

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



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: oct., nov., décembre 2019 • N°80 • 3€



MAC Lyon; Eva L'HOEST, *Shitsukan of Objects*, 2019,
photo Michel Clerbois

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

2 Edito par Lino Polegato**Les vies en bleu de Jean-Pierre Ransonnet, un texte de Ludovic Demarche****5 Emmanuel van der Auwera au Botanique, texte de Septembre Tiberghien****7 Les abeilles de l'invisible, expo au MAC's, un texte d'Annabelle Dupret.****9 La nef des fous selon Laurent Impeduglia, texte de Dominique Legrand****10 La collection de Georges et Stephan Uhoda, une interview par Lino Polegato****Liège, intervention de Djos Janssens à la cantine, un texte d'Anna Ozane****11 15e Biennale de Lyon, texte de Colette Dubois****12/13 Chronique du Nord, Luc Tuymans à Tilburg, un texte de Luk Lambrecht.****13 Immersion dans l'oeuvre de François Chaignaud et Marie-Pierre Brébant par Marion Tampon Lajarriette****14/15 Expo Francis Bacon au Centre Pompidou, un texte de Veronique Bergen.****15 L'art des Sepik-Ramu, un texte de Veronique Bergen.****17 Oublier Venise!, le point de vue de Colette Dubois sur la Biennale de Venise.****18/19 Le moustique tigre, Biennale de Venise par Louis Anncourt.****16 Le corps intuitif, un texte de Jeanpascal Février sur la Biennale de Venise.****20 Expo au BPS22: Teresa Margolles, interview par Colette Dubois.****21 Olivier Pé, courriel Joke Lootens, Jeanpascal Février, texte de Joelle Girard****22 Claudio Parmiggiani à la galerie Meesen Declercq par Colette Dubois****Orla Barry et Els Dietvorst au Muzee et Permekemuseum par Romain Masquelier.****23 Livres. Chantal Thomas et les fantômes de la beat generation par Veronique Bergen. Expo collective, un texte de Julie Hanique.****24 Efflorescence au CWAC, une expo collective au CWAC par Lino Polegato****25 Expo au centre d'art cont. du Lux. belge, un texte de Dominique Legrand. Expo de Sahar Saâdaoui à l'Espace K9, texte de Natasha De Mol28****26/27 Le Tigre moustique à la Biennale de Venise par Louis Anncourt****29 Visite de l'atelier de Michel Leonardi par Michel Vandam, un texte d'auteur.****30 Séjours siciliens de Michel Couturier un texte d'Anna Guillot.****32 Bribe d'art venues du Sud, un texte de Michel Voiturier.****34 La chronique 21 d'Aldo Guillaume Turin. Federico Fellini, Pablo Picasso, Arnaud Debrée, Imi Knoebel, Mikhael Hers, Jeff Koons.**

• Avec la Biennale de Lyon et l'expo Bacon au centre pompidou, la rentrée de saison est un peu décalée. Nous nous sommes décidé de boucler ce numéro plus tard pour mieux chevancer l'actualité. Le choix de la cover est en relation avec Lyon, Eva LHoest représente est à Lyon avec un projet soutenu par la CCAP. La photo de son installation a été prise par Michel Clerbois et situe le propos de l'artiste à la lisière des migrations entre nature et artificiel, entre l'humanoïde et l'humain. En écho à ce propos, une autre photo, réalisée par Frédéric Darras concerne l'artiste Olivier Pé. Elle vient créer des liens et dialoguer sur une autre perspective. Entre apparition et disparition, l'humain vient s'intercaler dans une zone que l'on pourrait baptiser refuge. Ici la présence de l'humain est centrale. Pour combien de temps encore?

• Ce numéro revient sur l'événement important de cet été: la 58e Biennale de Venise. Pas moins de quatre collaborateurs se sont manifestés pour donner leur avis sur cette Biennale. Avec l'apparition du moustique tigre, le parasite le plus craint et le plus détesté des Biennalistes à l'heure de la sieste, soulignons en avant première l'arrivée d'un chroniqueur d'excellence. Avec la complicité de Louis Anncourt, cette sacrée bestiole s'est même vu offrir un double tour de piste. Un véritable apéro spritz qui fait du bien au moral. Colette Dubois nous décoche dans sa chronique sur la Biennale une mise au point sous forme de règlement de compte: Oubliez Venise? Dans le genre: Vous, vous pouvez revenir, moi, on ne m'y verra plus! En fait, elle se pose la question de la véritable place de l'art dans cette grande kermesse qu'est devenue la Biennale. De plus en plus considérée comme le "meeting point" obligé des professionnels de l'art qui se donne rendez-vous lors des journées presse pour se retrouver et faire éventuellement quelques affaires... Où se cache l'art aujourd'hui? La Biennale de Lyon avec sa volonté affichée d'offrir aux jeunes artistes non encore reconnus par le marché la place qu'ils méritent, ne semble pas lui avoir redonné

le moral... J'avoue que souvent la question m'effleure également et que très vite j'essaie de l'occulter le plus rapidement possible. Pour une question de sauvegarde de l'appétit tout simplement. La question de l'impraticabilité de la Biennale de Venise est récurrente. Une des causes de la non visibilité de l'art est liée plus que probablement à l'architecture particulière du Pavillon central dans les Giardini qui se montre complètement inadaptées depuis quelques années aux exigences en matière de présentation de l'art. L'engorgement du trop plein de visiteurs lors des premiers jours empêche d'avoir un bon feeling avec les oeuvres. La stratégie de Ralph Rugoff qui consiste à reprendre les mêmes acteurs dans les deux lieux, Arsenal et Giardini, démontre l'obsolescence du pavillon central. Il est plus que temps pour le président de la Biennale, Paolo Baratta, de changer de cap en repensant la finalité de ce lieu. De nouvelles propositions émergentes, soutenues par de jeunes curateurs internationaux redonnerait sans doute un peu de vitalité à une structure vieillissante. Arrêter de courir, prendre le temps de regarder et se permettre le luxe de sauter les incontournables, quel luxe! Jeanpascal Février l'a fait lors de son périple vénitien. Avec son texte, le corps intuitif, il entre en immersion avec certaines pièces vues dans le cadre de la Biennale. Au Centre pompidou, il sera aussi question de chairs et de cris sourds avec le très beau texte de Véronique Bergen sur l'exposition de Francis Bacon. Luk Lambrecht dans sa chronique sous forme de panorama d'expositions dans le nord nous parle entre autres de l'exposition Luc Tuymans à Tilburg, mais surtout il nous parle de la problématique actuelle des centres d'arts dans le nord du pays qui doivent se repositionner face à l'impasse politique et culturelle qui bouleverse le champ de l'art. Les mises en pensions de plusieurs directeurs d'institutions accentue la sensation de fin d'une époque. Ayant voyagé dans le sud de la France, Michel Voiturier nous relate quelques textes. A découvrir sur le site.

Les vies *en bleu* de Jean-Pierre Ransonnet

L'air est imprégné d'une odeur de sève, nous marchons à l'intérieur d'une lumière tamisée par la forêt. Le sol est jonché d'aiguilles de sapin qui rendent le son mat et adoucissent le pas pour permettre à certains souvenirs de surgir. Un tronc nous rappelle une personne avec qui un bout de chemin s'est fait, la résine qui coule de l'arbre nous rappelle des moments suaves. La mémoire prend

la forme d'une écorce ou d'un vieux chemin rempli d'ornières. En clair-obscur, une ligne bleue tranche cette masse sombre et verte dans laquelle nous progressons.

Si certaines peintures de Jean-Pierre Ransonnet nous semblent de nature abstraite, elles sont, en tout cas, toujours imbibées d'une expérience riche de sensations et de souvenirs. Il y a des motifs récurrents que l'on retrouve dans ses compositions, tel le sapin qui vient nous rappeler l'origine de son geste. Une expérience sensorielle intime avec son « pays » d'origine. Heimat en allemand.

Que l'on peut traduire par, de là d'où je viens, le foyer, la maison, la terre d'où je suis, ce qui me fait moi, ... Une traduction difficile à réaliser tant elle traduit un attachement à un paysage, qu'à des gens, que de signi-

fier les débuts dans la vie et l'origine de ce qui advient. Je ne pense pas me tromper si je dis que Jean-Pierre Ransonnet entretient cette saveur du passé. La figure du sapin devient alors une sorte de balise, de port d'attache pour y ancrer une sensation ou un souvenir. Mais ce n'est pas le seul élément récurrent qui lui sert de vocabulaire pour construire ce que j'appellerai un « roman graphique. »

La série que l'artiste nous montre à la galerie Wégimont prend comme fil conducteur la couleur bleue. Une vingtaine de peintures seront présentées et organisées en plusieurs séries. Un bleu cobalt, mat, d'une marque de peinture qui n'existe plus maintenant et dont l'artiste s'était attaché.

Douze étangs qui peuvent rappeler des lieux de rendez-vous, des bleus qui font, de loin, transparaître l'étoffe d'une robe portée par un ancien amour, le plafond d'une chapelle, des percées dans le toit des forêts, ...

La peinture de Jean-Pierre Ransonnet est avant tout une expérience avec la matière et les souvenirs ont moins une empreinte nostalgique qu'un réveil des sens qui questionne l'origine de sa pratique.

Toujours revenir aux premiers gestes,



La pierre de la Falhotte, Liernex, 6 juin 2014 ©FluxNews

aux premières sensations, aux premières forces créatrices. Il y a quelque chose de primordial dans sa peinture. Non pas un exercice de mémoire, mais continuer à revivre ses premiers émois, ceux qui sèment le chaos et d'où émane une forte énergie, une vitalité qui semble indispensable à l'artiste pour continuer son travail, à peindre.

Les bleus qui sont montrés à la Galerie Wégimont couvrent une période allant des années quatre-vingt jusqu'à aujourd'hui. C'est l'occasion de découvrir une occurrence dans le travail de l'artiste que celui-ci n'avait pas

encore eu l'occasion de partager. C'est aussi une façon de se rendre compte de la persistance de certains sujets chez le peintre. Persistance qui pourrait refléter une forme de résistance à renouveler un discours ou une pratique en quête de nouveauté. Pourrais-je dire que chez cet artiste, le « neuf », le « nouveau », est là depuis le début! Ce n'est pas devant qu'il faut aller le chercher, ni derrière, mais à l'intérieur de soi et ses premières expériences. Revenir est chaque fois recommencer, refaire, redécouvrir.

Ludovic Demarche

Exposition Wégimont
N'y voir que du bleu
Jean-Pierre Ransonnet
> 27 octobre 2019
ouvert sam. et dim. de 14 à 18 h.
rens: 0477 38 98 35

Expo collective
"Auprès de mon arbre"
Société libre d'émulation
rue Charles Magnette 9, 4000 Liège
18.09.19 > 26.10.19
Du mercr. au samedi de 14H à 18H



TERESA MARGOLLES

TU T'ALIGNES OU ON T'ALIGNE

27.09.2019 > 05.01.2020

BP
S²²

MUSÉE D'ART DE LA PROVINCE DE HAINAUT
BD SOLVAY, 22 B-6000 CHARLEROI - BELGIQUE
WWW.BPS22.BE



Emmanuel van der Auwera

« Nous devons apprendre à accepter l'absurde »¹

En cette rentrée automnale, Emmanuel van der Auwera présente deux expositions en diptyque : *The Death of K-9-CIGO* à la galerie Harlan Levey, ainsi que *The Sky is on Fire au Museum du Botanique*. À travers des dispositifs simples mais efficaces, l'artiste arrive à remettre en perspective un des phénomènes contemporains les plus médiatisés, à savoir les tueries perpétrées dans des écoles secondaires américaines, en en révélant les mécaniques à l'oeuvre.

Depuis quelques années, Emmanuel van der Auwera puise ses sujets de recherche dans l'actualité, en empruntant les canaux de communication actuel : internet, les réseaux sociaux et les médias de masse, qui sont devenus les véritables forums d'aujourd'hui (au sens antique du terme, soit la place où se tenaient les assemblées du peuple et où se discutaient les affaires publiques à Rome). Il se sert de ces outils comme autant d'observatoires de l'inconscient collectif, en mettant en scène les données collectées sans chercher à dénoncer le propos de leurs auteurs. Au contraire, en utilisant la force de persuasion et le pouvoir de spectacularisation propre à ces médias, il nous tend un miroir dans lequel chacun peut se reconnaître. Si bien que l'entreprise de lissage consistant à opposer à la variété des points de vues une pensée unique à laquelle tout le monde est prié de se conformer craque de toute part. En effet, ses oeuvres révèlent un profond malaise civilisationnel et générationnel, qui n'a ni véritables causes ni solutions. Le principal coupable en est la



"The Sky is on Fire". Vue de l'installation au Botanique.

pensée programmatique, qui a désormais supplanté la vision finaliste (l'homme est seul maître de son destin) et la vision causale (chaque cause a un effet et chaque effet a une cause) qui jusqu'ici nous servaient de grille de lecture, explique le philosophe Vilém Flusser : « Nous devons apprendre à accepter l'absurde, si nous voulons nous libérer du fonctionnement. [...] Accepter que la politique est un jeu absurde, accepter que l'existence est un jeu absurde. C'est à ce prix douloureux que nous pourrions un jour donner un sens à nos jeux. »²

C'est bien là la pensée programmatique, qui détermine le comportement des individus selon un « programme » opérant de manière hasardeuse, pour ne pas dire aléatoire (on pense aux fameux algorithmes) que se réfère Emmanuel van der Auwera dans les deux récits filmés qui prennent pour point de départ le massacre de la Stoneman Douglas High School de Parkland en 2018.

Car quel terrain serait plus propice que les États-Unis à montrer la toute puissance de l'impérialisme à l'oeuvre, même dans des événements aussi tra-

giques que ceux-là. Tout se passe comme si le drame lui-même avait été absorbé et comme résorbé par le système, de telle manière à ce qu'on puisse croire qu'il ait été conçu et orchestré depuis le début.

