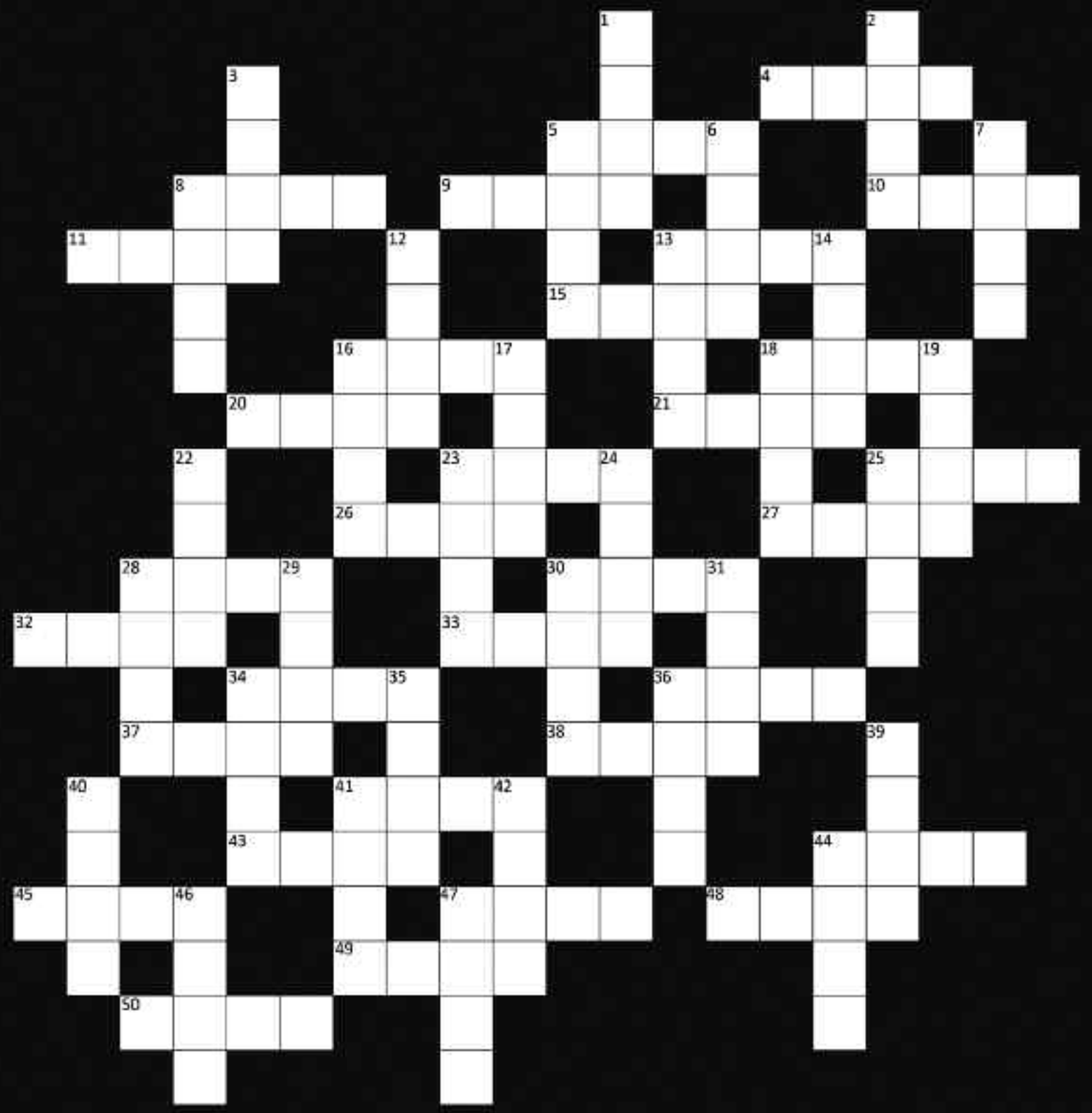
Il n'y a pas que les spécialistes qui s'interrogent. Parce que la donne artistique, pour autant qu'on s'y intéresse avec passion, témoigne d'un écartèlement. D'un côté, exaltant sa faculté à pister les auteurs que favorise en tous lieux une certaine communauté de valeurs contemporaines, « l'argent » – c'est-à-dire la contingence acceptée, l'attachement à un mérite potentiel, à une conquête voulue d'avance victorieuse face au hasard, à divers modes opératoires autorisant la finance en ces jours à se rendre aussi labile que rétive aux postures sursitaires. De l'autre, menacé selon les dires de beaucoup par une barbarie aux tenants et aboutissants très ancrés, au niveau des mœurs, au niveau du projet de satisfaire n'importe comment un besoin tour à tour d'individuation et de socialisation, l'art et ses fastes : l'art réduit à une « production ».

