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

FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: sept., oct.nov 2018 • N°77• 3€

Atelier , Vis island , Thierry Tillier 2018.

Sommaire

2 Histoire d'un rituel à Montauban, un texte de Thibaut Wauthion sur le travail de Samuel D'Ippolito.
4 Bernard Villers au Botanique, par Sylvie Bacquelaine et Céline Eloy.
6 Réenchanter le métier d'architexte, pavillon français à la Biennale d'architecture de Venise, un texte de Frédérique Van Leuven.
8 Biennale de Venise 2019, Les propos d'Eric van Hove
9 Alda Greoli, la Ministre de la culture, répond à nos questions..
10 Venise 2019 , Denis Gielen et Pierre Olivier Rollin animent le débat.
11 Albert Baronian, Philippe Van Cauteren et Luk Lambrecht, donnent également leur avis sur la question.
12 Mai 68, ses devenirs, son futur. Un texte de Véronique Bergen.
12 Interventions de Michel Couturier, Claude Lorent, Jean Marie Rikkers et Daniel Vander Gucht dans le débat sur Venise .
14/15 "C'est à nous de découvrir ce à quoi on nous fait servir", un texte de Pierre-Bal Blanc sur l'actualité contemporaine.
15 Intervention de Colette Dubois dans le débat sur Venise.
16 La crème glaçée. Louis Annecourt nous parle de son périple vénitien.
18 L'exposition d'Emilio Lopez Menchero à De Garage à Malines, un recensement de Colette Dubois.
19 Le Lion d'or 2018 décerné à Meg Stuart, un texte de Luk Lambrecht.. 20 "Silicon Brain. Expo de Jan Fabre à la Fondation Maeght, un texte de Véronique Bergen.
21 Expo de Florence Louise Petetin à Liège, un texte de Judith Kazmierczak. Expo de Charles Mansion à la galerie Bouche à Paris par Jeanpascal Février.
22 Flux d'images. Projet de Vincen Beeckman, texte d'Annabelle Dupret. 23 Claude Léveque à Marseille, un texte de Michel Voiturier. Theâtre de Liège, "Cocon" de Dominique Roodthooft, par Judith Kazmierczak.
24 Expo de Dieter Roelstraete à la Fondazione Prada par Yoann Van Parys.
25 Expo collective à l'Ikob, un ercensement de Romain Masquelier. Measurement, interview de Christophe Veys par Colette Dubois.
26 Le MUDAM au carrefour des arts et des sciences par Michel Voiturier.
27 Résidence de Sandra Ancelot à la Non Maison par Ludovic Demarche.
28 La chronique d'Aldo Guillaume Turin sur Hiroshi Sugimoto, Chris Marker, Pierre Tal Coat.
30 Expo de Gerard Bérréby à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose, texte de Michel Voiturier.

Edito

Avec ce numéro, FluxNews renoue avec ses anciennes amours, le noir et blanc. Une justification qui s'impose au vu l'austérité actuelle.
Ce tournant est aussi une manière de maintenir le cap et de prendre les devants en se protégeant du risque de baisse de rentrées budgétaire venant des annonceurs habituels.
Une bichromie qui va comme un gant avec le contenu de ce numéro qui est légèrement tourné vers la résistance et la rémanence des flux. A l'instar de l'image de cover qui inspire à la retraite rêvée pour un plan d'artiste en quête de sens et de ressourcement. En réalité, c'est la photo de l'atelier de Thierry Tillier. Un artiste originaire de Namur qui a débuté sa carrière artistique dans les années 70. Directement impliqué dans l'aventure Fluxus, il concocte sa première expo à Paris en 1975. A l'époque, Thierry Tillier a 20 ans et se tourne vers le mail art. Attiré par l'assemblage d'images, il adopte par esprit de famille, les codes et l'esprit fluxus. On peut dire que Tillier est un radical pur et dur qui continue par amour de l'art. Il fait partie de cette grande masse d'artistes francophones qui continuent à œuvrer dans l'art, sans marchands, sans soutiens, sans galeries ...
Ils sont nombreux mais restent totalement invisibles pour tout un pan de décideurs culturels du nord mais aussi, c'est plus grave, de décideurs du sud du pays qui pensent que la Wallonie est un vaste désert culturel et qu'il n'y a pas d'artistes de talents.
Mais qui a dit que les artistes wallons n'existent pas ? D'où vient cette phrase ? Il semblerait que ce soit Jan Hoet qui ait sorti cette citation. J'ai eu beau chercher dans mes archives, je n'ai point trouvé d'entretien qui en faisait mention. J'ai juste retrouvé ses commentaires dans le Flux 48 quand je lui posais la question de savoir pourquoi il préférait Charlier à Lizène. Il m'avait répondu que pour lui, il y avait deux sortes d'artistes wallons : les franco latins, parmi ceux-ci on retrouvait Jacques Lizène et Lennep et puis il y avait les franco germaniques avec Jacques Charlier en tête de file. (Il ne connaissait pas Thierry Tillier à l'époque)
Jacques Charlier était pour Jan Hoet exportable et montrable en Flandre parce qu'il était compris du public local et international.
Son successeur à la tête du SMAK, Philippe Van Cauteren est un peu le contrepoint du puncheur qu'était Jan Hoet. De tendance humaniste, ouvert et curieux, il semble vouloir mener à terme une politique culturelle de rapprochement où le domaine conflictuel est laissé au vestiaire. Sa volonté de montrer une partie de sa collection aux Brasseurs à Liège en témoigne. On attend la réciprocité avec curiosité. Nous ne pouvons qu'encourager de telles initiatives.
Ce numéro sera presque entièrement consacré à l'actualité vénitienne : proche et future. Le recensement de la Biennale d'architecture est pris en compte par plusieurs intervenants, Luk Lambrecht nous parle du Lion d'or décerné à Meg Stuart et Frédérique Van Leuven nous parle du Pavillon français avec l'intervention de Patrick Bouchain. Le débat qui concerne le choix de deux artistes flamands, Harald Thys et Jos De Gruyter, pour représenter l'alternance francophone au Pavillon belge en 2019 occupe lui aussi une grande place dans nos colonnes. La ministre de la Culture Alda Greoli a bien voulu répondre à nos questions ainsi qu'une série d'intervenants, directeurs de musées, galeristes et collectionneurs. Eric Van Hove, artiste soumissionnaire d'un projet, nous relate ses difficultés relatives à la nature complexe d'une procédure administrative contraignante. Annabelle Dupret nous parle du très beau projet photographique de Vincen Beeckman : porter à Venise Claude et Lili, une famille montoise qu'il a suivi durant de longs mois. Un projet défendu par Dirk Snauwaert, qui n'a pas été retenu par le jury. Placer l'humain au centre de la circulation d'images n'est probablement pas un sujet gagnant aujourd'hui...
Véronique Bergen nous rappelle avec justesse qu'il faut absolument cesser de réouvrir le livre de Mai 68 afin de continuer à l'écrire au présent.

Histoire d'un rituel à Montauban-Buzenol

« Lenaka », sculpture de Samuel D'Ippolito

Dans le fond d'une vallée, de part et d'autre d'un cours d'eau, des ruines et d'anciens vestiges préindustriels côtoient et accueillent de façon régulière les œuvres d'artistes désireux dialoguer avec ce site, riche d'une histoire de plusieurs siècles, et avec la nature qui l'entoure et qui la reconquiert petit à petit. Art, nature et histoire se rencontrent à travers le site de Montauban.

Cet été, le Centre d'Art Contemporain du Luxembourg belge (CACLB) y accueillait l'exposition « Seconde nature » qui invitait 7 artistes à investir ce lieu : Samuel D'Ippolito, Benoît Félix, François Génot, Claudie Hunzinger, Thomas Loyatho, Philippe Luyten et Jean-Georges Massart. Jouant de discrétion ou à l'inverse d'une monumentalité se confrontant aux ruines historiques, les œuvres de ces artistes prenaient place sur tout le site de Montauban depuis la maison de la forge jusqu'au musée lapidaire situé sur une butte surplombant la vallée. Tantôt fragiles, tantôt robustes, elles utilisent les spécificités historiques ou naturelles du lieu pour donner à certaines parties un nouveau sens, une seconde nature…

Lenaka
Dès l'approche du CACLB, une œuvre attire tout particulièrement l'attention. Se confondant dans un premier temps avec les ruines de l'ancienne forge, un entrelac de branches et de bois, sorte de fossile d'habitat d'une civilisation disparue jadis, apparaît rapidement aux yeux du visiteur. Créée à l'aide de larges tronçons de bois morts, cette œuvre de Samuel D'Ippolito domine une vaste partie du terrain à côté des ruines et du cours d'eau. Formée d'ouvertures de toutes tailles et de toutes formes, elle fait écho au parcours de l'artiste qui s'ouvre toujours davantage sur ses passions et ses besoins artistiques.
L'œuvre en question porte le titre de « Lenaka », mystérieux rituel cannibale pratiqué jadis dans le sud de l'Afrique. Ce nom fait référence à des cornes magiques censées apporter richesse et puissance à leurs propriétaires ainsi que guérir certaines maladies. Ces cornes évidées de chèvres servaient à contenir une bouille faite de peau et de graisse humaine mélangées à diverses plantes. Le rite en lui-même consistait donc à extraire ces parties du corps humain pour les cuire et les verser dans ces cornes, dites Lenaka.
Pour créer cette œuvre, l'artiste s'est adonné à une pratique de plusieurs semaines, récoltant des bois morts à travers toute la région pour les mettre bout à bout et créer « une structure, une espèce de vortex initiatique et aspirant » selon ses propres termes. Lenaka symbolise les échanges et les expériences avec autrui dont chaque personne se nourrit pour se construire et pour évoluer.

Intégration durable ?
Depuis plusieurs mois, en arrivant au CALCB à Montauban, tout visiteur peut apprécier cette œuvre de Samuel D'Ippolito qui a sans doute une longue vie devant elle à Montauban si personne ne se décidait à la retirer...

Lenaka a été créée pour le lieu et procède d'une résonance toute particulière avec celui-ci. Intégrée dans cet endroit très particulier, l'œuvre répond au contexte naturel et historique de Montauban par ses matériaux, sa signification et ses références rituelles. Elle prend part au milieu naturel du site tout en répondant aux vestiges historiques. Des ruines qui deviennent le cadre d'un centre d'art, des bois morts qui deviennent une sculpture, c'est l'histoire de la seconde nature…

Thibaut Wauthion

Site de Montauban-Buzenol
Rue de Montauban
B-6743 BUZENOL (ETALLE)

#ISELP
INSTITUT
ARTS CONTEMPORAINS
AFORESTI
EXPOSITION
21.09 › 15.12.18

Bernard Villers expose au Botanique, vue expo de l'expo © Kris Mouchaers

« La couleur manifeste »
ou quand elle revendique une place de choix

Du 13 septembre au 28 octobre, l'artiste plasticien Bernard Villers explore les potentialités de la couleur dans une exposition présentée au Botanique à Bruxelles.

Sous le commissariat de Cécile Vandernoot et Daniel Dutrieux, l'exposition rassemble des oeuvres d'époques variées, associées selon leurs affinités. dans un parcours libre non chronologique. En parallèle, les éditions « La lettre volée » publie un ouvrage consacré au travail de l'artiste sous le titre « Voyons voir ».
A l'occasion de cette exposition imminente, j'ai pu rencontrer l'artiste dans son atelier.
Peintre et éditeur bruxellois né en 1939, Bernard Villers est diplômé de l'école nationale supérieure des arts visuels de La Cambre (section peinture monumentale, dirigée par Paul Delvaux puis Jo Delahaut). Il développe également une activité d'éditeur à travers les éditions du Remorqueur. Depuis de nombreuses années, il conçoit une oeuvre plastique singulière centrée sur la couleur et les supports variés qu'elle peut couvrir. Sujet même de son travail (il confirme qu'il ne dessine pas mais qu'il remplit des surfaces), la couleur et ses potentialités sont déclinées à travers de multiples processus (association, réflexion, contraste notamment) rendant compte de la nécessité de la démarche de l'artiste. Si la couleur est fondamentale, elle prend vie en résonnant avec le support utilisé, la lumière, l'environnement global ou encore le point de vue du spectateur. L'artiste s'amuse et nous amuse en révélant la part de magie de phénomènes quotidiens à priori banals, tels que des ombres ou des reflets.
Au fil de la visite, une toile que Bernard Villers excelle sobrement à tisser relie cet ensemble de travaux sur la couleur. La sensation d'une oeuvre unique et maitrisée, quoique parfois volontairement bancale, apparait. Animée par une logique certaine, l'oeuvre se révèle contrastée à bien des points de vue, et si elle fonctionne souvent à l'économie de moyen ce n'est que pour être plus percutante.
Toujours à l'affut de formes sortant de l'ordinaire et répondant à ses attentes, l'artiste utilise une grande variété de supports et collecte des objets du quotidien pour leurs qualités formelles. Que ce soit sur du papier, des morceaux de bois de formes diverses, des cageots ou des fonds de sièges, la couleur (huile ou acrylique essentiellement) intègre le support et le révèle dans son environnement.
Si l'oeuvre possède un côté minimaliste, qu'on pourrait à priori trouver classique ou revu, les trucs et astuces dont use l'artiste pour l'animer et la faculté de ce dernier a exprimer une idée intelligente simplement en font un ensemble original.
Sur les tables, au murs, au sol ou dans les airs, les oeuvres de l'atelier reflètent une recherche construite et constante, avec cette idée du work in progress liée à tout type de démarche obsessionnel. La couleur est ici prétexte au jeu, au questionnement, au développement de l'imaginaire .
Un pli qui fait naître deux couleurs d'un monochrome, un disque de lumière blanche côtoyant un disque noir peint ou encore un support troué dont la couleur fluo posée au verso se réfléchit vers un mur blanc, les exemples d'oeuvres ou l'artiste explore le côté ludique et poétique de la couleur sont nombreux.
Si les effets visuels retiennent l'attention de l'artiste, l'intérêt spécifique pour les contrastes se révèle sous des formes diverses, soulignant le côté incertain ou volontairement imparfait de l'oeuvre, investissant les lignes de failles. Une oeuvre rectangulaire bicolore, composée de deux planches peintes coupées maladroitement et réassemblées, illustre bien cet aspect. La ligne de rupture chaotique contraste ici singulièrement avec l'aspect régulier de la forme géométrique. On retrouve cette idée dans des oeuvres conçues à partir de grandes feuilles blanches déchirées et recollée par l'arrière avec du scotch orange.
A travers son oeuvre, l'artiste interroge aussi les couleurs dans leurs fondements, leurs matérialités .Elles résonnent dans des compositions mouvantes faites d' éléments colorés prenant des formes aussi diverses que des cageots, des cartes de fonction ou encore des rectangles de bois du format d'un livre.
Ce travail, qui évoque à l'évidence la palette du peintre et sa gamme de ton est tout a fait révélateur de la passion de l'artiste pour son sujet.
Cette courte visite dans l'atelier de Bernard Villers révèle un artiste vrai, plongé dans un travail personnel et entêtant, ou la couleur est au centre du propos et ou la magie opère. Vous avez jusqu'au 28 octobre pour vous faire votre idée au Botanique.

Sylvie Bacquelaine

Donner à lire la couleur, à voir les mots

« Donner à lire la couleur, à voir les mots », cette citation de Bernard Villers traduit le lien étroit qui existe entre peinture et livre dans son œuvre. Deux pratiques presque indissociables tant les préoccupations de l'une rejoignent celles de l'autre, et ce même si elles sont apparues à des moments différents chez l'artiste. Peinture et livre se nourrissent mutuellement autour des questions de perception et d'expérience de la matière et de la couleur. Peu importe l'étendue des formes que prend le travail…

L'espace « livre » est devenu un des terrains de jeu de Bernard Villers qui crée, successivement, les éditions « Le Remorqueur » (1976), « Le Nouveau Remorqueur » (2003) et « Le Dernier Remorqueur » (2016). Non sans une certaine économie de moyens, l'artiste développe son travail à travers plus de 150 livres, parus sous des formats divers (dépliant, leporello, livre). A partir de formes simples et de couleurs en aplat, il questionne tout de cet espace particulier. Le pli, la transparence du papier, l'impression des couleurs et des lettres, le vide et le plein qui s'installent sur la page, tout participe de la plasticité de ce médium et donne lieu à un nouveau langage.

Mais si cet espace est terrain de jeu pour l'artiste, il l'est aussi pour le lecteur. Car un livre d'artiste est avant tout une expérience qui se veut intime entre l'objet en soi et lui. Une expérience qui l'emmène dans un univers non seulement visuel mais aussi physique, sensiblement vécu par le lecteur. Les livres de Bernard Villers ne déroge pas à la règle. Et si par nature ils ne se découvrent jamais d'un seul regard, chez l'artiste, les manipuler prend une toute autre dimension. Il faut doucement se laisser imprégner par le geste et observer lentement pour que se dévoilent les jeux de transparence, de lignes, de contrastes, de plis. Pour qu'une ligne puisse s'incliner légèrement vers le bas au fil des pages (Pente douce, 1979). Pour que des zones blanches se remplissent de zones colorées (Sexus, 2017). Pour qu'un disque de couleur continue d'exister au-delà de la page (Simultané, Successif, 2002). Ou encore pour que le papier efface petit à petit une phrase pour en révéler une autre (Cristal, 2012).

Le rapport que le lecteur entretient avec les œuvres imprimées de Bernard Villers trouve une correspondance dans la manière dont le spectateur observe ses peintures et installations. Là aussi, le visiteur doit prendre le temps de se laisser émerger par les jeux d'ombre, de réflexion, de couleurs. L'acte de voir et celui de lire relèvent d'une même expérience, se mêlant l'un à l'autre. Il ne peut en être autrement quand on donne à lire la couleur et à voir les mots.

Céline Eloy

expo Bernard Villers
Botanique, jusqu'au 28/10

En février dernier Bernard Villers exposait au Comptoir du Livre à Liège. Une occasion pour le visiteur de découvrir un des terrains de jeu privilégié de l'artiste: L'espace livre. Un espace de liberté extaordinaire ou le coté espiègle de l'artiste nous piège à chaque bout de champ. A travers des jeux de regards nous devenions, à notre tour, l'acteur principal d'un processus créatif en devenir.

L.P.

Myriam Hornard

... AND THE ASHES BLEW TOWARDS US

10.11.2018 - 20.12.2018

centre d'art
VILLE DE DUDELANGE
NEI LIICHT

www.centredart-dudelange.lu

Réenchanter le métier d'architecte

"Lieux infinis", le pavillon français de la Biennale d'architecture de Venise

Pavillon français, vue de l'intérieur, © FVL

« ***L'homme habite, et ainsi il prend place parmi les humains. Pour cela, il lui faut un lieu où inscrire son corps, sa subjectivité, son histoire, sa citoyenneté.***
Habiter, c'est mettre de soi en un lieu, ce qui est fort différent d'être logé.
S'il ne peut habiter, l'homme ne peut prendre place et cela s'appelle aujourd'hui l'exclusion.
L'aider à habiter, cela s'appelle lutter contre l'exclusion »
(Jean Furtos).

Jean Furtos n'est pas architecte, il est psychiatre, et s'intéresse à la matière la plus difficile à traiter : la souffrance sociale. Il poursuit : *« Il existe une précarité qui ne crée pas de lien, mais de l'isolement, de la paranoïa, de la mélancolie sociale, et que l'on observe dans le climat international de la mondialisation des flux d'argent, des biens et des personnes, produisant des effets très ressemblants en France, à Bamako ou en Australie* » [1].

Une même question habite autant les professionnels de la santé mentale que les architectes, celle de la dimension politique de notre métier et des postures que nous y occupons, bien traduite par le sous-titre de « Lieux infinis » : *Construire des bâtiments ou des lieux* ?

Ce questionnement est porté par trois commissaires, Nicola Delon, Julien Choppin et Sébastien Heymard, membres du collectif d'architectes « Encore heureux » ; ils se disent *généreux généralistes* à la croisée des genres ; ils conçoivent des expositions, des jeux, des installations, des bâtiments. Ils organisent l'occupation de lieux désaffectés, à récupérer, à transformer, réinvestis collectivement ; ce sont dix d'entre eux[2], aux quatre coins de France, qui nous occupent. Chacun est une expérimentation singulière. Dans l'ancien centre de tri postal d'Avignon, accueil de nuit de personnes SDF, réparation de vélos, court-métrages, artistes au travail et cantine. A l'Hôtel Pasteur de Rennes, l'ancienne faculté des sciences (1/2 hectare de bâtiment), ateliers d'art et de sciences, sport, cours de français pour réfugiés, thérapies de groupe, culture de champignons et entraînement de pompiers. Il y a La Ferme du Bonheur à côté de la Faculté de Nanterre, La Grande Halle à Colombelles, le Centquatre à Paris où l'on danse… Ce qui relie tous, ce sont des mots, toujours traduits en actes, qu'on rencontre plus souvent en sciences sociales qu'en architecture : coopération, bienveillance, envie de faire, collectif, pouvoir d'agir, espaces de liberté et de gratuité, présence… Utopie ? Peut-être, mais portée et concrétisée de manière très pragmatique et rigoureuse dans cette posture modeste qui est celle de nos nouveaux architectes : architecte-concierge, coordinateur de « ça », organisateur, gardien… Partout il faut aménager des espaces hors-normes, parfois pollués, réutiliser les matériaux, négocier constamment avec les autorités et assurer un travail de gouvernance et d'écoute au quotidien, car vivre ensemble ne va pas de soi.

Construire un bâtiment est toujours un acte politique. Parcourir le site magnifique du Grand-Hornu, ce joyau de l'architecture industrielle si vaste et tellement clos, me laisse à chaque fois un peu perplexe. Comment une construction voulue une cité ouvrière modèle peut-elle être aussi totalitaire ? Ne serait-ce pas lié à son aspect total, Henri de Gorge ayant « tout » pensé pour assurer la productivité de sa mine ? Une architecture peut-elle constituer le ferment d'une révolution ? L'histoire nous dit que les ouvriers, au cours d'une révolte en 1830, ont détruit sa maison et les installations minières. La roue tourne, les anciens sites industriels ne sont ni vivants ni morts, fantômes fascinants dans le lointain ; des milliers d'hectares sont en friche, inutilisés, telle la ZAD de Notre Dame des Landes… 1600 hectares, c'est l'emprise foncière du projet d'Aéroport du Grand Ouest qui exige 150 millions d'Euros en compensation de l'abandon du projet, et dans l'attente, la terre est abandonnée. Comme le souligne Patrick Bouchain, l'architecte dont s'inspirent directement nos commissaires, voici des jeunes qui occupent de manière douce une nature qui va être abîmée. Ils la protègent. Ils érigent des constructions écologiques, ils réutilisent la matière sans polluer la terre, ils prouvent qu'ils peuvent vivre en autosuffisance, qu'une friche peut devenir un territoire nourricier… Et ils doivent partir parce qu'ils ne sont pas officiellement « agriculteurs », alors qu'ils font une autre agriculture, de bon sens, humaine ! Il co-signe à cette occasion un texte collectif« *Comme à la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, défendons d'autres manières d'habiter* »[3]. Nos architectes affirment une posture simple : les ressources mondiales s'épuisent, il faut construire avec ce qui est déjà là, inventer un «bricolage organisé». Il faut réutiliser des matériaux. On ne prélève pas, on ne déverse pas.

Patrick Bouchain nous offre une lecture inattendue de la plupart des demandes de bâtiments publics contemporains ; ils émanent d'une plainte, d'une demande adressée aux candidats à l'élection, dont on ne se donne pas la peine d'analyser ce qu'elle recouvre. Qu'est-ce que la demande d'une piscine municipale ? Pour les uns, c'est montrer son corps dénudé, pour d'autres prendre un verre, rencontrer des gens, se dépenser ou se détendre… Est-ce vraiment une piscine rectangulaire en béton, sans arbres ni fleurs, qui satisfera la demande ? Une réponse close va toujours générer de l'insatisfaction, et donc d'autres demandes… Et si on se mettait à analyser ce que recouvre la demande ? À l'heure où les thérapies brèves sont en pleine explosion et où la plainte qui sourd à travers tout est celle de la solitude, d'un bonheur toujours insatisfait, le propos est percutant. Et si on construisait ensemble, au fur et à mesure qu'on avance ? Si le secret était justement le non fini ? Mais comment faire ?

Un vaporetto relie les deux espaces où les questions se déploient. Le premier est le pavillon français des Giardini. Rien de spectaculaire. Dix maquettes, chacune abritant une petite vidéo du projet présenté, comment chacun s'est construit et vit ; des mots qui font rêver ; un cabinet de curiosités de 250 objets venus de ces différents lieux, suspendus comme des outils aux murs du pavillon, telle la roue du tri postal qui permet l'élection par tirage au sort des membres du bureau de l'association ou la clef imposante de l'Hôtel Pasteur qui passe de main en main depuis 5 ans. Création, ici aussi, d'un atlas mondial des lieux infinis constitué par les spectateurs. Le second espace est au Lido, grâce à l'opportunité saisie d'une collaboration entre le collectif « Encore Heureux » et l'association vénitienne Biennale Urbana qui occupe des lieux désaffectés de Venise. Il est magique. C'est l'ancienne caserne Guglielmo Pepe, celle dont on voudrait toujours passer le portail cadenassé. Devenue résidence d'artistes, elle accueille plusieurs dizaines de participants depuis l'ouverture et jusqu'à la fin de la Biennale, dans un joyeux désordre bien organisé. Cela sent bon le bois frais, des tentes poussent dans le jardin sauvage, les hamacs sont immenses, les douches sont jeux de lumières, on y retrouve les habitants de nos « Lieux infinis ». Radio Grenouille, FM 88.8 à Marseille, capte les sons chaque jour. Ateliers, expérimentations concrètes, workshops de construction, conférences et apéros mêlent les intervenants dont la SNCF n'est pas le moindre. Séminaires de travail entre les occupants des dix lieux sur les thématiques qui leur sont transversales : la précarité, la gouvernance commune, le temporaire, l'horizontalité, le financement.

C'est bien la démocratie qu'il s'agit enfin d'inventer. Ça ne va pas de soi. Les pionniers ce ce travail, Yvonne et Lucien Kroll, dont Patrick Bouchain a montré la rétrospective au Lieu Unique à Nantes, les anciennes Biscuiteries LU qu'il a réaménagées dans ce processus collectif qu'il soutient à travers tout, aiment à raconter la lutte au corps à corps, jamais gagnée, qu'il faut mener avec les autorités pour défendre ce qui s'oppose à toutes les normes instituées en architecture : refuser de donner une maquette finie, accepter le processus qui veut qu'une œuvre ne se crée que dans un cheminement à plusieurs qui remet sans cesse tout en question. Tenir bon sur le fait qu'un projet, c'est justement ce qui n'est pas défini avant sa réalisation. Accepter l'éphémère. Changer la fonction d'un lieu, ou retourner à son origine, comme il l'a fait avec Bartabas dans les anciennes écuries royales de Versailles. Subir de manière heureuse les différents modes d'appropriation. Penser le coût de chaque chose. Repenser certaines normes tout en respectant rigoureusement d'autres qui ont leur sens, les questionner. Utiliser « le droit contre le droit » en allant lire le Code du Droit Rural et Forestier à Notre Dame des Landes pour prouver la légitimité des Zadistes à occuper le lieu, car il faut créer une jurisprudence pour changer les lois et « passer les murs ». Le paradoxe qui nous saisit ici est justement cette présence forte de projets « off » au coeur même d'une institution aussi monumentale qu'est la Biennale de Venise.

Si *la ville se construit en marchant*, une pensée sur l'architecture se construit ici en prenant le temps de regarder, de tenter de comprendre, de rencontrer et de participer à cette effervescence continue. Le visiteur peut lui y découvrir d'autres façons d'habiter le monde. Pour ma part, j'ai quitté ces lieux avec une sensation d'enthousiasme et de bonheur.

Rendez-vous encore, le 1er octobre avec l'Académie de l'urbanisme urbain, les 2-3 octobre avec « Barbara, laboratoire autour de la programmation habitée », les 4-6 octobre avec « Stalker et Biennale Urbana », les 11-13 octobre avec Patrick Bouchain / la preuve par sept, et enfin les 20-21 octobre avec « La Ferme du bonheur, le lido rural ».

« *Ce qui compte n'est pas de vivre plus longtemps mais de transmettre la vie. L'architecture devrait ressembler à cela : désir, alliance, tendresse, passage... »* [4].

Frédérique Van Leuven

Freespace, 16e édition de la Biennale d'architecture de Venise, jusqu'au 25 novembre 2018.

[1] Furtos J. et Laval C., « *L'individu post- moderne et sa souffrance dans un contexte de précarité- Introduction à une clinique de la disparition* » in Confrontations Psychiatriques n°39, 1998

[2] Ils sont décrits dans l'intéressant catalogue « *Lieux Infinis* », Ed. Encore Heureux. La Ferme du Bonheur (Nanterre), La Friche de la Belle de Mai (Marseille), Les Ateliers Médicis (Clichy-sous-Bois-Montfermeil), La Grande Halle (Colombelles), L'Hôtel Pasteur (Rennes), Le Centquatre (Paris), Le tri postal (Avignon), Les Grands Voisins (Paris), le 6B (Saint-Denis) et La Convention (Auch)

[3] https://blogs.mediapart.fr/les-invites-de-mediapart/blog/060418/comme-la-zad-de-notre-dame-des-landes-defendons-dautres-manieres-d-habiter

[4] Patrick Bouchain, *Construire autrement*, Actes Sud.

François Curlet
Crésus
& Crusoé

MAC's

25.11 2018 ▸10.03 2019

EXPO GRAND HORNU

WWW.MAC-S.BE

BRF FADIPAS PLUS VITE
La Libre
TÉLÉMB
LA PREMIÈRE

Comment redorer l'image de l'artiste francophone?

Pour Jacques Lizène la réponse à cette question semble claire: "L'artiste wallon n'est pas à redorer, mais il doit être à dorer". Après ce qui vient de se passer, la règle de la réciprocité s'impose. "Et pour les flamands la même chose" (en 2021). Peter Morrens en créant cette installation à La Boverie à Liège, n'avait pas imaginé que sa phrase aurait pu être si d'actualité...

Mur des Brasseurs. L'intervention à la craie de Peter Morrens dans le cadre de En Piste, à la Boverie 2018. © FluxNews

Plus de quatre pages de débat autour de la polémique soulevée par le choix de représentation belge du Pavillon de Venise. Avec la réponse de la Ministre, nous avons voulu faire participer à ce débat des personnalités du monde de l'art. Nous vous invitons à découvrir leurs réponses qui vous permettront, nous l'espérons, d'y voir plus clair.

Interventions de : Alda Greoli (Ministre de la Culture) Pascale Viscardy (Attaché Administration) Jean Marie Rikkers (collectionneur) Daniel Van DerGucht (Edition La Lettre Volée BXL), Albert Baronian (Galeriste), Colette Dubois (journaliste), Michel Voiturier (journaliste), Eric Van Hove (artiste), Denis Gielen (directeur MACs), Pierre Olivier Rollin (directeur BPS 22), Claude Lorent (journaliste), Philippe Van Cauteren (directeur SMAK) , Luk Lambrecht (directeur CC Strombeek), ...

Pour cette édition 2019, le pavillon belge sera représenté par deux artistes flamands, Harald Thys et Jos De Gruyter, sous commissariat d'Anne-Claire Schmitz. Cette décision fait suite à un appel d'offres qui préconisait la coopération entre les deux communautés. Nous avons tenté de joindre les deux artistes pour qu'ils nous parlent de leur projet "Mondo Cane". Ils préfèrent ne pas en parler pour le moment. La cotation du jury pour les lauréats a été rendue publique: 94/100. (Détail: 50/50 partie artistique, 20/20, scénographie, 16/20, Budget, 8/10 communication) . Le budget prévu est de 450.000 euros (une hausse de 21 % par rapport aux 370000 euros en 2015).

Face à cette nomination, une lettre ouverte rédigée par Catherine Mayeur et cosignée par une vingtaine de personnes était publiée dans "La Libre" et "De Morgen". Elle titrait "Les artistes francophones n'existent-ils pas ?". Dans cette lettre, signataires flamands confondus, personne n'a contesté le talent des deux artistes néerlandophones Harald Thys et Jos De Gruyter, mais plutôt les complications d'une procédure et l'invisibilité des artistes francophones qui seront exclus de Venise pour huit ans.

Eric Van Hove: " L'art qui entre au Pavillon ne devrait pas se retrouver coincé par des règles aussi étroites et impersonnelles."

Eric Van Hove, © FluxNews

Eric Van Hove était un des 13 soumissionnaires pour Venise. Nous lui avons demandé quel était son ressenti par rapport à cette procédure d'appel d'offres lancée pour sélectionner l'artiste devant représenter la Communauté française à la Biennale de Venise 2019.

Eric Van Hove : Beaucoup de choses ont été dites ces derniers temps dans la presse belge à ce sujet. La chose que je retiens de cette expérience c'est la faiblesse de l'institution nationale culturelle à comprendre ce dont l'art a besoin, ce que cela veut dire que d'être artiste, et ce qu'implique la position où cet appel d'offres reléguait ces derniers. La procédure d'appel d'offres utilisée était infantilisante et empreinte de lâcheté. L'État a pourtant le loisir de choisir sa procédure de sélection, et devrait le faire avec bienveillance et fermeté, mais en se donnant les moyens d'oser et de réussir quelque chose de grand.
La quantité de règles et d'impératifs administratifs liés à cet appel, ce champ de mines, est en directe contradiction avec la nature même du processus artistique, avec sa raison d'être. Par exemple, la première œuvre à laquelle j'ai pensé en voyant l'appel était une installation que j'avais proposée à l'ISELP en 2010 au moment de la crise politique nationale ces années-là : la reconstitution d'un rayonnage de la bibliothèque de Louvain d'avant le « Splitzing » de 1971, impliquant d'emprunter 1000 livres à la KUL et 1000 livres à l'UCL afin de recomposer ce moment-monument de l'histoire nationale. Jeune artiste à l'époque, seuls une centaine de gens au plus auront vu ce travail, et dans le cadre du pavillon national j'étais séduit par le fait que cette œuvre était dépourvue d'ego. La réponse du gouvernement a été de dire que cette œuvre n'était pas « inédite » puisqu'elle avait été montrée en 2010… J'ai proposé de recomposer alternativement une autre section de cette bibliothèque d'un million huit cent mille livres mais en vain. S'entendre dire qu'un artefact historique national était « déjà vu » et n'était pas assez « inédit » est aberrant.