The Death of K-9-CIGO résulte d'un montage d'images et de séquences vidéos récoltées par l'artiste via l'application Periscope dans les mois suivants la tuerie. Des témoignages saisissants alternent avec des images tout à fait banales et à priori inoffensives de banlieues américaines typiques avec pelouses, voitures et maisonnettes bien rangées ou de coucher de soleil. Parmi cette profusion d'images se détache le visage et la voix d'un homme noir désespéré, qui commente de manière à la fois lucide et touchante le monde qui l'entoure. C'est avec lui que s'amorce la trame narrative du film. Ce personnage loufoque offre un point de vue subjectif auquel on a tendance à s'accrocher dans tout ce maelström médiatique. Le récit atteint son climax lorsque défilent en silence des patrouilles entières venues rendre hommage au bien-nommé chien policier K-9-CIGO (K-9 pour canin), mort au cours d'une fusillade. Les funérailles, d'une ampleur démesurée pour un animal, confinent au ridicule et montrent à quel point le pouvoir a besoin de se bercer d'illusions et de cérémonials pour revêtir l'image du deuil. Mais personne n'est réellement dupe et lorsqu'on voit apparaître les noms des victimes du tueur de High Park sur les t-shirts de quelques manifestants rassemblés pour protester contre le port d'armes à feu, on comprend que tout est affaire de marketing et de lobby. D'images prêtes à être récupérées pour la prochaine campagne électorale. Le film, qui laisse un arrière-goût amer malgré la touche d'humour et de dérision qui l'imprègne, est judicieusement projeté sur un écran flottant au milieu de la galerie comme un spectre, dénué de toute matérialité.

À l'inverse, les trois écrans géants qui occupent la grande salle du Botanique s'offrent comme des architectures imposantes, elles-mêmes composées d'une multitude d'écrans LED, dont les ramifications ont été laissées apparentes à l'arrière. Leur corporalité se rapproche davantage des vidéo-sculptures que l'artiste a développées ces dernières années, à la différence du format qui est ici plutôt celui du paysage que du portrait. Et pour cause, puisque *The Sky is on Fire* est une déambulation à l'intérieur d'un univers virtuel, crée de toutes pièces grâce à un scanner 3D et non un tableau statique. Comme à la surface d'une tablette tactile, les images glissent d'un écran à l'autre, nous donnant l'impression que ce monde artificiel est contrôlé par un programmeur ou un joueur extérieur. À la fois réaliste et bizarre, l'environnement reproduit s'inspirent des rues de High Park avec leurs palmiers luxuriants et leurs 4 x 4 rutilants, comme laissés à l'abandon, cependant qu'une voix off nous accompagne dans notre errance. Il s'agit du même personnage à la vision pessimiste croisé dans le précédent film, et dont on comprend qu'il incarne cette Amérique désertée, marginalisée, victime d'injustices et de violences policières en raison de sa couleur de peau et de ses origines ethniques. C'est ce marginal qui nous sert de guide dans ce monde post-apocalyptique aux couleurs acidulées, aux formes rognées et mal dégrossies, comme un puzzle dont les morceaux auraient du mal à s'agencer correctement. La dimension pop et la plasticité de l'oeuvre se trouvent renforcées par les limites de l'appareil, qui interprète de manière erronée certaines données et crée ainsi des accidents qui finalement s'apparentent à un travail exécuté de façon manuelle. Plus esthétisant et peut-être plus hermétique, car ménageant une plus grande distance avec le spectateur, *The Sky is on Fire* partage avec *The Death of K-9-CIGO* un même sens du tragi-comique et de la catastrophe. À travers ces deux récits fragmentés, Emmanuel van der Auwera dresse le portrait d'un pays mortifié par ses passions internes et qui tente d'exorciser ses démons en ayant recours à des mises en scène pathétiques destinées à émouvoir et amadouer le peuple. Ce à quoi répond le peuple par des mises en scènes tout aussi calculés et empreintes d'idéologies. Ainsi, la boucle est bouclée dans le royaume de l'absurdité.

Septembre Tiberghien

¹Vilém Flusser, Post-histoire [version française inédite, 1982], Paris, T&P Work UNit, 2019, p. 55

²Ibid.



Emmanuel van der Auwera

"Penser l'image, c'est stimuler une approche critique pour le spectateur."

L'image, dans l'ensorcellement, ce n'est pas tout à fait mon sujet. Pour moi, penser l'image c'est stimuler une approche critique pour le spectateur, voir l'image comme une donnée filtrante plutôt que comme pure immersion donc finalement la voir comme un écran plutôt qu'une fenêtre. Il n'y a rien derrière, elle n'est faite ni de vrais ni de faux, l'image n'est pas menteuse, elle est dans son univers propre qui est celui du reflet et c'est intéressant de le méditer. C'est une source de plaisir, de connaissance mais c'est aussi un outil très puissant qui nécessite certaines responsabilités, certaines compréhensions. Est-ce que c'est le rôle des artistes aujourd'hui? Les artistes ont plein de rôles, c'est en tout cas un des rôles qui m'intéresse particulièrement.

La catastrophe comme un corpus de travail...

La catastrophe est un thème assez archétypal, c'est un mot-valise, on

peut y mettre ce qu'on veut dedans. Ce motif de l'intranquillité, on pourrait le nommer à la rigueur esthétique du sublime. Une catastrophe advient, mais vous êtes en "self paced" pour la regarder. Cette distance aux dimensions fait que certaines choses sont trop grandes pour être capturées dans un cadre. C'est plutôt par reflet, par diffraction, par fragments, qu'il faut investiguer pour percevoir quelque chose qui ne peut pas complètement être mis en forme. C'est une manière dont j'aime penser le travail. Une petite catastrophe, comme la mort d'un chien peut tout d'un coup s'ouvrir sur une autre catastrophe immense quand on la met en parallèle avec une autre catastrophe qui a eu lieu, comme la mort des enfants à Parkland. Tout d'un coup, l'un et l'autre se reflètent et ça donne lieu à une dimension plus grande, presque plus inquiétante.

L.P. : Un des rôles de l'artiste aujourd'hui serait de nous guérir de cet embrigadement continu des images?

Emmanuel van der Auwera: L'art traite beaucoup d'esthétique, pas de beauté. A savoir, la science des sens, la valeur de l'image, le rapport à l'icône, à l'iconoclasme. Il y a toujours eu ces tensions dans l'humanité. Les images c'est profondément magique et puissant, c'est ensorcelant en fait. Ça n'est ni vrai ni faux, c'est du domaine de la magie. D'où le danger de l'immersion qui est en fait un abandon total dans la magie de



FONDATION
Province de Liège
Art et Culture

14.09
03.11
2019

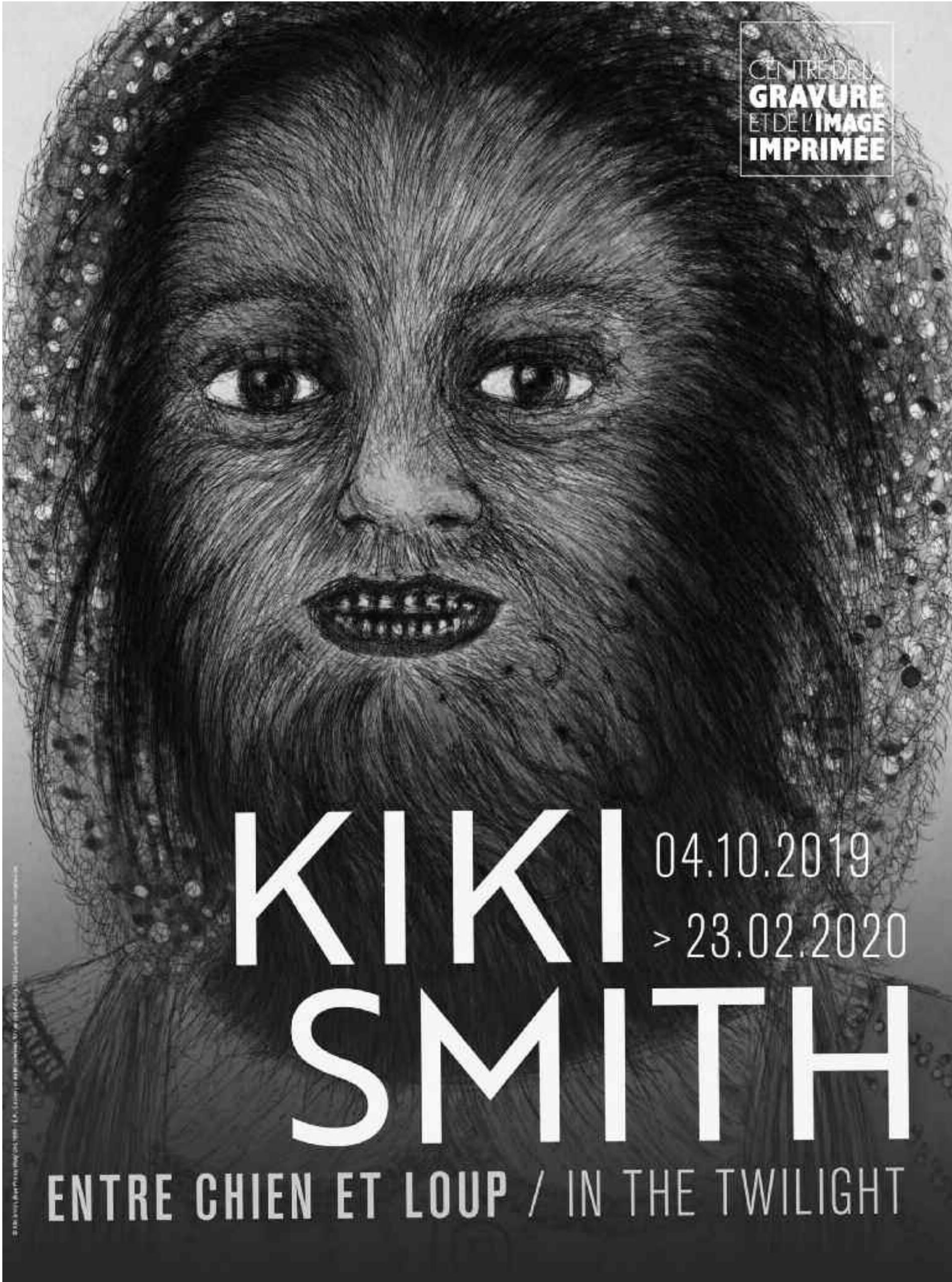
Efflorescence

à la Châtaigneraie

Émile Alexandre > Yves Barla
Georges Bianchini > Roland Castro
Pierre Čech > Brigitte Corbisier
Michèle Englert > Philippe Graitson
Fabienne Guérens > Tania Lorandi
Juliette Rousseff > Dani Tambour
Guy Vandeloise

La Châtaigneraie - Centre wallon d'Art contemporain
19, chaussée de Ramioul - 4400 Flémalle
www.provincedeliege.be - www.cwac.be

 Fondation Province de Liège pour l'Art et la Culture



CENTRE DE LA
GRAVURE
ET DE L'IMAGE
IMPRIMÉE

04.10.2019
> 23.02.2020

KIKI SMITH

ENTRE CHIEN ET LOUP / IN THE TWILIGHT

10 RUE DES AMOURS B-7100 LA LOUVIÈRE | +32 (0)64 27 87 27 | WWW.CENTREDELAGRAVURE.BE

Le Centre de la Gravure bénéficie du soutien permanent de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de la Wallonie et de la Ville de La Louvière. Nos partenaires médias: la RTBF, La Libre Belgique, Let'sMottiv

« Les abeilles de l'invisible » au MAC's Grand-Hornu



Vue de l'exposition dans la grande salle du MAC's. Une mise en confrontation de l'oeuvre de Thierry De Cordier, à droite et de Maurice Blaussyld © photo de Philippe De Gobert.

Livre ouvert sur l'espace/histoire au présent, le MAC's présente un nouveau chapitre à son itinéraire curatorial, au plus près d'une poétique spatiale toujours à engager. Faisant la part belle à un visiteur/sujet dont les questions personnelles, mais également les plus abstraites, animeront les œuvres exposées, le MAC's déploie une nouvelle exposition collective, dans ses espaces, au Grand-Hornu : « Les abeilles de l'invisible ». Fort de son credo perceptif et de son aspiration à engager des expériences singulières de visites, avec un choix d'œuvres parlant aux sens (mais pas uniquement) et suscitant l'interprétation, ce choix est d'autant plus significatif et singulier dans le développement de l'institution et de son propos qu'elle s'adonne aujourd'hui à l'exercice d'un regard sur l'invisible (en miroir de sa praxis du visible) et ce par l'entremise littéraire d'une citation de Rainer Maria Rilke.

Puisant dans les fondements personnels et énigmatiques des auteurs des pièces, le MAC's s'affirme, une fois de plus, étroitement lié à une trajectoire curatoriale et spatiale dont l'acte de naissance avait déjà annoncé toutes ses constituantes originelles et dont la succession des expositions avait confirmé l'approche : résolument intuitive et spatiale (les questions picturales, mêmes les plus abstraites et pointues n'impliqueraient ni une rupture avec le visiteur, ni avec l'affect et la perception, credo du musée). N'était-ce pas le moment idéal dans ce cheminement « par le visible » d'aborder justement « ce qui ne l'est pas » ? Fort de cette heuristique spatiale, n'était-ce donc pas l'instant choisi pour aborder un sujet sur lequel on aurait justement pu faire, indûment, couler beaucoup d'encre sans jamais

en formuler des hypothèses par les formes elles-mêmes et donc par les œuvres mises en espace et exposées ?

Pour le comprendre, on peut éclairer la grande sélectivité des œuvres et des artistes choisis pour cette exposition collective, a contrario de la superficie croissante que couvre l'invisible dans les champs de la connaissance et non moins, c'est ce qui nous intéresse, dans ceux des arts plastiques. Il s'agit de nous engager à tracer des cartes (infinies) de ces vastes territoires, impossibles à répertorier par l'œil de Google Maps. Cet exercice de topologie, résolument ancré dans le présent, qui contrarie l'idée dominante de l'ubiquité du « tout voir » et, qui plus est, du « tout voir en même temps », invite en effet à étendre la carte que le MAC's initie. Quitter l'idée du « musée/panthéon » au présent dans lequel tout se trouverait archivé et exposé (une invraisemblance dont il faut se garder), pour plutôt percevoir le choix de Denis Gielen, son commissaire (et Directeur du Musée des Arts Contemporains), comme le phrasé d'un chant/champ bien plus vaste.

Les onze artistes présents, Jean-Pierre Bertrand - Maurice Blaussyld - Ricardo Brey - Jean-Marie Bytebier - Thierry De Cordier - Mario Merz - Fabrice Samyn - Sarkis - José María Sicilia - Daniel Turner - Angel Vergara, peuvent être rapprochés mais ne se confondent pas. Autant d'inconnues pour une équation sans équivalences. L'on pourrait solliciter les références les plus soutenues et raisonnées, faire appel au discours et aux études les plus hermétiques, pour appuyer leur réunion sous cette égide, c'est-à-dire pour exposer les questions, parfois métaphysiques, auxquelles les œuvres donnent corps ou dont elles rendent compte par leur état. Mais le choix est

tout autre ici : aucune référence explicite, aucun « devoir de savoir » ne figure ou ne corrobore l'exposition. La recherche discursive et l'étude scientifique sont mises en suspens et à l'écart, pour un moment, par le musée. Éviter que ces raisonnements ne précèdent le regard du visiteur sur les œuvres et ne l'écartent, inexorablement, de tout engagement et de toute lecture autonome n'est pas un leurre. Par contre, l'approche littéraire trace un chemin parallèle et invisible tout au long du parcours auquel le visiteur peut se relier.