Deux livres récemment parus abordent ce thème. Ce sont des essais théoriques. Ils prétendent n'exposer que des trajectoires, tout en se déprenant chacun selon une méthode qui lui appartient de la rêverie largement répandue selon laquelle, les processus morbides existants ayant été abaissés grâce à une remise à zéro de la conscience collective, le monde à venir rallumerait un art pur, apte à déceler ce qui est insaisissable, à faire que ce soit cela le spirituel retrouvé. *L'Art et l'argent* est un ouvrage à plusieurs voix, s'adressant dans leur grande majorité aux lecteurs qu'intriguent les comices artistiques se succédant depuis une décennie sans désemparer d'un point du monde à un autre. Bien loin de tenir en échec le philistinisme, immergeant l'usage de leurs formules dans des espaces qui lui résistent en lui offrant une caisse de résonance irrégulière, ces manifestations, soutenues par d'importants moyens, rejouent la mise en scène de leur pérennité ; se copient, se parasitent. Pour Jean-Pierre Cornetti qui, en parallèle avec Nathalie Quintane, assure la direction de la publication, l'analyse que l'état des choses réclame ne devrait avoir en mire essentiellement que l'agression dirigée contre l'un des postulats les plus consensuels des avant-gardes, *« la réintégration de l'art dans la vie pratique »*.

Tim Ingold, connu surtout pour l'intuition qu'il tend à sauvegarder à chaque fois qu'il se lance dans une enquête sur le terrain, se trouve, pour sa part, honoré de la traduction en français de sa somme intitulée *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture.* Il y dévoile un plan d'orientation au sein de la réalité en soi, « *un monde de matières actives* », que peut tout au plus borner l'envie de la spécifier, mais qui dispose de ressources en suffisance pour éviter de devenir une balise, d'être « profanée », si c'est le mot – autrement dit d'être plaquée sur un objectif, ou de servir une image. Dans la description que fournit l'anthropologue du geste de l'artisan (il choisit l'exemple du potier), il ne s'épanche pas dans une explication sur le sens et la forme, celui-là affirmé comme antérieur à celle-ci : il évoque une clarté qui émerge du toucher, qui déjà n'est pas une notion, ne se réfère au fond qu'à lui-même : la tâche ensuite exigeant que soient désignées comme un voile, comme une censure quasiment, la plupart des conceptions métaphysiques, lesquelles finissent par se calibrer sur un aspect utilitariste dès qu'il est question des rapports entre la matière et le sceau que l'esprit appose sur ce qui existe. Ce que démontre le geste quand, devenu produit marchand, il se répudie.

*

Renaud Codron renoue, dans la modeste et si parfaite plaquette qu'il vient de publier, avec la tonalité dominante de ses publications antérieures. Cette fois, des grilles de mots croisés aux agencements très divers s'offrent d'étrange manière au lecteur que les combinaisons de lettres et de mots attirent peut-être, intriguent de même, mais c'est l'adéquation ordinaire des moyens d'opérer aux fins auxquelles elles devraient mener que le jeu proposé, sans la compromettre en rien, déclasse empiriquement et à la fois poétiquement. On songe à la refonte du schème que résume le terme « récit » dans la philosophie de Paul Ricoeur, convaincu qu'il était que lettres et mots pensent en dehors de toute linéarité narrative ou conceptuelle. Sur les pages qu'on tourne apparaissent en vignettes des grilles aux formes les plus hétérodoxes quoique toujours réglées sur le modèle du damier, tandis que les définitions se présentent à l'instar de petits scénarios, de formules à tiroirs et à bizarreries, d'une écriture très libre. Leurs voies interprétatives se soudent toutes à l'idéologie culturelle. Et il est clair que les grilles selon Codron n'ont de valeur que contradictoire, par résorption de l'art dit constitué et non comme des exemples de plus de cet art.