C'est cohérent avec l'appel d'offres certes, mais c'est la preuve que ce dernier manque cruellement de jugeote et d'ambition : l'art qui entre au Pavillon ne devrait pas se retrouver coincé par des règles aussi étroites et impersonnelles. C'est le genre de règles bêtes qui auront inspiré à Duchamp son urinoir, il y a un siècle.
Cet appel d'offres se voulait démocratique mais en fait, la longue liste de prérequis et le format même du dossier et de la procédure à suivre, déformée par la peur du quand dira-t-on et le politiquement correct, mènent droit au contraire. Par exemple, dès qu'un appel d'offres -comme c'est le cas ici- nécessite un à deux mois de travail plein-temps, une rémunération minimum en cas de remise d'offres est la moindre des choses à faire sans quoi seuls ceux qui ont les moyens de perdre ce temps-là peuvent soumettre un dossier. Ou alors, se dire que vu le peu de temps laissé à l'artiste pour remettre offre puis pour l'implémenter une fois sélectionné (rappelons que les œuvres doivent être inédites) seuls un certain type de travail et d'œuvres peuvent effectivement concourir : l'appel et la sélection devraient se faire dans les six mois qui suivent la dernière biennale, afin de donner le temps aux professionnels invités à remettre offre, la possibilité de proposer et de réaliser quelque chose de vraiment magistral. Quand je vois que le dossier d'un artiste comme Hans Op de Beeck a été refusé car il y manquait une annexe, on peut s'imaginer le problème; même pour obtenir un visa Schengen, l'appliquant a le droit de rajouter un complément de dossier si celui-ci s'avère incomplet pour une raison ou une autre.

L'Etat a deux ans pour lancer cette procédure de sélection, alors pourquoi attendre la dernière minute pour lancer l'appel d'offres, ne laissant que deux mois pour proposer quelque chose de cohérent, pour ensuite annoncer les résultats si tardivement, sachant que celui qui est choisi devra tout à coup réaliser un travail immense en quelques mois pour ce qui devrait être un moment clef de sa carrière ? Comme en cuisine, un ouvrage artistique a besoin de temps pour naître : obliger l'artiste choisi à réaliser ça en si peu de temps c'est manquer de respect envers celui-ci et son travail. Les instances culturelles du pays devraient mettre tout en œuvre pour soutenir l'artiste choisi pleinement, et cela commence par lui donner le temps nécessaire à mûrir une proposition, puis le temps nécessaire à une implémentation dans des conditions optimales.

Par exemple, quand j'ai pris connaissance de l'appel d'offres il me restait six semaines pour proposer quelque chose de puissant et de juste, qui de plus devait pouvoir être mis en œuvre en quelques mois. Comme la plupart des artistes ayant le niveau requis pour un tel dossier, j'avais déjà deux expositions muséales personnelles prévues en 2019, ce qui impliquait -en cas de sélection- que je devais pouvoir « improviser » Venise dans un agenda déjà très rempli… Au final, j'étais soulagé de ne pas avoir été sélectionné car je savais que si j'étais pris j'aurais plongé ma femme et notre jeune fils dans une année de tourmente et de stress intense qui risquait qui plus est de miner la qualité des autres expositions prévues. Pourquoi tout ça ? À quoi bon ? Venise devrait être un moment sacré dans la carrière d'un artiste, et ce dernier ou cette dernière devrait recevoir le temps, le respect et l'aide nécessaire à accomplir quelque chose de poignant, et non se retrouver écrasé par la contrainte comme un ouvrier à qui l'on demande l'impossible tout en lui faisant sentir qu'en fait il a de la chance d'avoir un boulot.

J'avoue ne pas avoir compris pourquoi la composition du jury était rendue publique avant la sélection, car cela invite presque la manipulation et le copinage dans une communauté aussi petite que le monde de l'art belge : voilà une bien mauvaise idée. J'avoue ne pas avoir compris, pour les mêmes raisons, pourquoi la liste des soumissionnaires était ensuite rendue elle aussi publique avant même que le jury ne se réunisse, pour ensuite rendre publique les notes « scolaires » de chacun ?
L'État doit-il vraiment en rajouter une couche sur la jalousie, les ragots et les commérages ? A part donner une ambiance nocive et exacerber l'esprit de compétitivité -plutôt que l'esprit révolutionnaire par exemple- je ne vois vraiment pas ce que cela apporte à ce processus de sélection, au contraire.
Il faut absolument refondre ce système de sélection en mettant en avant les valeurs belges, qui pourtant ne manquent pas.

Alda Greoli: «Chaque occupation du Pavillon continuera de se faire en lien avec une des deux Communautés.»

Pavillon belge, © Piero Fabbri

FluxNews : Poursuivre une politique culturelle de coopération avec la Flandre est un point fort dans votre politique culturelle mais ne pourrions-nous pas imaginer le pavillon belge proposant en même temps des artistes issus des deux communautés?

Alda Greoli: Déterminer clairement et définitivement l'appartenance communautaire des artistes relève de la mission impossible. Tout artiste domicilié ou résidant en Wallonie ou à Bruxelles est éligible aux aides dispensées dans le cadre du décret relatif aux arts plastiques. Pour la Communauté française, un artiste est un artiste, quelle que soit son origine, sa langue, sa religion, etc. Ce raisonnement, valable dans le cadre de l'application du décret, l'est également dans le cadre d'une procédure de marché public. La Communauté française a envoyé ces dernières années à Venise autant des natifs de Liège ou de Bruxelles que des artistes et commissaires d'origine espagnole, française, grecque et oui… flamande. Parmi les candidats cette année, on retrouvait aussi des artistes d'origine française ou sud-africaine, par exemple. Et je m'en réjouis. Leur point commun ? Développer l'art en Communauté française ! Par ailleurs, la Communauté flamande soutient également des artistes vivant et travaillant à Bruxelles pour des raisons inhérentes à la construction institutionnelle de la Belgique.

Il en résulte que des artistes – le cas de Francis Alÿs (né à Anvers, ayant passé une partie de son enfance dans le pajottenland avant d'étudier l'architecture à Tournai) – sont souvent considérés comme « relevant des deux Communautés » car ils sont où ont été soutenus, à plusieurs reprises, par celles-ci.

Le cas du duo formé par Harald Thys et Jos De Gruyter illustre bien cette situation. Certes nés en Flandre, les deux artistes vivent et travaillent à Bruxelles depuis de nombreuses années. En 2017, ils ont notamment pris part à une exposition collective organisée à l'ISELP (un centre d'art bruxellois soutenu de longue date par la Communauté française). Comment, dans une telle situation, ne pas les considérer comme des artistes disposant d'un lien avec la Communauté française ?

La sélection de deux artistes néerlandophones Harald Thys et Jos De Gruyter est en soi une bonne chose, elle démontre la volonté d'ouverture de la FWB mais elle fait indirectement penser que l'artiste francophone n'existe pas ou n'est pas crédible au niveau d'une représentation internationale. Dans ce cas de figure, comment redorer l'image de l'artiste francophone ?

Vous l'aurez compris à la teneur de la réponse formulée à la question précédente, le duo doit être considéré (en fonction de critères objectifs et non discriminants) comme faisant partie de la scène artistique de la Communauté française. C'est en tout cas mon point de vue.

Au-delà de cet aspect, il convient de garder à l'esprit que la procédure mise en place pour sélectionner le projet du pavillon 2019 reposait sur l'objectif de retenir le projet artistiquement le meilleur. Il revenait au jury, spécialement constitué pour l'occasion par l'administration, d'analyser les projets reçus (et jugés recevables) sous cet angle. Comme dans tout concours et marché public, les candidats savent qu'ils peuvent gagner comme perdre. Ce n'est pas parce qu'un projet n'est, en définitive, pas retenu dans le cadre d'un concours que cela jette l'opprobre sur l'ensemble du parcours de son porteur. De nombreux artistes de la Communauté française disposent d'une belle visibilité et sont reconnus tant au niveau national qu'international. Le cas d'Edith Dekyndt, invitée à réaliser une œuvre au sein du pavillon central lors de la Biennale de Venise en 2017, démontre le phénomène. La nouvelle génération n'est pas en reste : Xavier Mary, jeune artiste né en 1982 à Liège, dispose déjà d'un beau parcours (y compris à l'étranger).

Si les artistes bruxellois existent, les artistes wallons n'existent toujours pas. Il y a un grand problème de représentation de l'artiste wallon au niveau national et international. Comment gérer démocratiquement la représentation d'artistes wallons dans le futur si des Francophones du sud du pays ne sont pas repris dans le jury de sélection pour Venise ?

Analyser la scène artistique de la Communauté française en termes « d'artistes bruxellois » d'un côté et « d'artistes wallons » de l'autre est non seulement réducteur mais également contreproductif. Je m'explique.

Bruxelles occupe une place importante comme lieu de création contemporaine. Naturellement, les artistes ont tendance à s'y établir comme Paris est un pôle d'attractivité pour nombre d'artistes dans d'autres disciplines. Le cas de Xavier Mary, cité à l'instant, illustre ce propos.
Ce phénomène ne fige pas pour autant les artistes : ils bougent, exposent tantôt en Wallonie au MAC'S ou à Espace 251 Nord, tantôt à Bruxelles au Wiels ou encore en Flandre et à l'étranger. Ce déficit présumé de visibilité de l'artiste « wallon » est d'autant plus difficile à comprendre que les signataires de la carte blanche de la Libre Belgique ont précisément pour mission de valoriser les artistes de la Communauté française en Belgique comme à l'étranger. De nombreuses institutions (situées en Wallonie) disposent de subventions pour accomplir cet objectif. Il ne faut pas tout réduire à Venise.

La solution ? Le modèle français ne pourrait-il pas être pris en exemple ? Un comité de spécialistes désigne un artiste qui désigne lui-même son commissaire ? Ne faudrait-il pas abandonner la procédure de marché public qui favorise l'artiste entrepreneur, essentiellement doué pour réaliser des dossiers ? Cette procédure privilégie l'administratif au dépend du créatif.

C'est bien un jury d'experts qui a proposé les artistes mais sur base d'un marché public. Sans connaître les détails de la procédure française, relevons tout de même que celle-ci a conduit nos voisins à désigner l'albanais Anri Sala (résidant à Berlin) pour la représenter en 2013. En tout état de cause, il apparaît, pour des raisons démocratiques évidentes, qu'une procédure de désignation, quelle que soit son cadre et ses étapes, ne peut être libellée de façon à désigner un projet sur base des origines du ou des artistes. Opter pour une politique du « fait du prince » serait tout autant dramatique et insatisfaisante à terme. Quant à la procédure de marché public, elle n'est, ni plus ni moins, que le fruit de l'obligation légale de transparence et d'équité de traitement que la Communauté française se doit d'observer pour confier une somme aussi importante à un lauréat pour concrétiser le projet de représentation pavillonnaire. Rappelons, une nouvelle fois, que la Communauté française a mis en place cette procédure à partir de 2015 en raison des recours au Conseil d'État intenté par un artiste déçu. Il s'agit d'une jurisprudence dont nous devons tenir compte.
Enfin, concernant la nature même de la procédure qui favoriserait les artistes « entrepreneurs coutumiers de la réalisation de dossiers », il s'agit d'un faux procès dans la mesure où le cahier de charges était pédagogique et abordable, accompagné d'un résumé exposant clairement le cadre, les critères, la composition du jury etc. Ce résumé avait été diffusé simultanément au cahier de charges. Par ailleurs, l'administration se tenait à la disposition de tout soumissionnaire potentiel pour répondre aux questions.

Le ministre flamand de la Culture Sven Gatz (Open VLD) a décidé de ne plus faire en 2019 de pavillon off à Venise pour la Flandre. Peut-on rêver et imaginer dans le futur un pavillon off francophone subsidié par la Flandre ?

Pourquoi la Flandre subsidierait-elle, dans le futur, un événement collatéral francophone si elle-même a pris l'option de ne pas organiser un événement « off » en 2019 ?

La question est surtout de savoir si le pavillon de 2021 sera organisé par la Flandre sur base d'une dynamique similaire à celle adoptée par la Communauté française. Sans préjuger de l'avenir et des futures décisions, je peux, en tout cas, affirmer que les réflexions émises de part et d'autre de la frontière linguistique (et partagées entre les administrations respectives) concernant les modalités d'organisation d'une présence belge à Venise ont beaucoup évolué ces dernières années. Les événements collatéraux, organisés à Venise par la Communauté française et la Flandre respectivement en 2013 et 2015, ont été laborieux. Le schéma qui était habituellement observé évolue et les collaborations se sont peu à peu renforcées. L'objectif à terme est bien-sûr que les deux communautés et leurs artistes y trouvent leur compte en proposant des installations dont la qualité première sera d'être à la hauteur du plateau international de la Biennale de Venise. Chaque occupation du Pavillon continuera de se faire en lien avec une des deux Communautés mais sans que la qualité de l'auteur (outre sa résidence) et surtout, ses origines, soit un critère. C'est contraire-même à l'idée que je me fais de l'expression artistique.

Entretien réalisé par mail entre Alda Greoli (Ministre de la Culture) et Lino Polegato.

Pascale Viscardy (Administration)

F.N.: La sélection des membres du jury fait elle écho à l'idée qu'il fallait une coopération plus grande entre la communauté francophone et flamande?

Pascale Viscardy: Le jury a été établi et proposé à la Ministre par l'Administration et validé par le cabinet. Compétence et expertise en matière d'art contemporain, connaissance de la scène artistique nationale et expérience à l'international ont guidé nos choix. Il a été en outre composé avec le souci de la variété des profils incluant la parité et différentes générations.
Nous avons également eu à cœur de faire en sorte que les responsables de musées et structures subventionnés par la FWB qui ont la dimension internationale puissent être en capacité de postuler ce qui n'a pas manqué dans le chef notamment de Denis Gielen (Mac's/HORNU), Laurent Jacob (Espace 251 Nord/LIEGE) et Pierre-Olivier Rollin (BPS 22/CHARLEROI).

Par ailleurs, je rappelle que les membres du jury sont connus depuis le lancement du marché public et, jusqu'aujourd'hui, personne n'a eu à s'en plaindre.
Tout au contraire, on se réjouissait de la haute qualité de celui-ci.
Je peux, en outre, témoigner que le jury n'a eu, en toute impartialité, qu'un seul objectif : déterminer le meilleur projet pour le pavillon belge à Venise dans le cadre circonscrit par le marché public.

Denis Gielen: (Directeur du MAC's)
"Je suis pour le critère du mérite ."

Denis Gielen: Comment se fait-il qu'on ne soit jamais allé à Venise avec le Grand-Hornu et peut être que l'on n'y sera jamais avec ce système, c'est une aberration!

FN: Pourquoi avoir signé cette lettre de protestation ?
Denis Gielen: Ce qui pose problème dans cette édition de Venise c'est la décision du jury et de la Ministre qui ne correspond pas à l'esprit de l'appel d'offres qui était une ouverture à la communauté flamande dans un esprit de collaboration. On devinait sous l'appel d'offres le type de profil de la candidature qui pouvait emporter le concours, à savoir quelque chose qui serait politiquement équilibré. Quand j'ai lu l'appel d'offres, je me suis dis que c'était audacieux. C'est vrai que c'était risqué quand on voit qu'il n'y avait aucunne notion de réciprocité mais je trouvais que ça correspondait à une réalité culturelle. Le résultat ce sont deux artistes flamands et une association dont les seuls subsides publics proviennent de la Flandre, ça pose problème. On a perverti l'appel d'offres, ça ne reflète plus l'intention initiale: on est quasiment dans un pavillon flamand.

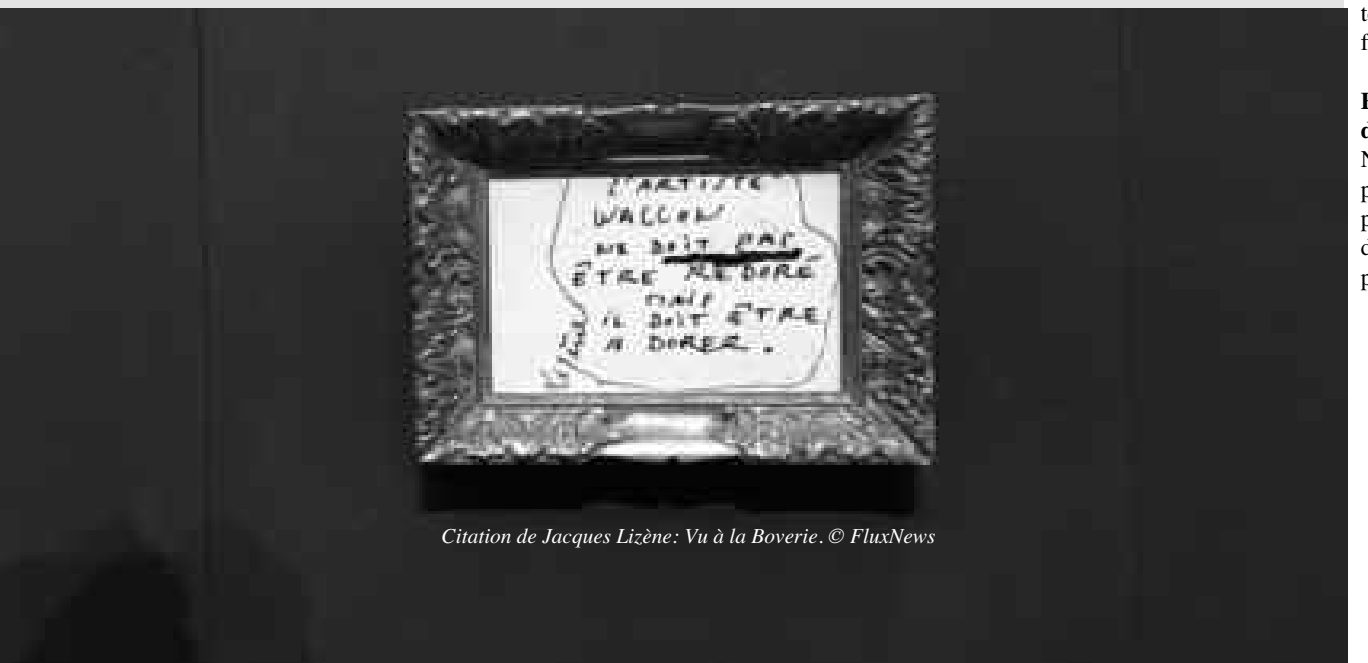
Ma grande tristesse c'est que l'on a suivi la procédure administrative et donc finalement donné raison à une décision du jury sans qu'il y ait eu intervention politique pour corriger. Tout d'un coup parce qu'il y a eu appel d'offres et une procédure administrative qui est lancée, le jury devient souverain plutôt que d'être consultatif. C'est un peu dommage de ne pas avoir corrigé le résultat pour qu'il corresponde plus au bon sens initial.
Ma première remarque concerne le décalage entre le résultat final et ce qui semblait être l'esprit d'ouverture.

La seconde chose. En tant que directeur du Grand-Hornu, d'une manière générale, je suis un peu lassé d'observer que le moment de Venise est confisqué par l'administration et un certain nombre de personnes qui composent le jury. C'est comme si, tout à coup, les quatre ans de travail et de subsides institutionnels qui ont précédé la désignation de Venise n'étaient plus pris en compte. Il y a une politique de soutien à la culture qui subventionne telle institution, telle association, telle école d'art, tel projet d'artistes, c'est très bien, mais le jour où Venise arrive ça devient une sorte de jouet du Ministère et de certaines personnes désignées on ne sait trop comment.
Je regrette qu'on ne fonctionne pas comme en Flandre. À savoir, pour les Biennales précédentes tu as à chaque fois une institution flamande avec un commissariat flamand et des artistes flamands. On a vu ça avec le Wiels, Dirk Snauwaert avec Jeff Geys, plus proche de nous, Eva Wittocx du M. Leuven avec Dirk Braeckman. Philippe Van Cauteren du SMAK avec Berlinde De Bruyckere, C'est un trio tellement évident que le Ministre fait tous les quatre ans la promotion de leur propres institutions. C'est comme si finalement on avait une tache dans le dos en Wallonie parce que l'on est institutionnel.
Là où je râle, c'est qu'il est plus difficile de travailler au Grand Hornu qu'à Bruxelles, Gand ou Anvers. Il ne faut pas faire un dessin pour comprendre que situer un musée d'art contemporain dans la commune de Hornu Boussu, on part déjà sur une jambe, mais c'est un challenge, un défi que je revendique politiquement parce que je suis contre la centralisation de la culture. Je suis pour la décentralisation pour que les Provinces puissent aussi exister et que tout ne soit pas rassemblé à Bruxelles. Mais comment veux tu résister à la compétition entre institutions ou se placer sur la scène internationale comme on le demande.

FN: L'artiste wallon est aussi évacué du jeu...
Tout a fait! Venise est une vitrine internationale. Ca fait vingt ans qu'on existe! Comment se fait-il qu'on ne soit jamais allé à Venise avec le Grand-Hornu et peut-être que l'on n'y sera jamais avec ce système, c'est une aberration! Quand on croise des collègues en France, ils peuvent s'étonner que le Grand-Hornu depuis sa création n'ait jamais mis un pied à Venise. C'est vraiment incohérent. On reçoit le plus de subsides, on nous a donné la mission de défendre les artistes de la Fédération et on nous confisque le moment parfait pour le faire. On nous le confisque en disant, ça c'est pour une petit groupe de personnes et de fonctionnaires à Bruxelles qui vont finalement décider. Cette décision n'a rien de politique, ce sont des influences. Le fait que des néerlandophones signent la carte blanche me réjouit. C'est la preuve qu'on est au-delà d'un débat communautaire. Il y a une solidarité. Ces Flamands-là perçoivent qu'il y a une minorité culturelle en Belgique constituée par les artistes francophones.

FN: Est-ce qu'un pavillon national serait jouable ?
DG: Je pense que cela pourrait l'être, à partir du moment où ce pavillon est subventionné par les deux Communautés, avec un jury à l'image de cette gémellité. Et dès lors que les deux ministres prennent une position par rapport à un avis qui doit être consultatif. Pourquoi doit-on changer quelque chose qui marche ? Ou alors il fallait le faire de manière bilatérale avec un accord des Flamands.

L'autre raison de ma signature fait suite à cette remarque d'un membre du jury qui disait : On ne fonctionne pas à la méritocratie. Je trouve insupportable d'entendre ça! Pourquoi n'avoir pas choisi Joëlle Tuerlinckx ou pourquoi n'avoir jamais choisi Jacques Charlier, Patrick Corillon, Jacques Lizène,...? C'est simplement parce que Venise n'est plus le moment où ou va consacrer un artiste (wallon ou francophone peu importe) qui a une étoffe et un rayonnement international. Tout d'un coup, ça devient le tremplin pour le jeune artiste que l'on vient de débusquer à la sortie de l'école, je caricature, ou le choix un peu singulier qui va pouvoir mettre en exergue l'oeil attentif d'un commissaire qui va dénicher un artiste qu'on ne connait pas. Mais par contre des artistes comme Joëlle Tuerlinckx, Jacques Charlier, Corillon, … Pourquoi ne leur a-t-on pas dit: Allez y! On vous fait confiance, depuis 25 ans vous avez une oeuvre parfaitement cohérente et pertinente sur le plan international. Ce mérite là, on ne le reconnait pas. Finalement, qu'est ce que l'art bien, mauvais, pas bon? En l'absence de critères objectifs, je n'en sais rien. Une oeuvre d'art n'est pas un mobilier urbain. Je suis pour le critère du mérite .



Citation de Jacques Lizène: Vu à la Boverie. © FluxNews

Pierre Olivier Rollin (directeur BPS22)
"Il faut s'interroger sur les groupes sociaux qui sont invisibles : Les femmes, les wallons, et si on continue les artistes francophones."

FN: La solution serait de revenir à un pavillon en alternance ?
Oui, exactement.

FN: Vous ne croyez pas en un pavillon belge ?
Non, non. Je ne suis pas un belgicain. Je pense que l'imaginaire politique qui est mobilisé derrière ce grand truc est absolument réactionnel. C'est la Belgique de papa !

FN: La Belgique de papa, c'est-à-dire …
La Belgique d'avant la fédéralisation. La Belgique, ça fait 180 ans que ça existe. Si on a progressivement dépecé, c'est que ça ne fonctionnait pas. On est dans une période où on s'interroge beaucoup sur l'invisibilité de certains groupes sociaux. Par exemple, depuis 1982, date de l'alternance du pavillon, la Communauté française a invité, je pense, quatre femmes, et jamais en solo. Elles ont toujours dû partager le pavillon.
La Communauté française génère des inégalités ; elle ne réfléchit pas sur ces inégalités et elle ne fait que les répéter et les renforcer. Il faut s'interroger sur les groupes sociaux qui sont invisibles : Les femmes, les gens issus de l'immigration, les Wallons, et si on continue… Les artistes francophones.

FN: Mais alors pourquoi as tu choisi Kendell Geers et pas Edith Dekindt ou un artiste wallon?
Edith je pensais que c'étais Denis qui allait la montrer. Kendell qui m'a choisi comme commissaire n'a pas été retenu mais il est francophone, il fait partie de la Communauté Française, il vit à Bruxelles.

FN: Comme les deux sélectionnés flamands. Il font partie de la Communauté française puisqu'ils vivent à Bruxelles?
Non, il ne font pas partie de la Communauté française. En belgique tu est recensé pour ton appartenance linguistique, les communautés ce n'est pas une question de territoire mais d'appartenance linguistique. La Belgique est un pays complexe il faut tenir compte de ses réalités juridiques.

FN: Est-ce que vous allez déposer un projet pour la participation flamande dans quatre ans ?
Non. Je ne participe pas. Je ne participe plus. Ça ne vaut plus la peine. On nous a proposé de faire un Off… Mais à partir du moment où on donne les ors et les oripeaux du pavillon aux Flamands, on ne va pas nous demander d'aller mendier dans les rues. On n'est pas des mendiants. Celui qui donne une Ferrari à l'un ne peut pas donner une trottinette à l'autre.

Biennale de Venise
2019 /Pavillon belge
Débat d'idées

Albert Baronian, (45 ans de galerie)
"Le vote a été fait de manière très peu démocratique."

Le système est débile mais comme il existe pour le moment, je ne comprends pas que la Communauté Française donne le pavillon à des Flamands.
À présent, l'alternance est bafouée. Les Flamands ont accepté de ne pas faire de « Biennale Off »… Mais pourquoi le feraient-ils, puisqu'ils sont dans le In ? Ils sont très contents. Deuxième chose : je sais qu'il y a eu des pressions d'un membre du jury sur les autres. Le vote a donc été fait de manière très peu démocratique.

FN : Êtes-vous pour un retour à la formule « classique » de l'alternance ?
Je ne suis pas nécessairement en faveur de l'alternance. Puisque le système compliqué de la Belgique, fédéral, presque confédéral qui ne veut pas dire son nom, est là pour le moment, pourquoi tout d'un coup choisir des Flamands ? Quelle est la force la plus importante en Belgique ? Les Flamands. Est-ce que vous imaginez qu'un ministre flamand, pas nécessairement N-VA, choisisse un artiste francophone?

FN : Qu'est-ce qui serait à la base de cette bévue ? La procédure initiée par Fadila Laanan ?
Absolument! Nous dénonçons cette procédure qui date d'avant Greoli.
Tout ça, c'était pour éviter d'avoir Szymkowicz. Alors on a mis des barrières. Il y a eu des réponses débiles dans La Libre notamment d'un étudiant de l'ULB concernant le nationalisme. Je ne suis pas d'accord non plus avec la lettre de Charlier, (NDLR vous pouvez la découvrir sur le site) il rend hommage à tous les Flamands qui l'ont aidé mais c'est pas ça le problème. Il n'y a personne qui critique les Flamands. On a l'impression que les dés étaient pipés. Pourquoi les pauvres francophones ont-ils du remplir des dossiers, s'ils savaient qu'on allait choisir des Flamands ? Le subside le plus important de la Communauté française, on le donne à deux artistes flamands. Le système est à réinventer d'une manière ou d'une autre.

Luk Lambrecht (directeur du CC Strombeek)
"Pourquoi pas un projet collectif avec des artistes des deux communautés?"

Selon moi, la chose la plus embêtante est le fait que les artistes sélectionnés ont obtenu la cote artistique de 50/50. Cela signifie que tous les gens autour de la table ont attribué la cote maximale. Mais pour moi, ce n'est pas du tout un choix artistique. Je pense que ce sont de bons artistes, même si personnellement je n'ai jamais rien fait avec eux. Toutefois, je suis très déçu que la collaboration n'ait pas été plus élaborée en amont, qu'elle ne soit pas réfléchie et paritaire. Il n'y a pas eu des Flamands et des francophones autour de la table pour discuter en parité d'une autre formule pour le pavillon belge. Personnellement, si j'étais dans une commission, je ferais tout ce qui est en mon pouvoir pour que le projet soit réellement bicommunautaire. Pourquoi pas un projet collectif avec des artistes des deux communautés. Il faut une autre manière de travailler ensemble. Actuellement, la sélection est comme un prix. Tout le monde vient avec un nom.

FN : Êtes-vous pour un pavillon belge ? Et contre l'alternance ?
LL: Oui, j'ai toujours été pour un pavillon belge. Les visiteurs qui viennent voir le pavillon ne savent pas si les artistes sont flamands, etc. Je trouve que c'est une discussion trop locale et on doit supprimer cela. Mais le pavillon belge doit être paritaire.

FN : Si vous étiez dans le jury, vous pourriez voter pour un artiste wallon ?
LL : Pour moi, la première chose est toujours la qualité. Que ce soit un Flamand ou un Wallon, le premier critère est la qualité.

FN : Dans quel but avez-vous signé la carte blanche dans La Libre Belgique ?
LL : J'étais très déçu. Pour une fois, il y avait l'intention d'avoir une collaboration entre les deux Communautés. Mais c'est aussi la responsabilité du jury : ils n'ont pas réfléchi sur cette intention d'ouverture. La Communauté Française donne tous les moyens à des artistes originaires de Flandre et à une institution subventionnée par la Flandre qui n'a pas de lien avec la Communauté Française. C'est comme si dans trois ans, le Botanique avec à sa tête un directeur artistique flamand posait la candidature d'un artiste francophone. C'est impensable. Il n'aurait aucune chance de passer.

Venise-Pavillon des illusions.

Jacques Charlier: " L'enjeu réel de la biennale est ailleurs. Il s'agit d'une foire d'art comme la cinquantaine d'autres de part le monde, où les stars à promotionner sont élues d'avance. Une affaire ou la spéculation, le marché et ses stratégies vont bon train. Les pavillons nationaux font de la figuration générale et servent d'alibis locaux, dont le nôtre, pour rendez vous fédéraux." (extrait)

Philippe Van Cauteren (directeur du SMAK)
"Le problème n'est pas la procédure."

Philippe Van Cauteren : J'ai signé la carte blanche par respect et solidarité envers les artistes francophones.

Nous présentions Denis Gielen et moi Joëlle Tuerlinckx pour Venise, j'ai appris la nomination de Harald Thys et Jos De Gruyter, deux artistes que j'estime. J'ai signé la carte blanche d'abord par respect et solidarité envers les artistes francophones. Si les gens me critiquent pour avoir signé, je ne peux qu'être content. La Biennale de Venise ne se déroule que tous les quatre ans. Etant donné que la structure vis à vis de l'art contemporain est plus vulnérable côté wallon que flamand, la Biennale de Venise est un moment important pour donner une chance à un ou deux artistes de la Communauté Française.

FN: Et quid de la procédure de sélection ?
Les procédures se sont déroulées correctement. Mais la question n'est pas la procédure. La procédure est en place pour offrir une vision du champ artistique. Il devrait y avoir un débat en Wallonie à ce sujet.

Un symbole fort: Philippe Van Cauteren actionnant la Porte de la Liberté de Jef Geys. Un geste d'ouverture qui fait circuler un courant d'air frais… ©FluxNews

FN: La vision du champ artistique sans la présence d'artistes wallons c'est fausser la réalité?
C'est une question de politique culturelle, le débat doit se faire.

FN: Croyez-vous en la réciprocité du choix de la Communauté Flamande dans quatre ans ?
(Rires) C'est ce qu'on dit du moins ! On dit : « Le ministre flamand choisira peut-être un artiste wallon dans quatre ans ». Mais étant donné le contexte politique dans lequel nous sommes, le ministre flamand ne va pas le faire.

FN : Croyez-vous en la notion de « pavillon belge » ?
Je pense que oui. Même si je ne sais pas exactement comment on pourrait organiser cela. Dans le contexte actuel, la Biennale de Venise est devenue un modèle un peu démodé, il n'est plus actuel dans la distribution de l'art dans un contexte de globalisation. Cela se voit avec les pavillons en dehors des Giardini. Toutefois, il ne faut pas oublier que la Biennale de Venise est la grand-mère des biennales. Elle est une institution qu'on ne peut pas nier.

FN: Dirk Snauwaert en contresignant la lettre a critiqué la notion de procédure...
La Ministre a suivi la procédure, c'est indéniable. Personellement je ne suis pas centré sur la politique culturelle, je me sens proche des artistes pour que les choses deviennent possibles. (...)
On vit aujourd'hui dans un monde qui devient plus technocratique. On l'a encore vu avec le dernier Belgian Art Prize, il y a aujourd'hui des technocrates qui ont un point de vue sur les affaires du monde de l'art.