Fort de ce duel/duo entre le visible et l'invisible, le MAC's a su choisir des artistes distincts dont certains ont en commun de puiser les fondements de leur travail dans des ressources dites révolues (mythologie, alchimie, mystique) bien plus que dans les XXème et XXIème siècle (1). Tout comme il est manifeste que le choix des artistes révèle que nombre d'entre eux se sont directement inspirés de sources littéraires ou extra-plastiques.

Avec ce parcours, le MAC's propose en somme de « rebrousser chemin jusqu'à un stade antérieur à l'enrégimentation linguistique du réel », comme l'écrivait Nicolas Exertier à propos des pièces de Maurice Blaussyld. « [L'artiste] se livre à l'effacement de la langue à l'intérieur de la langue. La lisibilité n'y survient plus que par éclats. L'apparition prend le pas sur le mot (...) » (2)

Cet acheminement ne se propose-t-il pas de dénouer et de dépasser l'ambition, si proche du « tout au visible » actuel, de « Certains philosophes et universitaires, (...) [d']un grand nombre d'adeptes des Lumières du XVIIIe siècle et de positivistes du XIXe siècle (...) selon lequel (...) le cosmos tout entier pourrait être rendu homogène et transparent. (...) Dans cette vision, l'univers s'emboîte soudainement comme une horloge : ce n'est qu'une question de temps et de calcul, avant que tous les rayons du mécanisme ne soient connus. » ? (3) Tout comme le stimulent les paysages verticaux de Jean-Marie Bytebier, « où toute trace de présence ou d'activité humaine a été systématiquement éliminée, de sorte qu'il semble que rien ne se passe, le spectateur est rejeté sur lui-même. ». Car « c'est précisément la position qu'adopte une toile de Jean-Marie Bytebier, entre littéral et subjectif, entre matière (peinture sur toile) et image. Il appartient ensuite à l'observateur (...) de prendre sa propre position et de nouer un lien avec la peinture. » (3)

Annabelle Dupret

(1) Comme l'explique Bart Verschaffel à propos de l'artiste Thierry De Cordier in : Bart Verschaffel, « Thierry De Cordier », De Witte Raaf, 2002.

(2) Nicolas Exertier, « La mystique matérialiste de Maurice Blaussyld », première publication in « Irmavep Club », février 2012.

(3) Frank Maes, « The space in between. Jean-Marie Bytebier », 2011.

« Les abeilles de l'invisible »
> 12 janvier
MAC's Grand-Hornu
Rue Sainte-Louise, 82
B-7301 Hornu
Belgique



Ricardo Brey, "Saturne dévorant un de ses enfants", plomb, cire, coquille d'œuf d'autruche, émulsion noire, corde, objets trouvés, chaîne en métal, dimensions variables, 2012. photo Philippe De Gobert.

Fondation Marie Louise JACQUES

PRIX DE SCULPTURE

APPEL A CANDIDATURES

Depuis 2001, la Fondation Marie Louise JACQUES organise et octroie un prix annuel de sculpture. Ce Prix de 9.000€, est attribué à un(e) sculpteur(e) de nationalité belge ou domicilié en Belgique depuis un an au moins et âgé(e) d'au moins 30 ans à la date d'envoi de la candidature.

La Fondation entend par sculpture: toute création spatiale exprimant les trois dimensions, toutes techniques, tous matériaux ou supports confondus.

Le Prix est décerné par un jury d'artistes composé conformément aux statuts de la Fondation Marie-Louise Jacques.

Toute candidature doit parvenir pour le 13 novembre 2019 au plus tard à l'adresse suivante :

Secrétariat de la Fondation Marie-Louise JACQUES
Madame Hélène Martiat
5 rue du Moulin
5670 MAZEE
www.fmlj.be

Renseignement complémentaire ou demande du règlement du Prix: hma@fmlj.be

En 2018, le Prix de la Fondation Marie-Louise JACQUES a été décerné à Xavier MARY

La mention Marc FEULIEN 2018 a été octroyée à Adrien TIRTIAUX

Le Prix de la Fondation Marie-Louise JACQUES 2017 a été décerné à Renato NICOLDI,

La mention Marc FEULIEN 2017 a été octroyée à Bertin JAEKERS.

Pour l'attribution du Prix 2019, les dossiers de candidature comprennent au minimum:

- le formulaire de participation,
- un curriculum vitae complet de l'artiste,
- 5 œuvres au minimum, présentées par photo, support papier ou numérique,
- un descriptif de la démarche générale et des œuvres,
- la copie de la carte d'identité ou preuve de résidence.

Xavier MARY Highway Rottor

Jean-Pierre Ransonnet *N'y voir que du bleu*

à la galerie de Wégimont

Du 28 septembre au 3 novembre 2019
Accessible les week-ends (14h-18h)
et sur rendez-vous

Exposition organisée en collaboration avec
la Province de Liège - Service Culture
et en collaboration avec la Fédération Wallonie-Bruxelles

Asbl Wégimont Culture
Domaine provincial de Wégimont (entrée bas)
Chaussée de Wégimont, 78 à 4630 Soumagne
Informations 0477 38 98 35
info@wegimontculture.be

Galerie Wégimont Culture



Cinquième édition de l'événement En piste ! au Musée de La Boverie

La nef des fous selon Laurent Impeduglia

Fête des voisins et salon d'art contemporain, En Piste ! repart pour un tour de chauffe, mettant en scène muséale le travail des galeries et centres d'art actifs dans le paysage culturel liégeois. La galerie Triangle Bleu y présente les dessins de Laurent Impeduglia: ce solo show marque un tournant significatif dans le travail de l'artiste reconnu sur la scène internationale. Rencontre.

Identifiable entre tous par ses toiles grand format grouillant d'une multitude de détails très colorés sur fond sombre, franc-tireur criblé d'humour décapant, souvent comparé à un Jérôme Bosch version *videogames*, Laurent Impeduglia (1974, vit et travaille à Liège) propose à La Boverie une nouvelle aventure du regard dans un corpus de dessins formant autant de rencontres improbables avec le monde qui nous entoure. Technique à part entière plus libre que la peinture, bien dans l'air du temps et plus facilement accessible sur le marché de l'art, le dessin contemporain impose directement le geste qui fait œuvre dans un format intime, moins intimidant que la peinture, l'installation ou la sculpture. Autant de raisons qui expliquent l'engouement que ce maillon fort de l'art contemporain suscite à travers les salons d'art spécifiques depuis quelques années, Drawing Now Art Fair (Paris), Art On Paper (Bruxelles).

Loin d'être un roi de carnaval nourri de *comics*, Laurent Impeduglia explore d'ailleurs dans le dessin plus qu'ailleurs ses obsessions, ses angoisses, son rapport à la vie, à la mort et au sacré dans une œuvre en mutation à la portée de la sensibilité de tous.

Sa multiplication de références visuelles familières, -clocher, forteresse, pieuvre, usines, caravelles, labyrinthe, escaliers, montagnes-, affirme une volonté délibérée d'user de la répétition comme processus artistique. Et si l'on peut parler de répétition envers ce vocabulaire *bad pop painting* revendiqué par des artistes comme Jean-Michel Basquiat ou Takashi Murakami, le dispositif de Laurent Impeduglia demeure toujours hautement hypothétique, à l'image de la pierre philosophale.

La mine de plomb et le fusain jonglent avec les différents possibles narratifs d'un paysage intérieur chaotique où chaque forme naturelle placée en contraste avec des traits géométriques communique la difficulté d'énoncer l'image. Sous les titres rassembleurs d'une architecture apocalyptique, -*Dolfinarium, Ouroboros, Notre-Dame Saint-Lambert*, etc-, le plasticien liégeois renvoie à ses interrogations sur la condition humaine oscillant entre révolte et passivité.

Chaque époque a sa vision paysagère et Laurent Impeduglia n'en est pas absent. Imprégné du *theatrum mundi* en tant que lieu d'une histoire humaine, le paysage-description du monde en réduction est un genre qui impose le détail, reposant ici sur un échafaudage d'éléments graphiques qui impose le sens de l'observation. Cette manière singulière d'habiter le monde est le propre d'un explorateur



ouroboros 39x52 cm mine de plomb et fusain sur papier

qui consigne la mémoire des choses et des événements tant personnels qu'universels dans un dispositif de mises en situation décliné à l'infini. L'imaginaire irrévérencieux peuplé de mythologies archaïques et d'héroïques contemporaines entre alors en scène pour composer des « paysages » de délices terrestres énonçant une tension non-dite, la part humaine et tragique de l'homme, sans jamais se départir d'un humour caustique salvateur... jusqu'à un certain point.

Laurent Impeduglia, lanceur d'alertes *wallifornien* dans un monde qu'il considère parfois vide de sens, est diplômé de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège où il a étudié la peinture. Il est l'un des membres du collectif *Mycose* qui connut ses heures de gloire en Belgique et en France à la charnière des années 2000 avec une large production de fanzines et de mini bandes-dessinées (prix de la BD alternative au festival d'Angoulême 2006). Lauréat du Prix Art de la ville de Strasbourg en 2016 à l'occasion du la 21e édition de la Foire internationale d'Art contemporain, le St-Art, Impeduglia enseigne aujourd'hui le dessin à l'Académie Royale de Liège.

Mais que voit-on ? Qu'imagine-t-on en scrutant les essaimages narratifs de Laurent Impeduglia ? Non pas une autoflagellation naïve mais une approche du paysage théâtral qui façonne le monde. Cette architecture symbolique fait aussi figure d'avertissement, en ce qu'elle fait resurgir la bile noire de la Mélancolie, les peurs ancestrales, les fantasmes des temps les plus reculés, mettant au jour ce qui doit être caché.

Entretien

Une douleur peut conduire l'humain à l'introspection puis à la fabrication d'images. Collecter des signes, les manipuler afin d'écrire une histoire logorrhéique, est-ce une manière de rendre compte d'un trauma ?

J'ai eu une enfance tout en mutisme ; je ne parlais pas ; j'étais dans la fuite. Mon frère est décédé à 18 ans, j'en avais 16... Tout cela se retrouve dans mon travail où le dessin est une protection contre le monde extérieur. Je n'ai jamais trouvé la bonne thérapie. J'ai fouillé l'alchimie pour y trouver des clés. Mais des clés, il n'y en a pas en fait. Cette volonté que j'ai depuis toujours de camoufler et dissimuler une vérité se traduit dans l'abondance d'éléments de couleur. Ces éléments « joyeux » sont des chapes de plomb. Je me demande si toutes ces réflexions face à l'enfance, vont un jour disparaître. Cela doit-il disparaître ? S'estomper ? C'est très compliqué parce qu'on se demande jusqu'à quel point n'est-on pas en train d'utiliser un mal-être et en faire un espèce de fond de commerce, alors qu'en fait, non, c'est une vérité qui me hante depuis toujours mais que j'ai domptée.

Codes et symboles gravitent en vocabulaire récurrent dans un théâtre fou. Là où les images de la violence font partie du quotidien, quel est le rôle du dessin ?

Je transforme une énergie négative en dessin, comme l'alchimiste transforme le plomb en or. Je veux en faire quelque chose de palpable où la part obscure de l'homme se tient en équilibre précaire. C'est très léger. Je ne suis pas un intellectuel et je ne déroule pas un tapis rouge d'explications savantes. Au départ, loin d'être un virtuose, je jouais plutôt dernier de classe. Sans savoir dessiner à mes débuts à

transmutation des entrailles de la Terre ? Les caravelles renvoient à la quête, à la découverte. La protection se traduit dans les murailles. Cette barque égyptienne représente le moment où l'on accomplit la traversée vers la mort. Et la rose qui apparaît dans certains dessins représente la connaissance intégrale des mystères... C'est une lecture certes, mais elle n'est pas l'essentiel.

A bien des égards, ce rituel graphique voisine avec l'architecture du sacré. Existe-t-il une cartographie de lieux et des liens ?

J'aime cette tension parce qu'en fait c'est aussi l'histoire du monde, entre la vie, la mort, ce rapport au sacré, -le tout dans un équilibre fragile. Je pense que c'est simplement mon histoire, une histoire où chacun peut peut-être se retrouver. On est toujours en train d'escalader une montagne ou la redescendre, rarement se maintenir au sommet... Je ne suis pas quelqu'un de stable dans mes émotions. Cela descend alors je dessine ; cela monte et j'ai envie d'aller jardiner. Cette volonté d'ascension, de grandir, apparaît souvent. On dit toujours que les morts restent au pied de la montagne et que le sacré est en haut. Je suis agnostique mais tout cela me questionne à travers une éducation judéo-chrétienne. L'église est là, avec ses paradoxes et ses silences. Le sacré est requestionné, -ici par un Schtroumpf, là par un dauphin-, des icônes qui incarnent le culte comme certaines personnes créent une forme d'adoration en collectionnant ce type d'objets. Liège est « la ville aux cent clochers » alors si on retrouve des édifices religieux dans quelques dessins, ce n'est pas par fétichisme. Ils font partie de mes trajets urbains. Je les vois tous les jours. Leur côté majestueux m'attire. En les renversant sur le papier, je les déstabilise aussi.

Suite à ce cycle de dessins, quelle est la quête ?

Je ne ressens plus le besoin de peindre en saturant la toile de détails. Ces aplats m'énervent aujourd'hui parce qu'il n'y a aucune vibration. J'estime que les dessins trichent moins. La couleur n'est plus présente pour travestir et dissimuler. La vérité est là.

J'ai commencé à peindre à 16 ans. Je voulais être aquarelliste, simplement me contenter du paysage... Peindre après cette période graphique, c'est me remettre en danger. Paradoxalement, ces dessins que je reviens maltraiter en différentes couches sont beaucoup plus picturaux que ma peinture antérieure. Aujourd'hui, je transmute cela sur toile sans être dans la démonstration. Alors, peindre encore peindre, sans châssis, peindre des pièces empreintes d'une certaine fragilité en rapport à la toile grand format qui demeure mon moyen d'expression, échapper à la valeur spéculative de l'art en ne créant que quelques tableaux par an tout en conservant le plaisir authentique du dessin.

Dominique Legrand

Galerie Triangle Bleu, Stavelot,
Site de l'artiste :

l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, j'étais déjà dans mon univers, dans ma bulle, protégé du monde extérieur. C'était dans le dessin que je « vivais ».

L'alchimie est hautement ésotérique, et de là hermétiquement close. Pourtant, elle apparaît comme une clé de lecture des dessins récents. Sans être féru de mystériologie, quelle est la place du spectateur ?