VERTICAL 1. dieu grec de l'amour 2. une certaine vision de la vie 3. amoureux de Psyché 5. une étrange panthère 6. son avatar romain est Cupidon 7. couleur de l'amour 8. fleur 12. on dit qu'il est partout 13. elle a des vents 14. germe de l'érotisme 16. Rousseau a la sienne 17. lié à la sexualité 18. elle est aux filles ce que le chou est aux garçons 19. penchant pour le plaisir charnel 22. c'est la vie… 23. elle a un drôle de pot 24. fait l'amour pas la guerre 25. c'est le pompon 28. symbole d'un parti 29. le désir 30. ne manque pas de piquant 31. l'amour chez le psy 34. une eau de littérature 35. chez Freud, la pulsion fondamentale de vie 36. mélange de blanc et de rouge 39. opposition à la mort 40. fils d'Aphrodite 41. on en offre un bouquet pour déclarer sa flamme 42. représente l'amour charnel 44. emblème de l'Angleterre 46. une certaine mademoiselle Sclavy 47. on peut s'y faire envoyer

HORIZONTAL 4. l'instinct de vie 5. des rouges lavés de blanc 8. MonoPink chez Yves Klein 9. l'opposé et le complément de Thanatos 10. besoin irrépressible de satisfaction 11. mer en joie 13. un certain service téléphonique 15. absence de refoulement 16. quand ça sent bon on associe son parfum 18. particulièrement présente dans « the cuclave » de Richard Mosse 20. enfant de l'amour 21. jeux 23. bibliothèque qui n'est pas pour enfant 25. le Minitel a porté sa robe 26. marche à la libido 27. mène à la jouissance 28. couleur du flamant 30. on peut en avoir la coupe 32. l'amour en personne 33. crève-cœurs 34. parfois avec des pétales de sable 36. c'est le bonbon 37. pas si incompatible avec la civilisation pour Marcuse 38. pas platonique 41. le chardon gagne à la fréquenter 43. il y met du corps 44. d'hiver ou de Noël 45. elle a son bouton 47. trémière ou églantine 48. la Rrose de Duchamp 49. bande souvent son arc 50. couleur politique

Renaud Codron, mots croisés

Liège

Daniel Dutrieux. Météorites digitales

La fin rejoint le commencement (1)

De tout temps, les fragments de météorites parvenus sur le sol terrestre ont nourrit l'imaginaire collectif. Ils portent en eux cette qualité de *présence autre* (2), qui pourrait être qualifiée d'aura. Daniel Dutrieux accorde un intérêt spécifique à ces traces âpres et bien tangibles d'un ailleurs insaisissable. Il nous invite aujourd'hui à éprouver leurs qualités poétiques et plastiques par le biais de l'exposition *Météorites digitales,* conçue pour la Société d'Emulation de Liège.

L'artiste utilise les vitrines anciennes qui personnalisent ce lieu d'art pour y placer des spécimens choisis. Il présente aussi sur les murs des documents photographiques de multiples natures – macrophotographies, vues en coupe, paysages aux allures intergalactiques. L'ensemble rappelle l'organisation des musées archéologiques d'autrefois.

Le plasticien analyse les caractéristiques formelles développées par les corps extra-terrestres suite à leur entrée dans l'atmosphère. Les astéroïdes qui ne perdent pas l'entièreté de leur masse initiale donnent naissance à des formes organiques ramassées et parcourues de dépressions irrégulières qui évoquent quelques fois des traces de doigts, ce qui leur vaut le qualificatif de « regmaglyptes ». Ils s'apparentent alors curieusement à des embryons de sculptures sommairement modelées par la main de l'homme et figées par une cuisson inopinée.