Je sais qu'à Liège il y a une énergie et une communauté d'artistes inconnue en Flandre. Dans l'exposition *Trust* que je monte aux Brasseurs à Liège le 15 septembre je présente une partie des collections. Il y aura un débat le 29 septembre.

MAI 68, SES DEVENIRS, SON FUTUR

« MAI 68 : ILS COMMÉMORENT, ON REC

(graffiti, printemps 2018)

« Moi, contre ton épaule
Je repars à la lutte
Contre les gravités qui nous mènent à la chute
Pour faire du bruit encore
A réveiller les morts
Pour redonner éclat
À l'émeraude en toi
Pour rendre au crépuscule
La beauté des aurores
Dis-moi qu'on brûle encore
Dis-moi que brûle encore cet espoir que tu tiens
Parce que tu n'en sais rien de la fougue et du feu
Que je vois dans tes yeux
Jeunesse lève-toi »
Damien Saez, « Jeunesse lève-toi ».

Comment parler de Mai 68, comment interroger ses enjeux socio-politiques, artistiques, culturels, existentiels, sa postérité sans verser dans le registre de la commémoration ? Comment revenir sur l'événement Mai 68, sur la séquence historique à l'intérieur de laquelle il a surgi en se tenant à distance de l'aseptisation-récupération-normalisation entraînée par toute célébration, en l'occurrence ici celle de son jubilé ?

En problématisant l'héritage laissé par Mai 68, en analysant comment ses puissances subversives ont été reconduites, sont prolongées dans les luttes actuelles, dans le champ des pratiques artistiques, on le soustrait à sa momification, à son entrée dans les rangs via sa muséification. L'antienne « Pour en finir avec Mai 68 », le motif « Pavane pour une génération 68 défunte » exerce une telle domination (notamment depuis les années 1980 marquées par un néo-conservatisme triomphant) que le geste de rouvrir un soulèvement que tant de mésinterprétations ont recouvert ne peut être accueilli que favorablement. L'on ne sait que trop combien commémorer une insurrection, une révolution est une des manières d'empêcher qu'elles se fassent à nouveau. Tourner les projecteurs vers le passé doit dès lors s'accompagner d'une visée prospective, le mouvement de « retour vers » permettant le frayage de possibles inédits, un nouveau lancement de pavés.

Les nombreuses expositions, publications qui accompagnent le cinquantième anniversaire de Mai 68 ont ainsi le mérite de faire entendre la libération de ce que Barthes a appelé une « parole sauvage », le chant du sable sous les pavés, la musique d'une contestation de l'ordre symbolique ébranlé en ses fondements, l'aventure d'une libération.

Ce vent critique qui a soufflé sur toutes les formes d'autorité, sur l'empire des normes, ce rêve d'une autre société ont fait, au fil des années, l'objet d'interprétations qui en confisquent la singularité et les puissances, soit que Mai-Juin 68 soit érigé en repoussoir dont il faut liquider l'héritage (le procès intenté à la pensée Mai 68 par Ferry et Renaut), soit qu'on en fasse, ultime ruse de l'histoire, le prélude à l'ère de l'individu, à l'ère d'un hédonisme ludique (Lipovetsky), au néolibéralisme (Régis Debray), à savoir non point une rupture avec le système, mais une continuation. Dans les deux cas, la charge subversive de Mai 68 est anéantie. Comme l'exposent Boris Gobille (*Mai 68*) ou Ludivine Bantigny (*1968. De grands soirs en petits matins)*, relire Mai 68 implique de traverser la mémoire-écran qui fait obstacle à sa réception : il s'agit de réarticuler la libération des mœurs aux luttes étudiantes et ouvrières, les combats politiques au renouveau des pratiques artistiques, à leur refus de la séparation entre art et existence.

Le statut de Mai 68 suscite une controverse dans le champ des historiens, des penseurs en général. Certains le voient comme une parenthèse sans effets, un non-événement n'infléchissant pas le cours du temps (François Châtelet) alors que d'autres perçoivent en lui un mouvement séditieux qui a bouleversé le social, le politique, la culture, les mœurs, les mentalités. Est-il alors de l'ordre d'une révolte ou une révolution ? Dans sa volonté de redessiner le champ des possibles (cf. Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel, *68. Une histoire collective (1962-1981)*, Mai 68 s'est placé sous la double maxime rimbaldienne et marxiste, « changer la vie », « transformer le monde ». La manière dont certains acteurs médiatiques de l'époque ont accaparé l'événement et en ont proposé des relectures désenchantées à partir de leur éloignement, du reniement de leurs engagements révolutionnaires a servi à discréditer le mouvement. Désabusés, pris dans un bilan marqué par l'échec et la déception, passant du col Mao au Rotary comme le dénonçait Guy Hocquenghem, faisant le deuil du rêve d'une révolution tenue pour impossible, ces leaders, désolidarisés de leur passé militant, ont fortifié la vision négative devenue la vulgate dominante.

Dès lors que les mandarins de Mai 68, ses acteurs vedettes, se sont approprié l'événement, la déconstruction des clichés, des lieux communs qui obèrent la réception de Mai 68 passe entre autres par un décentrement du « discours convenu » des têtes d'affiche vers la parole des acteurs, des militants. Dans *Changer le monde, changer sa vie. Enquête sur les militantes et les militants des années 1968 en France*, Olivier Fillieule, Sophie Béroud, Camille Masclet, Isabelle Sommier et le collectif Sombrero ont recueilli ces paroles venues non du seul centre parisien mais de cinq métropoles. Un autre Mai 68 se redécouvre, loin des grilles de lecture officielles qui le mutilent et le confisquent. Qu'elles réduisent l'événement à une révolution d'opérette pavant cependant la voie dangereuse de l'anti-humanisme, du totalitarisme ou qu'elles en fassent le fer de lance d'un hédonisme individualiste recyclé dans le paradigme du consumérisme et du spectaculaire, les grilles de lecture officielles, évacuant le contenu subversif de la révolte, passent sous silence l'énergie des luttes étudiantes et ouvrières, autrement dit la teneur politique du mouvement, la dimension internationale d'une contestation née d'un refus de la guerre du Vietnam, du vieux monde bourgeois, du patriarcat, des relents du colonialisme.

Affiche EnHeritage

Au nombre des parutions actuelles, mentionnons les paroles de témoins historiens qui font retour sur l'expérience Mai 68 dans l'ouvrage dirigé par Agnès Callu (*Le Mai 68 des historiens*) ou encore les voix de témoins rassemblés par Christelle Dormoy-Rajramanan, Boris Gobille et Erik Neveu (*Mai 68 par celles et ceux qui l'ont vécu*). Parmi les récits de militants, les analyses, les réflexions d'acteurs de l'époque, citons les livres de l'historien Benjamin Stora, militant trotskiste à l'époque (*68 et après ? Les héritages égarés*), de Philippe Tesson (alors rédacteur en chef de *Combat*) (*Au coeur de Mai 68*, avec les photographies de Bruno Barbey), Jean-Pierre Duteuil (*Mai 68. Un mouvement politique)*, Alain Jaubert (*Sous les pavés…*), Gérard Filoche (*Le Social au cœur. Mai 68 vivant, Mémoire)*, Patrick Fillioud (*Mai 68… Et puis après ?*), Norbert Livet, Frédéric Joignot**, L**ola Miesseroff, Pierre Peuchmaurd, ou, de l'autre côté des barricades, Pierre Lassus. Du côté des photographes, Bruno Barbey, Claude Dityvon, Marc Riboud…

On a abondamment évoqué la « propension du « mouvement » à s'autocélébrer à chaud, à s'historiser à vif » (Jean-Pierre Rioux). Ce fut la thèse de Pierre Nora : « l'événement [Mai 68] n'a de sens *que* commémoratif (…) L'événement est à lui-même son propre événement » (*Commémorer Mai 68 ?*) : il n'existerait que par son discours sur lui-même, par sa consécration-mise en légende. Si, immédiatement, l'action s'est doublée de sa mise en mots, en images (cf. Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel), il convient de saisir ce qui s'est joué dans ce processus de redoublement, de prolongement de l'acte par le discursif.

Avant de travailler à ce qu'on a coutume d'appeler l'autocélébration de son avènement, on dira que Mai 68 a combattu par et avec l'image, par et au travers d'une parole libérée qui s'est disséminée dans l'espace public. Voir avant tout une autocommémoration concomitante à la mise en œuvre de l'événement revient, d'une part, à adopter une vue rétrospective, d'autre part, à ramener la rage d'expression qui s'est emparée de la jeunesse à une visée mémorielle, à une entreprise de légitimation. Paradoxe radical, tant Mai 68 célèbre le culte du maintenant, d'un présent dont il revient de s'emparer pour se le réapproprier. Mai 68 n'avait pas à se légitimer mais à se faire. Aux côtés de l'arme des barricades, l'arme de la plume, du pinceau. Tout au plus, peut-on suggérer qu'anticipant l'acharnement qu'on mettra à l'effacer, Mai 68 a pris les devants, laissant de nombreuses traces textuelles, graphiques.

Si l'affiche, le tract, le texte ont connu une création débordante, s'ils ont concouru à la propagation de la contestation, ce fut en vue d'une efficience immédiate et non pas au nom d'une volonté de léguer sa légende aux générations futures. Prétendre que l'acte a été récupéré par le geste, affirmer que, pour reprendre les catégories sartriennes de l'acte et du geste, l'engagement, la praxis se sont défaits en une parade médiatique soucieuse d'écrire le texte de son inscription dans l'histoire se présente comme la meilleure façon de bâillonner Mai 68 : en le rabattant dans l'Histoire alors qu'il explorait des devenirs qui brisaient le cours de cette dernière.

La percutante production d'affiches de l'atelier populaire de l'École des Beaux-Arts de Paris, de l'atelier de l'École des Arts décoratifs (cf. Michel Wlassikoff, *Mai 68. L'affiche en héritage ; Continuons le combat : Les affiches de mai 68*), le ras-de-marée de créations visuelles et textuelles, l'explosion de la presse alternative traduisent l'extraordinaire effervescence d'un art engagé, au service de l'agit' prop, un art radical, critique qui a cessé désormais d'être séparé de la vie. « L'imagination au pouvoir », « Réinventez la vie. L'art, c'est vous ! La révolution, c'est vous ! » ne sont pas des slogans mais un programme, un manifeste performatif. L'autorité bourgeoise, le magistère d'écrivains, d'artistes patentés, seuls légitimés à parler, sont contestés : la prise de parole sera collective ; le sujet d'énonciation collectif conquiert sa place ; l'écriture, l'art et la révolution travailleront main dans la main (Sur le paradigme spontanéiste, l'utopie d'une créativité généralisée qui conteste l'avant-garde des prophètes écrivains, cf. Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains*). Se défiant de la capture de l'image par la société du spectacle, les situationnistes ont couvert les murs de Paris de slogans, de graffitis conçus comme des moyens d'émancipation. « Une foule est devenue poétique », « En mai dernier, on a pris la parole comme on a pris la Bastille en 1789 » observait Michel de Certeau. Les murs des villes se couvrent d'inscriptions qui appellent à l'ouverture d'un nouveau monde, « Vivre sans temps morts, jouir sans entraves », « Consommez plus, vous vivrez moins », « Soyez réalistes, demandez l'impossible », « Il est interdit d'interdire », « sous les pavés, la plage »…

Cinquante ans après les faits, il s'agit non pas célébrer Mai 68, ni de l'oublier sauf au sens de le réimpulser, de le réactiver (cf. le *Forget 68* de Cohn-Bendit). Il nous revient de le penser dans sa singularité, sa postérité, ses échos avec notre présent, de le réactiver. Brèche dans le tissu du temps, il continue à pulser notre présent, à innerver les luttes contemporaines. Non pas comme un fantôme embaumé mais comme ces spectres révolutionnaires dont parle Walter Benjamin, des spectres qui, lors du retour à l'ordre, lors de la restauration « thermidorienne », continuent leur travail de taupe.

Mai 68 se présente alors comme un rêve qui « continue à nous porter » comme l'écrit Ludivine Bantigny. Il s'avance comme une rupture avec le système, avec l'ordre socio-politique, comme « une crise du consentement à l'ordre établi [qui] a été continuée » au travers de filiations dans les pratiques subversives écrit Boris Gobille. Mai 68, un ébranlement « ineffaçable » « qui a produit des effets souterrains, dont nous sommes aujourd'hui les bénéficiaires, nous et ceux qui nous succéderont », dès lors que « Mai 68 n'est pas mort » (Hélène Cixous, in *Femmes et filles, Mai 68*). Par ses apports théoriques et pratiques, il alimente les luttes actuelles, leurs formes d'organisation (démocratie directe, défiance envers les structures centralisées….), se constituant en référence. Le legs inestimable de Mai 68 ? Nous transmettre l'énergie de la non-résignation, nous souffler qu'un autre monde est possible et que l'on a raison de se révolter. *«Voilà pourquoi nous restons contemporains de Mai 68. À sa manière, il a déclaré que la vie sans idée était insupportable »* écrit Alain Badiou dans *On a raison de se*

OMMENCE »

révolter. Dans *Tout !*, Manus McGrogan analyse la poursuite de l'aventure insurrectionnelle au lendemain de Mai 68 à travers la création par des maoïstes tendance libertaire (des « maos-spontex ») du journal underground *Tout !* dont Sartre sera le directeur de publication. Manifeste de la contre-culture, influencé par les mouvements radicaux américains, *Tout !* militera en faveur de l'antipsychiatrie, des combats des femmes, des homosexuels, de l'écologie.

« [En Mai 68] Quelque chose est arrivé à la pensée ? Quoi ? Un appel intime, un décloisonnement auxquels, chacun, et chacune, a été tenu de répondre en termes *personnels* (…) Nous sommes les premiers *Mayens* (…) [Un Mayen] C'est une particule inclassable, un quark de printemps » (Philippe Sollers, « Une histoire d'amour, in *Commémorer Mai 68 ?*).

Cessons de rouvrir le livre de Mai 68 afin de continuer à l'écrire au présent. Il est temps d'arrêter de gloser sur Mai 68 et de lancer un nouveau Mai 2019, de nouveaux printemps au finish.

Comme le condense le titre du recueil collectif dirigé par Jacques Brissaud, Frédéric Pagès et Olivier de la Soujeole, Mai 68 est devant nous.

Véronique Bergen.

Bibliographie partielle des publications actuelles autour de Mai 68 :

Michel Wlassikoff, *Mai 68, L'affiche en héritage*, Gallimard, Éd. Alternatives, 176 p., 30 euros.
Olivier Fillieule, Sophie Béroud, Camille Masclet, Isabelle Sommier (dir.), *Changer le monde, changer sa vie. Enquête sur les militantes et les militants des années 1968 en France*, Actes Sud, 1120 p., 28 euros.
Continuons le combat : Les affiches de mai 68, Actes Sud, 80 p., 16 euros.
Ludivine Bantigny, *1968. De grands soirs en petits matins*, Seuil, 464 p., 25 euros.
Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *68. Une histoire collective (1962-1981)*, La Découverte, 860 p., 25 euros.
Boris Gobille*, Mai 68*, La Découverte, 128 p., 10 euros.
Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains*, CNRS Éditions, 400 p., 25 euros.
Agnès Callu (dir.), *Le Mai 68 des historiens*, Presses Universitaires Septentrion, 380 p., 28 euros.
Commémorer Mai 68 ?, anthologie, Gallimard, Folio, 128 p., 5,50 euros.
Maurice Blanchot, *Mai 68*, *révolution par l'idée*, Gallimard/Folio, 160 p., 6 euros.
Mai 68, Le Débat, Gallimard, Folio essais, 416 p., 7,80 euros.
Christine Fauré, *Mai 68 jour et nuit,* Découvertes Gallimard, 128 p., 15,90 euros.
Pascale de Langautier et Inès de Warren (dir.), *Femme et filles. Mai 68*, L'Herne, 192 p., 15 euros.
Serge Goovaert, *Mai 68 en Belgique*, Éd. Belg-O-belge 198 p., Éd., 18,90 euros.
Christelle Dormoy-Rajramanan, Boris Gobille et Erik Neveu, *Mai 68 par celles et ceux qui l'ont vécu*, Éditions de l'Atelier, 477 p., 29,90 euros.
Jean-Pierre Duteuil, *Mai 68. Un mouvement politique*, Éd. Acratie, 240 p., 15 euros.
Jacques Brissaud, Frédéric Pagès, Olivier de la Soujeole (dir.), *Mai 68 est devant nous*, Éd. Yves Michel, 220 p., 12 euros.
Charlotte Rotman, Patrick Rotman, *Les Années 68,* Seuil, 384 p., 35 euros.
Alain Jaubert*, Sous les pavés…,* Éd. Cohen et Cohen, 151 p., 20 euros.
Benjamin Stora, *68 et après ? Les héritages égarés*, Stock, 252 p., 17,50 euros.
Pierre Lassus, *Mai 68. De l'autre côté des barricades*, Éd. F. Bourin, 208 p., 16 euros.
Gérard Filoche, *Le Social au cœur. Mai 68 vivant, Mémoires*, Éd. L'Archipel, 480 p., 22 euros.
Patrick Fillioud, *Mai 68… Et puis après ?,* Éd. Mélibée, 464 p., 25 euros.
Bruno Barbey (photographies) et Philippe Tesson (texte), *Au cœur de Mai 68*, 119 p., Éd. du Pacifique, 119 p., 35 euros.

Marie-Anne Sorba, Jean-Marc Cazenave, *Nos Mai 68*, Privat, 350 p., 16,90 euros.

Claude Dityvon (photographies), Christian Caujole, François Cheval (textes), *Mai 68. État des lieux,* Éd. André frère, 94 p., 33,50 euros.
Pierre Peuchmaurd, *Plus vivants que jamais, Journal des barricades*, Libertalia, 126 p., 8 euros.
Lola Missieroff, *Voyage en ultragauche*, Libertalia, 10 euros.
Frédéric Joignot, *Vite* ! *Une déambulation de Frédéric Joignot en Mai 68*, Éd. TohuBohu, 208 p., 19 euros.
Alain Badiou, *On a raison de se révolter. L'actualité de Mai 68*, Fayard, 64 p., 5 euros.
Icônes de Mai. Les images ont une histoire, Bnf Éditions, 192 p., 29 euros.
Manus McGrogan, *Tout !, Gauchisme, contre-culture et presse alternative dans l'après-mai 68***,** trad. Jean-Marie Guerlin, Éd. L'Échappée, 208 p., 18 euros.

Michel Voiturier: " Il risque d'y avoir un exemple d'inéquité "

À l'évidence, bien entendu, un artiste n'a pas plus de talent que d'autres parce qu'il est Pakistanais, Catalan, Inuit ou Martien, ni parce qu'il est bouddhiste ou presbytérien voire salafiste et timothéen. S'il a des émotions ou des idées à transmettre et qu'il possède les moyens esthétiques ou plastiques pour nous les transmettre, alors, exposons-le.
Néanmoins, ce qui est vrai dans l'absolu ne l'est plus vraiment dans un pays où la question de la langue parlée tient lieu d'identité pour les institutions dispensatrices de subventions. Et lorsqu'on a la certitude que les dites mannes institutionnelles ne pourront être transfusées d'un territoire linguistique vers un autre, il risque d'y avoir un exemple d'inéquité dans la mesure où il n'y aura très probablement jamais de réciprocité.
Ce qui pouvait passer, peut-être à juste titre, pour de la largesse d'esprit, de l'ouverture à l'autre, risque par conséquent fort de n'être qu'un fourvoiement spasmodique. La conclusion qui en découle aboutit à une autre évidence que celle du début de cet avis.

Jean Marie Rikkers (collectionneur) : " La polémique me laisse perplexe "

La polémique qui s'est développée autour du choix, par la FWB, de deux artistes flamands pour exposer à la prochaine biennale de Venise dans le pavillon « belge » laisse perplexe.
Le problème, si problème il y a, ce qui reste à démontrer, n'est pas au stade du choix dans la sélection, mais à celui des conditions ou critères mêmes de cette sélection. Dans la mesure où la FWB a voulu, ou dû, ouvrir cette sélection à des artistes qui, tous, n'étaient pas « de chez nous » il ne faut pas se plaindre que le jury ait choisi parmi eux. Personne n'imagine, je suppose, que l'ouverture de la sélection ne doive être qu'un leurre et que dans cette sélection ouverte doive s'opérer une sélection occulte. S'il fallait agir dans le sens souhaité par les protestataires, c'est en amont qu'il fallait le faire et non en aval.

Claude Lorent: " Le but de Venise, c'est de faire exister les artistes francophones "

J'ai fait un petit commentaire dans La Libre le jour où la lettre est passée. Je parle sur un ton ironique de la suppression sur avis négatif de la CCAP du subside de l'Office d'Art Contemporain et en même temps du cadeau de 450.000 euros à la Flandre. Dans Le Soir, la Ministre dit qu'elle ne veut pas s'enfermer dans une logique territoriale. C'est ce qu'elle fait quand elle dit que les artistes sont sur le territoire de la Communauté française. L'enjeu n'a pas été compris. Ce n'est pas contre les Flamands, ça pourrait être des artistes étrangers qui vivent à Bruxelles. Le but de Venise, c'est donner l'occasion aux artistes francophones de la FWB de pouvoir se montrer dans une grande manifestation internationale et de dire qu'ils existent. Le jury est aussi une conséquence dont la manière dont l'appel d'offres a été fait. Si on s'en tient à l'appel d'offres, est-ce que les artistes ont exposé en Communauté française ailleurs qu'à Bruxelles ? Le territoire de la Communauté française se limite actuellement à Bruxelles.

Daniel Vander Gucht (éd. La Lettre volée.): " La solution: vendre nos artistes aux Flamands comme on le fait pour les footballeurs."

Je n'étais nullement au courant de la manière dont le jury a été composé ni de la procédure décidée par le Cabinet et j'étais déjà en vacances à l'étranger quand la nouvelle est tombée, et comme tous ceux qui me l'ont apprise par mail semblaient s'en réjouir et trouver cela formidable — un pied de nez à la N-VA pour les uns, une formidable ouverture d'esprit pour les autres, je me disais que je devais comme d'habitude être le mouton noir de la bande, l'esprit chagrin qui pense qu'il s'agit là d'une forfaiture attestant, une fois de plus, du peu de cas que le ministère fait de nos artistes et de notre monde culturel en général, chroniquement sous-financé avec l'aval des ministres de la Culture successifs qui n'y voient manifestement rien à redire (mais on sait que quand il n'y a pas d'argent en politique, c'est qu'il n'y a pas de volonté politique) et régulièrement ponctionné sans ménagement ni considération. Pour ma part, cet acte de bravade politique était plutôt un signe de bradage, voire de liquidation de nos artistes et de nos institutions culturelles communautaires.

En mettant à mal le fonctionnement d'une des rares institutions bi-communautaire dont le partage fonctionnait sans anicroches, sans la moindre contrepartie garantie (ah oui ! la Flandre a promis de ne pas organiser de off cette année, et pour cause, on leur laisse la place) pour se rappeler en dernière minute un accord de coopération culturelle avec la Flandre qui existe depuis 2013, on commettait en outre une faute politique grave. Là il me semblait donc qu'on franchissait une étape de plus dans le mépris du monde culturel francophone avec ce camouflet à tous les artistes talentueux et méritants qui ne rajeunissent pas et n'auront sans doute jamais les honneurs de Venise. Et je m'apprêtais à publier sur ma page facebook quelque chose de cinglant, suggérant par exemple que l'on vende nos artistes comme on le fait des footballeurs, puisqu'on ne sait visiblement qu'en faire en Fédération Wallonie-Bruxelles, et pourquoi pas à la Flandre qui, elle, sait comment promouvoir ses artistes et y met le prix qu'il faut. C'est à ce moment que l'on m'a soumis le texte d'une lettre ouverte à la ministre qui serait publiée dans deux des principaux quotidiens belges en me demandant de la contresigner, ce que j'ai accepté en faisant quelques commentaires qui ont été intégrés dans le texte final, paraît-il, car je n'ai toujours pas eu l'occasion de voir ces articles publiés. (NDLR: Copie de cette lettre ouverte est lisible sur le site fluxnews.be, rubrique Opinions)

"*Mille ans de travail*" Cette pièce d'Emmanuel Dundic, visible actuellement à l'Ikob Eupen, est constituée d'une série impressionnante de médailles du mérite du travail décernées en Belgique. Mille ans constituent la somme des années de travail que comptabilisent l'ensemblent des médailles. Emmanuel Dundic expose pour le moment dans trois exposition: Deux expos collectives: l'Ikob et Dédale à Huy et une personnelle, "Amollir Molloy" visible à la galerie Flux jusqu'au 10 octobre.

« C’est à nous de découvrir ce à quoi on

En quelques années le monde de l’art contemporain à fondamentalement changé, le virage vers un monde néolibéral qui considère le cadre marchand comme régulateur de référence a diviser les artistes en deux camp bien distincts : les élus et les exclus. Cette nouvelle forme d’élitisme se marie bien au stratégie de marketing des grandes marques de luxes et beaucoup d’artistes aujourd’hui surfent sur cette nouvelle vague encouragé par des institutions culturelles désargentées qui entrevoient ces mariages forcés comme une forme de bouée de secours leur permettant de se désengager de certaines formes de politiques culturelles. Les anciens adeptes de la vieille citation duchampienne « l’art n’est pas une source de plaisir, c’est une source qui n’a pas de couleur, pas de goût » seront désarmés comme le sent bien Pierre Bal-Blanc , “les goûts et les couleurs” refont surface dans l’art contemporain.

Étonnamment ce texte de Pierre Bal-Blanc ne trouve pas à ce jour preneur dans le monde de l’édition en France, on peut raisonnablement se poser la question de savoir pourquoi il dérange à ce point. L’auteur, directeur artistique et commissaire, réside actuellement à Athènes où il a conduit l’organisation des expositions de la documenta 14 à partir de 2015.
L.P.

Les nominés du Preis der Nationalgalerie Berlin, sponsorisé par BMW, de gauche à droite: Iman Issa, Agnieszka Polska, Sol Calero et Jumana Manna.

Dans un récent *stand-up* de l’artiste française Dominique Gilliot, *À propos du financement des centres d’art*, présenté au Palais de Tokyo le 24 novembre 2017 lors des journées consacrées au réseau français de ces lieux d’expérimentation en arts plastiques, on pouvait relever deux concepts dont la pertinence était renforcée par l’énoncé performatif de l’artiste face aux professionnels de ces institutions aujourd’hui fragilisées quant à leur financement public. Le premier est la proposition d’un label pour un patrimoine immédiat, comme alternative au patrimoine matériel et immatériel de l’humanité, histoire de se remettre à une économie du présent. Le second est de remplacer l’association à but non lucratif (dans sa version anglo-saxonne, le *non-profit space*) par un espace « en débit » ou « en déficit » – ce qui finalement convient mieux aux yeux de l’artiste pour qualifier le terrain où se pratique l’art contemporain.

Si le capital symbolique demeure le seul résultat du gain des institutions culturelles publiques ou des organisations sans but lucratif offert en partage à la population, il est de plus en plus difficile de mesurer cette recette dans un bilan pour l’amener à l’équilibre en rapport aux dépenses parfaitement quantifiables, elles, générées par ces centres d’art, ces musées ou ces manifestations. On l’observe une nouvelle fois avec l’accusation de déficit de la documenta 14 en Allemagne. Seule l’affirmation politique de la nécessité d’un service public de la culture est en mesure de combler l’écart, en veillant bien à affirmer son caractère pérenne et le statut inaliénable de ses ressources. Pour les fondations privées, il en va tout autrement car l’intérêt particulier prime toujours sur l’intérêt général même si ce dernier doit faire partie des missions de la structure si elle veut bénéficier d’abattements fiscaux. Si seul prévaut l’intérêt général au sein des institutions publiques, pour les fondations privées, il serait plutôt question de zone grise qui varie selon la proportion entre l’intérêt particulier et l’intérêt général. De grise, cette zone devient argentée quand le mécène utilise sa fondation comme un faire-valoir. D’argentée, elle devient dorée dès qu’il s’agit des fondations d’entreprise qui mettent à profit leur soutien au service du *business model* de leur marque industrielle. De l’ombre au strass, il est possible de mesurer au sein des fondations privées le degré de l’intérêt particulier de l’entreprise en fonction du bénéfice que peut en tirer la collectivité. Par conséquent, il doit être aussi possible d’établir sur une échelle de valeur si l’artiste est invité au partage au-delà des finalités de l’entreprise ou s’il est employé à son bénéfice. De même pour le visiteur, on doit pouvoir évaluer s’il est honoré comme un citoyen ou considéré en tant que consommateur.

L’émergence de la polis en Grèce ancienne traduit le passage du domaine économique qui réglemente les intérêts privés à celui des institutions civiques qui garantissent l’intérêt général. La cité se projette selon un nouveau schéma spatial. Le foyer exprime désormais le dénominateur commun de la polis où sont débattus les problèmes collectifs. Il est édifié sur l’espace public et ouvert, et non plus à l’intérieur des demeures privées et des lieux de culte. Le centre exclut le mystère, il est arbitraire et se déplace au gré des volontés collectives. Laïcisées, les institutions expriment ainsi la distinction entre intérêts personnels et intérêts partagés. Exprimer son avis dans une assemblée politique, c’est porter son avis au milieu ; se retirer du milieu veut dire qu’on redevient un citoyen privé. Ce principe invite quiconque à porter au milieu un avis sage pour sa cité. Remis à l’échelle des fondations, on peut alors voir plus clairement ce qui relève d’une contribution au bénéfice de tous et d’un engagement pérenne ou alors d’une stratégie de visibilité, si ce n’est d’un opportunisme.

De quelle « anticipation » — en référence à Lafayette Anticipations qui vient d’être inaugurée à Paris la fermeture presque simultanée de la Maison rouge - Fondation Antoine de Galbert dans la même ville est-elle le signe ? Il se pourrait bien que cela soit le signe du passage du libéralisme classique d’un Adam Smith encore attaché à la distinction entre rationalité politique (État) et économique (marché) à celui néolibéral d’un Friedrich Hayek qui considère le cadre marchand comme l’unique régulateur rationnel. Alors que la Maison rouge est une fondation reconnue d’utilité publique désintéressée, sans lien direct à une marque ou une entreprise, on feint à Paris de s’attrister de sa prochaine disparition, pour mieux célébrer l’apparition de nouvelles initiatives privées dans la capitale : les fondations d’entreprise. Comment doit-on interpréter la décision de Francesca von Habsburg de délocaliser la fondation TBA21 de Vienne, la capitale autrichienne jugée par elle trop « statique » et dont la municipalité n’a pas estimé possible d’assumer les coûts d’installation que lui demandait de prendre en charge la méga-collectionneuse, en échange de l’accès à son trésor ? À Paris, c’est la municipalité qui serait venue proposer à François Pinault, pour un loyer dérisoire en regard du site, de s’installer à l’épicentre de la capitale française dans un monument historique qu’il s’engage à restaurer. C’est le moins que l’on puisse faire en échange d’un bail de 50 ans, c’est-à-dire jusqu’à l’âge de la retraite de son petit-fils François Junior qui fait partie de la holding familiale. Les travaux de la Bourse du Commerce – Collection Pinault Paris sont évalués selon le journal *Les Échos* à 108 M€ ; 7,5 M€ de revenus sont octroyés à la Ville de Paris les deux premières années, ensuite 60 000 € par an durant 48 ans. Cela correspond à un loyer de 200 000 € par mois pour la Collection Pinault Paris sur 50 ans. Ce qui reste très bon marché considérant le site prestigieux et sa superficie. C’est sans doute pour cette raison que François Pinault fait savoir qu’il n’a demandé aucune déduction fiscale pour son entreprise parisienne à la différence de la Fondation Vuitton qui aurait ainsi récupéré plus de la moitié du coût de son projet, évalué autour de 800 M€. La Collection Pinault Paris n’est pas une fondation, c’est une SA par action simplifiée à associé unique. Elle n’a donc pas d’obligation par rapport à l’intérêt général. Pourtant François Pinault réussi le tour de force d’obtenir de la ville de Paris des conditions exceptionnelles pour son entreprise privée française en jouant l’ambiguïté dans les médias avec sa fondation située en Italie. Le journal *Libération* n’hésite pas à appeler le geste de François Pinault « Cadeau du ciel capitaliste »[2], en oubliant que les Gaulois avec raison ont toujours peur que le ciel leur tombe sur la tête !

Je viens de proposer des pistes d’évaluation pour mesurer la proportion de l’intérêt général dans la stratégie des fondations privées gouvernées par des familles ou des individus (par exemple la Maison rouge, Kadist, Luma, Pinault, Sandretto, TBA21) par rapport à celles qui obéissent à un management industriel (par exemple Cartier, Lafayette Anticipations, Ricard, Prada, Vuitton, Erste Bank). Pour les premières, souvent indissociables de la personnalité de leur fondateur, on remarque bien comment le rôle de collectionneur passif a évolué en quelques décennies à celui d’acteur influent du milieu de l’art pour s’afficher maintenant comme un prescripteur, parfois même en concurrence avec les galeries privées et les musées publics. Par ailleurs, pour la valorisation d’une collection, les œuvres doivent désormais impérativement en permanence nourrir le propos de commissaires dans le cadre d’expositions initiées par le collectionneur dans ses murs ou par des tiers et non seulement à l’occasion de prêts aux institutions publiques.