Mes dessins forment un livre ouvert où les signes se mettent en place naturellement. Je me laisse guider par le flux, sans esquisse préalable. J'espère que ce flux entraîne le spectateur. Débarassé de tous les petits détails qui envahissent une toile où l'on se perdait facilement dans une lecture superficielle, le dessin est un processus d'épure. Il n'y a plus tout ce foutas de personnages, toutes ces références aux années 80. Le dessin en soi est certes très classique mais, sur un tableau, j'aurais surajouté ! Je prends moins le spectateur par la main. Je ne veux pas le guider dans sa lecture. Liberté ! Si Henri Matisse invite le spectateur à partager le tableau, comme *La Danse* présente une confusion entre ciel et terre, j'invite à entrer dans le labyrinthe, suivre le chemin, gravir les escaliers, être dans la matière. C'est un partage, sans pour autant tout dire.

Chercher un sens, c'est l'histoire des grands bâtisseurs, des navigateurs, de l'alchimie, autant d'iconographies très présentes dans les œuvres récentes.

Mon vocabulaire se compose de signes, comme un dictionnaire d'images qui se décline. Le premier décodage est simple. Parmi tous ces éléments, le diamant symbolise la pierre philosophale. Mais pourrait-on créer l'homme nouveau à partir de la

Georges et Stephan Uhoda.

La collection, une histoire familiale.



Stephan et Georges Uhoda, une complémentarité qui fonctionne depuis quarante ans.

A l'occasion de l'inauguration publique de l'œuvre de Djos Janssens, le 19 décembre prochain, des pièces de la collection Georges et Stephan Uhoda seront exposées. Elles ont été sélectionnées par Claude Lorent pour leur affinité avec la réalisation de l'artiste. Éclectique et parfois surprenante par son côté inattendu, (voir le film en ligne), la collection poursuit depuis quarante ans une traversée épousant l'art du temps. Non seulement l'art international mais aussi local. La phrase "Stay Hungry" qui se décline sur les murs de la cantine convient à merveille à la philosophie de vie de Georges et Stephan. Dans les bureaux de la PME, l'art contemporain international est mis en confrontation à l'art local au travers des œuvres qui entrent en résonance avec les goûts particuliers de chaque travailleur. Le bureau du patron, Stephan Uhoda, est un peu le microcosme de la collection. On y retrouve rassemblés les œuvres des artistes comme Gilbert & Georges, Julian Schnabel, Kader Attia, les Becher, Michel François, Johan Muyle, Marcel Berlanger, ... Que va devenir la collection Uhoda? Une idée de Fondation est-elle envisageable? Pour les deux protagonistes, le fait d'avoir réfléchi sur la possibilité d'un lieu démontre que la question est sur la table.

Lino Polegato : Combien y a-t-il de pièces dans votre collection ?

Georges Uhoda : Probablement un millier, je n'ai jamais fait le compte. Il y a un inventaire des pièces qui évolue...

Stephan Uhoda : Le nombre n'est pas important, c'est plutôt l'esprit et la qualité liée à une démarche. C'est Georges qui a initié la collection depuis le début. Il y a un fil conducteur.

L.P. : Qu'est-ce que la collection va devenir ?

Stephan Uhoda : On arrive au crépuscule. Ce qui se passera dans 15-20 ans dépendra de la génération future. On espère qu'elle en prendra soin et qu'elle en gardera l'esprit.

L.P. : Si l'idée d'une Fondation existe, il faudrait trouver le lieu idéal ...

S.U. : Le lieu de l'ICADI fait partie des lieux qui nous intéressent. Il y a un momentum dans deux ou trois ans qui va se présenter. Il faut savoir aussi ce que la Ville veut en faire. Ils savent qu'on est à l'écoute. Ça se fera en fonction des contraintes professionnelles, c'est sur la table.

G.U. : Si ça n'engage que moi, il faut qu'en face, il y ait des personnes, au niveau de la Ville, de la Province ou de la région qui soient intéressées, sinon ça n'a pas de sens. Il faut élargir le cercle. Ce serait dommage que les collections émigrent ailleurs. On n'en est pas là!

S.U. : Vis-à-vis de la Ville, on démontre par nos actions que l'on est attaché à la culture sous toutes ses formes. Je pense qu'on a essayé de faire tout ce qu'on pouvait pour développer l'art contemporain, que ce soit au travers de prêts ou à travers du sponsoring quand un musée s'ouvre.

G.U. : Si une partie de la collection a été montrée à Charleroi, c'est parce que Laurent Busine est venu nous chercher. C'est aussi simple que ça. Je ne critique personne.

S.U. : L'intéressant au niveau de cette collection, c'est que c'est une démarche au niveau d'une vie, au travers de rencontres et qui a pu progresser parallèlement au niveau des activités professionnelles. Ce qui nous a permis d'acquérir des artistes internationaux.

G.U. : Je suis sans cesse affamé, mais il faut être réaliste aussi. Les choix se font à partir de discussions. Il y a l'art contemporain mais il y a aussi du design avec beaucoup de choses qui n'ont jamais été montrées et dont Stephan est l'initiateur.

S.U. : On a cet esprit un peu transversal au niveau de la culture qui est intéressant. L'un apporte à l'autre.

Extrait de l'interview réalisée à la Cantine par Lino Polegato. L'entretien a été filmé et la collection est également visible sur le site flux-news.be.

Voyage et résonance depuis la rue Léon Frédéric avec Djos Janssens

Depuis plus d'un an, une œuvre stimule l'attention et les papilles des travailleurs de l'entreprise Uhoda lors des pauses-café et des repas. Voyages, intégration artistique pérenne de Djos Janssens, baigne d'un jaune safrané la cantine commune. Atmosphère chaude et lumineuse. À l'occasion du vernissage de l'exposition solo de l'artiste à la galerie Yoko Uhoda (décembre 2019, Liège), les portes de cet espace privé s'ouvrent au public pour une immersion dans l'œuvre.

Réverbération dans tout le bâtiment. La cuisine, subsistance et lieu de vie à la fois, le travail *in situ* de Djos Janssens comme nœud névralgique du quotidien de l'équipe, est aussi le point de départ d'un travail de sélection d'œuvres d'art dans la collection des frères Uhoda par le critique d'art Claude Lorent. Les nouvelles productions artistiques montrées à la galerie s'envisagent comme l'énième répercussion du rayonnement de cette création en situation, puisqu'elles déclinent la même thématique. Le voyage, le déplacement.

Dans sa pratique artistique, Djos Janssens intervient sur des terrains collectifs, tels que celui d'un espace de restauration. Connue pour ses œuvres contextuelles dans les lieux publics (comme les hôpitaux), le plasticien agit sur le rapport entre un lieu et sa fonction. En déjouant une utilité, une situation, autre chose s'active. Il y a glissement.

Entons. Lorsqu'on pénètre dans la cantine, on est dans l'œuvre, car la cantine est l'œuvre. Ce que propose l'artiste est une capsule à décupler l'espace, celui où on travaille et mange, celui où la pensée

s'accélère. Au premier abord, des slogans d'entreprise, *Feel the difference*, ornent des parties de mur. Voyages dans l'histoire de l'entreprise ou réflexion. *Stay Hungry* (rester affamé) dégoulinant d'or en haut d'une table, fait sourire. Agencement ludique. Ce semblant de vocabulaire marketing attire l'attention et demande approfondissement. Ce qui s'apparente aux codes d'une culture d'entreprise (*corporate culture*) est pourtant une incitation à sortir du cadre par l'imagination. Plaisir du double sens.

Partant de l'expérience sensorielle des goûts qui nous transportent vers des origines ou des destinations lointaines, l'œuvre réverbère des détails d'elle-même. Selon l'emplacement qu'occupe l'usager de l'œuvre, une fourchette en plexiglas, des strass, des visages, des miroirs et des motifs au mur circulent et reforment de nouvelles compositions dans l'espace. Changement de situation : faire réchauffer son plat dans la cuisine, choisir une place autour de la grande table de la cantine. À un moment donné, le regard, dans le vague, pendant ou après une conversation, se pose sur un élément. Les expérimentations visuelles sont multipliées par ces objets d'attention (phrases, glaces, brillants, lampes, sculptures). Jamais le point de vue ne sera jamais le même. Le jeu de regard fonctionne jusqu'avec les formes quadrilatérales présents dans un papier peint, un diamant, un élément de la corolle d'une fleur... Tout en rond.

Right here right now (gravé sur un miroir circulaire accroché en hauteur). Je suis dans mon corps, je me nourris, je me déplace. Méditation sur le temps. L'utilité du beau ? Une expérience



La Cantine, photo Genaro Marcos

advient *Ici et maintenant*. Nourriture intellectuelle et artistique. Star me up (écrit de bas en haut sur un autre mur). *Somewhere over the rainbow*, titre musical placé au milieu d'un cercle de lumières arc-en-ciel : est-ce un soleil ou un éclairage antidépresseur que l'on trouve dans les lieux de remise en forme ? Éveil dans la contemplation. Mais le dîner est fini et la pause aussi.

Anna Ozanne

Changement de stratégie chez Yoko Uhoda.

L'évent de Djos Janssens fin décembre détermine un changement de cap au niveau de la représentation des artistes de la galerie Yoko Uhoda. Prise de position radicale de la galeriste, sur une décision personnelle, elle décide de vendre sa galerie située sur Bd d'Avroy. Les activités, continuent mais différemment.

«L'idée, c'est de ne plus avoir de lieu permanent et ne faire que des events à Liège quatre fois par an dans différents lieux. Si je ferme à Liège, je renforce ma présence à la galerie de Knoeke et sur les foires internationales comme Londres et Luxembourg» nous confie Yoko Uhoda.

15e Biennale de Lyon

Passant par Lyon, là où les eaux se mêlent.

La 15^{ème} biennale de Lyon a ouvert ses portes le 18 septembre dernier annonçant des nouveautés tous azimuts. Thierry Raspail qui l'avait créée et dirigée jusqu'en 2017 ayant pris sa retraite, une nouvelle directrice a été nommée : Isabelle Bertolotti (désormais, elle dirige également le musée d'art contemporain macLyon). Le lieu principal, La Sucrière, est délaissé pour une friche industrielle, les usines Fagor et l'Institut d'Art contemporain de Villeurbanne qui était associé à la biennale, devient désormais partie prenante de celle-ci.

Pour le reste, cette biennale, à la qualité toujours fluctuante en fonction des curateurs qui la prennent en charge, se présente comme une mauvaise édition qui ne fait qu'accentuer la perplexité vis-à-vis de l'art qui s'est emparée de moi depuis la biennale de Venise. Le commissariat est assumé par « une équipe de sept jeunes commissaires du Palais de Tokyo » qui n'ont pas défini de thème, seulement un titre emprunté à un poème de Raymond Carver, *Là où les eaux se mêlent*. Ils ont sélectionné une cinquantaine d'artistes à travers le monde (dont un tiers vit en France), presque tous absents du grand marché de l'art contemporain. Il les ont invités à s'imprégner de l'air du temps et des lieux et à produire une pièce *in situ* (c'est le cas de 90% des oeuvres présentées), si possible en collaboration avec une entreprise de la région, ce qui revient à instrumentaliser l'art qui devient ainsi une vitrine de l'activité économique régionale.

L'absence de thème produit une exposition assez chaotique dans les 29000 m2 des halles de l'usine Fagor laissées à l'état brut. C'est surtout sensible dans la première halle, la plus vaste, où chaque oeuvre occupe grosso modo l'espace d'une machine sans qu'aucun dialogue ne se noue avec celles qui l'entourent, ce qu'en d'autres termes le texte des curateurs décrit comme « le mouvement permanent des eaux (qui) se prolonge dans les halles désertées des anciennes usines de machines à laver Fagor, comme une image métaphorique des flux de capitaux, de marchandises, d'informations et de personnes qui caractérisent notre époque » (sic). On découvre tout de même çà et là quelques pépites poétiques entre autres, les vidéos de Lee Kit, une vaste projection vidéo de Gustav Metzger, une installation sonore de Marie Reinert ou le décor éclaté et le film de Petrit Halilaj.

A l'inverse, au macLyon, l'accrochage est muséal. Deux étages sont occupés par le duo (lui bien présent sur le marché), Dewar & Gicquel qui propose un mobilier massif artisanal concentrant un certain nombre de poncifs : valeur sûre, story telling, pseudo surréalisme, relations nature/culture. Mais là aussi on trouve une installation très juste de Gaëlle Choisine. Notons encore que la biennale a sélectionné une oeuvre de la jeune vidéaste liégeoise Eva L'Hoest qui projette le spectateur dans un univers où l'on ne sait plus ce qui appartient à l'humain et ce qui relève du non-humain.

Pour retrouver un peu de sérénité, il faut absolument voir la très belle et très poétique exposition de Marion Baruch à la BF15. Des pièces créées à partir de chutes de tissu investissent l'espace de la galerie ; elles relèvent à la fois de l'intime - le tissu touche la peau - et de l'abstraction.

C.D.

La biennale de Lyon jusqu'au 5 janvier 2020.

Natura abitata de Marion Baruch jusqu'au 16 novembre. www.labf15.org



Usines Fagor Holly HENDRY, *Deep Soil Thrombosis*, 2019



macLyon Jenny FEAL, *Pienso que ts versas son flores que llenan tierras y tierras*, 2017



Usines Fagor Taus MAKHACHEVA, *Aerostatic Experience*, 2019



Usines Fagor Nico VASCELLARI, *Horse Power*, 2019



macLyon Daniel DAWAR & Grégory GICQUEL, *Mammalian Fantasies*, 2017

LA 15e BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON EN QUELQUES CHIFFRES

56 artistes invités - exposition internationale et Veduta
Usines Fagor : 47 artistes, macLyon : 8 artistes, Presqu'île : 2 artistes, Veduta : 6 artistes

> La quasi totalité des projets sont des créations ou des adaptations (4 ont été réadaptés) seuls 3 ont été empruntés dont un au macLyon

> 34 artistes ont produit leurs oeuvres avec l'aide des entreprises de la région. Eva L'Hoest a reçu le soutien de la CCAP de Belgique.

73% d'artistes internationaux
27% Français, 24 femmes pour 29 hommes



Usines Fagor Vittoria MATARRESE, *Bingo*, 2019

C'est comme si une époque se terminait ...

CHRONIQUE

Au-dessus de la frontière linguistique, l'art est en mutation. Luk Lambrecht tisse des liens entre différentes expositions de Flandre et des Pays-Bas et propose un panorama critique très éclairant.