Témoignages spatiaux de nature à fasciner les sculpteurs, les météorites et leurs regmaglyptes ont encouragé Daniel Dutrieux à retrouver le contact direct avec l'argile, pour donner vie à la matière. La plupart des météorites montrées dans les vitrines ne sont pas des authentiques, ni même des copies documentaires, mais des créations personnelles de l'artiste. L'effet est bluffant bien que leur auteur ne cherche pas à jouer les faussaires. Un regard plus attentif permet d'identifier clairement la texture de la terre chamottée qu'il a modelée.

D'une *simplicité préhistorique* (3), les météorites façonnées par Daniel Dutrieux renvoient à la découverte primitive du modelage et aux méthodes d'analyse développées dans le secteur de l'archéologie expérimentale. Les pièces sont à l'échelle de la main et l'artiste nous convie à en manipuler certaines, laissées à cette fin dans une vitrine ouverte – de quoi nous rappeler les sensations tactiles liées au pétrissage de la terre. Elles évoquent aussi l'outillage préhistorique, en particulier les bifaces, une des premières traces matérielles du langage.

Lorsque le spectateur apprend qu'ils sont de main humaine, ces artefacts qui pourraient passer pour de « beaux » spécimens naturels se transmuent en objets culturels au statut difficile à définir, éloignés de l'idée traditionnelle du « beau ». Trois photographies en niveaux de gris présentées au mur y font directement écho. Chacune met en scène la main de l'artiste qui se détache sur un fond blanc tout en nous présentant une des météorites fictives de manière à attirer l'attention sur ses caractéristiques. Ces images d'apparence documentaire renforcent la connexion avec l'archéologie et le domaine de l'outillage manuel.

Après nous avoir conduit aux confins de notre préhistoire tactile et technologique, Daniel Dutrieux nous propulse dans le champ des possibles ouvert par les nouvelles technologies, elles aussi parties prenantes du projet. Certains modelages sont ainsi accompagnés de reproductions fidèles réalisées par une imprimante 3D. Bien différents de leurs modèles, les multiples portent l'empreinte des sillons laissés par l'imprimante et acquièrent ainsi de nouvelles qualités plastiques. Incroyablement légers, ils servent à leur tour de base pour la réalisation de tirages en bronze.

L'artiste poursuit en outre son exploration par le biais de son écran, en collectant les images de météorites mises en ligne par des passionnés. Il crée des compositions originales au départ de photographies de basse définition, au sein desquelles il sélectionne des détails qu'il manipule par le biais de logiciels de traitement d'images. Ce travail débouche sur la série des *Météorites pixellisées* (2017) qui ressemblent à des vues au microscope et à des images macroscopiques prises aux confins de l'espace. Pareils à des flots d'étoiles, des pixels multicolores dansent sur un ciel noir d'encre.

L'outil informatique lui permet aussi de juxtaposer deux ordres de réalité sous la forme de photomontages. La série intitulée *Météorites.Fleurs* met en parallèle la subtilité du monde floral, coloré et fugace, et la surface sombre et inerte des météorites.

Omniprésent dans l'exposition, le noir s'y décline de multiples façons : noir mat et rugueux de l'argile cuite, noir clinquant de la résine imprimée, noir uniforme des vues en coupe, noir changeant des macrophotographies de surface. Ce noir si prégnant souligne l'aspect inquiétant des météorites, forces de création et de destruction incroyables, au même titre que la main humaine.

Invitation à incarner la pensée, à démultiplier les perspectives et à nourrir notre contact avec la terre, cette exposition-voyage rassemble des déclencheurs sensibles, des outils pour entrer en relation avec notre histoire individuelle et collective. L'effet de vertige est bien réel pour qui se prête au jeu. C'est aussi un hymne à la main, comme en témoigne la pièce *Still Alive,* objet surréaliste qui se compose d'une paire de gants blancs mis sous une cloche qui porte des empreintes de doigts.

Alexia Creuzen

L'exposition *Météorites digitales* se tient à la maison Renaissance de la Société d'Emulation de Liège, du 7 au 16 septembre 2017

(1) Carl Einstein, *Joan Miro,* dans *Documents*, 1930, n°4, p. 243. Cité d'après Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit, 2002, p. 214.
(2) G. Didi-Huberman, *idem*, p. 236.
(3) Je reprends cette formule utilisée par Carl Einstein pour qualifier des oeuvres de Miro. Carl Einstein, *op. cit.*, p. 214.