On peut se féliciter qu’une dimension sociale s’impose dorénavant à tout collectionneur - sans quoi il n’aurait pas vraiment de présence sur la scène artistique - et en porter le crédit à une critique institutionnelle motivée par les artistes et les commissaires d’expositions dans les années 1980/90 qui a mis l’accent sur le rôle émancipateur de l’art contemporain en matière d’éducation et de civisme. Cette activité pédagogique et ce rôle social placent les fondations d’emblée soit en complémentarité, soit en concurrence avec les institutions publiques, particulièrement les centres d’art et les musées sur le segment de l’intérêt général. Mais le risque, à l’heure de l’agenda néolibéral des états, est le même que pour l’école publique. Il y a de fortes probabilités que l’on se serve de l’existence de ces fondations pour limiter le soutien public dans le domaine culturel sous prétexte d’économies. Par ailleurs les fonds privés qui soutenaient les musées, ou plus rarement les centres d’art, se replient sur leurs propres activités, fragilisant ainsi d’autant le secteur public. Est-ce un sujet soulevé par les contenus critiques que prétendent délivrer ces institutions privées ? C’est rare, on peut même dire que leur manière d’approcher le vaste champ de l’éducation ou du vivre ensemble est plutôt convenue pour ne pas dire très conventionnelle. Sur le plan du soutien à la création, on reste sur un modèle très policé, normalisé par les valeurs du marché, garantissant la reconnaissance de l’œuvre en tant que « pièce », l’auteur en tant qu’« artiste ». On est en droit alors de se demander si cet investissement dans l’intérêt général n’est pas au bout du compte une façon de privilégier l’intérêt particulier et la fructification du capital investi dans une collection d’art contemporain. Déjà en Grèce ancienne, la chorégie, dont le but était d’entretenir les chœurs antiques tandis que l’État prenait en charge les auteurs des tragédies, avait aussi pour objectif d’asseoir le prestige des aristocrates par l’ostentation de leur richesse, de les faire apparaître en tête de la compétition, et de faire entendre leurs noms proclamés avec celui du poète vainqueur. La situation n’a donc pas évolué. Il semble même que les signes néoféodaux comme emblème d’une nouvelle puissance resurgissent de manière plus ou moins consciente, avec la tour de la fondation Luma à Arles ou celle de Catherine de Médicis, bientôt restaurée dans le cadre de la Collection Pinault à Paris, qui nous ramènent au monument de Lysicrate (334 av. J.-C.) à Athènes célébrant l’œuvre du Chorège.

n nous fait servir ».

Pour ce qui est des nouvelles fondations d'entreprises du luxe, leurs intérêts vont croissant pour la défiscalisation des bénéfices des groupes dont elles sont issues ; elles investissent massivement dans l'art contemporain en raison de la valeur ajoutée certaine ainsi apportée en matière de communication à leurs produits. Ne nous y trompons pas : s'il faut saluer l'entrée sur la scène artistique de nouveaux relais sociaux qui contribuent eux aussi, largement, à l'expérimentation artistique, il faut néanmoins avoir envers eux la même exigence de transparence que celle qu'on a envers les institutions publiques. Une fondation d'entreprise est avant tout une entreprise de communication au service du modèle économique de sa marque commerciale. Il faut redonner de l'élan à une critique institutionnelle qui soit adaptée au développement liturgique à l'œuvre au sein de la scène artistique internationale.

Qu'un artiste ou un critique ne puisse pratiquement plus s'exprimer à Paris sans que son haleine sente le Ricard ou que de ses vêtements émane un Must de Cartier, un Dior Addict (LVMH) ou bientôt un Gucci Guilty (Pinault Kering), c'est bien la marque d'une époque soumise à la cravache, fût-elle signée Hermès.

N'y a-t-il pas pour ces capitaines d'industrie une manière plus subtile de « faire société » et de soutenir un artiste que de lui imposer de coller à son nom propre, si ce n'est à son corps, celui d'une marque commerciale ? D'autant plus quand on soutient, à l'image de Pernod Ricard, des lieux qui formulent une critique du colonialisme dans leur programme comme Bétonsalon et La Villa Vassilief! Et d'ailleurs, témoigneraient-ils du même soutien si c'était de manière neutre ou anonyme ?

On voit bien dans les stéréotypes colportés par ces marques les processus d'essentialisation et le lien à l'identité nationale : la mode et les spiritueux pour la France, les voitures et les banques pour l'Allemagne. Qu'est-ce que cela dit exactement sur le corps aujourd'hui, toutes ces fondations du luxe qui investissent dans l'art contemporain ? Le dépeçage de chaque membre qui nous constitue fait l'objet d'études de marché et d'un marketing offensif. Qu'est-ce que cela dit également sur le statut du citoyen ? Il faut donc déconstruire le cadre des énoncés des fondations d'entreprise de l'ère biopolitique, ainsi que le préconisait Foucault pour les institutions disciplinaires. Élucider leur politique et non simplement en souligner l'abstraction comme l'a fait récemment Daniel Buren avec son intervention sur la peau extérieure du bâtiment de Frank Gehry au Bois de Boulogne . Les fondations plus ou moins philanthropiques liées à ces entreprises du CAC 40 ou du DAX sont des lieux où l'on voit et qui font voir. Ces lieux de visibilité impliquent une manière de voir l'art à une époque donnée, comme l'asile ou l'hôpital général donnait à voir la folie en son temps en rassemblant dans un même ensemble les fous, mais aussi les vagabonds, les mendiants, les chômeurs et les libertins. Il faut travailler avec ces fondations sur ce regard et les rituels qui lui sont associés également. Et d'abord se demander pourquoi, au lieu d'ouvrir radicalement de nouvelles perspectives, ces fondations reconduisent-elles les mêmes modèles que les institutions publiques ? Est-ce pour s'y mesurer ? Pour leur faire concurrence ? Pour les discréditer et les remplacer ?

Lors d'une table ronde réunie à l'initiative de la fondation Banco Santander en Espagne, je prenais part à la discussion sur les nouveaux modèles d'institution artistique avec Patrizia Re Rebaudengo pour sa fondation et Susie Guzman et Alice Workman, directrices de la galerie Hauser & Wirth pour le projet Somerset mené dans la campagne sud de l'Angleterre. Pour ma part, j'y présentais le « Projet Phalanstère »[3], inspiré par l'industrie sociétaire de Charles Fourier et développé au CAC Brétigny, institution publique située dans la banlieue parisienne. En parallèle, il était surprenant de constater que, malgré la grande qualité de leur programme d'expositions ou de leurs initiatives, ni le projet de la fondation Sandretto Re Rebaudengo, ni celui de la galerie Somerset n'offraient de perspective d'innovation au-delà de celle que l'institution publique des musées et des centres d'art avait pu initier lors de la dernière décennie. Leur projet n'avait la vertu que de faire la même chose mais avec plus de moyens.

On aurait pu attendre de ces opérateurs indépendants une originalité, une alternative, de mener des expériences qui ne sont pas à la portée des pouvoirs publics. Pas du tout ; ils ne font que reconduire les modèles institutionnels et parfois même en renforçant leur conformisme disciplinaire : production d'œuvre comme produit, séparation des activités d'exposition et d'éducation accompagnée d'un renforcement des rôles (artistes, commissaire, éducateurs) et un cloisonnement de leurs espaces dédiés, cantonnement du visiteur dans un rôle unique. Par contre ces fondations redoublent d'initiatives et d'innovation en matière d'optimisation fiscale, de communication et marketing en direction des consommateurs ou pour faire fructifier le capital symbolique de leur marque et de leur collection en s'affichant auprès des institutions publiques (remise de prix, coproduction au bénéfice des grandes institutions qui peuvent le communiquer largement, en ignorant des lieux plus modestes).

Il y a bien des fondations qui cherchent à se démarquer ; Ricard, on l'a vu, en soutenant des petites structures (trop peu), mais en échange d'une contrepartie basée sur le nom de la marque (Pernod Ricard Fellow) associé à l'artiste, une pratique qui interroge. Lafayette Anticipations, avec une inauguration radicale du lieu à Paris (conçu par Rem Koolhaas), brillamment squatté par l'américaine Lutz Bacher, est un projet prometteur d'une fondation qui désosse au stade de la création la compartimentation entre l'atelier de production et le show-room mobile qu'elle met à disposition des artistes. Mais qu'en est-il exactement en phase de réception du rapport entre le client du grand magasin et du visiteur du programme artistique ? D'autre part le concept de « médiateur » emprunté à l'institution publique à un rôle bien désuet dans cet environnement qui cherche à faire rupture avec le corporatisme. Les expéditions en mer de l'académie TBA21 qui mobilisent artistes, scientifiques, collectifs et commissaires ouvrent une brèche intéressante en privilégiant les agencements mobiles aux systèmes. En effet ce qui est productif n'est pas sédentaire, mais nomade. Mais, est-ce la même expérience émancipatrice qui est offerte au spectateur de cette aventure ? Est-ce le même point de vue pour les Viennois qui n'ont plus accès au programme de cette fondation, *a fortiori* après la fermeture des lieux d'exposition des fondations Bawag et Generali. L'exposition « General Rehearsal » qui réunit les collections des fondations Kadist et V-A-C avec celle du musée national d'art moderne de Moscou semble augurer d'une première en faveur d'un renouvèlement du langage artistique et du statut de ses locuteurs. Visiteurs compris ? Cela reste à voir.

Pour bien définir où se situe mon analyse, c'est-à-dire à l'intérieur de ce régime public/privé auquel j'appartiens en tant acteur et qui n'empêche pas un regard critique, je m'appuierai sur une expérience. Avec Kathrin Rhomberg, en charge de la collection Kontakt (la collection d'art d'Erste Group et Erste Foundation), j'ai récemment conduit un projet de commande d'œuvres pérennes réalisées pour le siège de la banque à Vienne, en problématisant le rapport de l'art et du capital avec les artistes, et en travaillant sur les compromis imposés par les points de vue convergents et contradictoires des usagers, des banquiers, des employés qui se croisent sur le site de l'entreprise financière. Le projet « The Canaletto View »[4] prend appui sur la vue idéale de Vienne peinte par Bellotto (dit Canaletto) depuis le Belvédère, devenue le canon à respecter pour la hauteur des nouveaux immeubles construits autour de la capitale autrichienne, la Erste Bank comprise. Les œuvres qui en sont issues interrogent ce principe d'étalonnage et le dispositif économique qui en découle pour ceux qui n'ont pas de compte en banque (Olga Chernysheva), pour ceux qui sont invisibles (Sanja Iveković) ou hors norme (Ashley Hans Scheirl), pour n'en citer que certaines. Toute initiative sur le terrain privé a son point aveugle et ce projet pour une importante fondation n'y échappe sans doute pas, néanmoins il a la vertu de rendre conscient l'absence d'idéalisme en la matière et d'exposer la vitalité de ces contradictions.

Wendy Brown dans son essai « Les habits neufs de la politique mondiale » montre le couple inséparable que forment néolibéralisme et néoconservatisme. Sans doute alors faut-il aller plus loin et mettre dos à dos la théologie des institutions publiques et privées en étant attentif à la manière dont l'art sert des intérêts variés. Sans pour autant réduire l'usage de l'art en l'isolant dans sa bulle spéculative ou sa vitrine de musée, il faut au contraire promouvoir un usage de l'art multiple et se servir les uns (public) des autres (privé) et vice versa. La question se pose par conséquent autant pour les institutions publiques que privées dans les sociétés démocratiques et d'autant plus quand comme en Autriche le néoconservatisme est associé à l'extrême droite : jusqu'à quel point ces institutions autorisent ou empêchent l'usage du temps, des lieux, des moyens, des enquêtes, de la mémoire, des fantasmes, des mœurs et de l'histoire ? Il faut saluer le courage dont font preuve les artistes Sol Calero, Iman Issa, Jumana Manna et Agnieszka Polska dans leur prise de parole collective en tant que nominés du Preis der Nationalgalerie Berlin, sponsorisé par BMW, contre les conditions auxquelles elles ont été soumises. Le retournement d'usage qu'elles ont opéré en se saisissant de la cérémonie, et la précision de leur positionnement[5], sont le signe d'une critique institutionnelle renouvelée, d'un nouveau genre. Pour confirmer que cette critique puise sa singularité dans le féminisme et les mouvements queer, on peut aussi citer le geste de l'artiste Candice Breitz. Celle-ci renomma temporairement son œuvre exposée à la National Gallery de Victoria, en Australie, avec le slogan de protestation « *Wilson Must Go* », et encouragea les autres artistes à faire de même. Ce slogan visait l'entreprise de sécurité du même nom, en charge des expositions et accusée de mauvais traitements envers les réfugiés et demandeurs d'asile retenus sur les îles de Manus (en Papouasie-Nouvelle-Guinée) et Nauru. Ces actes qui se prolongent dans la réalité ont une portée plastique et conceptuelle dont beaucoup d'œuvres contemporaines manquent assurément. Ils traduisent une pratique dont Gilles Deleuze, dans son *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* [6], nous invitait à nous armer : « C'est à nous de découvrir ce à quoi on nous fait servir » [1].

Pierre Bal-Blanc, Athènes, avril 2018.

[1] Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *L'Autre Journal*, n°1, mai 1990.

[2] Sibylle Vincendon, « Avec son musée, François Pinault offre l'affaire du siècle à Paris et Anne Hidalgo »,
Libération, 27 avril 2016

[3] Cf. publication *Projet Phalanstère au CAC Brétigny ou « De l'orgie de musée ou omnigamie mixte en ordre composé et harmonique »*, Sternberg Press, CAC Brétigny, Work Method, 2017

[4] « The Canaletto View – Der Canaletto Blick », avec Olga Chernysheva, Franz Erhard Walther, Marcus Geiger, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Edward Krasiński, Roman Ondak, Florian Pumhösl, Ashley Hans Scheirl, Slaven Tolj, Clemens von Wedemeyer et Lois Weinberger ; commissaires, Kathrin Rhomberg et Pierre Bal-Blanc, Erste Campus, Vienne, Autriche, 2017.

[5] Statement : https://artreview.com/news/news_10_nov_17_open_letter_in_criticism_of_preis_der_nationalgaler ie/

[6] Gilles Deleuze, *op. cit*., nous invitait à nous armer : « C'est à nous de découvrir ce à quoi on nous fait servir ».

Colette Dubois (journaliste): "Il est fortement recommandé aux artistes wallons de s'installer à Bruxelles d'apprendre un peu de néerlandais et beaucoup d'anglais"

Colette Dubois: Ce qui me choque, c'est l'absence de politique culturelle en matière d'arts plastiques en Communauté française. Je m'explique : Venise est la seule manifestation dans laquelle ils mettent de l'argent, ils en mettent même beaucoup trop (plus que la Flandre), mais ils n'y mettent que ça. La procédure de sélection passe par une procédure de marché public (comme s'il s'agissait de renouveler les toilettes du ministère). Le cahier des charges de cette procédure est à chaque édition plus restrictif, avec des critères quantitatifs de plus en plus délirants (x expositions dans x endroits pendant les cinq dernières années, etc…, tant pour l'artiste que pour le commissaire). Entretemps, rien n'est fait pour que les artistes (et les commissaires) puissent y répondre : aucune émulation, peu de centres d'art, un seul musée. On n'invite pas les curateurs étrangers à visiter les expositions, les ateliers. Quand ils le font, c'est de leur propre chef et à leurs frais et ça se passe plutôt à Bruxelles qu'en Wallonie.

Certains artistes refusent de postuler pour le pavillon : étant donné que le dossier est plus administratif qu'artistique,. Ils n'ont pas le temps, ni les moyens de s'y consacrer pendant plusieurs mois pour une décision qui reste toujours aléatoire. Il y a une alchimie qui se crée dans tout jury et personne (à commencer par les différents membres) ne sait à l'avance ce qui va s'y passer. J'ajoute que le jury délibère entouré des fonctionnaires et des juristes. Pour le reste, les artistes sélectionnés sont bruxellois et ce sont de bons artistes. D'ailleurs le problème n'est pas là, il est qu'en l'absence d'un virage à 180° en matière de politique culturelle, il est fortement recommandé aux artistes wallons de s'installer à Bruxelles d'apprendre un peu de néerlandais et beaucoup d'anglais…

La crème glacée

Je marche dans une ville flottante et me voilà flottant moi-même, tout à mes hallucinations.

Je n'ai plus mis les pieds sur la terre ferme depuis trois semaines et je me retrouve aussi morcelé que l'archipel dans lequel je me suis égaré en toute connaissance de cause. Les membres de mon corps sont en suspension dans l'eau verte et lorsque je vois une nouvelle île à l'horizon, je réalise bientôt que ce que je prenais pour une île n'est autre que mon coude émergé.

Je nage le matin en slalomant entre les méduses et les morceaux de plastique. On jette tout à la mer ou dans la lagune ici. Homme stupide et puéril testant comme un enfant les limites de sa mère la nature, elle, toujours digne et magnanime. Désir irrépressible de destruction, de ruine…

L'air conditionné du Palazzo Grassi glace l'échine quand on vient du dehors et de la chaleur de l'après-midi. Le changement de température n'est pas le seul à opérer. C'est aussi l'angoisse qui suinte des lieux d'argent où la vie est distillée jusqu'à une expression de synthèse. Alors, c'est à l'art de reprendre le dessus, paraît-il. S'il y arrive du moins... Pas sûr que les hordes de touristes que nous formons soient tant à la hauteur de la délicatesse de Venise, qui a été construite ici en briques, pierres taillées et clochers. Nous voilà vêtus de vêtements de sport en acrylique, de baskets qui ne tiennent qu'une demi année avant d'être éventrées et nous mangeons des tas de choses sucrées. Et au-dedans de cela, de nos pauvres façades, pas mêmes décorées, il n'y a ni rêve, ni aspiration, ni préoccupation, ni compassion. Il n'y a pas de respiration et encore moins de poésie : le seul véritable carburant aidant à voir le monde dans sa finesse. Non, on roule à autre chose. Le monde, on lui roule dessus. Et on le torture même si on en croit le livre de Roberto Saviano dédié à la mafia, *Gomorra*, qui vous glacera le sang lui aussi, si vous vous avisez de le lire comme ça, innocemment, en été, dix ans après sa sortie, sans qu'il n'ait perdu de son actualité.

Plutôt que de s'enivrer pour oublier, je retourne aux méduses et aux morceaux de plastique qui, eux au moins, ont des songes : la méduse rêve de piquer mortellement un touriste, le morceau de plastique de couvrir une grande distance en mer, d'arriver en Amérique, voire de parvenir à la terre promise des plastiques qui est ce sixième continent agrégé et flottant dont on parle.

Comme je carbure à la poésie, je cherche comme un assoiffé ce liquide qui fera avancer mon hors-bord. Le Lido est plein de fleurs et de parfums souverains. Il y a des plantes luxuriantes dans les jardins. Il y en a aussi qui marchent élégamment au long de l'eau le soir, au point que vous penserez les avoir fantasmées. Vous pouvez toujours essayer de les faire ployer, si vous y parvenez, mais je crains fort qu'il ne vous faille un hors-bord, et pas celui-là dont on vient de parler.

C'est Albert Oehlen, peintre allemand, qui est exposé cette année au Palazzo Grassi de François Pinault. Le maître des lieux aime mener la danse en valorisant ou revalorisant tel ou tel artiste de ses possessions. Il mise sur Oehlen cette fois-ci. Il pourrait miser sur un autre si cela lui chantait ; les artistes, il les possède tous.
Une connaissance passant tout son temps sur Instagram m'avait parlé d'un petit aphorisme pour le monde de l'art d'aujourd'hui. Amateur, je ne m'étais pas fait prier. Celui-ci disait en substance : *les commissaires sont les nouveaux artistes, les galeristes sont les nouveaux commissaires, les collectionneurs sont les nouveaux historiens de l'art et les artistes pensent encore qu'il s'agit d'eux*. Un vrai proverbe en devenir. Au Palazzo Grassi, nous sommes donc invités à reconsidérer la place d'Albert Oehlen dans l'histoire de l'art, cette discipline qui, à vrai dire, a toujours été fort discutable. Mais ne gâchons pas le plaisir de ceux qui pensent s'en être tout récemment emparé. Chez Oehlen, il y a quelques belles toiles, certes. L'astuce principale consiste à osciller entre image imprimée et rehauts à l'huile, posés à la main ; dialogue entre le manuel et la mécanique. Il y a de la mélancolie allemande mais elle sonne un peu étrangement dans cette Mecque de la mélancolie qu'est Venise. Il y a aussi de l'ironie : le titre de l'exposition annonce des « Vaches près de l'eau ». On peut imaginer à qui il est fait allusion. A nous sans doute, les touristes, de bien bonnes créatures. Mais dans l'ensemble cette exposition d'Albert Oehlen est malheureusement triste. Je suis vraiment désolé de l'écrire. Je dis ça pour m'excuser auprès des charmants employés qui m'ont accueilli avec beaucoup de courtoisie et qui m'ont fait entrer gratuitement quand bien même je devais faire piètre figure en tant que critique d'art avec mon t-shirt trempé de sueur, mes sandales sur le point de rompre, et mes yeux quelque peu ivres d'abattement et d'extase mêlés.

Le problème d'Albert Oehlen est le suivant : il est dans le peloton avec Martin Kippenberger, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Christopher Wool et Martin Majerus. On peut donc dire qu'il ne courre pas avec des incapables, il est plutôt bien entouré. Mais, il n'est pas assez fou pour tenir tête à Kippenberger, il manque de rigueur pour suivre Richter, il n'a pas le souffle iconographique de Polke ni sa maestria des différents revêtements, et il lui manque aussi la fantaisie et la vision tridimensionnelle du feu-follet que fut Majerus et la froide précision de Wool. Ce serait donc délicat de miser sur lui comme gagnant du prochain Giro d'Italia.

Il y a des orages la nuit. Parfois, ce sont des orages sourds qui ne crèvent que sur les montagnes au loin, au-delà de Vicenza. On ne perçoit que les rumeurs de la bataille, des éclats orangés striant brusquement le ciel à l'horizon. Et une chaleur nocturne enveloppe la lagune qui ne veut pas céder à la pluie. La pluie, elle ne vient pas, elle ne viendra pas.

Il faut tout de même remercier les touristes. Ils sont tellement disciplinés, en allant toujours aux mêmes endroits, qu'ils laissent incidemment tout le reste de la ville aux autres, à nous, aux égarés. Et les restes d'une ville comme Venise, ses seules miettes, ce n'est pas rien…

Dans le jardin public de la Madonna dell'orto, nous jouons à un jeu. Je trace sur une feuille une ligne verticale, afin de faire deux colonnes. Il s'agit de dire en cinq mots ce qu'elle comme moi pouvons bien venir chercher ici, encore et encore. J'inscris dans ma colonne : *tempo, esplorazione, luce, fortuna, amore*. Elle inscrit dans la sienne : *spontaneità, pescare Venezia, silenzio, acqua, colore*. Je scrute le sable, le ciment, le bitume de Campalto, le ciel et la lagune remuée par les moteurs des vaporetti pour savoir si certains de ces termes par hasard se recoupent.

Au camping arrive un croate aux cheveux peroxydés. Il porte un borsalino, une chemise blanche et un petit slip de bain. Au milieu du campement, il hurle au téléphone à longueur de journée et sème la terreur parmi mes congénères hollandais, allemands, italiens et croates aux cheveux non peroxydés.
Un matin, un différend naît entre lui et le patron du camping. Le Croate demande une réduction pour d'obscures raisons, ce que le patron lui refuse. Ils se quittent dos à dos. Arrivent alors les carabinieri. Ils sont trois, en costume d'apparat. La police italienne a l'air d'être au service d'un état bien tenu, si l'on s'en tient aux costumes du moins. Une heure de palabres avec le croate au borsalino et au slip de bain s'ensuit. Sans succès. Le croate est invité à monter dans la voiture des carabinieri. Il va dans sa tente chercher un sac banane, et les suit sans broncher, presque fier du fait que sa demande de réduction farfelue ait été prise au sérieux. Il part au commissariat dans sa tenue de combat à lui et en revient une demi-journée plus tard, l'air tranquille. Je soupçonne les policiers d'avoir finalement décidé de payer eux-mêmes au patron du camping la réduction demandée, de guerre lasse.

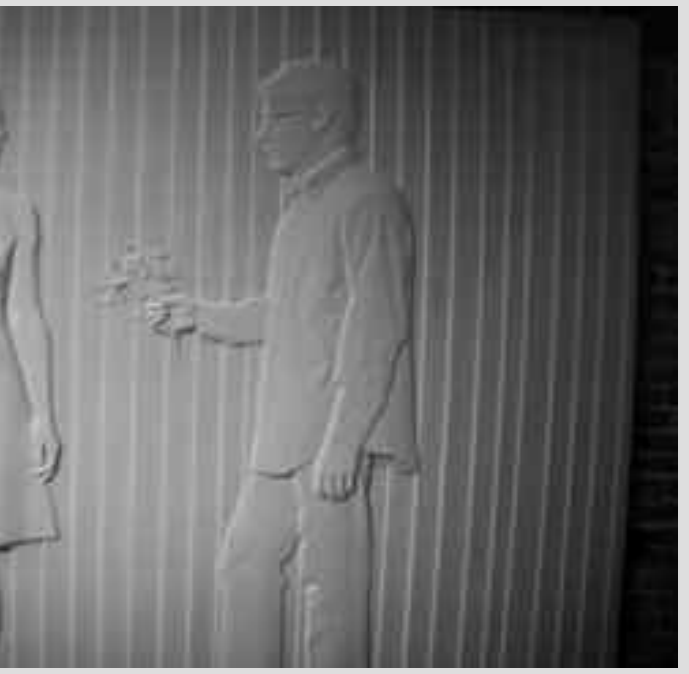
Trois jours plus tard, arrive un second croate aux cheveux peroxydés. Stupeur dans le camping. Est-ce un repaire de dealers excentriques en cavale ? Est-ce qu'il y a un festival du cheveu peroxydé dans l'île, en ce moment ? Il agit en tout cas un peu de même. Il force la sympathie avec tout le monde, demande des briquets à tous les jeunes couples d'amants allemands, sollicite le patron du camping pour utiliser sa cuisine personnelle, et circule comme un chien fou dans toute la propriété en exhibant sa musculature de pacotille et en faisant virevolter ses petits cheveux d'ange dorés. Un soir, il s'approche de moi et je le vois au dernier moment. Je bondis alors de trois centimètres au-dessus de ma chaise en plastique. Il me jette un regard satisfait, ouvre le frigo en sifflotant et se saisit de bocaux renfermant des pilules de bodybuilders, dont il avale d'un trait une pleine poignée. Il va falloir faire le monde avec ça.

Le Palazzo delle Zattere est un édifice récemment réhabilité que la commune de Venise a « confié » à une richissime collectionneuse russe pour un bail emphytéotique de trente-six ans (vient le souvenir d'une œuvre de Luciano Fabro présentée à San Gimignano dans l'espace public, *l'Italia all'asta*). En échange de quoi, la collectionneuse russe entretient le lieu, un personnel et un programme d'exposition. Un échange de bons procédés. Le tout se nomme V-A-C Foundation. Tout le monde y va de sa fondation en Italie en matière d'art, les fondateurs semblant quasi persuadés du fait qu'ils poseraient ici où là la première pierre d'une cité appelée à devenir éternelle. La seule et unique cité de l'art, la leur en l'occurrence. Bon, ne faisons pas la fine bouche. Une amie italienne à qui je

raconte la chose soupire et me dit qu'il y a bien des morceaux d'Italie qui vont ainsi dans les mains de riches privés étrangers. Je compatis, tout en gloussant intérieurement à l'idée de voir un jour des morceaux de Namur privatisés par des magnats de Saint-Pétersbourg.

L'exposition proposée n'est pas si mauvaise, juste fort confuse ; les œuvres en tout cas sont de qualité. Deux artistes ont été invités à choisir des pièces dans la collection de cette riche fondatrice de fondation russe et une curatrice de la Whitechapel de Londres s'en est aussi mêlée. Les artistes sont James Richards et Lynette Yiadom-Boakye. La curatrice est Iwona Blazwick. James Richards présente une vidéo très belle en entrée d'exposition : *Radio at Night*, 2015. La musique y tient un rôle majeur. C'est elle qui guide le déroulé du film, qui l'accompagne. La musique comme architecture… Ne serait-ce pas une idée à soumettre à un commissaire de la biennale d'architecture ? Il s'agit d'une bande sonore électronique et bruitiste venant soutenir des collages d'images, allant d'une scène de chirurgie dans un hôpital à la vue d'une usine de traitement du poisson, en passant par l'apparition d'un visage stupéfait et la vision quadrillée d'un sous-bois. Manière de faire le lien entre les activités frénétiques de l'homme, qui dissèque, analyse, agit sur le détail, sans penser aux conséquences de ses actes, sans inscrire son action dans un écosystème. James Richards tente lui de récréer en quelque sorte un tel écosystème par le biais de son montage, qui chante, pallie, relie.

Pour son choix d'œuvres de la collection, James Richards a choisi avant tout une macabre étude de pape de Francis Bacon de 1953, très sombre, dans les noirs. Autour de cette œuvre majestueuse, il a disposé une de ses installations sonore, complétée de rideaux muraux et de sièges : *To replace a Minute's silence with a Minute's Applause*, 2015. La peinture de Bacon semble ainsi partie prenante d'une nouvelle création à deux voix. L'ensemble paraît être une



tentative d'hypnotiser, de dompter le monstre qui sommeille en l'homme, et cela dans sa cage même. Dans les salles adjacentes se succèdent des œuvres qui traitent de mêmes obscurités. Un puissant dessin de Marisa Merz. Un autre de Giacometti. Un portrait de grande taille de Rudolf Stingel…

Lynette Yiadom-Boakye est une peintre londonienne, d'origine ghanéenne qui a été très médiatisée ces dernières années, notamment à la Biennale de Venise. Elle réalise une peinture très franche, brossée à grands traits mais avec sensibilité, dans la lignée de Marlene Dumas, en plus varié, inattendu et en moins pathétique. Elle arrive à négocier avec beaucoup de brio les aspects vivaces comme historiques de la peinture. Sa présentation d'œuvres de la collection de la fondation est un peu décousue, mais d'œuvre en œuvre on retrouve finalement ce qui fait les caractéristiques de son art. Elle présente deux de ses toiles personnelles et y ajoute des tableaux et dessins de toute une série d'artistes, allant de Warhol à Hockney, de Jaan Toomik à Natalia Goncharova. Ce qui les réunit est finalement une commune audace à aller vers la simplicité voire la naïveté du signe, mais à trouver dans cette simplicité mille nuances.

La maladie emporte la mère d'un de mes amis en Belgique, mais ici les grillons obstinés jacassent du matin au soir, les abeilles indifférentes butinent les lauriers, et l'été est à son apogée. Ni l'été ni Venise ne semblent laisser de place au deuil, à moins de le vivre en apnée. Alors, je plonge la tête sous l'eau pour pleurer. L'eau salée des larmes se dilue dans l'eau salée de la mer, et ainsi la boucle d'une vie est bouclée.

Là, dans les profondeurs encombrées d'épaves, on croise Alessandro Fiori, musicien de Toscane qui sillonne les bas-fonds de l'Italie pour gagner quelque argent. Il fait étape dans une des rares associations alternatives de Venise, voici quelques années. Caterina le voit jouer puis plus tard me le fait écouter. *Scusami*, sur l'album *Questo dolce museo* sonne là en bas, pour le plaisir des espadons aux yeux écarquillés : *scusami se ti ho svegliata per vedere un alba del cazzo / non so mai come si fa a fare il pavone / scusami se ti ho svegliata e tu sognavi / Hemingway felice nella val Tidone / scusami ero già in piedi da un pezzetto per andare a pisciare / credimi non mi dispiace Il vecchio e il mare / scusami mi son permesso solo di farti un regalo / l'unico possibile col mio cachet.* Mais elle est à Londres aujourd'hui, une autre péninsule, et on ne reçoit pas les ondes radio en ce temps de guerre. Tristes tropiques, triste trafic entre des isolements extorqués d'île en île, à ne savoir que faire.

Le bus avance à toute allure sur la route qui va de Santa Maria Elisabetta à Alberoni. Nos têtes bringuebalent au rythme des trous qui constellent la chaussée. Les têtes sont secouées comme on secoue un sac de pain vide pour s'assurer qu'au fond il ne reste plus de miettes, afin de le jeter ensuite en toute satisfaction dans la poubelle papiers. Et voilà la félicité qui entre par les fenêtres entrouvertes, par bouffées…

A la Punta della Dogana, est présentée la seconde exposition annuelle de monsieur Pinault, comme de coutume mise en musique par la directrice de la collection Caroline Bourgeois.
On retrouve dans cette présentation les caractéristiques de ses expositions de la Dogana : une ligne directrice claire à défaut d'être fertile, et une poésie certes présente mais néanmoins embarrassante. C'est que la poésie est un poisson agile qui trouve sa vivacité lorsqu'elle est prise dans (ou avec, ou à cause de) son élément. Hors de l'eau, le poisson ne survit pas. *Pas de place pour la poésie mais seulement pour ce qui est* comme l'écrivait Jack Kerouac dans ses *Beliefs and Techniques for Modern Prose*. Or, *ce qui est* dans cette exposition, n'est pas… Sous le titre de *Dancing with myself*, l'exposition se contente de développer un propos sur la question de l'autoportrait d'artiste. On ne sait trop que faire de ce cocktail mêlant l'eau de rose à l'eau du narcissisme, ou plutôt à l'eau des œillères telles qu'en portent les chevaux quand il s'agit de les faire marcher droit, ou de leur masquer les sources périphériques d'effroi. Néanmoins, les œuvres choisies affinent quelque peu le propos, et le ramènent peu ou prou dans le monde, ce qui sauve l'exposition. On retrouve alors de vieilles connaissances qui émeuvent ici comme en d'autres temps et lieux. Il y a une œuvre très belle et très judicieusement installée en entrée d'exposition, de Felix-Gonzalez Torres (*Untitled / Blood*, 1992). Il s'agit d'un grand et dense rideau de perles rouges et blanches alternées qui dégringolent du plafond et que le visiteur peut franchir comme s'il passait un sas, ou comme s'il se mêlait à la multitude. On se remémore ici les enjeux de la pratique de l'artiste d'origine cubaine : ce rideau, ce serait une métaphore sur l'amour, la sexualité, le SIDA, la mort, la religion. Se frotter à cette multitude de perles, ce serait comme plonger dans un bain de fluides rouges et blancs –sperme et sang– joyeusement tout autant que tragiquement entremêlés. Ce serait aussi le rideau de plastique qui séparerait deux alcôves d'hôpital, où seraient allongés deux malades. Ce serait la sarabande et le fragile équilibre des globules rouges et blancs. Ce serait le voile qu'on traverserait pour aller vers la mort, ou pour en revenir encore une fois, miraculeusement. Ce pourrait être les scintillements des lumières d'une boîte de nuit, ou les êtres se mêleraient pour former une seule masse ondoyante. Ou ce pourrait être encore la grille d'un confessionnal au travers de laquelle le soi-disant pêcheur murmurerait au prêtre la vérité.