Lors d'une visite au musée De Pont (Tilburg), à Lustwarande (Tilburg), au musée Roger Raveel (Machelen-aan-de-Leie) et au musée Dhondt-Dhaenens (Deurle), j'ai eu l'impression de me promener dans un univers muséal qui n'est plus celui d'aujourd'hui. Ces lieux visités sont, par hasard, des endroits très coûteux, verts et proposent presque exclusivement des « white cubes » où les œuvres peuvent prospérer dans un environnement sûr et riche. Et, par hasard, tous les directeurs de ces musées partent en même temps à la retraite. Les artistes, eux, ne le font pas, à l'exception de Panamarenko.

Si l'art est un miroir de la société, l'image reflétée dans ces lieux notoires serait une image d'étrangeté introvertie, se mouvant dans un contenu essentiellement nostalgique, témoignant de la satisfaction et du chahut de l'égoïsme, dans une esthétique presque émouvante, attirante, surtout convaincante et confirmée. C'est comme si ces bastions, pour protéger le « bon goût », avaient élevé de riches barricades de ciment contre ce qui, aujourd'hui, évolue socialement et technologiquement.

Dans les lieux visités, il n'y a pratiquement aucune image en mouvement. Les expositions sont bien conçues, pertinentes d'un point de vue scénographique, et guident le spectateur d'une icône à l'autre, comme dans un lieu sacré. Icônes suprêmes et intouchables, « enregistrées » sur un marché de l'art géré par le grand capital.

Comme par hasard, cette matinée, juste au-dessus de la frontière néerlandaise, dans un café, après quelques embouteillages à Anvers, je lis un article dans *De krant van Breda* (2 juillet) sur l'« empereur du luxe », l'homme d'affaires français Bernard Arnault, avec un capital personnel de...89,1 milliards d'euros. On peut y lire que le « loup du cachemire » collectionne évidemment Picasso et Warhol et, comme chacun le sait, qu'il est devenu immortel grâce au musée signé par l'architecte Frank Gehry, situé au cœur de Paris. De l'autre côté de la médaille, on retrouve ses astucieuses méthodes d'acquisition et le licenciement massif et inaperçu de salariés dans le but ultime de « construire le plus grand groupe de luxe du monde ». Et il a très bien réussi, car, très tôt, il a cru au pouvoir des marques de luxe, et en l'occurrence Dior, le parfum de sa mère avec lequel tout a commencé et qui, à ses yeux, continuera d'exister en tant que marque, quoi qu'il arrive.

Ce n'est donc pas un hasard si l'art se retrouve entre les griffes de l'industrie du luxe. Notons également que l'art se rapproche, en apparence, d'un produit de luxe (luxe, calme et volupté...) et que cela se manifeste également à partir des années 1980 avec l'essor des marques de luxe.

Le musée De Pont à Tilburg

Le musée De Pont à Tilburg est un espace où l'art n'est pas exposé dans un « musée de la bijouterie » construit par un célèbre architecte, mais bien dans une ancienne usine rénovée avec un énorme espace vide partiellement rempli d'une série de baraques. Le musée De Pont est progressivement devenu le lieu de luxe, du bon goût et de l'esthétique du statu quo. Ce musée reste avant tout un lieu/une fondation privée avec l'apparence d'un musée public. Tous les noms connus sont passés par ici, accompagnés de quelques talents néerlandais locaux.

En 2019, il est étrange de se promener dans une collection permanente à peine enrichie de quelques œuvres incontournables d'Anish Kapoor, Polke, Richter, Bill Viola, Thomas Schütte, Rene Daniels, Ann Veronica Janssens, Richard Serra, Thierry De Cordier et bien d'autres... Et parmi ces œuvres, il y a maintenant une exposition de Luc Tuymans intitulée « The Return ».

Luc Tuymans (né en 1958) avait déjà eu le privilège de présenter une exposition avec son propre travail au musée De Pont en 1995, sous la direction du curateur Hendrik Driessen. C'est comme si ce musée rejouait une mélodie pour un public meilleur et plus âgé, ne laissant aucune place pour la dissonance, et encore moins pour le bruit. Cela est sans doute comparable au programme des festivals d'été, bien que ces derniers soient de plus en plus utilisés pour des « garden stages » où l'on peut prendre le pouls de la « culture » innovante des jeunes. À côté de l'immense hall d'exposition, une cantine spacieuse a été ajoutée ainsi qu'une nouvelle « expo-box » dans laquelle des photographies du Britannique John Riddy sont accrochées soigneusement contre des murs blancs comme neige.

Le musée De Pont va bientôt changer, notamment avec l'arrivée d'un nouveau directeur, Martijn van Nieuwenhuyzen, venant du Stedelijk d'Amsterdam. En tant que figure de transition, il restaurera probablement les ponts de De Pont de manière sereine, afin de relier à nouveau l'art au monde extérieur.

L'exposition de Luc Tuymans est conçue comme un labyrinthe. Une à trois petites œuvres des années 1980 et 1990 sont suspendues par box... Le spectateur est guidé par un fascicule gratuit. Il peut ainsi regarder et interpréter cet art pictural dans lequel la parole de l'artiste est tout aussi nécessaire que, par exemple, la présence physique dans les performances de Joseph Beuys, dont les vestiges dans de nombreux musées peuvent maintenant être comparés à des « natures mortes ».

L'art de Luc Tuymans pourrait être considéré comme l'art de montrer « ce qui n'est pas ». « Le montage, le mouvement de l'image, le gros plan - c'est extrêmement important dans mon travail », dit l'artiste. Les images pâles, blanches et délavées créent une sorte d'atmosphère que le spectateur laisse filer en devinant le contenu dissimulé par l'artiste-narrateur.

À côté des centaines d'histoires représentées par Tuymans dans ses nombreuses œuvres réalisées entre ses 17 et ses 60 ans, la peinture en elle-même reste un casse-tête visible et orienté vers une frugalité figurative en partie « sur-exposée ». Il s'agit d'une sorte de peinture qui soumet le sujet dans une photo terne et décolorée, dans laquelle le



Luc Tuymans © FN Luca Stefanon

contenu appartient déjà, formellement et matériellement, au passé.

Mais où se trouve l'essence de ce type de peinture ? Dans le cadrage, le moment décisif du choix de l'image ? Dans le flou nonchalant du sujet ? Ou dans cette zone crépusculaire de pâleur associée à « notre » mémoire sélective ? C'est un peu de tout ! L'exposition du musée De Pont a un effet déprimant, à l'image du temps présent. Les histoires dans le fascicule ne disent presque rien de la peinture. Tout au plus, on y trouve quelques généralités qui peuvent s'appliquer à tous les arts. À titre d'exemple : « Par l'incertitude, l'aliénation et l'inconfort, la peinture questionne notre capacité à percevoir et à analyser ce que nous voyons »...

La peinture de Luc Tuymans demeure une variante astucieuse d'une sorte d'expressionnisme doux qui, en termes de décodage du contenu, aime être guidé vers le catalogue, les indications muséales et/ou l'artiste lui-même. Les meilleurs tableaux de Tuymans ne sont plus visibles à Venise mais à Tilburg. L'artiste distille ses images à partir de son téléphone portable, puis les manipule pour obtenir l'image souhaitée sur un ordinateur. Ensuite, il peint cette image d'un seul coup sur une toile. Ce processus ne signifie pourtant pas qu'il adapte sa peinture à l'époque dans laquelle nous vivons, avec la nouvelle technologie associée.

Le grand maître Gerhard Richter a agi de la sorte, et même à un âge avancé. Il a cherché et trouvé des moyens de continuer à enquêter de manière fondamentale sur sa peinture « traditionnelle ». Gerhard Richter, contrairement à Luc Tuymans, questionne le médium de la peinture dès le moment de la production grâce à l'utilisation de moyens technologiques novateurs, sans être impliqué dans la représentation de sujets politiques ou non.

Lustwarande à Tilburg

Après s'être reflétés dans le miroir incliné d'Anish Kapoor sur le parvis de De Pont, nous passons à « Delirious », une exposition estivale très en vogue dans la magnifique forêt de De Warande, dans la périphérie de Tilburg. Il s'agit d'une exposition très structurée, organisée depuis les années 1960 pour divertir et rafraîchir le public arty pendant l'été.

« Delirious » illustre une nouvelle tendance qui consiste à vouloir opposer l'humanité à la mondialisation et la numérisation croissante. Dans le domaine des arts visuels, cela implique un retour « à une focalisation renouvelée sur la production physique d'images et sur un réexamen des nouveaux matériaux existants ». La brochure fait même référence à un parallèle avec l'art des années 1980 dans lequel la « peau » de la sculpture était centrale.

L'exposition « Delirious » à Tilburg est une sorte de recherche dans une magnifique forêt où toutes sortes d'œuvres d'art, abstraites ou non, sont reliées au passé, sans aucun ajout notable. Cela donne l'impression que les artistes sont vraiment préoccupés par « leur » temps, un temps où tout est en péril. 25 artistes participent à cette édition avec des arts figuratifs et narratifs, ou non. Le célèbre Belge Filip Vervaeke est également présent avec une installation de miroirs colorés entre lesquels se trouve un arbuste chétif, et également avec un vase ingénieux dans lequel plusieurs cultures se confondent. Cette contribution est une belle synthèse de la manière dont de jeunes artistes tentent d'aborder des œuvres du passé qu'ils connaissent, comme celles de Dan Graham ou de Tony Cragg, et... la manière dont ils donnent habilement le coup de grâce pour que le contenu se perde sous une nouvelle forme.

La très célèbre Britannique Sarah Lucas nous livre deux sculptures, sous la forme de courgettes géantes. L'une est en béton, l'autre en bronze scintillant. Cela rappelle immédiatement le Pop Art par exemple, mais aussi une version lissée du fantastique artiste Franz West. Parmi ces agréables divertissements, une œuvre de l'insaisissable Suédoise Nina Canell, qui a récemment brillé au Smak de Gand, mérite le détour. L'artiste a conçu une petite sculpture, relativement abstraite, reposant sur le sol de la forêt. En regardant de plus près et en jetant un œil au fascicule, on se rend compte qu'il s'agit de la forme pétrifiée de notre « cochlée » (« organe d'audition humain responsable de la conversion des ondes sonores en signaux nerveux électriques »). Quel travail exact, modeste et puissant dans un environnement où des oiseaux colorés le long de l'eau illuminent notre audition de leurs bruits, leurs gazouillements et leurs chants...

Lustwarande est un régal pour le tourisme artistique, car les gens aiment l'art en plein air. Ils aiment aller à la recherche de l'art « parmi les arbres », rester sur place et reprendre ensuite leur souffle avec un soda, un café et un morceau de gâteau dans un établissement local.

Le musée Roger Raveel à Machelen-aan-de-Leie

Situé près d'un vieux bras de la Lys, à Machelen-Zulte, le musée Roger Raveel, un de ces musées dédiés à un artiste décédé, est toujours très calme. Sans « son » musée, le peintre Roger Raveel aurait pu être oublié. Tel est le sort de ces nombreux artistes intéressants qui ont travaillé à une échelle trop locale et pour lesquels l'intérêt de nos musées restait trop minime pour survivre à l'épreuve du temps (inter)national. Le directeur du musée, Piet Coessens, bientôt pensionné, organise une exposition très subtile, belle et intéressante sur Jef Cornelis, le regretté employé de la BRT au service « art et culture ». Avec Ludo Bekkers, il a été un pionnier dans la création de programmes artistiques fabuleux qui ne se limitaient pas à une volonté d'instruction des masses. Dès les années 60 jusqu'aux années 2000, la télévision était « le » média de masse et Jef Cornelis utilisa abondamment toutes les ressources disponibles de son époque. Sans doute, on se souviendra principalement de « De Langste Dag » comme d'une émission présentée sous la forme d'une course cycliste à l'ouverture de « Chambres d'Amis » à Gand en 1986. De même, Cornelis est également l'homme derrière « Container » en 1989, un débat télévisé très controversé sur la culture avec de grands penseurs comme Bart Verschaffel et Lieven De Cauter. Rapidement retiré par la direction de BRT, « Container » était un talk-show raffiné de grande qualité sur les arts. De Cauter se souvient d'ailleurs : « Container était une utopie et, comme dans toutes les utopies, les choses ont mal tourné ici aussi »...

L'exposition intitulée « Kunst is voor weinigen » montre l'univers intérieur du directeur Piet Coessens, qui dirigeait autrefois les expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et qui est lui-même un produit de la génération Cornelis.

Dans le musée, Piet Coessens a conçu un panorama de l'histoire de l'art avec

Randonnée céleste avec François Chaignaud et Marie-Pierre Brébant ¹

Dans le cadre de la 43ème édition du festival la Bâtie à Genève, François Chaignaud et Marie-Pierre Brébant présentent une nouvelle création entre ciel et terre ; expérience harmonique et physique qui se partage alanguï sur coussins et chaises longues au ras du sol, installés en demi-cercles concentriques, projetés dans un univers suspendu qui échappe aux définitions de temps, de genre et de catégorie artistique. A la fois installation, performance et concert, c'est une proposition singulière où le jeu des corps, des sons et des lumières anime un espace convivial étrange. Comme dans un salon de musique revisité, toutes et tous s'installent autour d'un socle-sculpture architectonique où les artistes évoluent pour plus de deux heures de performance hypnotique articulant voix, cordes et mouvements. Leur ré-interprétation du répertoire complet des chants sacrés du XIIème siècle de Hildegarde de Bingen est un pari dingue, une épreuve physique et mnémotique laissant finalement place à une représentation à l'aérienne désinvolture où les corps presque nus se réapproprient avec liberté ces compositions musicales. Les artistes osent ainsi une transposition personnelle et vivante de l'oeuvre de cette grande figure mystique, savante et politique. Cette figure dite visionnaire fut en effet redécouverte au XXème pour ce que l'on considère comme avant-gardiste dans son oeuvre, notamment en matière de féminisme et de naturopathie, malgré l'anachronisme de ces dénominations.

Leur pièce *Symphonia Harmonia Caelestium Revelationum* représente en premier lieu un considérable travail de recherche, de décryptage et retranscription des manuscrits que le duo complice me dit avoir initié il y a environ trois ans. C'est le soir suivant la dernière de leurs cinq représentations genevoises que j'ai la chance de les rencontrer pour

un long et passionnant entretien. Ces deux belles créatures, parées de leurs coiffes fantastiques et longs ongles peints, semblent décidément infatigables, tant dans leur engagement artistique que dans leur générosité à faire part de leurs processus de création.