UNE BELGE EN ITALIE

Après son exposition à l'Espace Jeunes Artistes de La Boverie (Liège) et sa sélection au concours d'Art'Contest 2017 (Bruxelles), Sandrine Morgante s'établit à Milan pour quatre mois à Viafarini (résidence d'art contemporain) ; l'occasion d'un petit récit analytique sur la démarche artistique de cette jeune plasticienne.

Vue de l'exposition Sandrine Morgante, Espace Jeunes Artistes, Musée de la Boverie.

Dessine !

Sandrine Morgante aime à s'attaquer à des matières brutes tels que des conversations enregistrées ou des matières élaborées telles que des romans littéraires. Ses recherches actuelles la mènent à investiguer les possibilités qu'offrent les composants du cinéma et les propriétés des outils de l'art numérique pour nourrir sa pratique du dessin. Cette discipline aux allures classiques est confronté aux autres médias au travers d'installations : des dispositifs sonores et numériques s'incorporent à sa logique.

L'ensemble d'oeuvres élaborées à partir du roman *Infinite Jest* de David Foster Wallace (connu pour ses 1000 pages à la structure compliquée, aux récits imbriqués et aux nombreuses digressions de l'auteur), présentées au musée de la Boverie et à Art Contest, sont significatives de la démarche qui sous-tend la réflexion de l'artiste : tel un motif, des informations textuelles, de langage, des sons, des images, mais également des objets viennent se greffer entre-eux pour s'établir en réseau avec plusieurs niveaux de lecture. Et laisse entrevoir notre monde…

Dés lors non seulement percevoir et enregistrer sont partie intégrante des possibilités du dessin, figurer et inventer deviennent celle des médias technologiques. Si l'art numérique a pu se distinguer par un usage critique des technologies, voire par une critique de leurs usages, chez Sandrine Morgante les données numériques sont détournées par les ressors de la fiction et participent à un questionnement sur notre rapport à la simulation et à la construction de la réalité. Il y a cette balance entre le numérique (projections d'images et de sons, animations, …) et l'aspect très physique (feuilles et bouts de papier, traits au crayon, au feutre…) présents dans la scénographie de chaque oeuvre, avec la saine maîtrise des effets des processus de fabrication langagiers des médiums utilisés.

Expérimente !

Il y a l'élaboration d'un cadre d'usage négocié avec la technologie, laquelle devient objet frontière. L'usage tangible de l'objet s'autonomise par rapport à l'imaginaire d'usage et l'usage de l'objet. Ainsi les machines d'enregistrement, de projection ou de diffusion d'images et de sons sont ici détournées pour produire des rythmes, parfois de manières étonnamment combinées, par effet de résonance, dédoublant les récits et leurs statuts (invention, référence, vérité, information, histoire, banque de données…). La syntaxe du montage vidéo, la musicalité et l'espace travaillées dans l'image cinématographique développent un langage plastique spécifique. L'espace c'est du son, le dessin c'est de l'espace, le son dessine.

La poursuite des explorations artistiques de la jeune plasticienne en Italie l'entraîne à travailler à partir d'enregistrements de dialogues pris sur le vif à la volée, avec des personnes rencontrées lors de voyage en train en Belgique et en Italie. Le but est là encore de « reproduire l'expérience » par le dessin et les installations sonores, tout comme l'errance dans un roman peut constituer le départ d'une oeuvre plastique. On retrouve dans le travail de Sandrine Morgante cette propension au partage et au simulacre poétique de la communication. L'un des enjeux n'est pas de travailler la nature illusoire du réel, mais de montrer comment s'attaquer au média lui-même, en investissant les codes propres à la télévision, à internet, et à l'immatérialité des représentations par le dessin, dévoile la nature fictive des représentations du réel et des instruments de représentations.