Il y a également une vidéo du fantastique David Hammons, encore et toujours lui (*Phat Free*, 1995). On le voit, ou plutôt on le distingue, marcher dans une ville apparemment américaine, la nuit. Et sa silhouette nonchalante progresse en tapant du pied dans un objet métallique, un seau ou quelque chose du genre, quelque chose qui n'est pas vraiment fait pour rouler. Et il tape dans cette balle incommode au fil des rues qu'on découvre avec lui, rues de quartiers périphériques de mégapoles, tout d'activité, tout de chaos, ce que les dérives erratiques de la balle qui n'en est pas une exemplifie bien. Mais encore l'artiste, patient, obstiné, tout autant qu'ironique, poursuit sa balle de fortune, réajuste le tir, se positionne. Il ne lâche pas le morceau. David Hammons est un hybride de chien de rue et de Miles Davis, ce qui lui donne une sacrée vue d'ensemble sur les bas-fonds tout comme les cieux : de quoi nous en informer au mieux.

Enfin, on trouve encore un autre vieil ami dans cette exposition de la Dogana, en la personne du toujours formidable Charles Ray. Cet artiste, pour le coup, est effectivement focalisé sur le thème de l'autoportrait, mais c'est pour mieux parler de l'homme moderne en général : cet être de carton-pâte, tout égaré entre ses désirs de gloire, ses névroses, ses poses obligées de musée de cire, et ses rêves enfantins de réinvention des perspectives, des proportions, du sens même de la logique : ce que les jeux de figurines réelles ou imaginaires, autorisent. De lui est présentée une photographie, drôlement coincée entre le portrait de photographe de village et le portrait, jeune et avant le succès, d'un Steve Jobs ou d'un Bill Gates (*No*, 1992). Et par ailleurs, on voit un bas-relief en plâtre montrant l'artiste offrant des fleurs à son aimée, dont on ne peut jurer qu'elle soit étreinte d'un sentiment réciproque à son égard (*Light from the left*, 2007 : de sublimes titres chez Charles Ray). C'est une sorte d'inénarrable monument gréco égyptien au fait de se prendre un râteau, de se foutre le doigt dans l'œil, de prendre ses désirs pour des réalités : ces petits moments de l'existence par lesquels nous passons.

Johan Van Der Keuken a fait ces deux films de part et d'autre de sa carrière : *Les vacances du cinéaste*, et bien plus tard *Vacances prolongées*. Il avait raison. Les vacances se prolongent. On quitte Venise d'un trait de train glacé filant vers le sud et vers Salerno. On guette de loin les spectres décrits par Saviano, qui doivent être tapis là quelque part dans l'ombre de cette région de la Campanie qui avait pourtant tout pour elle. On quitte Venise mais pas ses effets de trompe l'œil. Ce qu'il nous reste à faire comme effort, encore et toujours est d'avancer comme le cheval, mais sans les œillères. De nos deux yeux, nouvellement placés sur les côtés, on ira et on verra, ou du moins on tâchera de voir.

Louis Annecourt

TRYING TO BE *THE* PAINTING

A De Garage à Malines, Emilio Lopez-Menchero présente « De Mol à Molenbeek »

Vue de l'expo d'Emilio Lopez Menchero à De Garage, photo de Colette Dubois

Pour Emilio López-Menchero, être artiste - une question d'identité - a toujours consisté à se mesurer tant aux normes historiques et sociales qu'à lui-même. Depuis le début des années 2000, à côté de ses interventions dans l'espace public, il a cherché régulièrement à incarner des personnages célèbres. Cette série, nommée 'Trying to be' consiste à faire le remake d'une photographie célèbre d'une personnalité. Ainsi, dûment grimé, il figure tantôt des artistes - Picasso, Frida Kahlo, André Cadere ou James Ensor -, tantôt des personnages souvent mythiques et controversés - Raspoutine, Arafat, Che Guevara ou Carlos. Mais le jeu peut aussi se compliquer quand il se met en scène en Rrose Sélavy - où Duchamp se transforme déjà -, ou en Escobar, le narcotrafiquant, lui-même déguisé en Pancho Villa.Tous les artefacts (maquillage, travestissement) sont présents, mais ils ne sont qu'un moyen que l'artiste utilise pour donner son corps au mythe et, le temps de la fabrication de l'image, se confondre avec lui. Les personnages de peintres sont nombreux dans la série et c'est en réalisant *Trying to be Ensor* en 2010 qu'Emilio Lopez-Menchero a découvert que le temps était venu de dévoiler sa peinture et de s'y consacrer pleinement. L'exposition *De Mol à Molenbeek* permet d'appréhender une peinture multiforme que l'on pourrait résumer, en paraphrasant la série de l'artiste, non pas *Trying to be painting* - Emilio Lopez-Menchero s'y révèle un véritable peintre - mais *Trying to be* the *painting*.

Le titre de l'exposition renvoie à la biographie de l'artiste : il est né en 1960 à Mol, une ville de Campine où son père travaillait pour le centre d'études nucléaire et son atelier est aujourd'hui situé à Molenbeek. Enfant, il découvre la peinture - on trouve d'ailleurs dans l'exposition deux gouaches datées de 1966, l'artiste a alors six ans - et leur remake cinquante ans plus tard, en grand format et à l'huile, réalisées dans l'atelier de Molenbeek. Ce sont les deux pôles qui structurent l'exposition. L'enfance à Mol est très présente avec une série de grands tableaux s'attachant à des images-souvenir du quotidien - le petit salon, les chats dans l'escalier, l'enfant suspendu par les bretelles de sa salopette à une branche d'arbre, etc.- et d'autres plus petits qui réfèrent au monde - le premier pas de l'homme sur la lune ou le mémorable combat entre Frazier et Muhammed Ali. Un autre tableau représente la maison de l'enfance "à vendre". Les peintures qui témoignent d'aujourd'hui y répondent : des voyages - New York, la Palestine - et l'actualité -Trump, Alep. La peinture de López-Menchero n'est pas seulement autobiographique et évocative, elle a également un versant imaginaire. Cet aspect peut être sombre comme on le voit dans les tableaux qui associent une grille de petits signes répétés de manière régulière figurant de grands immeubles impersonnels(1) et une branche d'arbre mort. Plus inquiétante est la série des *Cabezudo*, mi têtes, mi masques, qui deviennent presque des portraits, tant leurs yeux extrêmement réalistes et brillants semblent suivre les mouvements du spectateur.

Scènes de genre, portraits, paysages, flux imaginaires, les sujets sont variés, les styles et les techniques utilisées le sont tout autant. On trouve des toiles brutes sur lesquelles les couleurs s'inscrivent de manière très déliée à la manière des esquisses ou des travaux préparatoires. D'autres tableaux jouent avec la matière et sont chargés de pâte. D'autres encore travaillent avec la transparence de jus délicats. La recherche de la plus grande ressemblance côtoie presque l'abstraction. On sent le grand plaisir que l'artiste prend à peindre et toute sa détermination, mais on sent aussi l'importance qu'il accorde au sujet et son désir de partager ces bribes de vie, ses réactions au monde qui nous entoure et ses fantasmes. Toutes ces peintures interrogent le geste de peindre aujourd'hui, hors des querelles qui ont émaillé l'histoire de la peinture. C'est sans doute en elle qu'Emilio López-Menchero parvient à réunir son identité et le monde. De la même manière qu'il cherchait à «être» un personnage mythique, ici il cherche à devenir la peinture elle-même.

Colette Dubois

(1) Architecte de formation, López-Menchero a toujours été fasciné par les théories d'Ernst Neufert et particulièrement par les éléments normés qui parsèment ses croquis et ses plans.

«Van Mol tot Molenbeek» d'Emilio López-Menchero, jusqu'au 2 septembre à De Garage, Onder-Den-Toren, 12 à 2800 Mechelen. Ouvert du jeudi au dimanche de 13 à 18h.

Emilio Lopez Menchero
Cabezudo con Caja y Nariz (2018),
oil on canvas, 130 x 115 cm

LEONE D'ORO 2018, BIENNALE DI VENEZIA

Meg Stuart/ *Damaged Goods*

1
La remise du « Lion d'or » à Meg Stuart, comme reconnaissance d'une œuvre pérenne, aventureuse et imprévisible, est à juste titre une nouvelle de première importance pour le monde. Originaire de cette terre de swing qu'est La Nouvelle-Orléans, Meg Stuart avait été remarquée à l'occasion du festival de danse « Klapstuk » à Louvain en 1991 avec « Disfigure Study ». Dans cette représentation intime, Meg Stuart avait mis en scène la danse à l'intérieur même du corps, qu'elle mettait en mouvement lentement et chirurgicalement. Ainsi, une chorégraphie de danse se transformait en une mise en scène impeccable de parties de corps désarticulés. Pour le public habitué à la danse, « Disfigure Study » fut une expérience déroutante et novatrice. Les (quelques) visiteurs familiers des arts visuels remarquèrent tout de suite la relation implicite avec les arts plastiques. Le corps se désintégrait magnifiquement devant les yeux du public, évoquant la peinture du Caravage et la manière dont il peignait ses incomparables scènes de clair-obscur. Ce spectacle rappelait également les principes du cubisme ainsi que les œuvres d'artistes comme Hans Bellemère, Louise Bourgeois et Franz West. Un peu plus tard, Meg Stuart fonda à Bruxelles sa compagnie « Damaged Goods », toujours en activité, avec également une antenne à Berlin.

Après « Disfigure Study », Meg Stuart enfila une perle après l'autre afin de former un collier de performances, sans structure prévisible en termes de formes et de couleurs. Sa liberté artistique extravagante est basée sur l'improvisation, comme dans les ensembles de jazz qui jouent librement dans les limites d'un canevas prédéfini. Le caractère bouleversant de ses performances, dans lesquelles les vibrations incongrues sont canalisées dans des décors et des costumes aux formes les plus folles, transforme une performance de Meg Stuart et de sa compagnie en un trip. Un trip dont le contenu reste rugueux et, par conséquent, grince et couine dans les corps des visiteurs parfois agacés. L'œuvre de Meg Stuart rappelle le travail de feu Franz West. Assis dans notre fauteuil de théâtre, on se rend compte de la fragilité de notre corps et des limites de ses possibilités. Meg Stuart détecte les vibrations innommables dans et entre les personnes. Elle essaie de libérer ces énergies qu'elle fait traduire par ses performeurs/danseurs dans une structure apparemment indéfinie. L'apport à la performance de ces danseurs « co-créateurs » demeure considérable, comme en témoigne la mise en place de toutes sortes d'ateliers de sensibilisation qui guident la période de création en tant que processus de groupe.

2
La directrice de la « Biennale Danza 2018 », la chorégraphe canadienne Marie Chouinard, a sélectionné la fantastique performance « Built to Last » (2012), jouée le 22 juin après la cérémonie de remise du Lion d'Or, ailé, reluisant et tant désiré.

« Built to Last » est un spectacle magnifique avec différents niveaux de lecture. Avec passion et raison, le musicologue et pianiste Alain Franco a choisi différents monuments de l'histoire de l'art musical pour rythmer la représentation. Le décor est constitué d'un firmament de différentes boules coloriées et autres « géo-volumes » qui parfois bougent sur deux barres en croix, comme dans une ivresse cosmique. La nullité, la banalité et l'absurdité du vivre ensemble se déroulent en dessous, que ce soit ou non sous des étoiles rayonnantes. Les mouvements « dansants » dans ce spectacle époustouflant montrent la manière entêtée dont Meg Stuart fait communiquer les danseurs avec le public : fluide, bafouillant, minimal, faillant et parfois exubérant. Les performeurs sont souvent réduits à des marionnettes. Ils ne ressemblent pas aux stéréotypes du monde extérieur, mais apparaissent comme des étrangers dépourvus de toute convention sociale ou vestimentaire. Dans un conteneur transparent, les acteurs s'abritent parfois, les uns contre les autres, dans des tenues hilarantes. Ainsi, avec une voix profonde et beckettienne, la vie est présentée comme absurde.

L'humour flotte dans « Built to Last » comme une bouée de sauvetage jaune vif. Les fragments de musique menaçants disparaissent grâce aux sarcasmes d'un acteur ou à un regard dirigé vers le public. Kris Van Boven, par exemple, par sa forte présence sur scène et ses remarques, fait voler en éclats le sérieux et le pathos de la musique et de l'existence. Ses intermezzi italiens, accompagnant les citations de compositeurs tels que Beethoven, sont hilarants. « Citazioni… », murmura-t-il aux Italiens. Le public retrouva sa respiration dans un éclat de rire, lors de cette performance fondée sur des monuments de la musique ainsi que sur des clins d'œil à l'histoire récente de la danse, comme le solo merveilleux d'Yvonne Rainer, « Trio en A », exécuté par Maria Scaroni !

« Built to Last » fut un choix parfait pour Venise. Non seulement parce que la Biennale est un monument en soi, mais aussi parce que Meg Stuart réussit à questionner le « monument » à travers différents domaines de l'art (danse, vidéo et architecture).

3
« Free Space » était le thème central de la Biennale d'architecture, qui se déroulait dans les pavillons nationaux des Giardini ainsi que dans le célèbre Arsenal. Le dimanche 22 juin à midi, l'Institut Goethe organisa un fantastique « moving panel » avec entre autres Meg Stuart et le collaborateur et scénographe de « Damaged Goods », Jozef Wouters.

Le thème « Free Space » est une forte contradiction en soi ! Lors de la visite, Meg Stuart illustre ce paradoxe avec le choix, politique, de trois pavillons. La bande très sélecte se déplaça du pavillon belge au pavillon suisse avant d'atterrir enfin sur et dans l'« Island », le magnifique pavillon britannique, entièrement vide. Qu'est-ce que signifie « espace libre » en architecture ? Et comment dans une démarche pertinente, un chorégraphe peut-il y répondre ? C'est une question fondamentale de la danse actuelle, toujours considérée comme « élitiste » et « déphasée ». Meg Stuart considère le magnifique pavillon belge, transformé en arène européenne, comme un lieu de détermination et de prise de position. Les participants de ce « moving panel » cherchèrent et trouvèrent une place dans cette arène : debout, couchés, accroupis… le tout sur l'Hymne Européen (Beethoven), sonnant farouchement en fragments entre les murs blancs du pavillon. Rester debout et expérimenter l'hymne européen comme un bruit allégorique et évanescent fut une expérience très forte. Cette confrontation suscita de nombreuses discussions autour des concepts de liberté, de pouvoir et de « supra-politique ».

Le pavillon suisse peut être vu comme une intervention artistique de style « pop-up » : les espaces blancs étaient strictement divisés selon diverses échelles et proportions. Avec, d'une part, ces minuscules chambres blanches munies de petites portes et fenêtres, et, d'une autre part, ces grandes chambres avec de hautes portes, de grandes fenêtres et des cuisines, la balade à travers ce pavillon se transformait en une étude de la mesure de l'être humain par rapport aux choses. Dans une chambre transparente avec vue sur le véritable plafond du pavillon, Meg Stuart a évoqué un « talk » sur l'échelle ainsi que sur le rôle du gardien, qui acquiert des formes de connaissance sans précédent rien que par sa présence prolongée et le temps qu'il a pour observer.

Ici se trouve un élément essentiel de l'œuvre de Meg Stuart : elle cherche les limites de la connaissance, à la place de la collectionner de manière conventionnelle. Elle demeure convaincue que les connaissances inexploitées nous poussent à imaginer le monde d'une façon durable et différente ! Non repeint, le pavillon britannique, intitulé « Island », demeurait entièrement vide. Meg Stuart invita le « moving panel » à bouger et danser dans ces splendides salles vides. Autour du pavillon, un escalier le long des échafaudages menait jusqu'au toit, où une magnifique « piazza » était construite. Ce poste d'observation permettait d'apercevoir la lagune mais aussi les pavillons environnants, comme entre autres ceux de l'Allemagne et de la France. Meg Stuart descendit dans l'espace vert sous-jacent (un décor exotique a priori inaccessible) et offrit une performance à son public, perché sur le balcon du haut. Avec cette performance, Meg Stuart a réussi à bouleverser les proportions - on la regardait comme des aigles sur une plate-forme surélevée ; on expérimentait de manière corporelle la puissance et la force de l'architecture.

4

Le « moving panel » est probablement le format du futur : l'artiste peut utiliser et manipuler le hasard et les moments magiques du présent afin de créer de profondes expériences intersensorielles. Des expériences durables qui peuvent changer la perception des participants.

Mais parlons un peu politique à présent…Meg Stuart choisit le pavillon de la Belgique, avec Bruxelles comme centre névralgique européen ; celui de la Suisse, modèle de neutralité politique ; et le pavillon vide de la Grande-Bretagne en plein Brexit.

L'art ne peut pas sauver le monde. Mais il peut développer un nouveau langage pour remettre en question le vieux monde. Cela fait penser à la troupe bariolée, représentée sur la fresque de Giovanni Tiepolo dans la Ca'Rezzonico sur le Canal Grande de Venise, regardant le panoptique et marquant ainsi une frontière historique entre le passé et le « Mondo Novo ». Un temps nouveau où la « neutralité décorative » faisait place à une nouvelle « machine » d'illusions troublantes, de rêves absurdes et d'émerveillement chancelant.

Meg Stuart et « Damaged Goods » tournent le dos au monde habituel et, comme dans la magnifique fresque « Mondo Novo » de Tiepolo, laissent le public regarder activement vers d'autres possibilités, inconnues, libres, imagées et absurdes.

Meg Stuart :« We have the urge to continue reinventing ourselves. We have to move forward. Many things are designed to break after a short time. There is also the sense of an approaching end. Everyone is preparing for it. It is sad, but that's the way it is. »

Luk Lambrecht

La Biennale d'architecture de Venise est à visiter jusqu'au 25 novembre 2018. La représentation « Built to Last » est programmée au « Kaaitheater » de Bruxelles, le 19 et 20 janvier 2019.

JAN FABRE. SILICON BRAIN

« La pensée est l'esclave de la vie, et la vie est le fou du temps », Shakespeare, *Henry IV.*

À la Fondation Maeght, l'artiste plasticien, le dramaturge, metteur en scène et chorégraphe Jan Fabre conçoit une exposition placée sous le signe des alliances entre création, science et héritage de l'histoire de l'art. Au fil de Ma nation : l'imagination, il donne libre cours à un imaginaire travaillant sur l'onirisme, les mythes, le corps, le sacré et le profane. Si la dérision, l'humour, la subversion critique fabrienne sont présents, si l'héritage du surréalisme et du baroque flamand demeure actif, prolongé et détourné, l'esthétique est moins celle de l'impertinence, de l'iconoclastie que celle d'une méditation à partir du thème du cerveau que l'artiste conçoit comme une terra incognita.

Tijl Ulenspiegel contemporain, Jan Fabre a élu, dans ses créations plastiques, théâtrales, chorégraphiques, la veine carnavalesque en toutes ses formes (kitsch ou épurée) afin de questionner les nouages entre l'art, le religieux et le sexuel. Agencée comme un parcours spirituel, scénographiée comme un chemin de croix (à rebours de son acception habituelle), l'exposition déroule le fil du cerveau en tant que brique de base, emblème de la vie. Ce « corps-cerveau » comme le nomme le commissaire d'exposition Olivier Kaeppelin dans le magnifique catalogue qui accompagne l'événement, Jan Fabre le décline dans la multiplicité de ses formes, sans hiérarchie, sans le fléchage du simple au complexe véhiculé par l'anthropocentrisme : le « corps-cerveau » se déploie en cerveau humain, cerveau-animal, cerveau-végétal, cerveau-minéral, cerveau-ange, cerveau-dieu. Souvent érigé par Jan Fabre en analogos du cœur, le cerveau traverse tous les règnes de la vie et bute sur sa mortalité. Pensant la finitude humaine comme l'analyse Paul Ardenne, les œuvres exposées à la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence vont des sculptures en marbre de Carrare, en bronze doré, en silicone aux dessins et dessins-collages.

Jan Fabre. Pieta V, © Angelos bvba / Jan Fabre / © Adagp Paris 2018.
Photos Roland Michaud / Archives Fondation Maeght

Cerveaux surmontés de croix fleuries, de l'arbre de vie, cerveaux coiffés de tortures renversées sur le dos, d'insectes, de poissons (Hommage à Jacques Cousteau), tabernacle du cerveau, cerveau-rocher poussé par un Sisyphe métamorphosé en plusieurs tortues… il est tentant de voir dans ce motif une réappropriation du globe terrestre ou une actualisation du crâne des vanités. Prolongeant la poétique du memento mori, le cerveau s'avancerait comme la version contemporaine du crâne. L'inscription des œuvres de Jan Fabre dans la tradition des vanités, du memento mori (« souviens-toi que tu es mortel ») leur délivre comme mission d'évoquer la précarité de l'existence, la course vers le néant, que ce soit pour s'y résoudre, s'y résigner ou tenter de la contrer symboliquement par la création. La dramaturgie spirituelle proposée, ses allégories de la mort s'inscrivent dans une version contemporaine de l'ars moriendi.

La confrontation avec l'hyper-réalisme des sculptures-cerveaux taillées dans le marbre révèle une proximité visuelle troublante entre les circonvolutions de l'organe cérébral et celles des selles. Un lien entre cérébral et fécal se met en place. Un cerveau-étron. Un cerveau dont les deux hémisphères séparés par une raie fait aussi immanquablement penser à des fesses, dans une conjonction du spirituel et du charnel. Les météores-cerveaux chutés sur terre apparaissent comme des animaux, des végétaux mutants, dénués de pattes, de racines, moins futuristes que remontant d'un passé oublié.

Avec les deux gisants en marbre, Jan Fabre revisite un autre pan de l'art funéraire chrétien. L'iconographie sépulcrale se voit déplacée par l'axe de la métamorphose frappant l'identité. Hommage à deux explorateurs des énigmes du cerveau, la neuro-anatomiste Elizabeth Caroline Crosby et l'éthologue, le biologiste-zoologiste Konrad Lorenz, les gisants sont parés des traits des parents de Jan Fabre, Edmond Fabre et Helena Troubleyn.

Aux côtés des deux gisants irradiant de béatitude, des petits gisants, des cerveaux de Velasquez, de Dieu (ce dernier surmonté d'une poire tandis que des scarabées verts font de la varappe sur ses parois), d'un athée, aux côtés des dessins (Anthropologie d'une planète, Pierre d'oracle…), des silicon brains, l'exposition culmine dans la monumentale installation constituée de cinq pietàs, point d'orgue du cheminement spirituel. Au travers de ces œuvres sculptées par des artisans marbriers de Carrare, Jan Fabre se réapproprie cette pièce iconique du rituel chrétien. La mise en espace fait songer à une nef de cathédrale ou encore à un immense jeu d'échecs se confondant avec la planète et dont les cinq figures illustrent des pietàs. Quatre cerveaux-pietàs, quatre pions avant la figure V. Inspirée par la pietà de Michel-Ange, la dernière pietà V (Rêve miséricordieux) opère un déplacement des signes : en lieu et place de la Vierge Marie tenant en ses bras son fils mort, une Madone dont le visage est remplacé par une tête de mort. Même la Vierge, mêmes les dieux sont frappés par la putréfaction, soumis à la mortalité. Au XXIème siècle, l'immortalité de la Madone n'est plus qu'une fable. Tout retourne au néant, même le supra-humain. Un principe d'égalité ontologique absolue règne : l'ensemble des manifestations vitales est inféodé à la loi de la mortalité. Marie n'échappe pas à la corruption, au devenir squelette. Quant à la place du Christ, elle est remplie par l'artiste qui, en costume et cravate, repose sur les genoux de la Vierge. Chacun est devenu son propre Christ. Dans cet autoportrait de Jan Fabre en Christ, l'homme-dieu mort tient dans sa main un cerveau, le sien sans doute. À moins qu'il n'ait fait main basse sur le cortex de Dieu-le-Père… ou de l'athéisme…

Le cerveau, boîte noire des mystères de la vie, du cognitif, de l'affectif, du pulsionnel, de l'énergie mentale, voyage à l'extérieur de son habitacle. Si Dieu s'est fait homme à travers son Fils, dans le détournement fabrien de la Passion du Christ, des étapes du chemin de croix, c'est le Christ qui se fait Jan Fabre, qui se fait homo sapiens. Symbole d'éternité, du dieu Khépri dans l'Égypte pharaonique, un scarabée court sur la manche de Jésus-Fabre. D'autres insectes, des papillons ou encore des escargots courent sur ses vêtements, sur son visage… Dans ces références mythologiques à géométrie variable, peut-on voir dans le bousier sacré le joker d'une possible résurrection ? Bienvenue dans la ronde des simulacres. L'imitation a perdu son modèle ; on ne peut déterminer qui imite qui. Les polarités s'inversant, le Christ s'imite lui-même au travers de Jan Fabre qui, cessant d'être Fabre, représente l'humain en général. « Il est le premier artiste à créer cette scène surréelle où l'on a son cerveau devant soi. Il joue sur l'être et l'avoir, sur l'abîme qui les sépare et les relie ; l'abîme entre être et avoir un cerveau (…) Jan Fabre fait du cerveau un objet et un sujet » (Daniel Sibony). Le questionnement sur l'anthropologie se condense sur la matrice de l'encéphale. Un encéphale-corps doté d'yeux marron (Cerveau de Janus), un encéphale-monture que l'artiste chevauche debout, tenant les rênes d'une créature qui tend à l'incontrôlable (L'artiste qui tente de faire avancer son propre cerveau). Dans cette dernière œuvre, sillonnés d'influx nerveux, de cellules neuronales, les deux hémisphères font songer au mythe de l'attelage ailé dont Platon use dans le Phèdre afin d'exposer la nature de l'âme : constituée de trois éléments, l'âme (des hommes, des créatures non divines) ressemble à un attelage conduit par un cocher, chargé de mener deux chevaux attelés, l'un sage et raisonnable, l'autre rétif et indomptable. La sculpture Anthropologie d'une planète (modèle de pensée) représente un transi bêchant une terre-cerveau. On peut l'interpréter comme la métaphore d'une planète saccagée, exploitée par les hommes qui, rompant l'alliance avec la nature, la bêchent depuis des siècles ; vidant Gaïa de ses ressources, la pelle orchestre une catastrophe écologique irrattrapable, prélude à l'agonie du macrocosme et des entités qui y vivent.

La sculpture en bronze doré, Porter son cerveau sur la tête (par un petit artiste), instaure un régime d'équivalences entre cerveau, cœur et croix, laissant à penser que, désormais, l'humanité porte au sommet de la tête l'organe qui devrait être fiché dans la boîte crânienne. L'homme a porté sa croix ; il porte à présent son cortex comme une choucroute rock'n'roll. On pourra voir dans cette extériorisation de l'intérieur, dans cette décérébration célébrée par la société du spectacle une mise en scène de la perte du sens de l'orientation, du travail de la mémoire dès lors que ces sens ne travaillent plus en nous, ne résident plus dans nos organismes mais dans des prothèses externes (GPS, réseau du net…). Artefacts qui, en appelant à des corps augmentés, produisent des corps-esprits diminués. La perte de l'intime (un intime qui a giclé au dehors et s'affiche comme une marchandise) n'est qu'une des interprétations possibles d'œuvres polysémiques dont la sémiologie demeure ouverte comme le montre Paul Ardenne en convoquant le concept d'Umberto Eco.

On connaît l'influence de l'entomologiste Jean-Henri Fabre sur l'artiste anversois. Portée par son bestiaire de prédilection et ses entités-fétiches, l'exposition rend hommage au peuple des insectes, à ces non-humains sacrés, le scarabée, le papillon, l'araignée, l'abeille, la tortue, l'escargot, les poissons, mais aussi les anges, un cortège de créatures qui relient les mondes du visible et de l'invisible dès lors que, passeurs vers l'au-delà, elles guident les âmes vers l'autre rive. Chez Jan Fabre, les lois de la biologie, la géographie du neuronal se voient excédées par l'esprit, par le symbolique et l'imaginaire.

Véronique Bergen

Exposition Jan Fabre, Ma nation l'imagination, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, du 30 juin au 11novembre 2018.

Livre-catalogue Jan Fabre, Ma nation : l'imagination, Gallimard/Fondation Maeght, 248 p., textes de Paul Ardenne, Olivier Kaeppelin, BarabraDe Coninck, Melania Rossi, Numa Hambursin, Thierry Raspail, Daniel Sibony, Petran Kockelkoren, Blandine Gwizdala, Dick Swaab, Bianca Cerrina Feroni, 35 euros.

De l'attraction spirituelle de Florence Louise Petetin

L'agneau mystique et la quête actuelle qu'elle poursuit, explore et désire exposer à la Galerie Flux, Florence Louise Petetin ne l'abordera pas d'emblée. Elle préfère partager ses dernières lectures, livres découverts dans le Carmel où elle loge depuis près d'un an. Lieu où elle mène une réflexion intense se gorgeant d'écrits philosophiques, dont le dernier en date s'intitule les Correspondances d'Edith Stein où l'unité profonde entre phénoménologie, philosophie, et théologie attise son indéfini projet personnel de percer le mystère de la personne humaine si proche du mystère divin. Et Florence Louise Petetin qui me raconte son rêve d'éditer ses écrits : « Ce n'est pas nouveau ce travail d'écriture » me confie-t-elle, va me troubler pendant près de deux heures d'entretien par son parcours complexe et rhizomatique où le pur et l'impur se côtoient dans une recherche effrénée de sens, de soif de connaître, de toucher le fond des choses et de la vie.

Pourquoi désire-t-elle publier maintenant ?
Pourquoi peint-elle depuis toujours ?
Pourquoi veut-elle lire l'apocalypse de st Jean à côté d'une vidéo du rituel de l'Aïd qu'elle a filmé il y a quinze ans ?

Elle ne le sait pas toujours bien elle-même et pourtant une force l'habite la propulsant vers un agir créatif qui s'impose et fait subitement sens de manière déroutante.

A sa sortie des Beaux-Arts, des galeries « branchées » du 13e arrondissement à Paris lui avaient dit : « La peinture ce n'est plus actuel ! Vous feriez mieux de faire de la vidéo ou des installations ». Mais elle n'en a cure et elle persévère dans cette voie, offrant au fil de ses expositions une profusion de vifs traits de pinceau pour créer ses témoignages du monde souvent réel ou parfois fictif, ses regards portés sur un quotidien léger ou franchement sombre et violent. Tout est accueilli au sein de ses toiles : scènes de jardin, scènes de fin de soirée, salle d'attente, portraits de jeunes gens, gros plan sur une rixe, femme accroupie, couple s'enlaçant, femme nue aux jambes écartées, agressions au couteau sur soi ou sur l'autre, pied tatoué, buste de femme, nuages,… Florence Louise Petetin livre des pans de vie dans ses tableaux. Avec une grande liberté de geste et de propos, elle livre, délivre et se livre. Elle malaxe ce qu'elle peint, elle en exulte le suc le plus dense pour nous le porter en sacrifice. Alors, il y a du sang, il y a de la joie, il y a de l'oppression, il y a de la simplicité et de l'extravagance. Dire, il y avait ?

En effet, après de longues années d'expériences extrêmes pour combler le vide existentiel qui la taraude, un besoin de paix s'impose à elle qui va trouver sa concrétisation dans des rencontres menant à une conversion, point comme Edith Stein de religion juive à religion catholique mais à une conversion, un retour choisi vers la foi chrétienne, aux antipodes de celle reçue dans son éducation.

Cette foi trouvée se nourrit d'un travail de peinture de paysages extrêmement vibrants et vivants. En 2009, dans le sud de la France, l'artiste crée des encres végétales avec les plantes et les fruits du lieu puis couvre les parois intérieures d'un ermitage de fresques boisées. Au fil des jours, cet ouvrage solitaire se révèle prière. FLP tapisse aussi son propre intérieur de paix végétale. C'est là les débuts de son périple spirituel foisonnant.

Ses voyages en Inde vont aussi intensément la transformer et la saisir dans son rapport à la nature brute comme la nuit où elle se retrouve seule au milieu d'un violent orage lui rappelant les forces puissantes des éléments. Dans ce pays, le rapport au divin va aussi la marquer avec cette frontière si ténue entre les rites religieux et les gestes du quotidien. Cela l'entraîne alors dans de nouvelles prises de conscience lors de ses actes de création : qu'est-ce qui se passe en elle quand elle peint ? Comment se relie-t-elle au monde et aux tréfonds de qui elle est et de qui est l'être humain ? Comment œuvre le divin en elle ? Et la beauté qui arrive par surprise et saisit le cœur et le corps ? C'est une émotion… Pas un constat esthétique… Cela va bien au delà… Comme la lumière.

Florence Louise Petetin, peinture sur carton, 2018

Où en sommes-nous dans cette interview pèlerinage ?