Selon leurs paroles que je retranscris donc ici librement en une plus concise forme écrite, le projet prit naissance il y a environ trois ans avec la découverte fortuite d'un son particulier ; celui du bandoura ; instrument ukrainien croisé au hasard des couloirs du métro parisien. La claviériste de formation se prend d'une furieuse envie de travailler avec ces sons métalliques si particuliers lui évoquant des temps et des lieux éloignés, des sonorités à la fois indiennes et moyen-orientales. Cet instrument d'accompagnement du chant vient répondre au désir de François Chaignaud de se concentrer plus pleinement sur la pratique vocale, en privilégiant un travail de collaboration assidu aux côtés de Marie-Pierre Brébant dont la vaste connaissance musicale facilite le déchiffrement des partitions anciennes qu'ils se mettent ainsi à adapter à plusieurs systèmes d'annotation de leur invention. Les complices confessent avoir été envouté.e.s par l'ampleur du défi et l'ambition d'une pratique rigoureuse permettant un apprentissage commun pour dépasser ce qui, sinon, n'aurait pu être qu'un concept. Il.elle.s s'en défient.

La figure de Hildegarde de Bingen, maintes fois apparues au fil de leurs conversations, ne s'impose enfin à elles.eux que par la radicalité du choix de non sélection dans le corpus, et de liberté absolue de ré-interprétation. F. Chaignaud raconte son rapport complexe à cette femme illustre dont l'effet de fascination lui inspirerait plutôt méfiance, notamment dans l'utilisation qui peut être faite d'une telle renommée pour mieux effacer le nombre incalculable de personnalités féminines restées dans l'ombre. Par ailleurs, ne réinterprète-t-on pas trop abusivement, avec notre vocabulaire et notre spectre contemporain, son avant-gardisme et ses visions qui n'étaient peut-être, comme le suggère F. Chaignaud, que les prétextes d'une artiste cherchant les moyens pour son averse exploration poétique, musicale, scientifique et spirituelle? « A l'époque comme aujourd'hui, qu'est-ce qui fait de soi un.e artiste? » Cette question les interpelle tou.te.s deux ici, et souligne combien l'influence du contexte est prédominante pour la définition de l'artiste. M.P Brébant dit garder en perspective qu'à l'époque de Hildegarde de Bingen, l'art était pour l'essentiel religieux et qu'il n'existait pas encore de séparation claire entre les disciplines scientifiques et artistiques comme on l'entend à présent. Pour leur création, il ne s'agissait donc pas de remettre en scène cette figure complexe mais plutôt « d'engloutir le corpus homogène en son entier » et de « devenir ainsi ce manuscrit exposé, sans début ni fin ». En lieu de manuscrits vivants, et renvoyant aussi à l'omniprésence de l'écriture dans l'art sacré des fresques, vitraux et enluminures, le texte apparaît à même leur peau dans un ensemble de tatouages à la secrète fonction mnémotechnique, qui, bien que peu employée, participe à la richesse de l'univers visuel et plastique de la performance.

« L'idée de choisir l'espace d'exposition pour accueillir cette pièce les a tenté.e.s, permettant une autre façon de « montrer de la musique », loin du format frontal du concert. L'unité scénique a cependant fini par l'emporter, permettant au public une imprégnation plus intense et plus profonde, installé dans la temporalité étirée de cette performance qui se vit réunit. Car il s'agit en effet d'une drôle de communauté éphémère, invitée à se fonder peu à peu ensemble dans les « ré-

sonances sympathiques » de ce répertoire « plus physique qu'émotionnel » dont « les ondes scannent nos corps entiers ; les harmoniques naturelles de la voix et des cordes et leurs effets d'intervalles nous faisant vibrer de bas en haut tel le travail chamanique d'un massage vibratoire ».

Le duo me rappelle que, si ce répertoire musical est souvent interprété, il ne l'est jamais de façon visiblement incarné, les corps demeurant cachés. Ici l'engagement total des corps est rendu visible dans cette performance du souffle, de la concentration et du geste, et cette transe participe de la force spirituelle de l'oeuvre musicale. « La musique sacrée ne doit pas forcément être austère » rappelle-t-elle.s. Elle comprend aussi toute une dimension organique, liée aux sens et à la contemplation de la nature. Positionnement des artistes qui nous renvoie aux scandales provoqués par la religieuse qui étudia l'anatomie féminine et écrivit ses visions dans un langage non dénué de sensualité. Elle-même qui orchestrait aussi des offices où les nonnes apprêtées, chevelure lâchée, chantaient dans des parures immaculées, alors qu'à cette époque moyenâgeuse les femmes n'étaient en général pas même autorisées à chanter dans les églises.

Quand je les interroge sur cette transe particulière qui se reproduit à chaque représentation, les artistes évoquent une forme d'extra-conscience et d'hyperperception axée à la fois sur leurs intérieurs et sur l'extérieur. F. Chaignaud explique sa défiance des techniques somatiques, proches de la méditation ou de l'hypnose, souvent utilisées en danse contemporaine pour finalement donner lieu aux créations les moins intéressantes... Ici, il s'agit plutôt d'« envisager le manuscrit comme pourrait l'être une partition de Sol Lewit », la perfor-

mance « comme une espèce de longue randonnée sinueuse » ; on l'aborde et on l'exécute pas après pas, de son ouverture jusqu'à sa conclusion, jusqu'au prochain périple.

Cette musique « liée à la nature, aux couleurs et odeurs » trouve aussi d'après M.P Brébant certains liens avec le soufisme ; indice de la richesse des liens d'influences et de voyage qui constituent les soubassements d'une culture classique occidentale qui semble se figer au 18ème siècle dans une conception rationaliste basée sur les lois mathématiques des harmonies, puis dans la séparation académique des disciplines de la danse et de la musique. Ici, poursuit-elle, la vibration des intervalles musicaux « se propage comme les ondes d'un encéphalogramme ou d'un électrocardiogramme ». Et c'est ainsi avec toute la surface de notre peau, membranes sensibles, acoustiques, thermiques, pulsatives, avec nos cerveaux et nos coeurs à l'unisson que nous sommes convié.e.s à résonner ensemble cette pièce hors norme qui continuera, dans plusieurs lieux et dates à venir, son inlassable route céleste.

Marion Tampon-Lajarriette
Septembre 2019, Genève

¹La conjugaison particulière de ce texte est un choix de l'auteur.

Prochaines dates de Symphonia Harmonia Caelestium Revelationum :
14 — 17 Novembre : MC93 maison de la culture Seine-Saint-Denis, Bobigny
7 — 9 Décembre : Les deux scènes, Scène nationale de Besançon (France)
13 — 14 Décembre : Arsenal/Cité musicale, Metz (France)
4 — 6 Février 2020 : TANDEM Scène nationale, Arras-Douai (France)

des oeuvres magnifiques et parfois inconnues des collections de la Communauté flamande et de la Fondation Belgacom. Il serait fastidieux de nommer ici toutes les oeuvres remarquables, comme, entre autres, celles de Philippe Van Snick, Lawrence Weiner, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Sigmar Polke, Guillaume Bijl, Guy Mees et Jan Vercruyssen.

Le musée Dhondt-Dhaenens à Deurle

À Deurle, le musée Dhondt-Dhaenens se débat avec son avenir. En effet, le directeur Joost Declercq, sur le point de prendre sa retraite, laisse derrière lui un musée à l'avenir incertain à cause de tensions (politiques) locales. Depuis de nombreuses années, un blocage des permis de construire et d'autres permis par un quartier de villas rend impossibles les projets actuels, à savoir développer un musée subventionné qui serait spécialisé dans la préservation et la présentation des meilleures collections privées en Flandre. Ancien galeriste de renom, Joost Declercq y travaillait depuis de nombreuses années. Il semblerait que sa succession suive un cours bien différent...

L'exposition « Schöne Sentimenten » est une déclaration sur l'impasse culturelle et politique dans laquelle se trouve ce musée entouré de végétation. On peut apercevoir, tracés à la craie bleue, les contours de nombreux chefs-d'oeuvre (absents) provenant de collections privées, mais ne pouvant pas être affichés. Ce qui soulève la question des « solutions » pour conserver les

choses importantes.

La scénographie de cette exposition est particulière et a été imaginée par Maxime Prananto, qui a plongé le musée dans une sorte de maison de poupée. L'entrée est magistralement coupée en deux avec un mur monumental accompagné d'une belle sélection d'affiches de Michel François. Et, comme toujours, il en propose une, gratuitement, aux visiteurs lors de leur visite. Joëlle Tuerlinckx est également présente avec de nombreuses interventions conçues notamment avec les archives du musée. JPEG TJO1 de Ruff est une belle image monumentale : il s'agit d'un morceau de nature à travers lequel apparaissent subtilement les pixels liés à l'énorme grossissement de l'image numérique. Paradoxalement, cette image est encore plus intense et presque plus poétique que le (supposé) original. Cette oeuvre est l'une des plus belles de l'été 2019.

Luk Lambrecht
traduction Romain Masquelier

- Musée De Pont (Tilburg) : « Luc Tuymans. The Return », jusqu'au 17 novembre 2019 (www.depont.nl).

- Lustwarande (Tilburg) : « Delirious », jusqu'au 20 octobre 2019 (www.lustwarande.org).

- Roger Raveelmuseum (Machelen-Zulte) : « Kunst is voor weinigen », jusqu'au 20 octobre 2019 (www.rogerlaveelmuseum.be).



Arsenale © FN Luca Stefanon

FRANCIS BACON PLUS ACTUEL QUE JAMAIS

RÉVOLUTION PICTURALE ET RÉVOLUTION

En 1996, eut lieu au Centre Pompidou une rétrospective Francis Bacon. Plus de vingt ans après, il abrite l'exposition « Bacon en toutes lettres » qui présente des peintures des deux dernières décennies de l'artiste (de 1971 à 1992). Le commissaire d'exposition Didier Ottinger a choisi d'interroger la relation de Francis Bacon à la littérature. Chacune des six salles se place sous le signe d'un auteur, d'un penseur ayant marqué Francis Bacon et avec lesquels le peintre partage une conception esthétique et une vision du monde : Eschyle, Nietzsche, T.S. Eliot, Michel Leiris, Joseph Conrad, Georges Bataille.

Alors qu'on eût pu s'attendre à la présence, centrale pour Bacon, de Shakespeare ou de Yeats, des liens moins évidents ont été choisis. Comment, sous quelles formes, quelles intériorisations et quelles réappropriations, la littérature a-t-elle hanté, nourri, stimulé son univers pictural ? Si les photographies composent souvent le matériau à partir duquel il travaille, des images mentales, des questionnements, des motifs issus de la littérature innervent sa démarche créatrice au sens d'une percolation, d'une présence agissante. Pas plus qu'il ne s'inspire des études de mouvement de Muybridge, il ne s'inspire d'Eschyle, de Leiris mais il les cannibalise (comme l'écrit Perrine Le Querrec dans *Bacon le cannibale*, Ed. Hippocampe), les met au travail, en digère la viande textuelle. Photographies et littérature lui fournissent un laboratoire d'images qui, ayant produit sur lui un choc nerveux, créé un effet de résonances, sont retravaillées, réélaborées, transformées dans l'alambic baconien.

Un de ses dispositifs picturaux de prédilection est le triptyque qui allie la rupture et la continuité. L'exposition présente douze triptyques ainsi que des œuvres parfois rarement vues, jamais exposées provenant de collections publiques et privées, des portraits, des autoportraits, des études de pape, de corps humain, des paysages (*Scène de rue*, *Jet d'eau*, *Dune de sable*...). À l'intérieur de la forme tableau, Bacon bâtit une scénographie, joue des distorsions des plans, complexifie le rapport entre le fond et la figure par les motifs de la piste, du socle, de la cage transparente, de structures enfermant les personnages.

Agités de tensions, bruisant d'énergie, les corps humains de Bacon sont pris dans des mouvements de déformation, de décomposition. Soufflés, aspirés, accidentés, les visages de George Dyer, d'Isabel Rawtshorne, de Muriel Bechner, de Lucian Freud, de Bacon lui-même, voient leurs formes traversées par des forces disloquantes, ravagées par des catastrophes sismiques qui en déboitent les plans tectoniques. La solitude des figures est soumise à un mécanisme de mélange entre l'intérieur et l'extérieur. Parfois, la couleur du fond traverse les corps. Chez cet autodidacte marqué par Picasso, sous-tendue par la présence du geste qui brouille la clarté rétinienne, la violence picturale règne en maître. Les séries des « Têtes », les bouches hurlantes, l'obsession du pape Innocent X de Velasquez ayant donné lieu à la série des papes épileptiques, agrippés à un trône devenu chaise électrique, la récurrence du motif (épuré, réduit à l'expression de la souffrance) de la crucifixion gravitent autour de la question de la chair comme matière. Bacon qui affirmait « avoir voulu peindre le cri plus que l'horreur » pose que l'état de la chair est celui de la crucifixion, que sa vérité est d'être un bloc de viande. En soi, la chair est meurtrie, écorchée. Dans ses premières œuvres (ne figurant dès lors pas dans l'exposition), le motif majeur du quartier de viande se dresse comme l'ombilic de la condition humaine.

Le corps peint se compose d'une superposition de différents états. Une figure juxtapose une série de mouvements ou plus exactement illustre une superposition quantique des plans. Ce qui, dans la physique classique, au niveau macroscopique (niveau dans lequel nous vivons), se présente sous la forme d'événements dissociés, successifs, se donne, au niveau microscopique, quantique, sous une forme simultanée. Francis Bacon radicalise le perspectivisme cubiste, simultanément de Picasso. Non stabilisé, un même corps est vu à la fois de face et de profil. Tous les corps de Bacon sont, comme le chat de Schrödinger, à la fois morts et vivants.



Francis Bacon, *Triptych*, 1970, Huile sur toile. Chaque panneau : 198 x 147,5 cm, National Gallery of Australia, Canberra
© The Estate of Francis Bacon / All rights reserved / Adagp, Paris and DACS, London 2019
© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS/Artimage 2019. Photo: Hugo Maerte



A-structurale, effondrée, avalée par elle-même, travaillée par des effets de loupe, la chair baconienne est agressée par des puissances. Les corps se vident, vomissent, défèquent, sont menacés par des ombres, des taches en lesquelles on perçoit la présence de la mort (*Triptyque*, 1973, hommage à son amant et modèle George Dyer qui s'est suicidé). La matière, la vie de l'âme se retrouve aspirée par le lavabo ; le corps désarticulé, spasmé, pris dans une autre logique anatomique libère une chair informe, parfois compacte, parfois dégoulinante, aussi molle que les montres de Dali.