Semble se construire une fenêtre sur le monde, un accés ou un canal, par lequel « le monde vient à nous ». Pourtant les dispositifs de Sandrine Morgante, semblables à ceux des technologies de communication et de transmission façonnent ici un espace de récits en parallèle et sollicite l'imagination du visiteur. Chacun des éléments sont liés les uns aux autres et porteurs d'informations, mais empreints d'une fiction qui s'épaissit à chaque tentative de lecture. Par la scénographie (d'un salon avec la télévision allumée dans In Search of Infinite Jest par exemple), la plasticienne rend possible une ré-appropriation de l'expérience du corps. De ces mouvements de résistances et de puissances naît l'espace de l'épreuve de l'oeuvre. On ne parle pas alors de politique selon une politique de la représentation, car c'est définitivement la manière de faire de l'art qui est politique. L'ensemble des oeuvres pourraient être appréhendé comme une seule installation lors de la visite, car un autre enjeu est que l'environnement s'adapte à chacun et rend compte à la fois d'une expérience esthétique possible et d'une expérience esthétique réelle.

Anna Ozanne

Actualités :
www.artcontest.be (26.10 - 25.11.17)
www.viafarini.org
www.sandrinemorgante.be

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

COM NU TIES

SEUILS / DREMPELS / THRESHOLDS

ISELP ARTS CONTEMPORAINS — DUOSHOW — ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA

23.09.2017 > 17.12.2017

HERMAN ASSELBERGHS – SVEN AUGUSTIJNEN – SILVIA BECK – RUBEN BELLINKX – JUSTIN BENNETT – LIBIA CASTRO & ÓLAFUR ÓLAFSSON – JEF CORNELIS – TERESA COS – JOS DE GRUYTER & HARALD THYS – ELS DIETVORST – PETER DOWSBROUGH – EFFI & AMIR – PIETER GEENEN – IRA A. GORYAINOVA – MARIA IORIO & RAPHAËL CUOMO – ESTHER JOHNSON – DAGMAR KELLER & MARTIN WITTWER – KEN KOBLAND – MICHEL LORAND – JAN LOCUS – VINCENT MEESSEN – JULIA MELTZER & DAVID THORNE – MARA ELSA MONTOYA – BERNARD MULLIEZ – HANS OP DE BEECK – ELS OPSOMER – MIGUEL PERES DOS SANTOS – MARIE-FRANÇOISE PLISSART – NICOLAS PROVOST – AILIEN REYNS – SHELLY SILVER – KRASSIMIR TERZIEV – HARALD THYS – ADRIEN TIRTIAUX – SARAH VANAGT – EMILY VEY DUKE & COOPER BATTERSBY

EXHIBITION DESIGN BY SARAH & CHARLES

PROGRAM INFOS / LINKED EVENTS : ISELP.BE / ARGOSARTS.ORG

ARGOS	ISELP
WERFSTRAAT 13 RUE DU CHANTIER	BVD DE WATERLOO 31 WATERLOOLAAN
B-1000 BRUSSELS	B-1000 BRUSSELS
WWW.ARGOSARTS.ORG	WWW.ISELP.BE
INFO@ARGOSARTS.ORG	ACCUEIL@ISELP.BE
T +32 2 229 00 03	+32 2 504 80 70
WED-SUN 11:00-18:00	TUE-SUN 11:00-18:00

Support [illegible]

Publication [illegible]

ISELP

Watch This Space 9

Biennale jeune création

Ariane Loze & Justine Pluvinage

Pour cette 9ème édition de Watch This Space, l'ISELP a le plaisir de s'associer à artconnexion (Lille) et au CRP/ Centre régional de la photographie Hauts-de-France (Douchy-les-Mines) pour présenter le travail de deux artistes utilisant le médium vidéo, Justine Pluvinage et Ariane Loze.

Vernissage l'ISELP
vendredi 22.09 / 18h30 > 21h (expo > 23.12)

Vernissage CRP/
samedi 23.09 / 12h30 (expo > 19.11)

Vernissage artconnexion
mardi 26.09 / 18h30 (expo > 11.11)

30.09 / 8h > 20h
Navette en car entre les trois lieux (artconnexion, CRP/ et l'ISELP) + rencontre avec les artistes. Réservation requise: accueil@iselp.be
Infos: iselp.be / 50degresnord.net

17.12 / 16 > 18h
Finissage l'ISELP + performance d'Ariane Loze

CRP/ CENTRE RÉGIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE HAUTS-DE-FRANCE — artconnexion

PROGRAM INFOS : 50DEGRESNORD.NET/WATCH-THIS-SPACE

ARGOS

24.09.2017 — 17.12.2017 - Opening 23.09.2017, 18:00 - 21:00

FOR A TIME LIGHT MUST BE CALLED DARKNESS

LINA SELANDER
IN COLLABORATION WITH OSCAR MANGIONE

For a Time Light Must Be Called Darkness is the first solo exhibition in Belgium by Lina Selander (b. 1973), one of today's most important Swedish moving image artists. Central in Selander's work is the analysis of how pictures are depicted, how are events reported and how things are portrayed.