Il y a le Carmel et son atelier dans un autre lieu. Il y a la prière et la peinture. « Il y a l'importance du cadre comme peindre les paysages à la manière de Constable » me dit-elle. « Avant, je partais de photos. Ce cadre, ce fait de de partir d'un support me rassure. Sinon, cela me fait peur. C'est trop vaste, infini… »

Pour l'exposition à la Galerie Flux, il y aura des paysages. Des ciels et des campagnes aux lumières transperçantes. Il y aura en arrière-fond Van Eyck et le Tintoret. Il y a aura l'agneau et le baptême du Christ par Jean-Baptiste. Des détails de ces 2 peintures revisitées. Du Tintoret sortant de l'ombre avec des couleurs fluos. Le fier agneau de Van Eyck sur son autel de pierre. Et le film d'il y a 15 ans. Le film tourné par FLP à l'abattoir jouxtant son atelier du moment, celui qu'elle investissait à Marseille. Le film avec les musulmans venant préparer l'Aïd. Il y a ce père de famille qui avait accepté d'être filmé pendant l'égorgement du mouton. Ce père à la main tremblante, comme Abraham devant tuer son fils Isaac. Dans l'Ancien Testament, au dernier moment, la voix de l'ange, interrompt le sacrifice, don d'obéissance aveugle à l'amour divin et propose un bélier en échange du fils à tuer. Dans le Nouveau Testament, Dieu offrira son propre fils en sacrifice. Et dans le texte de l'apocalypse, le retour de l'agneau se veut glorieux. C'est un agneau du nouveau monde. Son sang est purificateur. Tout ce sang versé, du mouton de l'Ancien au Nouveau Testament, de l'Aïd au Christ, tout ce sang versé visant à purifier se retrouve aussi symbolisé dans l'apocalypse. Livre que lira durant plus d'une heure Florence Louise Petetin le jour du vernissage de son exposition. Ce sera une femme qui lira la bible, une femme qui participera à la rédemption, une femme qui sublimera le sang !

Judith Kazmierczak

Expo Galerie Flux,
Florence Louise Petetin, «L'Agneau»
du 20 oct. au 18 nov. 2018
60 rue Paradis 4000 Liège

Le soleil brille à côté du cerisier

Charles Maussion, 14.07.04, 21x30cm

La galerie Bernard Bouche (123 rue Vieille du Temple, 75003 Paris) a présenté 12 peintures a tempera sur toile et papier de Charles Maussion. Cette exposition s'est tenue du 24 mai au 12 juillet 2018. Les œuvres choisies couvrent une période longue et significative de l'artiste, de 1994 à 2008.

Les mégalithes que l'on découvre nombreux en Bretagne interpellent. Leur présence conduit des questions élémentaires de représentation et d'intention. Une opportunité, en somme, pour reformuler la variable de la substance et de la forme, comme possibilité du sens donné à la chose esthétique. Vainement, cette quête de la compréhension se heurte au mutisme des monolithes laissant tournoyer l'interprétation au gré des routes océanes. Il m'est difficile de ne pas associer la symphonie formelle des roches de la côte sauvage de Quiberon à ces masses datant du néolithique, comme étant la reproduction, à l'échelle humaine, de la puissance des éléments naturels et du modelage que celle-ci produit. Ces pierres monumentales levées vers 4 500 ans avant notre ère subissaient un polissage manuel, nécessaire au conditionnement d'une raison. De fait, cette proximité naturelle et cultu(r)elle, interroge, encore, l'essence de ces formes empruntes de mimétisme et de mysticisme.

Charles Maussion est né à Nantes en 1923. Il meurt en 2010 à Paris. La galerie parisienne Bernard Bouche présente l'artiste depuis 1995. En guise de fidélité envers l'œuvre, cette dernière exposition présentait de nouveau au public, un catalogue de 2010, lequel éditait alors la série des oiseaux. Ce bel ouvrage imprimé, par les soins de la galerie, sur papier JOB, rappelle l'option du peintre pour le radicalisme des sujets choisis : paysages, fleurs, arbres, mouettes, oiseaux, menhirs.
Cet essentialisme devient très vite pour le peintre un espace d'investigation où se livre la variabilité de la forme, quand celle-ci, par principe, se nourrit de l'expérience plastique précédente. Il ne s'agit pas pour l'auteur de définir une forme attributive, mais bien d'observer de quelle façon adviennent conjointement deux formes se jouant l'une, l'autre : le representamen, au bénéfice de la picturale. Une poièsis qui évoluera parfois en rupture avec la dénomination des objets appréhendés par le peintre ; à une moindre volonté de désigner succèdera, au fil du temps, un répertoire de formes semblables.

Rassembler les formes en une seule, sans nier leur différence, peut être une méthode heuristique qui favoriserait une meilleure connaissance du médium, et d'une forme supposée, ainsi faite de répétitions et de synthèses. Est-il seulement difficile de circonscrire cette notion équivoque de forme ? Je la conçois, à la fois, comme un percept et comme un objet de connaissance de la peinture, en ce qu'elle considère nouvellement un choix de formes picturales précédentes.
Autrement dit, la succession des séries peintes définit, dans chacune d'elle, une seule et même forme, n'ayant d'autre propriété qu'elle-même, bien que différemment inscrite au sein des réalisations. Eloquente en ce sens, l'œuvre de Charles Maussion, offre au regard un lieu intelligible qui défie le visible par altérations.

Ces altérations produites par la tempera s'accordent globalement. Le fond, la surface, les brossages, les tracés, les effacements, la ligne lumière, développent un écho multiple ; une résonance organisée qui vise une certaine consonance entre les éléments du tableau. La ligne ne se distingue pas de la nuée qui la conditionne.

En ce sens, la peinture de Charles Maussion aurait une existence objective relative, distincte du monde auquel elle se réfère et distante d'une épistémè picturale pour mieux l'investir.

La ligne délimite plus qu'elle ne décrit. La forme qui en découle ceint non pas tant ce qu'elle désigne, mais exprime davantage le pourtour d'une construction. Tel serait le point de vue du peintre, fixé au contour, sensible à sa répétition et à sa densification.

La peinture de Charles Maussion est un espace qui forme les bords d'une chose. De l'importance allouée au cadre quand il le trace ; en cela, il renouvelle singulièrement la possibilité de faire un tableau, pour une œuvre picturale autonome en tout point.

Jeanpascal Février
27 juillet 2018

Flux d'images et champs de vies

Vincen BEECKMAN

Vincen Beeckman, "Claude et Lilli", 2015-2018

Avant-scène

Écrire l'image, comme le fait Vincen BEECKMAN, c'est dépasser le commentaire et se placer en un point cardinal précis où se croisent flux d'images et champs de vies. Si sa candidature à la prochaine Biennale de Venise n'aura pas donné de suites (au cœur de l'événement) aux projets qu'il avait réuni pour cette occasion ; son travail photographique – tensé par le fil ténu des relations qu'il tisse (avec ou sans photographie) entre lui et des sujets que tout écarte du feu des projecteurs – se profile dans un horizon où ne cessent de renaître les relances inattendues et les raisons renouvelées de poursuivre, par-delà la violence dévastatrice des écarts sociétaux, aussi réelle que symbolique.

Loin de vouloir se placer au centre des regards et de l'attention médiatique, la Biennale représentait plutôt pour Vincen BEECKMAN une occasion d'éclairer les sujets résidant au cœur de ses recherches afin que cette expérience unique entre dans leurs vies (par la petite ou par la grande porte), mais également pour que ces questions posées en image apparaissent au devant de la scène internationale.

Quatre projets croisés pour la Biennale

Loin de sécher sur un nouveau sujet à cette occasion, avec sa candidature pour Venise, l'idée de Vincen BEECKMAN fut de réunir et de faire se croiser en un même lieu quatre projets à son effectif et en cours de réalisation (et qui ne cessent d'ailleurs de se poursuivre aujourd'hui). Les nécessités propres auxquelles son travail répond dépassant largement le cadre des sollicitations officielles extérieures, l'artiste a plutôt conçu sa proposition comme une occasion de faire traverser les frontières aux sujets qu'il traitait. Ces quatre projets (dont trois sont présentés ici) ont en commun de placer l'humain au cœur de la circulation des images, mais aussi, d'enserrer le très vaste champ qui peut échapper aux images : le tissu relationnel qui les sous-tend.

Présenté à l'expo Atopolis, à l'occasion de Mons 2015, l'un de ces quatre projets est frappant quant au sens et quant à l'orientation de ces échanges. Vincen BEECKMAN était allé à la rencontre d'une famille du Borinage avec laquelle une histoire forte allait se nouer, mais pas de n'importe quelle façon. La famille, vivant à Pâturage, près de Colfontaine, composée d'une maman au chômage, de ses quatre enfants et de leur grand-mère, est mise en contact avec le photographe. Cependant, une règle est posée inopinément par Vincen BEECKMAN : il ne se présentera chez eux pour les photographier que lorsque ceux-ci lui en feront la demande, en l'occurrence, lorsqu'ils souhaiteront « fixer l'instant ». À eux donc de le solliciter autant qu'ils le souhaitent. L'histoire ne s'est pas arrêtée là, elle n'a en fait que débuté de cette manière. Comme le photographe le dit, « On a même parfois continué à se voir sans faire plus rien d'artistique. Puis, une nouvelle chose s'est introduite, un fait de vie a initié de nouvelles prises de photographies ». Alors, « Quand l'expo Atopolis de Mons 2015 s'est terminée, on ne s'est évidemment pas dit qu'on arrêtait ce projet avec ces personnes ! ».
De la même manière, un autre projet avait le potentiel de s'ancrer tant sur le lieu où se déroule la Biennale que sur la présentation in progress des photographies. Cet autre projet, initié de longue date par le photographe et qui connut de nouveaux soubresauts grâce aux coïncidences du moment, Vincen BEECKMAN l'avait noué avec le lieu de vie « La Devinière », cette infrastructure accueillant des personnes rejetées de la plupart des institutions psychiatriques et située dans la région de Charleroi. Évoluant lui aussi selon un cheminement fait de moments sans photographie et de liens tissés, interrompu à d'autres moments, puis reprenant de nouvelles lignes parce que des éléments inattendus faisaient surface ; ce projet connut un développement étonnant lorsque le photographe fut invité à Berlin pour le présenter. L'occasion fut saisie par celui-ci de voyager jusque Berlin avec un des patients, Éric, lui offrant, dès lors, une fenêtre ouverte sur cette expérience inaccoutumée. Évoquant cette opportunité sans s'appesantir sur tout ce tissage qui la rendait possible, le photographe évoque la possibilité que Venise aurait pu offrir aux personnes avec qui il noue des liens sensibles et étroits.

Le troisième projet proposé pour la Biennale était un portrait, dans le temps et en images, d'un couple de sans abris avec qui le photographe a noué des liens de longue date. Vincen BEECKMAN explique : « Ce sont des portraits très serrés et ça fait 21 ans qu'ils sont dans la rue. C'est très beau à voir à mon sens. C'est très très beau de voir les regards qu'ils s'adressent. Ce n'est pas un regard sur la misère ». Comme la femme du couple est décédée il y a peu de temps et qu'il avait encore fait deux photos d'eux ; quelques jours avant qu'elle décède, il est allé les donner à Claude récemment. Pour le photographe, l'histoire ne s'arrête bien évidemment pas là.

Une frontière symbolique

La proposition du photographe était protéiforme. Vaste chantier, il s'agissait d'axer la présentation autant sur l'accrochage in progress de photographies issues de ces projets, de les rassembler dans une sorte d'échafaudage /cabane réalisé par l'un de ses interlocuteurs (« Devinière » etc.), et de réaliser aussi, entre autres, hors calendrier Biennale, des photographies sur place avec la famille montoise qui n'a jamais eu l'occasion d'aller à Venise.

La proposition n'a pas été retenue, il y a eu, selon les termes de l'artiste, beaucoup de bons candidats. Cependant, on peut aussi supposer que certaines barrières symboliques ont également dû résister. La représentation misérabiliste peut y être (facilement mais à tort) invoquée. Montrer ces images dans cet endroit luxuriant qu'est la Biennale peut faire peur. Ce sont des images très simples, mais c'est tout ce qui est dans la relation qui la sous-tend qui est très fin. Dans un dossier, c'est très difficile à faire passer. Seule lueur, dans le feu de cette candidature, beaucoup de textes ont été écrits qui trouveront d'autres voies de publication à l'avenir, explique le photographe. Pour l'artiste, tout l'intérêt de cette occasion se situait aussi dans la possibilité de mettre en valeur ces sujets dans un contexte international. Pour lui, ce qui était aussi très intéressant, c'était de faire sortir, par cette voie, ces projets de la Belgique.

Annabelle DUPRET

Notes :
Le dossier de Vincen BEECKMAN était présenté et soutenu pour la Biennale de Venise par Dirk Snauwaerts (WIELS), Charlotte Frieling (WIELS), Jean-Paul Deridder (Fondation A), Olivier Gevart (Eté 78), Jacques Cerami (Galerie Cerami), Carine Fol (La Centrale Électrique), et « Base Design » (communication).

Claude Levêque espèce de sculpteur d'espace

Claude Levêque (Nevers, 1953) d'abord connu pour ses œuvres incluant des néons se préoccupe actuellement d'espace. Sa volonté est d'expérimenter des lieux comme ceux qu'il investit à Marseille : la chapelle de la Grande Charité, le FRAC et un appartement privé.

De la veine de la production antérieure de Levêque, deux exemples sont visibles à Marseille, au MAC, dans l'exposition Quel amour ! ?. Sur ce thème, il a agencé deux ensembles ironiques qui égratignent les couples soumis à l'usure du temps et à la pression de ceux qui constatent leur échec amoureux. Le premier se présente sous formes de deux découpes de la silhouette de fauteuils de salon à accoudoirs, posées dos à dos et au-dessus desquelles luit ce mot en néon éclatant : *désert*. Le second est une jalousie, persienne fermée sur laquelle clignote, comme devant certains bordels, le mot secret en *rouge*.

Ce qu'il a conçu pour d'autres lieux marseillais est d'une genèse différente. Il s'agit pour lui de s'imprégner d'un bâtiment, d'un espace architectural et d'y installer une œuvre plus ou moins monumentale en rapport étroit avec son organisation spatiale. Cette création doit influencer la perception d'un visiteur lorsqu'il pénètre dans un endroit, surtout s'il lui est familier. Ce sont donc moins des œuvres à contempler que des moyens pour appréhender sensoriellement un volume dans lequel on se trouve.

Une autre préhension de l'espace

La chapelle du XVIIe dans laquelle l'artiste a installé Life on the line appartient au patrimoine de la ville. Pendant la durée de l'exposition, suspendue sous le dôme, une sorte d'arbre en inox déploie des branches sinueuses et tourne inlassablement. Sa matière fait office de miroir. Un miroir qui reflète donc la construction environnante de manière fragmentaire et mouvante sous les variations de la lumière naturelle, en fonction de la météorologie.

Lorsqu'on visite un bâtiment, on ne le perçoit bien entendu jamais de cette manière qui transforme le décor ambiant en fragments de pierre, de voûtes, de colonnes brassés à la façon d'un puzzle permanent. Une bande son continue a été calculée, paraît-il, à partir des infrabasses émises par la chapelle. Elle suscite une ambiance particulière qui n'est pas manifeste à supporter.

Dans les locaux du FRAC, se trouve Back to nature. L'édifice est contemporain, signé par l'architecte Kengo Kuma. Ici, au contraire, Levêque a occulté la lumière naturelle pour plonger les deux étages d'expo dans une pénombre plutôt profonde. En bas, le visiteur pénètre dans un immense volume vide, accueilli par l'enregistrement du brame d'un cerf.

Dès les yeux habitués à la quasi obscurité, il distingue en ombre chinoise et en suspension dans l'air un vélo d'enfant devenu aussi volant qu'un tapis de conte. Il aperçoit ensuite une table gigantesque qui ressemble à un baldaquin géant sous lequel il se sent tout petit, presque gamin susceptible d'enfourcher le vélo inaccessible. À ceci près que ladite table, montée sur roulettes, il lui est loisible de la déplacer à sa guise.

À l'étage qui a valeur de mezzanine, il retrouvera, regardé de haut cette fois, ce qu'il vient de rencontrer en bas. Pour ce, il aura dû traverser un passage en forme de palissade dont les planches ont des hauteurs irrégulières et dont le trajet passe par un rétrécissement. Comme lors de certains travaux urbains, le citoyen est contraint de longer ou traverser des chantiers à travers un environnement provisoire.

Couloir en bois blanc - Jean-Christophe Lett © Claude Lévêque, ADAGP Paris, 2018.

Les planches dressées étant non pas accolées mais séparées par un interstice, il lui est possible de tenter de voir au-delà de l'obstacle présenté à sa vue. De déceler une luminosité rougeâtre ainsi que les éléments mécaniques du maintien de l'ensemble en place.

Un antidote à l'anecdote

Pour une période très éphémère, à l'intérieur d'un appartement, au pied d'un mur peint en jaune, Levêque, sous l'intitulé Paradiso, a disposé au sol des ampoules électriques rouges, brisées, cassées, soquets mêlés aux débris de verre. Si le contraste des couleurs suggère à quelques-uns une sorte de version nouvelle des couchers de soleil autrefois récurrents d'une peinture inspirée par la nature, il est question avant tout d'un espace de passage entre deux pièces d'habitation, du danger de se couper aux pieds lorsqu'on y déambule sans protection. Se questionner sur l'origine de cette casse ne relèverait que de l'anecdote.

Ce type de réflexion n'est en rien ce que cherche Claude Levêque. Il désire mettre tout visiteur en position différente de l'habituelle déambulation d'un amateur de musées qui consiste à aller d'œuvre en œuvre pour les regarder et éprouver une certaine émotion plus ou moins esthétique, donc essentiellement intellectuelle. Il souhaite que celui qui pénètre dans ses installations parte de sa situation corporelle au sein d'un espace modifié. La création étant dès lors un vecteur susceptible de déclencher une perception inattendue à condition de chercher non pas une signification aux éléments présents mais bien de ressentir en soi, sur soi, par soi une impression plus physique que mentale.

Le lieu choisi ayant été théâtralisé, il se passerait, dans le meilleur des cas de dispositions favorables de l'observateur déambulateur, ce qui devrait se passer si soudain on déplaçait un amateur de théâtre de sa position de spectateur en salle pour le déposer sur une scène au milieu des comédiens. Ce n'est pas une évidence. Il faut accepter la démarche, oublier d'être simple voyeur, s'intégrer dans une durée imposée, quoique nullement contraignante.

Michel Voiturier

Les travaux de Claude Levêque sont accessibles à Marseille au MAC, 69 avenue d'Haïfa jusqu'au 2 septembre («Secret » — « Désert »), à la Chapelle de la Vieille Charité, 2 rue de la Charité («Life on the Line ») et au FRAC, 20 boulevard de Dunkerque (« Back to Nature ») jusqu'au 14 octobre 2018. Infos : +33 491 91 27 55 ou https://www.fracpaca.org/

Du côté de l'architecture de « Cocon »

A l'origine, il y a le film sur Judith Scott vu au Mad. Le film émeut Dominique Roodthooft. Le film évoque la prolifération créatrice de l'artiste ainsi que son histoire particulière. Se dessine un projet avec le Kunst puis il disparaît.
Quand le projet réapparait, il est clair que créer un spectacle sur l'handicap n'est pas le cœur du sujet que désire aborder Dominique Roodthooft.
Elle préfère entreprendre, comme pour bon nombre de ses spectacles, un laboratoire de recherche avec son équipe, autour de ce que génère l'histoire de l'artiste trisomique, sourde et muette avec la multitude de liens en découlant.

Vont alors se tisser les couches de rencontres et d'échanges avec les partenaires : acteurs, danseur, musiciens, créateurs multimedias, scénographe,… « Au début, c'est très cérébral… » me confie Dominique Roodthooft.

Le livre « Staying in trouble », paru en 2016, guide en effet beaucoup la création collective de « Cocon ». Dans son ouvrage, la philosophe Donna Haraway, y développe le concept audacieux de Chthulucene en réaction au phénomène d'Anthropocene, cette ère de l'homme impactant par ses activités l'écosystème terrestre. L'auteure s'inspire du nom de Pimoa cthulhu, une espèce d'araignées, pour créer son idée d'inter espèces où l'homme n'est plus le centre du monde. Abolissant toute primauté hiérarchique, Donna Haraway prône un univers de multiples règnes où nous avons à apprendre des animaux comme l'araignée devenue métaphore de son concept.
Dans ce même élan, différents artistes contemporains développent cette forme de pensée du monde. Ainsi Pierre Huyghe, à la documenta de Kassel 2012, avait créé « Untilled », microcosme où plantes, flaques, compost, talus de terre, lévrier blanc à la patte rose et statue de femme allongée avec une tête en forme de ruche dépeignaient un nouvel ordre du monde. L'installation « They Come to Us without a Word » de Joan Jonas à la Biennale de Venise 2015 présentait également une synergie entre l'alchimie de la faune, de la flore et de l'humain. Et enfin en 2018, Philippe Parreno avec son film « Anywhen » crée une ode aux céphalopodes où le langage corporel des poulpes est présenté comme une forme de communication aussi fascinante que celle de l'être humain.

Ce détour par ces penseurs, artistes, philosophes témoignent de l'inscription de Dominique Roodthooft dans ce courant de liens prônant un rapport au monde naviguant en système ouvert. Cela déstabilise un système ouvert où se côtoient tous les possibles, où les intervenants d'un spectacle n'ont pas à se soumettre à la direction d'un metteur en scène. Car Dominique Roodthooft écoute plus qu'elle ne dirige. Elle contemple les propositions de son équipe et thésaurise les matières premières. Et concentrée et concentrique se déploie l'architecture du spectacle « Cocon », comme les œuvres de Judith Scott s'étoffant de tours et retours de filaments enveloppant un objet central disparaissant progressivement, englouti dans des couches colorées. Dans la famille Scott, 2 sœurs, 2 jumelles, dont l'une porteuse du chromosome maudit. A l'âge de sept ans, Judith étant déclarée inscolarisable, les enfants seront éloignées l'une de l'autre. Débute alors pour Judith un enfermement en milieu institutionnel qui durera trente cinq ans jusqu'au moment où sa soeur Joyce réclamera sa tutelle. Dans « Cocon », Dominique Roodthooft questionne : Quel est ce geste de séparer le bon grain de l'ivraie ? Quel est ce pouvoir de décider de ce qui est à jeter et de ce qui est à garder qu'il s'agisse d'objets, de plantes, animaux, humains ou tout autre sujet ? Et quel est cet obsédant double auquel se confronter ? Qu'il représente la part de soi, la part de l'autre avec lesquelles nous nous entremêlons quotidiennement sans savoir comme Judith Scott, ce qui se déroule dans le jeu d'emballer… Le jeu relationnel est mouvant, empreint de promesses, d'effroi, de doutes et de surprises. « Cocon » que je n'ai encore vu m'apparaît ainsi : foisonnant et grouillant d'associations diverses mêlant profondeur, poésie, et humour où la réflexion désire nous tendre aux aguets, où les vœux de métamorphose désirent nous sortir de toute inertie ambiante. Le cocon sera chaud !

Judith Kazmierczak

« Cocon »
Dominique Roodthooft /Le Corridor
Théâtre de Liège
Du 23 au 27 octobre 2018

Laisser du temps au temps

Notre compatriote Dieter Roelstraete qui fut longtemps commissaire d'exposition au MUHKA d'Anvers est parti faire carrière à l'international depuis quelques années. Il a été nommé au Museum of Contemporary art de Chicago puis au Neubauer Collegium for Culture and Society de Chicago, on a pu lire ses articles sur le site new-yorkais d'E-Flux, et pas plus tard que l'année dernière, il était partie prenante de la Documenta à Kassel, lors de cette édition ou de nombreux commissaires étaient impliqués, au lieu d'un seul. Grand bien lui fasse, donc.
Nous connaissons cette logique hollywoodienne du monde de l'art voulant que lorsqu'on a la chance de jouer un jour dans un blockbuster, on passe en quelque sorte dans la division supérieure, celle de la mise en lumière et des propositions qui viennent à vous sans plus d'efforts. Et tant pis pour les centaines d'autres personnes pas moins talentueuses qui restent dans l'ombre des castings sans lendemain. « Talent is cheap / You have to be possessed which you can't will / Being at the right place at the right time » comme le disait Baldessari. De quoi reconsidérer son œuvre à lui d'ailleurs…

Dieter Roelstraete profitant donc de la bonne pente sur laquelle il est lancé, vient d'avoir l'opportunité de faire une exposition pour la Fondazione Prada en son siège de Venise. Et c'est là qu'il formule une proposition intitulée « Machines à penser », en français dans le texte (en français sur les affiches répandues de part les *calle* vénitiennes). Cette exposition plutôt réussie fait le pari de prendre pour sujet la question de la « retraite de l'intellectuel »: soit le temps et plus encore le lieu où l'intellectuel se retranche du monde pour diverses raisons. Pour incarner cette figure de l'intellectuel retranché, Dieter Roelstraete, culotté, propose de convoquer trois personnages fort cérébraux, presque caricaturaux à vrai dire tant ils semblent être désormais des parangons de ceux qui seraient reconnus comme philosophes du 20ème siècle, à savoir Ludwig Wittgenstein, Theodor Adorno, et Martin Heidegger. Précisons d'emblée que Dieter Roelstraete a une formation de philosophe (il le rappelle du reste explicitement dans son texte d'introduction à l'exposition), ce qui explique en partie l'audace de son choix : le fait d'oser se frotter à ces figures. Il n'est certes pas le premier ni le dernier à le faire : Wittgenstein fut à ce titre le philosophe de référence pour le monde de l'art des années soixante, comme en témoigne d'ailleurs une œuvre fameuse et merveilleusement joueuse de Marcel Broodthaers consacrée au Tractatus Logico-philosophicus qu'on pouvait encore voir du temps où nous avions un musée d'art moderne dans notre regrettée fosse aux lions bruxelloise. Quant à Adorno, il a aussi fait couler beaucoup d'encre dans sa manière de toucher à la sociologie de l'art, à l'histoire de l'art et à l'esthétique, non sans susciter souvent à son corps défendant une dispute par discipline. Enfin, c'est toujours à Heidegger qu'incombe la tâche d'incarner le philosophe ambigu, celui qui fraye avec le pouvoir obscur venant en place non sans assener au vol quelques vérités quasi antiques. Nous voyons à quel point ces trois exemples de l'intellectuel n'ont pas pris une ride, quant on songe à la situation actuelle que nous vivons et à ceux que nous voyons (ou pas) monter au créneau.
Vous pardonnerez cette légèreté de ton quant à la sollicitations de ces doctes figures : si on s'y autorise, c'est tout simplement parce que l'exposition s'en saisit d'une manière quelque peu similaire, comme nous allons le voir.
En effet, outre la mention des premiers attraits philosophiques de Dieter Roelstraete qui éclairent son projet, il serait regrettable de négliger une parfaite évidence : Dieter Roelstraete est des nôtres, il est belge comme nous le disions d'entrée de jeu. Si on combine les deux ingrédients que nous avons désormais à notre disposition, à savoir la philosophie et la Belgitude, nous commençons à nous approcher sérieusement de ce dont il s'agit ici. Cette défiance moqueuse par rapport à la « grande figure », ce mélange apparemment inconciliable d'intérêts pour la matière la plus métaphysique et pour les manifestations les plus baroques du particulier, du kitsch : ce sont des électrons qui s'agitent dans le cerveau de Dieter Roelstraete comme dans les nôtres. La preuve en est la suivante : dans les biographies de nos trois philosophes, ce qui a particulièrement retenu l'attention du commissaire est le fait qu'ils aient tous eu, ou presque, une cabane dans laquelle ils eurent coutume de s'abstraire du monde. Une cabane ! Une petite cabane comme celle de Walden, ou presque. Ou mieux encore un chalet. Nous parlons en effet de trois philosophes du monde germanique, et Dieu sait comme l'Allemagne est riche de vallons et autres vallées boisées dans les recoins desquels sont édifiés des nids douillets en résineux. Le chalet, sous lentille belge, peut parfaitement être compris comme étant la maison de briques quatre façades, dressée au centre d'un jardin propret comme la Flandre et la Wallonie en ont des centaines. La riche Flandre et la somme toute coquette Wallonie sont évidemment des lieux de retraite privilégiés dans le monde chaotique d'aujourd'hui. Un autre lieu de retraite privilégié est bien sûr Venise où a lieu cette exposition : cette parfaite adéquation avec le lieu est une des qualités de l'exposition qui saute d'emblée aux yeux. C'est tout juste si on a pas l'impression de voir passer furtivement la silhouette de Miucci Prada aux détours d'une salle ou de quelque autre riche héritière de synthèse, imaginée par quelque infographiste, la tête toute entière tournée vers ce songe qu'est la sérénissime, avec la seule envie d'y rester et d'oublier tout le reste.
Mais ce n'est pas tant d'une riche héritière dont parle l'exposition, ni de François, ni de Peggy mais bien de nos trois penseurs. Que fait l'intellectuel en temps de crise ? Pourquoi diable se retranche-t-il dans sa cabane ? C'est cette question à la Camus, à la Sartre, à la Breton, à la Aragon e tutti quanti que pose l'exposition.

Mais alors, avec quelles œuvres ? Il y a plusieurs très bonnes idées curatoriales : l'une d'elle nous est servie dès l'entrée. Roelstraete a convoqué la sculptrice Leonor Antunes qui est coutumière de constructions en métal fréquemment verticales portant toujours en elles une idée de géométrie. Ce souvent des sculptures réticulaires, filandreuses, qui ont effectivement (c'est l'exposition qui nous le fait voir) potentiellement quelque chose de mélancolique. Et puis, ses sculptures dessinent des espaces. Et c'est de l'espace de la cabane (ou du temple dirait-on presque avec Antunes) dont traite l'exposition : un espace en quelque sorte domestique. Des sculptures de lampes tombant régulièrement du plafond et venant presque frôler le sol se retrouvent partout dans l'exposition proposant de facto une fine méditation sur l'idée de la lampe de chevet, à la lueur de laquelle se lit le livre expliquant l'inexplicable du monde, tout autant que sur l'idée de design de luxe dont s'entourent les riches dans leurs places fortes, retranchées. Une très bonne idée qui rythme l'exposition.

Il y a également une abondance de travaux qui semblent être à la limite du documentaire et de la fiction, entre l'artefact ou le document retraçant la vie d'un des trois protagonistes, et le projet d'artiste. Par exemple, il y a de nombreuses photos prises par Digne Meller Markovicz durant l'automne 1966 et l'été 1968 de Martin et Elfride Heidegger dans leur villa de Freiburg et dans la cabane du philosophe en Forêt Noire qui furent réalisées à l'origine pour illustrer une longue et fameuse interview du philosophe, considérée si inopportune au final par lui qu'elle ne fut publiée dans le magazine populaire allemand Der Spiegel qu'en mai 1976, après sa mort. Nous sommes donc avec ces photos confrontés à l'objet même du mythe, mais cela ne fait au final que renforcer la thèse de l'exposition, tant ces images se révèlent dans ce contexte ambiguës : elles sont à la fois dérisoires, cocasses. Se rapprocher d'un mythe, surtout rétrospectivement, fait souvent voir qu'il ne s'agit que d'un homme, avec ses petites manies, pris dans l'arrière-plan semblant toujours drôle d'une époque désuète. Et en même temps étranges car on y lit aussi un regard qui nous est adressé, à travers le temps. On cherche désespérément dans ce regard des réponses à la situation actuelle, et à ce qui aurait été autrefois comparable et que tel homme aurait déjà affronté. C'est un peu comme si se retrouver à la table du chalet du philosophe, grâce à une sorte de voyage magique dans le temps n'aidait pas tellement à calmer les inquiétudes du philosophe d'aujourd'hui, cherchant en somme à savoir que faire, que dire, comment agir. Tout cela suggère une réflexion assez intéressante sur le peu d'aide qu'offre en définitive le passé, l'histoire face aux problèmes du présent. Finalement, ni l'Histoire, ni papa, ni maman ne peuvent nous aider.

Dans le même temps, mais toujours avec une certaine dose d'ironie, on voit aussitôt surgir des œuvres d'art plus anciennes dans cette exposition d'art contemporain, qui seraient lancées à notre être contemporain inquiet telles des bouées de sauvetage : et on sait comme les valeurs anciennes en temps de crise sont bien les cabanes, au sens figuré, vers lesquelles on se rapatrie. Considérer notre vie à l'échelle de 500 ans d'humanité fait moins peur que de la considérer sur une échelle de 50 ans. L'histoire dilue l'angoisse. C'est un peu comme regarder les étoiles : on se sent moins au centre du monde. Et à vrai dire, dans ces moments-là, on n'a pas tort. Ainsi, dans l'exposition, voici que Roelstraete nous glisse une petite gravure de Dürer représentant Saint-Jérôme dans son studio, datée de 1511. Ou encore, une autre œuvre représentant Saint-Jérôme à Bethléem peinte entre 1505 et 1510 par Bartolomeo Montagna. L'atelier de l'artiste et Bethléem étant évidemment aussi des cabanes de choix. Sans parler de la Renaissance, cette cabane de l'histoire, ce Walden dans les bois de l'humanisme (si l'on veut bien faire abstraction de quelques massacres et soucis de la dite époque –mais enfin, vu nos problèmes de déchets nucléaires, de fontes des glaces, d'organismes génétiquement modifiés, de migrants abandonnés en mer, de fascisme, de terrorisme, de corruption et de guerre chimique, somme toute, cela paraît presque acceptable, et là-dessus sans doute aussi on se trompe).