L'artiste a exposé ses réserves à l'égard de l'abstraction, mais aussi de l'expressionnisme. Refusant la voie abstraite, il sauva la figuration mais en la défigurant, en la portant au rang de ce que Gilles Deleuze nomme la Figure. La Figure est ce qui permet à Bacon d'échapper tout à la fois à l'abstraction et à la figuration, à la représentation. Dans son désir de « peindre la sensation » sans passer par le filtre de l'entendement, de l'intelligence, il se rattache à l'empirisme anglais dont la profession de foi se définit comme un retour à l'expérience, à la matière là où l'idéalisme rate ces dernières par leur subsumption sous le concept. Dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Deleuze associe la Figure baconienne au Corps sans organes (CsO). Davantage qu'appartenir à un Corps sans organes (CsO), les organes, les membres sont soufflés amputés, ébréchés, réduits à l'état de moignon ou encore soumis à un flou, à un bougé qui traduit un millefeuille des superpositions. Plus qu'à un CsO, on a affaire à une anatomie cinématique, à une trans-anatomie tératologique. Arrêtant parfois le regard du spectateur par leur nature indicielle, le bloquant en attirant l'attention sur eux, les flèches ou les cercles rotatifs présents sur certaines toiles indiquent la direction de la pression de l'espace sur des corps bouffis, difformes, presque anamorphiques. Agressant l'organisme, malmenant les visages, Bacon explore, comme le montre Deleuze, l'aventure de la dé-visagéification : une sortie du quadrillage du visage au profit des têtes, sachant que, pour Bacon, sortie du visage et sortie de la signification, de la représentation et de la narration vont de pair.

Le dénominateur commun des corps de Bacon, c'est qu'ils sont suppliciés. Il n'est pas besoin d'une croix pour qu'ils soient soumis à une crucifixion. C'est pourquoi le motif de la crucifixion l'a obsédé, une crucifixion principielle, en deçà de l'écartèlement sur une croix, sans qu'il soit besoin de convoquer le Christ et la croix, et où la seringue remplace les clous. Le régime du monde est celui de la tragédie grecque que Nietzsche a décrite comme animée par l'opposition Apollon Dionysos, l'horizon sous lequel l'être humain vit est celui des Erynies d'Eschyle et de T.S. Eliot, des Furies de la mythologie

romaine que Bacon convoque dans plusieurs de ses œuvres (*Figure assise*, 1974, *Triptyque inspiré par L'Orestie d'Eschyle*, 1981...). C'est souvent sous la forme d'une créature mi-planante, liquide, mi-solide, proche d'une chauve-souris grise, en suspension dans l'air, que l'Erynie, la déesse persécutrice menace les hommes.

La géométrie de l'espace est soumise à des déconstructions et des reconstructions. Les plans basculent, le fond se dénude, les corps s'engluent dans l'espace, les formes presque liquides débordent des cages (*Dune de sable*, 1983).

Que voit-on, que capte-t-on des peintures de Bacon au XXI^{ème} siècle ? Comment son œuvre agit-elle sur nous, sur nos sens, sur notre système nerveux ? Comment son intempestivité, sa farouche liberté entrent-elles en contact avec une époque rompue au formatage consumériste, néolibéral ? Remarquablement conçue et présentée, accompagnée de lectures de textes d'Eschyle, Nietzsche, Leiris, Bataille, Eliot, Conrad qui ponctuent le parcours, l'exposition *Bacon en toutes lettres* grave en nous le chant d'une Orestie tragique consubstantielle à la condition du vivant.

Dans le sillage de l'exposition, nombre d'ouvrages ont paru, notamment le remarquable essai d'Yves Peyré (qui a connu l'artiste), *Francis Bacon ou la mesure de l'excès* (Gallimard), la biographie de Michael Peppiatt, *Francis Bacon* (Flammarion), l'essai d'Hayley Edwards-Dujardin, *Francis Bacon* (Ed. du Chêne), celui d'Edouard Dor, *Francis Bacon en morceaux choisis* (Ed. Espaces signes), l'ouvrage audacieux de Jean-Philippe Brunet, *Tintoret/Bacon. Catastrophes picturales* (Fage éditions), le roman graphique de Cristina Portolano, *Francis Bacon. La violence d'une rose*, Ed. du Chêne, le livre de Jean Clair, *Deux rencontres avec Francis Bacon, 1971-1991* (Ed. L'Echoppe) sans oublier la parution des entretiens de Francis Bacon (*Conversations*, Ed. L'Atelier contemporain). Ami de Francis Bacon, c'est autant en poète qu'en essayiste qu'Yves Peyré aborde l'œuvre de Bacon dans un ouvrage décisif, somptueusement illustré, qui nous donne à sentir et à penser la place résolument à part qu'occupe le peintre, « artiste en rupture » dont « la vie est le foyer de son œuvre ». La véhémence de son traitement figuratif, son traitement de l'espace tout en tensions, sa distance envers la narration, la place accordée au hasard créateur (en lien avec sa passion du jeu), l'athéisme qu'il professe, son amour de Paris sont abordés dans sept parties qui apparaissent comme autant de tableaux, autant de portes donnant un accès à l'univers baconien. Bacon s'entretint souvent avec Yves Peyré, notamment de ses auteurs de prédilection, Eschyle, TS

DES SENS



Eliot, Conrad, de la manière dont ils alimentent sa création. *Francis Bacon ou la mesure de l'excès* montre magistralement dans ses œuvres de la convulsion et de l'apaisement ainsi que le renouvellement de son questionnement du corps humain.

Les chairs viandesques, promises à l'équarrissage que peint Bacon percutent de plein fouet notre mondialisation qui fait de l'abattoir le cauchemar de millions d'animaux et qui signe, exacerbée par le réchauffement climatique, la mort de millions d'humains, d'animaux, de forêts. La chair violente, sacrifiée des hommes, des animaux peints par Bacon est celle des populations condamnées par les dérèglements environnementaux et humains, celle aussi des millions d'arbres et d'oiseaux, de mammifères carbonisés dans les feux qui ont ravagé, détruit l'Amazonie, la Sibérie, l'Arctique, l'Indonésie, l'Afrique centrale cet été. La chair de l'Amazonie hurle, élève ce cri muet que Bacon n'a cessé de traquer.

Véronique Bergen.

Exposition « Bacon en toute lettres », Centre Pompidou, du 11 septembre 2019 au 20 janvier 2020.

Catalogue *Bacon en toutes lettres*, dir. Didier Ottinger, Textes de Didier Ottinger, Chris Stephens, Miguel Egana, Michael Peppiatt, Catherine Howe, Préface de Bernard Blistène, Avant-propos de Serge Lasvignes, Ed. Centre Pompidou/Francis Bacon MB Art Foundation, 42 euros.
Yves Peyré, *Francis Bacon ou la mesure de l'excès*, Gallimard, 328 p., 49 euros.
Michael Peppiatt, *Francis Bacon*, Flammarion, 24 euros.
Hayley Edwards-Dujardin, *Francis Bacon*, Ed. du Chêne, 14,90 euros.
Edouard Dor, *Francis Bacon en morceaux choisis*, Ed. Espaces signes, 14 euros.
Jean-Philippe Brunet ; *Tintoret/Bacon. Catastrophes picturales*, Fage éditions, 22euros.
Jean Clair, *Deux rencontres avec Francis Bacon, 1971-1991*, Ed. L'Echoppe, 12 euros.
Francis Bacon, *Conversations*, L'Atelier contemporain, 20 euros.
Cristina Portolano, *Francis Bacon. La violence d'une rose* (roman graphique), Ed. du Chêne, 19,90 euros.

L'ART SEPIK-RAMU

N'étant pas versée en arts premiers, j'écris depuis le rivage d'une rencontre, d'un séisme. Davantage qu'écrire, je laisserai parler les objets. Bouclier de guerre, masque, statuette de culte, charme, appui-tête, figurine féminine, tambour à fente orné d'une tête de crocodile, crânes surmodelés... en entrant chez Lempertz, en ouvrant l'ouvrage dirigé par Kevin Conru, je fais l'expérience d'une danse des formes et des matériaux, happée par ces objets hautement chargés, dotés d'un « mana » dont témoignent leur rencontre physique et l'écrin du livre qui les recueille. Comme des guerriers, ils ont traversé les siècles, les océans et les continents. Ce qui surgit comme une forêt de totems frappe par la perfection formelle et l'hieratisme. La teneur magique, énergétique des œuvres est intacte. Le jadis fait irruption dans le présent. N'est-ce pas d'avoir été conçus dans un but religieux, rituel qu'ils atteignent une telle puissance esthétique ?

Le livre *Ancestral Visions. Papua New Guinea Art from the Sepik-Ramu* est l'astre central qui a donné lieu à la magnifique exposition qui s'est tenue chez Lempertz en mai-juin. Privilégiant des pièces relativement peu connues, l'événement nous plonge dans l'univers social, mental, religieux, esthétique des peuples habitant le bassin du Sepik-Ramu, deux fleuves qui sillonnent la Papouasie-Nouvelle-Guinée. Le plus souvent figuratifs, parfois plus abstraits, les objets remontant au début du XXème, au XIXème ou à des siècles antérieurs, se caractérisent par une extraordinaire inventivité formelle, des récurrences de motifs plastiques, une rythmique qui captive et ensorcelle. Les figures anthropomorphes ou zoomorphes sont comme transies par des forces cosmiques dont la présence est palpable. Représentant des ancêtres, les figures masculines ou féminines taillées dans du bois expriment leur fonction culturelle : relier les vivants aux esprits des morts afin que l'équilibre du cosmos perdure. Par son génie formel, l'art papou a fasciné les surréalistes, André Breton notamment qui fut l'un des premiers collectionneurs d'art Sepik. Le cubisme se nourrira également de l'art de l'aire Sepik-Ramu qui se singularise par une effervescence artistique exceptionnelle.

Fabuleux document, richement illustré, l'ouvrage édité par Kevin Conru nous convie à un voyage anthropologique dans le temps et dans l'espace. L'art Sepik est avant tout un art de la métamorphose. Métamorphose en soi, interne des objets qui, incarnant un ancêtre, jouent sur la dualité, la transformation de l'humain en animal, de l'animal en esprit. Métamorphose externe d'objets qui pouvaient revêtir plusieurs fonctions, profane et sacrée, servir tantôt à un usage domestique (outil, ustensile, instrument de musique), tantôt à un usage cérémoniel, initiatique. En dépit des travaux ethnologiques (les travaux pionniers de Margaret Mead, Gregory Bateson, Bro-

nislaw Malinowski, ceux d'Adrienne L. Kaeppeler, Christian Kaufmann, Maurice Godelier, Kevin Conru, Barry Craig, Crispin Howarth, Virigina Lee-Webb, Philippe Peltier...), le profane a le sentiment d'être immergé dans un monde disparu dont les clés d'accès lui échappent. Comment mettre en récit la vie des masques guerriers visant à intimider les clans adverses, celle des râteliers auxquels les crânes des ennemis étaient accrochés ? Quels étaient les contextes, les significations des charmes, des tambours, des bouchons de flûte, des planches Malu, des crochets cérémoniels ? Dans quels mythes fondateurs se voyaient-ils intégrés ? Dès lors que bien des questions demeurent sans réponse, que le contexte culturel nous demeure énigmatique, comment se prémunir contre le danger de mésinterpréter par défaut ou par excès, en basculant dans une surinterprétation ?



Cult figure, ulitamano. Angoram vicinity, lower Sepik Wood, fibre, cassowary feathers and pigments 82 cm Jef Vanderstraete, Lasne, Belgium
© Hugues Dubois, Brussels/Paris

Physiquement, nous ressentons combien ces pièces sont porteuses d'énergie. Mais les croyances qu'ils transmettaient et exprimaient sont à jamais silencieuses. Demeure la dynamique des formes, des courbes. Demeure la puissance spirituelle qui émane des effigies, des masques, des ornements qui, taillés, sculptés, moulés, pétris, peints, incarnent un dialogue permanent entre les humains et les non-humains, entre les vivants et les morts. Au nombre des matériaux utilisés, le bois, la terre cuite, sans oublier les ornements, fibres, plumes, pigments, coquillages, bambous, carapace de tortue, défense de sanglier, cheveux... Ouvrage de référence, objet de collection, *Ancestral Visions* montre comment, liés à la guerre, à la chasse, à la fête, au rite, ces objets (magnifiquement photographiés par Hugues Dubois) fascinent par l'épure des motifs géométriques, curvilignes, sou-

vent répétés ou modulés au sein d'une même œuvre. Jeux sur les vides et les pleins des figures de culte longilignes, parures, jarres, charmes de chasse, masque aux yeux en amande et au long nez effilé côtoient des figures d'ancêtres dispensant leurs pouvoirs protecteurs, apotropaïques. Certaines d'entre elles sont duelles, composées d'une sculpture humaine élançée dans la partie haute et d'une figure inversée dans le bas. Les sculptures zoomorphes libèrent un bestiaire magique, crocodile, poisson, tortue, oiseau... La pureté des lignes se conjugue à l'intensité symbolique.

L'art sepik s'intègre dans une conception du monde basé sur la dualité de la réalité. Si celle-ci est à la fois visible et invisible, il en va de même de tout objet quotidien ou de culte, de toute entité, humaine ou non-humaine. Les formes ne sont pas fixes mais sujettes à des transformations, des devenir qui attestent le lien qui unit les vivants humains aux animaux, à la nature, aux disparus. En Occident, le « primitivisme » du XXème siècle, l'attrait de maints courants artistiques pour les arts premiers — art africain, arts océanien, amérindien, précolombien, inuit... — fera une large place aux objets Sepik qui, par la diversité de leurs styles, la richesse de leurs expressions plastiques, leur charge onirique, magique, susciteront un vif engouement. Ode aux formes animales, végétales, à l'union entre tous les règnes de l'univers, expressivité des masques, des boucliers... l'art Sepik-Ramu vibre d'une vie qui tient au sacré dès lors que les figurines sont les intercesseurs, les réceptacles des esprits des ancêtres, des fleuves et des forêts. Les sociétés totémiques et animistes d'Océanie ont subi des destructions irréversibles avec l'arrivée des missionnaires. Avec l'implantation du christianisme, le contact avec la modernité, les croyances traditionnelles, les coutumes, les modes de vie ont été abandonnés. Porteurs d'aura au sens où l'entendait Walter Benjamin, pris dans un écrin intemporel, les objets Sepik-Ramu se dressent comme les derniers témoins d'un système symbolique percuté de plein fouet par la rencontre avec l'Occident. À l'heure où la destruction du patrimoine humain de la Papouasie-Nouvelle-Guinée se double d'une dévastation du patrimoine environnemental (catastrophique exploitation de mines d'or, de cuivre...), il existe encore des communautés, des artistes et des artisans dépositaires des traditions de l'aire Sepik, grâce auxquels une certaine vitalité artistique et culturelle demeure.

Véronique Bergen

Ancestral Visions. Papua New Guinea Art from the Sepik Ramu, Edité par Kevin Conru avec des essais (en anglais) de Kevin Conru, Barry Craig, Crispin Howarth, Virigina Lee-Webb. Photographies d'Hugues Dubois, Conru Editions, 298 pages, entièrement illustré, édition limitée à 450 exemplaires, 285 euros.