24.09.2017 — 08.10.2017 - Opening 23.09.2017, 18:00 - 21:00

BLACK BOX SERIES

THE ODD HOUR CINEMA
ANOUK DE CLERCQ

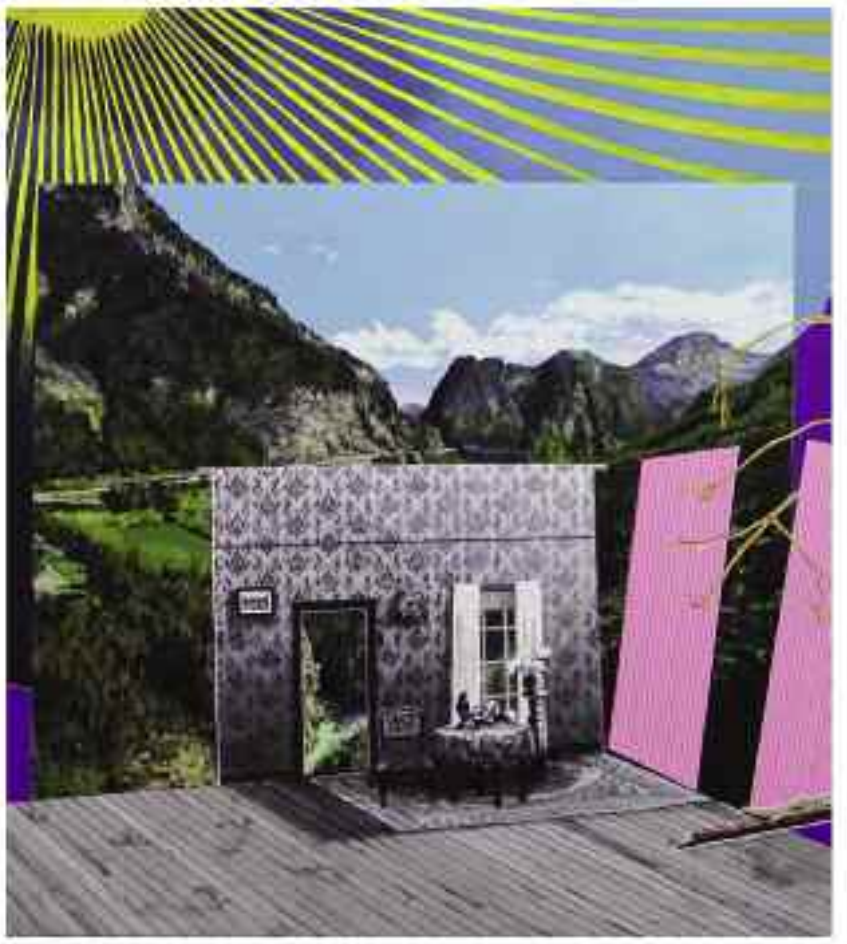
After a first presentation at Gallery Sofie Van de Velde (Antwerp) in the autumn of 2016, The Odd Hour Cinema by Anouk De Clercq is now on view at Argos. The Odd Hour Cinema explores the audiovisual potential of computer generated and manipulated images to create possible worlds, many of which have a strongly architectonic character.

PROGRAM INFOS : ARGOSARTS.ORG

IK
OB

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

13.09. – 19.11. 2017:



Tout le monde court trop après le temps, 2015, (détail)

Romain Van Wissen

WHO IS IN THE HOUSE

Eröffnung / Vernissage / Opening:
10.09.2017, 15:00

Rotenberg 12b
4700 Eupen
Belgien
/Belgique
/Belgium

www.ikob.be

FÉDÉRATION

Province de Liège

Ostbelgien