Enfin, une autre très bonne idée curatoriale de Dieter Roelstraete –nous ne les citerons pas toutes, mais vraiment cette exposition n'en est pas avare– est de le voir exposer dans pareil contexte plusieurs œuvres de Gerhard Richter, et en particulier des œuvres de la série des cartes postales couvertes de peinture à l'huile et une œuvre sculpturale qui consiste en un globe d'acier poli. C'est une série d'œuvres que Richter a réalisée dans les années 1992-1994 pour une exposition à la Maison Nietzsche de Sils Maria en Suisse. Et à voir ces peintures ici, on mesure à quel point l'œuvre entière de Richter semble coller parfaitement à ce thème de « la retraite de l'intellectuel » drapé dans sa mélancolie et dans une sorte d'obstinée négation (qu'on lise seulement les écrits de Richter et on verra combien ce réflexe syntaxique de la négation, du non, revient inlassablement). Thème que porte l'exposition de Roelstraete. Et on n'a pas mémoire d'une exposition de groupe voire même individuelle où on l'aurait finalement trouvé aussi précisément éclairé. Autre coup gagnant de notre commissaire.

On se souvient d'une exposition que Dieter Roelstraete avait faite à Anvers en septembre 2008 et qui se nommait « L'ordre des choses ». C'était une exposition collective qui, sur un ton tout à la fois gouailleur et cérébral envisageait la question des classements, de la nomenclature, tant des objets que des êtres. Il y avait là notamment une œuvre assez exemplative de son approche qu'il a d'ailleurs présentée à nouveau à Kassel lors de la Documenta 14, œuvre de Hans Eijkelboom intitulée les *Photo Notes*, work in progress, série en augmentation constante depuis 1992. Eijkelboom prend des photos d'inconnus dans les zones commerçantes de tas de villes dans le monde, et ensuite il réalise d'immenses classements de ces photos en fonction de la façon dont les personnes photographiées sont habillées. Ce qui est très amusant et troublant, c'est de découvrir qu'il y a effectivement des types, des stéréotypes qui se dégagent, selon la façon dont on porte telle ou telle combinaison de vêtements. Et que tout le monde est concerné. Cette œuvre est évidemment riche de beaucoup de sens : à la fois, c'est une œuvre humaniste, un portrait de nos contemporains, un portrait de la mode vu par le petit bout de la lorgnette, et un plaidoyer implicite tournant le narcissisme ambiant au ridicule (puisqu'on est bien plus semblables aux autres qu'on ne le pense). Mais ce peut être aussi une critique du peu de diversité et du peu d'imagination qui caractérise l'homme contemporain. C'est métaphysique et c'est kitsch.

L'exposition de la Fondazione Prada que Dieter Roelstraete vient de faire est basée sur un même principe que son exposition de 2008 au Muhka, mais dix ans ont passé, et son propos s'est affirmé : on part d'une vraie grande question philosophique, historique, politique, sociologique, mais elle est prise si au sérieux que cela en devient risible. On commence à glousser un peu. Puis il y a toute une série de saillies qui fusent ici et là au travers des œuvres des artistes, et on finit par revenir lentement mais sûrement aux questions humanistes du départ et elles se révèlent amples. En définitive, il faut laisser du temps au temps.

Yoann Van Parys

Pragmatisme et auto-organisation à l'Ikob

Adrien Tirtiaux, Europe sans frontières, 2018, © R.M.F.N.

L'Ikob (musée d'art contemporain situé à Eupen) propose une exposition originale sur le thème « Pragmatisme et Auto-organisation ». Une manière de mêler la pratique et le conceptuel, le politique et l'art actuel.

Après une saison placée sous le thème du ressentiment, l'Ikob change de ton pour sa nouvelle exposition thématique. Le pragmatisme et l'auto-organisation demeurent deux concepts étroitement liés et étaient déjà présents dans les deux dernières expositions du musée eupenois (celle sur André Butzer et celle sur Jürgen Claus). Pour le directeur de l'Ikob, Frank-Thorsten Moll, cette thématique résonne avec le contexte politique actuel : « *Le pragmatisme et l'auto-organisation sont pour moi deux stratégies pour lutter contre la tendance à simplifier, à cultiver les stéréotypes et à agrandir les ressentiments entre les langues, les pays, les gens* ».

Dès l'entrée, le visiteur est accueilli par une grande installation d'Adrien Tirtiaux. De grandes plaques sont soutenues par de multiples structures industrielles, inspirées d'une main d'un célèbre croquis du Corbusier. L'industrialisation et le modernisme restent deux voies majeures de l'art actuel.

Organique et solaire

Après la foisonnante et érudite rétrospective de Jürgen Claus, l'Ikob est devenue un havre de paix avec une ambiance claire et épurée. Une bouffée d'air frais dans la canicule estivale.

Les installations savantes et végétales de Pieter De Clercq donnent un aspect organique à l'exposition. Illuminant ces quelques végétaux, le néon de Jürgen Claus, intitulé « Lage solaire » (une version estropiée par le hasard de « l'âge solaire »), apparaît comme un vestige de la dernière exposition. Toutefois, ce nouveau contexte le rend méconnaissable. Les travaux de De Clercq et le néon de Claus s'appellent et se répondent, comme le soleil et les plantes. Si le pragmatisme est industriel pour Adrien Tirtiaux, il est écologique pour ces deux artistes.

Pragmatisme à la belge

S'il y a un pays qui pourrait se voir décerner la médaille du pragmatisme, c'est bien la Belgique. Son bricolage institutionnel et sa culture du compromis font du plat pays un modèle de débrouillardise et d'ingéniosité. En dehors du fait que presque tous les artistes exposés travaillent en Belgique, l'exposition de l'Ikob abonde en clins d'œil au pays du surréalisme. « *Pour moi, les Belges sont très pragmatiques. Pour eux, les solutions sont importantes. Mais pas nécessairement l'esthétique des solutions* », confie Frank-Thorsten Moll.

L'Allemand David Helbich est sans doute celui qui sait le mieux capter la belgitude dans ce qu'elle a de plus intériorisé. Quelques-unes de ses « Belgian Solutions » sont accrochées à Eupen et rappellent à quel point les Belges peuvent faire preuve d'inventivité. Entre l'absurde et le génie, la limite est parfois infime.En plus de ses « Belgian Solutions », David Helbich propose une performance musicale interactive : « Music in 24 pieces ». Sur une feuille traversée par des lignes en pointillés rouges et noires figurent quelques instructions de déchirage : « Rip paper along the lines in the order of numbers », à réaliser soit « as slowly as possible », soit « as quickly as possible ». L'exécution méticuleuse de ces injonctions permettrait d'obtenir une pièce musicale, laissant derrière soi vingt-quatre morceaux de feuille. Sur le sol du musée gisent d'ailleurs des tas de bouts de papier déchiré, vestiges des symphonies bon marché des visiteurs précédents.

Une nouvelle forme de résistance

Dans un contexte politique occidental de plus en plus tendu, l'auto-organisation semble être une voie privilégiée de résistance. Dans le hall d'entrée, une installation attire tous les regards : un globe doré, jeté sur le sol et brisé par endroits. Cette œuvre d'Adrien Tirtiaux intitulée « Europe sans frontières » hypnotise le regardeur par sa couleur envoûtante et sa matière « bling-bling ». Par ce globe altéré, c'est l'humanité même qui est détruite. La richesse du monde qui est blasphémée.

L'esprit de contradiction est également fort présent dans la sculpture d'Elias Cafmeyer : une tour de cônes de chantier en béton. Intitulée « Constantin », en référence à Constantin Brâncuși et son œuvre « Colonne de l'infini », cette sculpture à la verticalité déconcertante mélange le lourd et le léger, la solidité et la fragilité.

Dans les mois qui viennent, l'Ikob promet d'autres expositions sur le thème du pragmatisme et de l'auto-organisation. Le directeur refuse toutefois de voir sa saison assujettie à un seul et unique thème : « *Je pense que l'art est la culture de la complexité. Je ne veux pas faire de la simplification* ».

Romain Masquelier

IKOB – Musée d'Art Contemporain,
Rotenberg 12b, 4700 Eupen

Christophe Veys et Société : *Measurements*

Fondée en 2015, Société est une plate-forme d'exposition dirigée par le couple d'artistes Manuel Abendroth et Els Vermang, faisant partie du trio LAb[au].
Deux fois par an, ils organisent des expositions thématiques qui confrontent des artistes historiques et des artistes actuels en incluant toujours une part dédiée à l'art numérique. Ces deux dernières années, après avoir traité l'art du protocole (2017), l'art Xerox (2016), l'art du temps (2017) et les relations entre ciel et terre (2018), ils s'attachent cet automne aux mesures. En fonction des sujets, ils peuvent faire appel à des curateurs extérieurs. Pour « Measurements », ils ont travaillé avec Christophe Veys que Flux News a rencontré.

Qu'est-ce qui vous amené à concevoir cette exposition à Société ?
Ca fait plus d'un an que Manuel Abendroth et Els Vermang me proposent de travailler avec eux, mais je n'avais pas le temps. Un jour, ils m'ont dit qu'ils allaient faire une exposition autour de l'idée de mesure et ils m'ont demandé si j'étais partant.

Actuellement, c'est le lieu que je trouve le plus exaltant. Les expositions qu'ils réalisent s'inscrivent dans les choix esthétiques qui guident ma collection. Les figures conceptuelles qu'ils avancent, certains plus jeunes artistes qu'ils présentent, tout ça me nourrit très fort. Ils travaillent en amateurs éclairés. C'est peut-être grossier vis-à-vis des institutions, mais je trouve que Manuel et Els font cela avec un professionalisme qui est sans commune mesure avec celui que mettent en oeuvre des gens qui ont des postes dans des institutions. Ils conçoivent des expositions cohérentes et profondes et se démènent vraiment pour avoir des pièces.

Qui a défini la thématique ?
Manuel et Els. Je crois qu'ils ont une liste de thématiques qu'ils voudraient traiter, ils les sortent progressivement et voient s'ils ont envie de le faire seuls ou de le faire accompagnés d'un curateur. Nous nous sommes donc attachés à la question de la mesure; chacun a amené ce qu'il imaginait être le possible de l'exposition - des listes d'artistes, des pièces. Trois axes se sont dégagés : la mesure en tant que telle, c'est-à-dire la question de la standardisation, le rapport à l'espace et le rapport au corps.

Comment font-ils pour obtenir ces pièces historiques ?
Elles proviennent pour la plupart d'un réseau de collections privées, belges pour la plupart. Il y a des pièces de Hans Haacke, de Mel Bochner, de stanley brouwn, etc. Puis, trois propositions issues du monde de l'art numérique et des jeunes artistes ou des artistes en milieu de carrière. Ce que j'aime bien avec Société, c'est que ces pièces, qui sont quasiment d'ordre muséal, sont mises en relation avec des oeuvres d'artistes dont les gens n'ont parfois pas entendu parler. Une des choses qui les a particulièrement intéressés, c'est que je propose des pièces très ténues, presque invisibles. Dans l'idée de mesure, l'invisibilité est une notion intéressante.

Vue de l'exposition.
Courtesy Christophe Veys.

Ce sont toujours des pièces de qualité.
Oui, il y a la qualité de la pièce et aussi la manière dont elle dialogue avec les autres dans l'expositon. Parfois ce sont des pièces un peu atypiques de la production de l'artiste. Il y a certains artistes dont je pensais connaître la production et ils ont proposé des petites choses latérales, mais très signifiantes.

Par exemple ?
Au départ, j'étais surpris qu'ils arrivent avec la proposition de Hans Haacke : un tube rempli d'eau qui, au fur et à mesure de l'exposition, va se remplir - il est à l'extérieur - en même temps que par évaporation, il pourrait diminuer. Il sera en transformation pendant toute l'expo. Chaque visiteur vivra une mesure autre.

Comment s'organise l'exposition ?
Les trois principaux espaces d'exposition sont consacrés chacuns à une thématique, le couloir va jouer en écho avec chacun des thèmes.Nous avons dédié la première salle, une espèce de bureau, à la forme carrée. Il y a des échos entre des pièces historiques, un peu secrètes, comme le mètre carré artistique de Fred Forest, qui est mis en relation avec des pièces de plus jeunes artistes. Dans la grande salle, nous nous concentrons sur la mesure de l'espace, incluant une pièce de Lab(au). On y trouve aussi des pièces de Detanico & Lain ou Mel Bochner. Dans la pièce sur le corps, on trouve e.a. Michel François, Roman Ondak ou Lieven de Boeck qui a fait des pièces en verre, des sortes de Mikado, en relation aux proportions des corps du Modulor de Le Corbusier.

Propos recueillis par Colette Dubois

« Measurements » jusqu'au 10 novembre à Société, rue Vanderstichelen, 106 à 1080 Bruxelles. Ouvert du jeudi au dimanche de 15 à 19h.

Le MUDAM au carrefour des arts et des sciences

Un quatuor d'expos met en liaison combien la création artistique est proche de la recherche scientifique, qu'il est possible et même salutaire de voyager de l'une à l'autre, de découvrir l'une par l'autre.

Quatre démarches joignent des communications esthétiques à des concepts logiques, unissent des évolutions formelles remises en cause à des fonctionnements régis par des lois quantifiables, relient des expressions destinées aux sens à des raisonnements engendreurs de changements. Art et science sont voués à s'émerveiller de l'univers, à modifier les mentalités, à améliorer les comportements.

Série I Chronoradiogramme Sans titre, Akaugi, 2012 © Hélène Lucien / Marc Pallain

De l'air

Dans la lignée de l'art cinétique (mobiles d'Alexandre Calder, sculptures animées de Pol Bury, structures de George Rickey), les travaux de Susumu Shingu prennent la géométrie pour base. Ils sont essentiellement conçus pour être orchestrés par le vent. Ils sont d'une rigueur qui confine la beauté absolue comme elle se trouve parfois dans une équation. Rien qui les rattache à des objets naturels. Ils sont le pur produit de calculs.

Là réside leur paradoxe. Car le rigorisme mathématique une fois traduit en éléments de sculptures ne prend réellement sens que soumis aux caprices météorologiques du vent. Leur équilibre et leur harmonie sont sans cesse dérangés à travers les mouvements effectués. Les voici à la merci aléatoire des souffles d'air.

Du coup, ce que l'on baptiserait volontiers ailes, voiles, cerfs-volants, pétales colorés ou immaculés en mouvement quasi perpétuel ne cessent de prendre vie. Mais aussi de se mettre en corrélation avec tout ce que le vent porte culturellement avec lui de légendes, de contes, de récits mythologiques, de symbolismes divers.

Quelques sculptures sont des fontaines. C'est alors l'eau qui les anime en une chorégraphie plus spectaculaire puisque ce qui en constitue le moteur est visible, contrairement aux souffles de l'atmosphère. Les jets et les gouttes prolongent les formes des tuyaux métalliques en leur adjoignant des volumes mobiles que les lois de la pesanteur modèlent en courbes particulières.

Shingu, citoyen engagé, poursuit au Japon des réalisations d'un village écologique, notamment en collaboration avec l'architecte Renzo Piano. Il ne se contente en effet pas du seul créneau artistique pour tenter de mettre en pratique des trouvailles qui s'avèrent utiles au respect de la nature dans notre planète malmenée.

De la terre

Ce sont des créateurs également engagés dans la protection de l'environnement qui exposent dans la section intitulée Non man's land. Espaces naturels, terrains d'expérimentation. Il est passionnant et parfois surprenant de constater à quel point des projets écologistes rationnels et fonctionnels sont susceptibles de prendre les formes d'œuvres spécifiquement artistiques. Preuve supplémentaire qu'il n'y a ni antagonisme, ni incompatibilité entre science et art. Aujourd'hui plus que jamais, seule une frontière fluctuante et improbable semble les séparer.

Il arrive bien entendu que l'expression plastique soit dominante. Les dessins élégants et précis de Cornelia Hesse-Honnegger montrent avec une précision hyperréaliste des mutations apparues sur des insectes à la suite de la catastrophe de Tchernobyl. La maquette présentée par Mel Chin prend ici valeur de sculpture. Sa réalisation sur terrain s'apparente au land art. La plantation dans le Minnesota de végétaux dont la propriété est de décontaminer des sols pollués par des métaux lourds a été élaborée selon le plan rigoureux d'un jardin monastique médiéval.

La simple observation scientifique est potentiellement similaire à certaines pratiques de plasticiens. Les relevés de la contamination radioactive de Fukushima effectués par Hélène Lucien et Marc Pallain, sous leur aspect « chronoradiogrammes », s'assimilent à des tableaux abstraits, d'autant plus inquiétants lorsqu'on connaît leur origine.

Conserver des spécimens de flore ou de faune dans des bocaux pleins de formol est un procédé de musée d'histoire naturelle. Brandon Ballenger a réuni 115 spécimens d'espèces menacées prélevés dans les écosystèmes marins de l'Atlantique nord, qu'il a rangées en pyramide. Certains récipients ayant contenu une espèce disparue sont vides. L'ensemble est harmonieux et polychrome et, de ce fait, accroît les interrogations posées par ces menaces d'extinctions.

L'Herbe noire d'Art Orienté Objet (Marion Lavel-Jeantet – Benoît Mangin) est une installation de végétaux sculptés avec du verre d'uranium qui possède une phosphorescence intrinsèque. D'où une luminosité étrange et vénéneuse. Les Tapis Nature de Piero Gilardi sont des leurres. Ils ont l'aspect d'éléments naturels qui, en réalité, sont des imitations en matières industrielles du genre polyuréthane dont l'illusion parfaite ne cesse que si on les touche.

Mark Dion s'est servi d'un chariot de marchand ambulant, style vendeur de crèmes glacées, pour installer une mini serre de plantes tropicales. Comme s'il s'agissait - de plage en plage, de terrasse en terrasse - de proposer l'écologie aux vacanciers, plaisanciers et autres touristes qui, en général, profitent de la saison estivale pour aller polluer ailleurs que chez eux.

De la matière

Katinka Bock est sans doute l'artiste qui associe le plus intimement pratique artistique et données scientifiques, notamment dans le domaine de la physique. Une partie de ce qu'elle présente est conçue en fonction du lieu de l'expo. L'espace est primordial pour l'élaboration et la disposition de ses sculptures, ce qui, par conséquent, comme pour les récentes installations de Claude Levêque à Marseille, permet d'appréhender l'endroit d'une manière inhabituelle. C'est au point que, au Mudam, elle a rendu opérationnelle une ouverture habituellement condamnée dans un des murs extérieurs.

Les matériaux qui composent les œuvres de Boch sont de préférence assez ordinaires : argile, pierre, bois, cuivre, bronze… Au départ, rien de rare, de précieux, de recherché. Elle y associe parfois des éléments tels que réchaud, radiateur, balance, corde, eau, fruits… mis en interaction avec des céramiques, des tuyaux. Car la notion de temps vient s'insérer dans sa démarche spatiale, son choix matiériste.

Les œuvres seront, selon leur fonction, non pas utilitaire mais mentale, soumises à la corrosion, aux déformations, au déséquilibre, à la chute car elles ont possibilité d'évoluer, de se transformer selon le temps qu'il fait et surtout le temps qui passe. Elles ont valeur de réflexion sur les métamorphoses de la durée car elles n'ont pas été créées pour demeurer immuablement, telles qu'on croyait être les 'chefs d'œuvres immortels' de jadis et pour cela dignes d'entrer dans les collections de très officiels musées. De même, il arrive qu'elles affichent les traces des processus de leur confection, ou qu'elles dissimulent, pour quelques-unes d'entre elles, des objets inclus avant cuisson et dont la présence est seulement discernable grâce au titre donné inscrit sur le cartel qui les identifie :Radio ou Sonar.

Notre relation avec le travail de Bock, malgré le concret de ce qui est proposé, est donc essentiellement conceptuelle. Les notions de beauté ou de laideur n'y ont pas place. Pas davantage que fonctionnalité et inutilité, engagement ou neutralité. Il n'y ni représentation ni symbolisation du réel. Il y a des œuvres à observer pour leur présence.

De l'imaginaire

João Penalva est un embrayeur, un déclencheur, un inséminateur. Ce qu'il donne à percevoir (peintures, photos, textes, objets, sons) est présupposé avoir le pouvoir d'engendrer une réaction narrative à partir de ce qu'il représente. Une invitation à mettre les images, les installations, les mots en liaison pour que naisse un récit, une histoire, un prolongement à la vision, à l'audition, à la déambulation.

Le plasticien, ex-danseur, invite chaque visiteur à enrichir l'exposition de ce qui naît dans sa propre imagination. L'ensemble Pavlina and Dr. Erlenmeyer semble la synthèse de cette attitude artistique. On y voit des documents authentiques, car ce chimiste a réellement inventé la naphtaline, tandis que s'intercalent des pistes totalement fictionnelles dont une part explicite de fantasme.

Le mécanisme des associations d'idées à partir d'indices sensoriels est un vecteur d'écriture courant dans les ateliers créatifs littéraires. Il est sollicité par Penalva de manière permanente. Son exposition débouche sur le ludique. Elle se prolonge à foison pour tous ceux qui, une fois sortis, se sentent pris par l'envie de sortir un stylo et du papier avant de se mettre à rédiger.

Michel Voiturier

Expositions visibles au Mudam, 3 Park Dräi Eechelen à Luxembourg : « Spaceship » de Susumu Shingu jusqu'au 6 janvier 2019 ; « No Man's Land » jusqu'au 9 septembre 2018 ; João Penalva jusqu'au 16 septembre 2018. Infos : +352 45 37 851 ou www.mudam.lu
« Smog/Tomorrow's Sculpture » de Katinka Boch au Mudam jusqu'au 2 septembre 2018 et ensuite « Radio» à l'Institut d'Art contemporain, 11 rue Docteur Dolard à Villeurbanne du 20 octobre jusqu'au 20 janvier 2019. Infos : +33 (0)4 78 03 47 00 ou http://i-ac.eu/fr/

Catalogue : Marie-Noëlle Farcy, Clément Mininghetti, Doris von Draten, « Spaceship – Susumu Shingu », Luxembourg/Paris, Mudam/Galerie Jeanne Bucher Jaeger, s.p., [2018] (20€).

Voler

Nous sommes à Aix en Provence, la rue est étroite et la maison vers laquelle nous nous dirigeons aussi. Au rez-de-chaussée, lorsque le volet du garage s'ouvre, on découvre une galerie d'art. Les murs blancs ont gardé la rusticité de l'ancienne bâtisse. L'espace est étroit et on devine les pièces qui se superposent pour remplir chacune un étage. On sent l'épaisseur des murs révéler la carapace de cette ancienne demeure. Ce lieu, c'est la Non-Maison. Un projet de Michèle Cohen pour accueillir les projets des artistes qu'elle invite. Une autre façon d'habiter la maison.

De mai à août 2018, c'est Sandra Ancelot qui occupera les lieux. Elle et d'autres *habitant(e)s* comme elle les appelle. Lee Antoine, Lucie Lastella, Judith Kazmierczak, Dalila Alaoui, Renaud Dallet, Nathalie Wolberb, Sylvie Bellanger, Silvie Brière et Isadora Ancelot. Mais il y aura aussi des *passeurs* comme Vincent Van Tilbeurgh et Paul Warnery, des *passagères* comme Marie HL et Emmanuelle Bouyer, un *chasseur* dans la personne de Michael Serfaty et une *clandestine* : Odile Reboul.

Il ne s'agit pourtant pas d'une résidence artistique qui se transforme en commissariat d'exposition, mais bien une invitation de l'artiste à venir partager avec elle des moments durant cette résidence. Pour échanger, s'écouter, faire ensemble, se rapprocher, s'éloigner, sentir la présence de l'autre, habiter le lieu, créer de l'intensité, manger, boire, dormir, se sentir habité. Les personnes que Sandra Ancelot invite ne sont pas toutes, tous artistes. Mais toutes, tous s'approprient l'espace comme ils et elles l'entendent. Michael Serfaty (gynécologue et photographe) qui a l'habitude de réaliser des portraits photographiques des artistes qui résident à la Non-Maison va finalement expérimenter l'espace autrement que d'habitude avec Sandra Ancelot. Un dialogue intime s'installe entre eux le temps d'une lumière changeante et d'une danse qui ancre l'artiste dans le sol du garage. Sandra Ancelot prononce rarement le mot centre d'art, ou galerie et préfère employer les mots qui identifiaient les fonctions premières de cet espace. Une manière peut-être de réhabiliter la maison dans la Non-Maison et de se rapprocher plus d'un questionnement autour de la notion d'habiter/habité. Avec Judith Kazmierczak (psychomotricienne et danseuse) et Lucie Lastella (artiste circassienne), le corps et ses mouvements expérimentent l'espace, autant l'escalier que les coins du garage, les pavés de la salle à manger, le corps de l'autre. Lucie Lastella utilisera son cerceau pour créer un espace autre au sein de la Non-Maison. Une sorte de porte qui s'ouvre vers une pièce où les traces sont le fruit du mouvement, une manière de rendre palpable ce qui est fugace, visible ce qui disparaît. Avec Emmanuelle Bouyer, Sandra Ancelot joue avec une matière qui ne peut se prendre en main, que l'on ne peut vraiment contenir : la lumière. Emmanuelle Bouyer va filmer l'éclipse de lune et ensuite tenter de faire entrer cette lumière nocturne le plus profondément possible dans la maison.

Si Sandra Ancelot choisit de manière intuitive les personnes qu'elle invite, on voit petit à petit apparaître les préoccupations de l'artiste. Il s'agit d'habiter un lieu en questionnant la qualité d'une présence. La relation à l'autre et au lieu ne se fait pas qu'en l'écoutant ou en le regardant. Sentir est plus adéquat. Il y a ce désir important pour l'artiste de percevoir ce qui n'est pas visible ou palpable, de vivre ce qui est impermanent et de l'inscrire quelque part dans le corps et dans la mémoire. Cette manière de qualifier la présence donne une grande importance à la relation qui est entretenue avec l'autre et la continuité dans laquelle elle peut exister. Avec Vincent Van Tilbeurgh, artiste circassien voltigeur avec qui Sandra Ancelot a réalisé son premier "vol", ils vont ensemble expérimenter la présence à l'autre en cherchant comment la distance agit sur eux dans cette relation à l'autre. Une phrase de Georges Didi Huberman va guider cette expérience : *le mot "distance" doit être compris comme désignant la polarité du « proche » et de l'« éloigné » de la même manière que le mot « un jour » comprend le jour et la nuit (...). Il est en effet impossible de parler de la distance et du futur sans se référer simultanément à la proximité et au pré-sent.(...) La distance est donc bien la forme spatio-temporelle du sentir.*

Pour ce faire Sandra Ancelot et Vincent Van Tilbeurgh décident de marcher sur le sentier des crêtes de Sainte Victoire. Une marche partagée qu'elle appellera *jardin terrestre.* Retournement de l'intime vers le dehors dit l'artiste. Le jardin, n'est-ce pas cet espace dont on prend soin ? Ce lieu extérieur avec qui on partage une profonde intimité ? Ce lieu où l'on peut prendre de la distance avec le monde extérieur tout en le sentant au plus profond de soi ? Le jardin est autant extérieur qu'intérieur, l'artiste aime jouer avec d'apparents paradoxes, car ici le dedans et le dehors sont une même chose. Durant la résidence, il y eut des moments difficiles où la proximité de l'autre et l'intensité des expériences mettent chacun à rude épreuve. Il faut pouvoir parfois prendre de la distance, chercher à rester dans une "bonne présence" à l'Autre. Ces moments de déséquilibre font partie intégrante du travail que l'artiste mène dans cette résidence artistique. Qu'est-ce que être proche de l'autre ? Qu'est-ce que prendre de la distance ? Y a-t-il éloignement ? Que ressent-on alors ?

Si selon Georges Didi Huberman *la distance est donc bien la forme spatio-temporelle du sentir,* il y a une autre forme que l'artiste conjugue avec cette distance : c'est l'intensité. Une intensité soutenue par le désir qui permet de transporter celle-ci là où la vie nous mène et de la transformer en altérité au monde. Peut-être que la meilleure façon de deviner ce que cherche l'artiste Sandra Ancelot dans ce qu'elle met en place durant la résidence à la Non-Maison, c'est de reprendre une histoire qu'elle m'a raconté. À l'âge de 43 ans, elle décide d'apprendre à voler. Elle a déjà une expérience dans les arts du cirque, mais elle n'avait encore jamais tenté la voltige. Tout le monde la décourage. A son âge, les voltigeurs arrêtent de s'élancer dans le vide, exercice très physique. Mais elle a foi dans ses possibilités et surtout le désir de le réaliser. Elle est convaincue que l'air est une substance qui la porte une enveloppe si invisible, impalpable déliquescente soit-elle. Faire avec l'air, être en l'air, en mouvement, s'élancer, voler … C'est sans doute cette forme intense d'altérité au monde que l'artiste cherche. À travers les rencontres et les expériences partagées durant cette résidence, Sandra Ancelot vole. Cela demande à chacun d'appréhender une forme d'impermanence, de trouver la juste distance, d'être au plus proche de l'autre tout en s'éloignant d'une part de celle ou celui-ci. D'être ici et ailleurs en même temps, peut-être la seule façon possible d'être vraiment présent au monde dans son entièreté. Voilà certainement à quoi s'attache le travail de l'Artiste Sandra Ancelot.

Ludovic Demarche

Habiter //
Sandra Ancelot //
Residence au Centre d'Art La Non Maison du 1° Mai au 30 août 2018

A voir! Sous l'appellation *Trust*, Les Brasseurs, un centre d'art liégeois, accueille une sélection des nouvelles pièces de la collection du SMAK (Gand). L'exposition sera accessible jusqu'au 17 novembre. Le recensement de cet événement donnera l'occasion d'une critique sur le site Fluxnews.be. Avec un budget d'acquisition de 125.000 euros par an le SMAK que dirige Philippe Van Cauteren, mène une politique d'acquisition dynamique, en léger décalage de l'héritage de Jan Hoet. Les femmes entrent maintenant dans la collection (Ann Veronica Janssens) Des artistes inconnus comme Shikh Sabbir (originaire du Bengladesh) cotoient des noms plus capés comme Ricardo Brey, Robert Gober ou Bruce Nauman. Gand a dans ce domaine une guerre d'avance sur Liège ... Deux tables rondes sont prévues, la première se déroulera le 29 septembre à partir de 17h. infos Les Brasseurs.be

La Belgique et le marché de l'art

Souvent considérée comme une terre de collectionneurs, la petite Belgique a toujours été un haut lieu du marché de l'art européen. Il est toutefois difficile d'obtenir des chiffres précis sur le marché de l'art en Belgique, car dans ce milieu relativement opaque, la discrétion est de mise. Le Crisp (Centre de recherche et d'information socio-politiques) s'est penché sur la situation du marché belge et vient de publier un dossier intitulé « L'art et son marché», écrit par Anne-Sophie Radermecker et Sybille du Roy de Blicquy. Divisée en trois parties (l'offre, les intermédiaires et la demande), cette étude soulève de nombreuses thématiques cruciales comme le « marché de l'art 2.0 », l'implantation des salles de vente internationales ou encore les normes juridiques en vigueur en Belgique. Très didactique (notamment grâce à son glossaire des termes incontournables du marché de l'art), cette étude constitue une belle initiation pour les étudiants ou jeunes artistes désireux de découvrir les ficelles du métier.

Romain Masquelier

« L'art et son marché », Dossiers du CRISP, 2018/1 (n°89), 154 pages.

Chronique 19

Aldo Guillaume Turin

Hiroshi Sugimoto, Chris Marker, Pierre Tal-Coat.

UN TEMPS SANS AGE

S'il est une façon de résumer l'ordre des choses dans la pensée occidentale, ce serait en recourant aux mots dont encore récemment le philosophe Jacques Rancière rappelait qu'ils incarnent le sceau apposé sur cet ordre, ne le déliant jamais de ses fondements, et, tout en contractant des pensées répandues sur les siècles, suggérant l'ambiguïté qui s'empare de la perception ordinaire et combien la contingence, de façon inconsciente ou pas, s'en trouve problématisée : « *Celui qui voit ne sait pas voir* ». Il suggère par là la prégnance du relativisme sur tout à la fois l'intellect et les habitudes ou contraintes, et aussi bien les sentiments, qui baignent la conscience : en parlant d'une *« présupposition »*, il indique que rien ni personne n'est en somme épargné par ce legs depuis, dit-il, la caverne platonicienne. Et voilà qui coupe court aux spéculations dont la métaphysique a sédimenté au cœur des pratiques communes de l'existence comme des prosodies nécessaires à la représentation du monde l'extrême radicalité. Non sans toutefois introduire un doute, du fait de la négativité affectant le constat établi, voir et ne pas voir renvoyant conjointement à une entité idéelle supérieure, bien loin de rétablir un rapport de la conscience à soi, ou de la personne en instance de perception à son lieu naturel et à son corps.

Précisément c'est de cet arrière-monde supposé, et supposé nanti du pouvoir de se dérober même au minimum formulable, que l'exposition de Hiroshi Sugimoto, visible aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique durant cet été, exprime la complète, la fatale hétérogénéité. Exceptionnelle, cette exposition mobilise mille impressions tout en demandant que l'on se resouvienne de la constance avec laquelle l'on a tenu de longtemps l'image comme trompeuse, bouillonnante à la surface à cause de la médiation qu'elle génère, actrice tout en même temps d'un semblant qui la confine dans ses rets. Les œuvres affichées – formats larges, couleurs absentes – renvoient, croit-on volontiers, à des logiques traditionnelles particulières au Levant. On les estime ici aussi actives qu'étrangères aux notions afférentes dont se nourrit un regard sur l'univers dépendant d'un au-delà des apparences. Et on finit par s'apercevoir et comprendre, par différence, que les aspects du monde comme on persiste à les percevoir de côté-ci de la planète se soutiennent, en effet, d'une hésitation originelle et qui, au fond, justifie que l'on parle d'un voile déchirable, soudain ouvert sur ce qui transcende le pensé et le ressenti. C'est si fort que cela justifie que les photographies de l'artiste ne soient pas présentes en surnombre. Ce n'est pas, à tout le moins, l'exotisme qui se recherche. On sait gré, de fait, à l'organisation des espaces d'épargner au regardeur les fatigues dues à l'anecdotisme de la fréquente campagne de reportage, des enquêtes sur le terrain nimbées d'une aura mystique, des enchaînements d'images spectaculaires exécutées au Smartphone, des mises en scène esthétisantes d'un ailleurs éternel qui contrasterait avec l'image d'un invisible telle que la conçoivent les empires du couchant.

Le rapport de chacun en son for intérieur à ce monde-ci serait le thème de cette exposition. Mais rien n'est moins sûr. Car la question est de savoir s'il existe pour Sugimoto un for intérieur, et de même faudrait-il interroger l'être tel qu'il le définit au cœur de l'acte photographique, compte tenu de l'attrait pour l'impermanence qu'il est coutume d'associer au lointain là-bas du shintoïsme ou du bouddhisme zen. De fait, « là-bas » affirmation et négation se corroborent plus qu'elles ne rivalisent, le vivant et l'inerte augurent d'un même désir de se confondre. Voici pour les yeux une suite de clichés tramés par ce retournement incessant de principes, des paysages artificiels comme il y en eut et comme on les trouve encore dans les musées de l'évolution ou, peintures fabuleuses, sur les champs de foire : des artefacts dont la maladresse de touche donne souvent naissance à un onirisme cristallin – sur ces landes blanches et noires des animaux naturalisés, contre la voûte de leurs cieux des oiseaux immobiles. Ce sont des tableaux de tableaux, des décors asphyxiés et sans aléas et de substance classique, d'une roideur qui frappe, des tableaux de genre où la ressemblance avec le vrai, où l'imitation de la vie s'immerge dans une bulle temporelle qu'invitent à disparaître et à renaître d'un même élan l'inévidence de tout, l'éphémère universel. Peut-être sont-ce des yokaïs, êtres magiques dissimulés dans la moindre parcelle du cosmos, auxquels on a affaire. Nul écho, nulle réponse, le dedans de soi investi par le dehors en guise de viatique. Et lorsque Sugitomo se fixe à tâche des portraits, il se passe ce qui se passe au meilleur du cinéma fantastique japonais : les personnages cireux, habillés d'atours on croirait volés aux Ménines, on les observe qui opacifient tout dépassement possible de leur image. Il n'y a pas ici d'idéalisme dans les contours, les formes; à la conceptualisation appropriée au fantasme d'un voile tendu par-dessus l'impénétrable se substitue une représentation du réel s'autoréduisant, s'amputant d'elle-même jusqu'au vide.

*

Juillet 2012 désenclavait pour beaucoup, avec soudaineté, des attentes que l'abondance de l'offre sur le marché des images menace simultanément d'étouffer et de corrompre une fois admise l'idée qu'il n'est aucun territoire privilégié en ces jours, dans aucune région du monde actuel, capable de s'ériger en autonomie invincible face à ce marché, un flux continu, emportant tout : des attentes que l'on peut dire en quelque sorte assez vastes pour contenir autant de regrets considérables. C'était l'année de la disparition de Chris Marker. Pour la forme de sa pensée comme pour l'invention dans son cas toujours d'une grande pertinence, il avait été un contemporain majeur. Marker avait apporté la preuve que l'on pouvait échapper à la primauté instrumentale : sa carrière remontant loin, jusque dans la décennie 40, l'auteur surtout connu par son film intitulé *La Jetée* laissait derrière lui le souvenir d'une personnalité éblouissante, repoussant les frontières de ses recherches au plan même le pus ébauché de celles-ci. Aussi, il avait défendu le penchant, plus encore, le droit au retrait. En fait tout un art du questionnement de l'ego, mais ce dernier, d'un unique et pourtant multiple élan exercé par-dessus son propre fond ; sa création était bondissante, emplie de passions contraires, mais épousant à merveille ses paradoxes. Marker a été le témoin de soi au cœur des tremblements de monde auxquels son existence presque de manière ininterrompue l'avait confronté. Et de cela a résulté, symétrique à sa remarquable ouverture aux sensibilités sociales, un contact inédit avec ces tremblements – de cela aussi est sans doute née une capacité d'analyse des faits et des fictions de son époque qu'à travers textes et photographies, collages échevelés et prototypes visuels contrastés, mais il ne faut pas oublier d'ajouter à la liste ses aventures numériques, il a réussi à maintenir d'une perméabilité surprenante aux événements. Il était dévoré par une curiosité inouïe lors de la rencontre avec certains instants-clés de l'Histoire présente. Selon lui des instants exigeant qu'on s'y attarde véritablement et que la médiation comme il la rêvait empêche de se retrouver congédiés. Des instants à la fois éprouvés et conquis – des complices pour lutter contre les généralisations, les compressions de la pensée, notamment dues à l'impact dont témoignent les idéologies de l'effrayant vingtième siècle.

Sur ce terrain-là les exemples abondent. La Chine rendue exsangue sous la férule collectiviste du maoïsme, le Japon d'abord foudroyé de par la reddition que lui impose l'Amérique puis transformé en creuset de l'inépuisable révolution technologique, le Chili d'Allende victime d'un empoisonnement étatique et auparavant l'anticolonialisme qu'il faut porter sur le devant de la scène, et ensuite, à lui seul un instant d'énigme et de fulgurance, Paris, un Paris à peine égayé de quelques notations impromptues, ou bien aux yeux d'aujourd'hui déjointes de leur sens possible, comme il apparaît, saisi au coin, dans *Le Joli Mai*, film brillant de 1962. Conséquente est une telle voilure, si singulière et que les mots aussi bien que les images éradiquent à la médiatisation commune. Le trésor, on s'en rend compte de plus en plus, est immense. L'île où il séjournait était tout simplement l'appartement-atelier de Marker. Et voici – le bonheur à découvrir ces richesses dépasse les attentes qui précédaient – que la Cinémathèque française lui consacre non sans témérité une exposition, la plus en vue qui se puisse concevoir étant donné l'état des choses. A savoir, pour commencer, que documents et archives du plus impressionnant volume ont trouvé ici et en rapport avec les vœux du créateur leur attributaire – et pour suivre, que l'ensemble est promis à un transfert vers Internet, ce qui en rendra son contenu accessible à quiconque voudrait entreprendre, sur un fragment ou sur quelques-uns, une étude.

C'est jusque dans leurs moindres raffinements que l'ample publication collégiale produite par cette même institution rend justice aux caractéristiques du parcours accompli par Marker, ou plutôt et plus exactement à celles suscitées par l'aspect de chronique permanente qu'affecte le souci partout présent chez lui d'une mémoire avertie de ce que le temps, c'est-à-dire le temps effectif, le temps impliquant du non-linéaire et des clivages inmodulables, comporte une pointe qu'il enfonce dans la condition humaine. Quand on y plonge, cette publication, surmontée uniquement du titre *Chris Marker*, révèle une grande élégance de mise en page; elle se signale, au rebours de tant de catalogues convenus, pétris de luxe vain, par l'intelligence pratique à laquelle elle s'adresse : on en tourne les feuilles avec le sentiment constant que ce ne sont pas des objectifs marqués qui importent, mais des significations en lesquelles l'esprit n'éprouve aucune difficulté à repérer des lignes de faîte. Celles, maîtresses, qui traversent l'œuvre de Marker de part en part. Et, comme complément, l'amateur a la possibilité de trouver dans le numéro 744 des Cahiers du cinéma, doublant un train de photos non reprises ailleurs, des remarques, des observations dues aux trois commissaires auxquels revient le mérite de l'événement, Christine Van Assche, Raymond Bellour et Jean-Michel Frodon.

Les reproductions émaillant le livre édité par la Cinémathèque, il faudrait que l'on s'attache à chacune d'elles à l'instar des stations auxquelles se rend, envoyé par ses bourreaux dans les profondeurs du passé, le personnage central de *La Jetée* : le faire d'autant plus que c'est admettre reconnaître à chaque étape un raccord à la vie courante et non à un échantillonnage, fût-il de la rareté la mieux formulée, d'essences ou de figures seulement figures dénotant l'illusion dont malgré tout elles participent. Les contributeurs à ce livre géant, il va de soi que ce sont tous les contributeurs, y compris l'équipe désignée pour donner corps, pour fournir le design adapté à ce projet tout de même d'une haute ambition, ont eu à cœur, semble-t-il, de respecter au plus près les prières de liberté vraie et d'absolu poétique dont témoignent tout au long les archives rassemblées. Sous la vêture d'une anthologie d'écrits signés par des connaisseurs de l'œuvre – parmi eux on retrouve Raymond Bellour – ce livre est consacré à une série d'approches critiques, et c'est encore une fois au plus près de l'objet considéré. Force est d'admirer, bien que se situant à des degrés divers, l'unité d'intérêt que comportent ces boucles de feedback, en réalité des modes d'adresse faits pour dire que Marker ne se décrit jamais en entier.

*

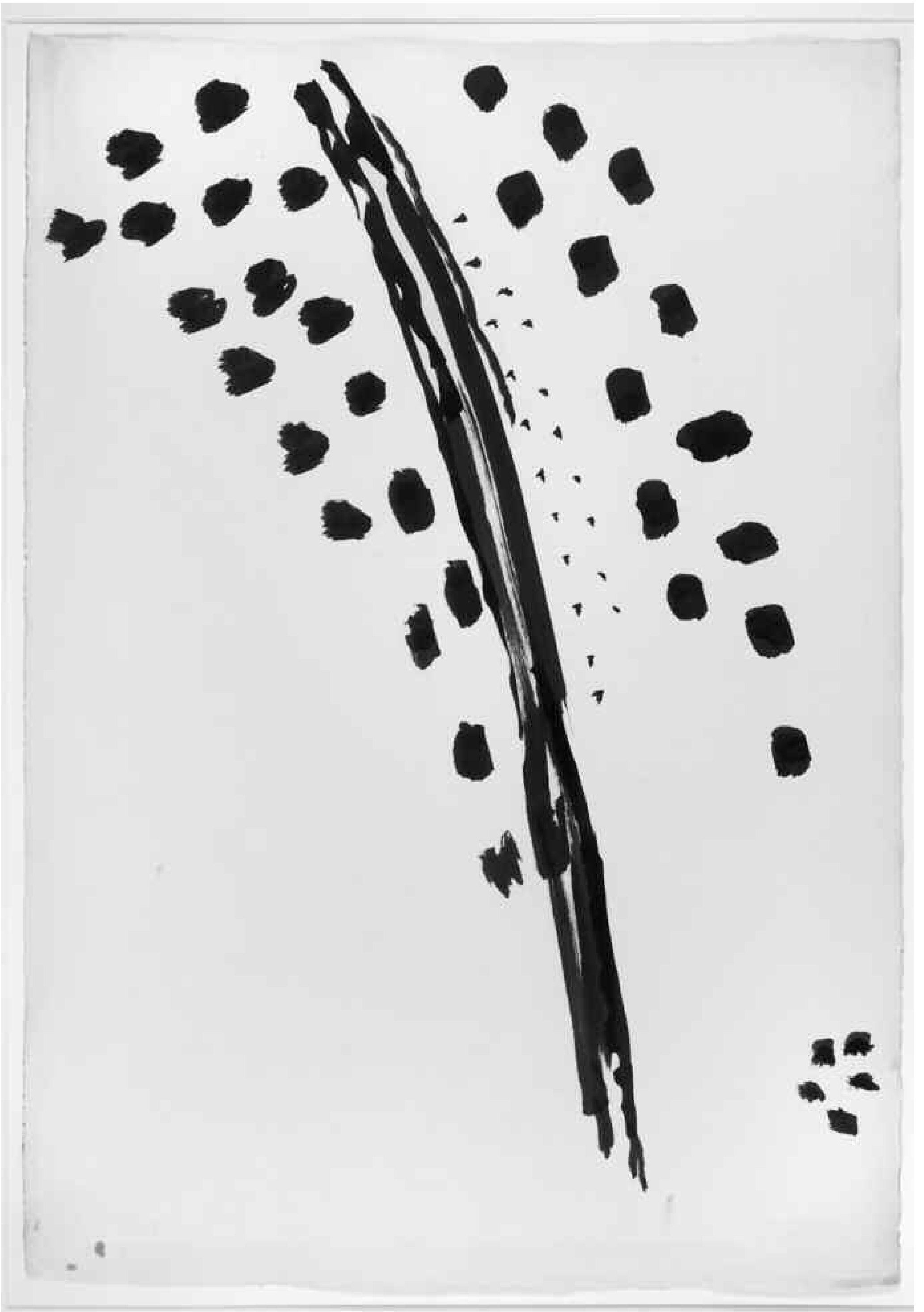
Sobrement intitulé « Chris Marker, les 7 vies d'un cinéaste », l'hommage rendu au visionnaire par la Cinémathèque française évoque d'entrée le temps, un temps qui n'offre pas l'étendue de durée propre à l'expérience occidentale et que l'on scrute avec attachement pour autant que l'on veuille comprendre son influence sur le cinéma. A cet égard Marker aura été, ainsi que dans la majorité des cas, un éclaireur. En consacrant à sa sortie un article au film *Orphée* de Jean Cocteau, c'était en novembre 1950, dans la revue Esprit, il en soulignait la grandeur, parlant d'*« exégèse préventive »* en rapport avec l'intention de Cocteau de fondre à ce film les aspirations de toute son œuvre écrite antérieure. Le temps comme un songe est le sujet de ce film, y compris au niveau du présent de sa réception, fort troublée, qui instruit le spectateur sur un incommensurable, l'incline à un sentiment d'exil.

*

On arrivait au terme du trajet en autobus après des kilomètres de route sinueuse durant lesquels il avait paru que le paysage d'horizon répartissait les bouquets d'arbres à distance égale des champs cultivés, où nulle ombre ne s'égarait. La lumière de ce printemps lointain, une lumière tamisée par de la poussière en suspension, prêtait aux massifs végétaux comme aux labours un relief laineux, constitué de taches de couleurs variées. Le chauffeur depuis l'avant du véhicule, à chaque arrêt, lançait le nom de l'endroit où il venait de stopper son engin, des passagers descendaient, s'écoulaient sur la berge d'asphalte, quelquefois demeuraient immobiles avant le redémarrage. Leurs visages derrière la vitre se tournaient vers les voyageurs, des regards étaient échangés, laissés ouverts à l'inquiétude. C'étaient étrangement des regards de marins quand au milieu de la nuit s'en vont les bateaux de pêche. Le point d'arrivée cette fois était le domaine où vivait et travaillait Tal-Coat, dans l'Eure où, il y a cinquante ans, le paysage présentait au ciel des surfaces subtilement dessinées, même ciselées, attentives à ne pas lâcher prise sur les accords conclus entre possédants.

A flanc de coteau, surmontant la voirie, un jardin au-delà d'un large seuil veillait sur la bâtisse – un ancien édifice cloîtré, monumental, la façade visible percée de fenêtres d'un style classique, une décision ultérieure probablement, et du coup un accent plus détendu apporté aux murs épais de forteresse. Le peintre était très attristé par le départ en clinique de son épouse, on sentait que peu enclin à croire aux promesses des médecins il abandonnait à l'érosion les heures si précieuses de son espoir, mais l'accueil, le penchant à l'accueil s'étoilait en menus gestes affectueux en dépit de la gravité des circonstances. Dans la cuisine de la Chartreuse il s'est agacé durant quelques secondes en s'apercevant que le débit de l'eau à l'évier résistait au mouvement de sa main, et, si éclatante que fût sa présence par à la fois son être et le mouvement de son être à l'intérieur de cette maison déserte et sobrement silencieuse, il ne cessait de s'absenter dans les phrases qu'il tirait de lui et énonçait par syllabes esseulées. Le repas tenait en fruits et légumes – de façon tout à fait inattendue, il se mit à parler de la nourriture macrobiotique, dont la préparation, disait-il, était hors de pair. Pour le jeune visiteur étranger et son hôte débutait le calme du soir.

A la hâte il fit le geste de pousser la porte de son atelier. Pour ceux qui s'en rappellent, il s'agissait d'une sorte de silo bordé d'ajours pour permettre à la lumière d'y entrer en majesté : il était implanté en équerre par rapport à l'ancien bâtiment mais ne jurait pas avec lui, ni par ses dimensions, supérieures aux dimensions d'un hangar de vol, ni par le peu de précautions qui entouraient sa situation peu distante de la route. C'est ce bâtiment, on l'apprendra plus tard, qui un jour brûla. Michel Dieuzaide, courant années soixante, a réalisé pour la galerie Clivages un album de prises de vue sur le lieu, des tirages évidemment argentiques, les revoir c'est constater que ces photographies en noir et blanc se chevillent par une manière de conviction interne au passé. Mais cette fois-ci l'atelier resplendissait au soleil déclinant. Tal-Coat s'affirmait au meilleur de ses recherches d'un infini de ses couleurs aux empâtements en marée d'altitude : il devait y avoir quelques centaines de toiles de tous formats, faisant la haie, tissant entre l'émeraude des unes et le rouge terreux des autres des liens invisibles et créant des effets de retour entre elles. Le sentiment était d'un faix appesantissant le lieu et, cependant, de ces travaux très en matière émanait un air limpide, aussi uni que si les accidents portés en eux avaient voulu amortir leur puissance d'altération.



Sans titre, 1959, lavis sur papier, 76,5 x 56 cm. Collection particulière. Crédit photo Laurent Lecat

Frère Gérard (Berréby) chez Notre-Dame à la Rose

Gérard Berréby (1950) investit le musée hospitalier de Lessines en cousin germain des rebelles régionaux (Magritte, Scutenaire, Vaneigem). Il s'y comporte en Thierry-la-Fronde contre l'indifférence.

L'homme est un boulimique de la créativité : « il est éditeur, auteur, poète, homme d'affaires, artiste, curateur » écrit Jill Gasparina. Par ailleurs, il pratique de multiples disciplines : peinture figurative et abstraite, dessin, collage, chiffonnage, assemblages, photo, installation, vidéo, écriture… De ce fait, il n'a pas craint d'envahir et parfois même de saturer les locaux muséaux, accumulant les œuvres au risque de lasser mais aussi afin de conjurer l'impression morbide ressentie lors de sa première visite en ces lieux jadis voués à la souffrance et à la mort. Il a pensé qu'un aspect pédagogique était propre à rendre plus accessible le parcours parmi les 200 éléments disséminés : il a signalé ses interventions au moyen d'un cordage et de cartels verts.

Intégrations provisoires

Ouvrir un musée non consacré à la conservation d'œuvres d'art à des créations artistiques contemporaines est devenu pratique courante. À Lessines en particulier avec Bornain, Orlan, Robjee... C'est une façon de relier le passé au présent car les visiteurs sont forcément vivants, car la vie antérieure débouche sur l'existence d'aujourd'hui. Certaines pièces, créées ailleurs ou réalisées sur place, constituent des analogies significatives.

Ce type d'exposition amène le visiteur à changer de rôle ; au lieu de passif qui se contente de regarder, il se transforme en enquêteur confronté à des interrogations. Cela suscite une réflexion au sujet du vrai et du faux, de l'authentique et du copié, du réel et du fictif tant il peut y avoir une étrange similitude entre des objets anciens du patrimoine et des nouveautés provisoirement importées. Quelquefois ce sont d'ailleurs lesdits objets qui sont détournés par un artiste. Quelquefois – c'est le cas ici – les pièces de la collection muséale se voient, suite à quelque manipulation, dotées d'une signification insolite. Pourquoi, par exemple, telle statue de la Vierge Marie, à l'inverse de toute tradition, tourne-t-elle pratiquement le dos à ceux qui la contemplent ?

L'histoire de l'art est familière de cette espèce de continuité historique qui connecte, hier et aujourd'hui, signale des évolutions. Les contrastes, alors, misent à plein sur l'étonnement, l'interpellation, la provocation. Ils sont là pour susciter une curiosité qui dépasse le simple désir d'une explication objective d'historien, d'archéologue, d'ethnologue…

Le titre donné par Berréby à son expo est parodie de celui d'un livre célèbre de la philosophe Simone Weil, « La pesanteur et la grâce », réflexion mystique sur la vie. Il semble indiquer par « L'apesanteur et la disgrâce » que, dans le contexte hospitalier de l'institution lessinnoise, en tant qu'artiste intervenant, il prend de la distance vis-à-vis des vestiges chargés des malheurs des patients de jadis, d'une part, au moyen de l'humour, de l'impertinence, de la méfiance et, d'autre part, en refusant le parti prix esthétique du beau autant qu'en niant toute hypothèse d'une éventuelle grâce divine capable du soulagement des affligés.

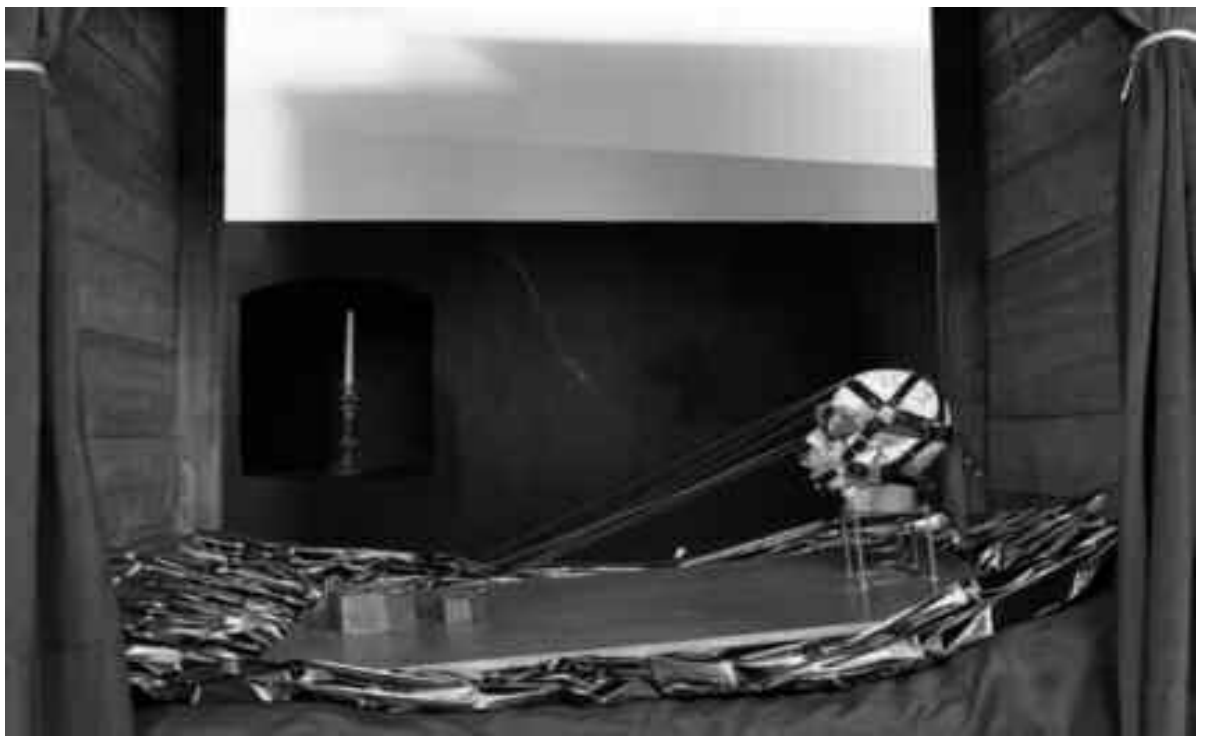
Ajouts et métamorphoses

Un des premiers procédés usités par Berréby est l'ajout. Spectaculaires sont les gravures anciennes, dont celles de Vésale (Bruxelles, 1514 ; Zakynthos-,1564), qu'il a dotées de coloris fluo à la pop. Les planches anatomiques y prennent une dimension radieuse, au-delà de toute référence médicale. Elles deviennent des moments de vie intense faisant de la médecine non plus un inévitable compagnonnage vers la mort mais un allègement espérable des maladies et des blessures.

Dans des chambres de moniales, sous la literie, sont couchés des mannequins très actuels. On verra dans l'une de ces figurines au ventre bombé le signe de l'accouchement proche ; dans l'autre la représentation de l'épilogue de l'existence juste avant la fermeture d'un sac mortuaire. Dans la salle des malades, sur ces fameuses 'couvertures de survie' rendues familières via les informations télévisées, voici des confrontations de crânes, familiers eux des 'danses macabres' du moyen âge et des natures mortes traditionnelles, ici nantis d'attributs technologiques récents ou mis en relation avec des éléments contradictoires, proches, eux, du surréalisme.

Détournements et oppositions

Le très fameux fer à repasser clouté de Man Ray se voit adjoindre un jumeau doté d'un regard sans aucun doute critique. Une statue en plâtre, cassée, devient celle de saint Denis décapité. Des instruments chirurgicaux en acier, organisés de manière spatiale, sont élevés au rang de compositions abstraites géométriques. Quelques accessoires médicaux se trouvent une utilité sarcastique rien que par leur intitulé ; certains mutent selon leur apparence : c'est le cas d'un échantillonnage de fausses dents volontiers transformable en éventail. La reconstitution d'un accident aux aspects assez narratifs au cœur de l'infirmerie est à considérer comme une déviance du rôle conservateur d'un musée.



Gérard Berréby "Perspective plombée"© Photo Nicolas Kohen

Une radiographie est œuvre d'art, une prothèse, à la sortie, devient une thèse. L'iconographie religieuse sera par moments détournée de son rôle originel. Ainsi ces 'Icônes suintantes' dont le titre est en soi une manière claire de tisser des liens de signifiés avec la symbolique liée à la tradition des icônes et d'y greffer toute la portée de foi chrétienne qui s'y rattache, notamment en matière de miracles, et ce dans ce contexte de traumatismes, troubles, dérèglements, handicaps.

Les oppositions ne manquent pas ne serait-ce que par la charge historique et sociale qui se perçoit des bâtiments et de leurs collections. Face à l'hiératique apparence des portraits des sœurs fondatrices, une malicieuse mini-sculpture à tête de poupée gamine déploie ses tresses fantaisistes. En contraste radical, des photos de mannequins sensuels accompagnés du commentaire coutumier de bien des musées : Défense de toucher. Ou des éléments d'herbier dont les formes s'apparentent aux organes sexuels.

Associations et intégrations

Les mots se livrent aussi à des associations sémantiques en liaison avec les contenus muséaux. Un collage, qui aurait presque pu être un haïku, associe (senti)mental et corporel : CŒURS BRISÉS / ÂMES PERDUES ET / JAMBES COUPÉES. Berréby ne dédaigne pas de mettre en rapport des textes issus du fonctionnement de la communauté et de son activité clinique.

Cet aphorisme s'avère particulièrement impertinent si on l'applique à Jésus : Combien il a fallu être triste pour susciter. Cet autre dont le sens premier s'accorde avec les fonctions de l'hôpital, Ne pas nourrir les ombres, est confronté à son clone rageusement barré. Un collage sorti de la titraille d'un quotidien donne la mesure de certaines informations ou analyses ahurissantes : La fréquence accrue des leucémies infantiles près des sites nucléaires reste inexpliquée.

Plus loin, chacun est invité à puiser dans un bocal des syntagmes extraits des poèmes publiés par le plasticien et en constituer de nouveaux en les assemblant à son gré ainsi que cela se pratique dans des ateliers d'écriture. Un photo-montage, à l'érotisme torride, est raccordé à des notions d'architecture qui inscrit le corps dans les notions d'habitat, de colonnes et de profondeur en métaphores sexuelles.

Comme l'avait fait naguère Sophie Calle, Gérard Berréby a agencé le portrait du décès de sa mère. Cette fragmentation, articulée sur un mur de chambre, rappelle avec une sobriété non dépourvue d'émotion que la mort hante ces locaux depuis toujours. Des collages réalisés à partir d'archives judiciaires prolongent cette thématique du vivant confronté à l'éphémère de sa condition.

Réalité et quotidienneté

Ce n'est pas sans causticité qu'un globe terrestre se retrouve, au beau milieu de la chapelle, enserré dans l'instrument de mesure baptisé calibre vernier : notre planète est minuscule tandis que ce qui en détermine la grosseur est gigantesque. Une façon de montrer combien notre globe n'est pas grand-chose face à l'immensité de ce qui l'entoure astrophysiquement parlant autant que de ce qui l'endoctrine religieusement et politiquement. Une façon encore de simuler les dimensions non estimables du temps, ce qui constituerait la possibilité de synthétiser une des acceptions de cette foisonnante exposition dans laquelle se retrouvent également la guerre, la violence, la foi, la spiritualité, le temps… ainsi que pas mal d'allusions à l'histoire de l'art, depuis la Victoire de Samothrace jusqu'à René Magritte en passant par Arcimboldo.

S'il est ici une fin, elle ne sera pas dernière puisque nous sortons bien en vie pour profiter d'une terrasse hospitalière en son sens non médical ou d'une visite au jardin des plantes médicinales qui évoque combien la nature est bienveillante lorsque les humains l'utilisent à des fins pacifiques, humanitaires plutôt que compétitives, cupides, bellicistes.

Michel Voiturier

« L'apesanteur et la disgrâce » à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose, place Alix de Rosoit à Lessines, jusqu'au 30 septembre 2018. Infos : +32 (0)68 33 24 03 ou https://www.notredamealarose.be/
Catalogue : Raphaël Debruyn, Jill Gasparina, François Delvoye, Valérie Glansdorff, « L'apesanteur et la disgrâce », Lessines, Hôpital N-Dame à la Rose, 304 p. (20 €)

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**

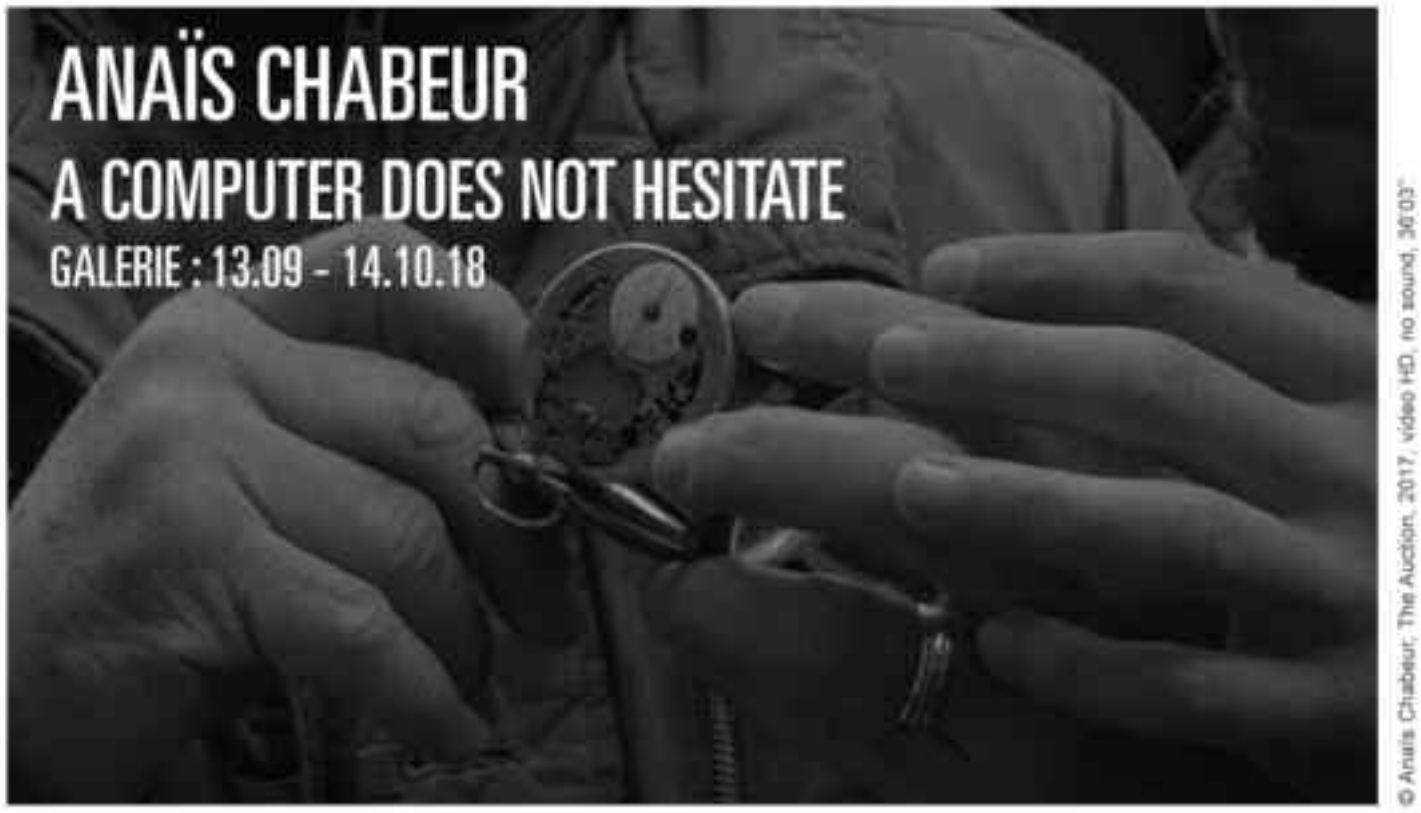
Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles

BERNARD VILLERS
LA COULEUR MANIFESTE
EXPO | 13.09 - 28.10.18

BOTANIQUE

Bernard Villers, Raclette, 1983. Latex, papier, bois, fer, caoutchouc © Photo Daniel Dutrieux

ANAÏS CHABEUR
A COMPUTER DOES NOT HESITATE
GALERIE : 13.09 - 14.10.18



© Anaïs Chabeur, The Auction, 2017, video HD, no sound, 36'03"

Le Botanique : rue Royale 236 | 1210 Bruxelles • Infos : 02 218 37 32 - www.botanique.be

la 1ère · la deux · LE SOIR · VB · culture.be · moustique · Pure · studio brussel · BRUZZ · 1

RECIPROCITY
DESIGN.LIÈGE

TO DESIGN
THE CHANGE,
BE PART OF IT

5.10
>25.11
2018

TRIENNALE
INTERNATIONALE
DE DESIGN
& INNOVATION
SOCIALE

www.reciprocityliege.be

WALLONIE DESIGN

Province de Liège