Le corps intuitif

May You Live In Interesting Times est l'incitation émise par l'américain Ralph Rugoff, le commissaire général de la 58^e biennale de Venise, aux 80 artistes invités à lui répondre doublement, à l'Arsenal et au Pavillon central. La duplicité édictée comme principe rappelle combien l'image est liée au référent qu'elle représente, en dépit des latitudes plastiques et esthétiques de la création contemporaine.

Le Double est le second roman qu'écrivit Fiodor Dostoïevski en 1846. Il s'agit d'une réflexion sur la valeur de la copie et de l'ascendant qu'elle peut exercer sur l'original. C'est l'histoire de Monsieur Goliadkine qui rencontrera son semblable, en plus jeune et qui de ce fait, verra son existence sociale insidieusement subtilisée par ce visiteur importun. Parallèlement à ce témoignage troublant du sens métaphorique de la filiation, le parti-pris narratif est sans complaisance, où aucune garantie n'est faite à l'identité si les apparences s'avèrent plus séduisantes.

Ce préalable questionne l'aspiration du directeur de la Hayward Gallery de Londres, à vouloir exposer deux œuvres par artiste qui se distingueraient sensiblement l'une de l'autre. En ce sens, l'objectif recherché n'est pas le fait du mimétisme de l'écrivain russe, mais du polymorphisme au sein de la pratique artistique. Ce postulat ouvre l'œuvre à la pertinence de la polarité comme mode d'appréhension aux bouleversements de notre temps.

À l'heure des vernissages, Ralph Rugoff précisait dans une interview, l'incidence de travailler quotidiennement dix heures devant un écran et comment cette donne professionnelle, altérerait son imaginaire et la lecture de son rapport au monde. D'où la forme conditionnelle de l'intitulé général de la manifestation, *May You Live In Interesting Times* et son attachement à comprendre, comment penser le temps intéressant en dépit des dangers inhérents à la crise mondiale que nous identifions et ceci, dans la mesure de notre entendement.

Cette incitation rechercherait des signes d'ouverture envers, non pas une capacité à changer le monde, mais à se le représenter, mouvant et sans grand repère, dont la marche est entamée et vis-à-vis de laquelle, nous sommes en droit de nous demander s'il est lâche ou courageux de lui emboîter le pas.

Une œuvre du peintre américain George Condo présente une double figure d'accueil à l'entrée de l'Arsenal. *Double Elvis* est une peinture noire à l'acrylique sur une toile de grand format. Des brossages réalisés avec du gesso et une couleur métallique en accroissent l'impulsivité. Le dessin violemment fouillé d'une énergie féroce décrit deux alcooliques qui saluent leur ivresse respective, une bouteille à la main. La composition symétrique des figures formule un contraste que l'artiste adresse aux sérigraphies d'Andy Warhol et à ses icônes de la pop culture, à l'époque où il fut brièvement son assistant.

Loin de l'imaginaire subversif de la culture rock et des promesses qu'elle véhiculait, les buveurs représentent, selon l'auteur, la généralisation du « Low », comme le synonyme « d'une non vie » dans les sociétés industrialisées contemporaines.

George Condo exposera parallèlement

au Pavillon central, une peinture nommée *Facebook* (2017-2018), et une toile similaire aux Elvis, intitulée, *Figure féminine debout dans l'espace noir* (2018). Quand la couleur argentée cède devant l'obscurité et que l'exubérance rentre en elle-même, l'artiste peint et atteint une belle respiration sociale des corps.

Sur les deux sites, la représentation du corps est présente dans bien des œuvres, incarnant une valeur indéterminée et de fiabilité. Par sa force intuitive, le corps apprécie plus justement que la raison, la nouveauté à laquelle il est soumis. C'est son activité instinctive qui relaie le repli conceptuel, quand l'intelligence s'épuise dans l'irrésolution des problèmes qui la dépassent. Quand les outils rationnels n'identifient plus suffisamment l'innovation, c'est le corps expérimentateur qui s'affirme sans l'acharnement d'une solution prématurée.

Dominique Gonzales Foester expose *le diorama Cosmorama* (2018) au Pavillon central et une installation de réalité virtuelle à l'Arsenal, *Endodrome* (2019), où l'artiste oppose la matérialité d'un décor peint à celle des algorithmes. *Le diorama* est une maquette allusive à la conquête de la planète Mars où le spectateur inspecte derrière une structure en verre, les éléments d'un décor pour décider si ce qu'il regarde est le résultat d'une catastrophe ou bien l'histoire nouvelle d'un territoire pour l'Homme. Les deux œuvres montrent surtout l'évolution du corps du regardeur, tantôt contraint ordinairement à regarder la mise en scène depuis une délimitation, tantôt, dans la contemplation d'une intériorité virtuelle.

Endodrome virtual reality environment, est un dispositif immersif qui nécessite une salle d'attente, dont une fenêtre oblongue de verre teinté offre une vue composée sur le studio où cinq personnes sont attablées. Le groupe s'apparente étrangement au tableau *Les joueurs de cartes* de Paul Cézanne. Un nuage bigarré surplombe la table à la hauteur des casques VR.

I. Perception. Premièrement, le visiteur demeure dans une grisaille épaisse en textures. Les yeux découvriront comment la traverser en lui imposant la couleur avec le mouvement du regard. Le balayage oculaire dessine, peint et navigue. Ainsi, la ligne devient surface, laquelle propose à son tour, une nouvelle source de visibilité et de circulation visuelle.

II. Respiration. Intuitivement, la conscience comprend le rythme respiratoire comme nouveau mode de déplacement. L'expiration devient générative d'espaces cellulaires. La tête orientée au sol nous place en leur centre. Par le souffle, le déplacement de l'air devient une matière visible dont les anamorphoses se distendent pour se mouvoir et disparaître.

Cette expérience corporelle prodigue une nouvelle conscience de l'usage des yeux et de la bouche. L'installation rappelle comment le regard balise des trajectoires et comment la bouche génère des espaces intersubjectifs. La réalité virtuelle déjoue la causalité et la nature de l'entendement, en modifiant les notions d'intériorité, de centralité et de hasard.

Dans le Pavillon central, les visiteurs traversent le long couloir de l'artiste



Martine Gutierrez *The body in Thrall*

japonais Ryoji Ikeda. *Spectra III* (2008/2019) se compose de parois desquelles émane une luminescence blanche et vive qui rappelle la lumière fluorescente des scanners en cours de numérisation. Cette surexposition altère la perception de l'espace et confère à cette traversée, un sens plus métaphorique que physique.

Data-verse 1 (2019) est le pendant de l'installation *Spectra III*, qui requiert l'obscurité d'une salle de cinéma. La projection murale couvre toute la hauteur de l'Arsenal. Ce surdimensionnement de l'image immerge le visiteur dans un océan d'informations auditives et visuelles. Bien que ces dernières proviennent de centres de recherches tels que le CERN, la NASA et *The Human Genome Project*, il est difficile de ne pas apparenter ces vastes compositions schématiques et d'écritures numériques, au précédent corridor et à la digitalisation imaginée des passants, dont les données sont une source de l'économie des nouvelles valeurs marchandes.

Par-delà bien et mal est un ouvrage où Friedrich Nietzsche convoque l'Être et son image pour soutenir l'exigence de ne pas s'y résoudre. Selon l'auteur, est un étrange comédien celui qui réduit l'existence aux représentations qu'il s'en fait¹. L'artiste américain Martine Gutierrez expose deux séries de photographies, dont *The body in Thrall* à l'Arsenal. L'artiste use de la rhétorique narcissique des médias et dénonce l'autocélébration de l'image, dont la conception n'est qu'un mépris du désir supposé d'autrui.

The Demons (2018) sont également mises en scène de lui-même, visibles au Pavillon central. L'artiste se dissimule et s'exhibe dans un éventail généreux d'accessoires et de motifs allusifs à la culture précolombienne. Ces compositions équivoques se perçoivent comme un agrégat de colifichets qui ne perdent

rien de l'art de la parure dont elles s'inspirent. Ces démons hybrides sont drôles et ironiques envers les certitudes culturelles qui nourrissent les contenus rhétoriques de la mode internationale.

Ces ensembles photographiques ont été publiés initialement dans la revue Indigenous Woman conçue par l'auteur.

Dans le Pavillon central, la performeuse et plasticienne nigériane, Otobong Nkanga expose des acryliques sur papier, intitulées, *Social consequences II — Choices we make and Seize all you can* (2009). Ces peintures sont éloquentes du point de vue de la couleur et de leur iconicité. Des bras articulés sont solidaires d'outils qu'ils utilisent comme des corps *instrumentum*, réduits au travail. Des bras mécaniques génèrent un réseau tubulaire grâce auquel se stratifie un paysage. La prothèse d'une main déplace la région centrale du pays où se trouve la capitale Abuja. Ce sont des schémas scientifiques et des modes d'emploi technique qui unissent le paysage à la conscience et à l'action politique. Ces peintures sont à la source de la pluralité des modes d'expression de l'artiste. De l'installation à la performance chantée, Otobong Nkanga évoque l'essor du Nigéria qui compte aujourd'hui parmi les puissances économiques, pour exprimer les raisons qui maintiennent la population dans une extrême pauvreté.

Sur le même site, l'artiste américain Arthur Jafa projette dans une salle obscure *The White Album* (2019). Cette vidéo de 50 minutes fragmente l'action du corps idéologique et raciste en une chronique de la violence envers la communauté noire. Le film offre un contraste rythmique puissant : tantôt lent et silencieux, tantôt fort et empli d'informations audiovisuelles.

Sa structure se déploie à la façon d'une spirale, de l'acte sexiste dans une voiture à des faits d'une violence

extrême, comme la fusillade de l'église à Charleston en Caroline du Nord. Cette tuerie perpétrée par Dylann Roof, 21 ans, revendiquait son appartenance au terrorisme suprémaciste blanc, au moment des faits en 2015. La bande-son allège le montage et transcende la pulsion de mort qui dicte l'action humaine dans ses retranchements les plus fous. *The White Album* est un film éloquent, quand la contemplation reconquiert l'espace filmique, par des portraits qu'Arthur Jafa dévisage patiemment. L'auteur filme très différemment ces plans de corps qui, par leur seule présence, promettent un autre horizon.

L'artiste et cinéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul expose des photographies au Pavillon central et un film à l'Arsenal, *Synchronicity* (14'12'' 2018). Ce dernier est le fruit d'une collaboration avec l'artiste japonais Tsuyoshi Hisakado. L'installation comprend deux écrans. L'image est projetée sur un plan incliné qui se trouve aux deux tiers de l'espace d'exposition. Cette même cimaise est trouée d'un cercle duquel les images poursuivent leur course sur le mur du fond de la pièce. Cet ajour fait écho au soleil noir qui se couchera à la fin de la boucle vidéo. Dans ce film, il est question d'une femme dans une forêt qui cherche dans le sommeil et la mort les conditions qui lui offriront la réincarnation selon la tradition bouddhique.

Synchronicity suppose chacune des phases qui favorisent ce passage de l'âme du défunt dans un nouveau corps : l'agonie, le positionnement du corps et la crémation. Tsuyoshi Hisakado nourrit le dispositif de projection d'une intimité, en déposant de l'autre côté de l'écran, un lot d'ampoules qui participe à la veillée.

La femme rechercherait la position dite du Lion, comme Bouddha à sa mort ; le corps tourné sur le côté droit, la main gauche sur la jambe gauche et la main droite qui soutient la mâchoire. La composition sonore est celle d'une activité nocturne animale qui tourmente l'idée d'une fin de vie.

Nous nous sentons invités à la veillée et nous observons la fatigue de cette femme selon la variabilité du feu de camp qui l'accompagne. Cette nuit noire se ponctue d'un store déroulant des images populaires : un voilier en mer, plusieurs vues d'un jardin, un palais, un temple. Ce déroulé survient à la veillée comme un écran supplémentaire qui se lève et se baisse comme le rideau d'un théâtre de fortune.

Ces images fluctuent au rythme du foyer qui intensifiera sa vigueur. Dans l'œuvre de Weerasethakul, la propagation du feu est une situation récurrente qui menace l'installation même du tournage. L'incendie chez lui semble être une condition dont dépend l'avènement de l'œuvre. Au terme de la boucle, le soleil noir s'est couché et avec lui s'atténue tout sentiment dramatique pour retrouver et entendre un souffle qui s'éternise dans la nuit.

Jeanpascal Février
Paris, le 29 juin 2019

1. Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Paris, Folio Essais Gallimard, 1971, p. 27.

Oublier Venise ?

« Heureux les jours où l'art n'a jamais été aussi facile... »

(Il cligne de l'oeil et chante faux). (1)

Pour la seconde fois consécutive, les journées dites "professionnelles" de la Biennale de Venise me laissent un goût amer ; je ne crois pas que j'y assisterai encore. Elles permettent de moins en moins d'amorcer un véritable travail sur l'art, il y a trop de choses à voir, trop de monde, trop peu de temps. Elles n'apportent plus matière à penser et font la part belle à l'événementiel le plus prosaïque : il ne s'agit plus de se confronter à l'art dans sa singularité, il s'agit d'assister à sa grand messe mondiale. Visiter la biennale dans les semaines qui suivent me permettrait de mieux la voir et si, comme c'est le cas cette année, elle me déçoit, de passer du temps dans les églises, dans les musées et de rêvasser face à la lagune.

Cela fait déjà longtemps que certains pavillons mettent en place des dispositifs scénographiques qui provoquent inmanquablement de longues files d'attente, laissant croire ainsi à l'excellence de leurs expositions. Le phénomène a fait tache d'encre. Ainsi la performance de Joan Jonas à l'église San Lorenzo réunissait tant de monde qu'il fallait jouer des coudes pour entrer, attendre, et finalement assister à une conférence performance très (trop) longue qui n'entretenait que peu de relations avec l'art. C'est d'ailleurs une question qui me travaille de plus en plus : où réside l'art dans cet amas de propositions qu'il nous faut voir (on n'imagine même plus employer les verbes "regarder" ou "contempler") en quelques jours ? Quelques mois plus tard, ne me restent en mémoire qu'un ennui face à ce qui était proposé et très peu de découvertes et/ou d'approfondissement. Les propositions artistiques avaient-elles si peu d'intérêt ? Est-ce le contexte de Venise ?

La situation de la biennale de Venise en s'articulant autour de pavillons nationaux est un peu désuète, mais le désir de (presque) tous les états du monde d'y participer a démultiplié le nombre des pavillons et elle est devenue un haut lieu de la mondialisation. S'y ajoute la situation particulière de la ville - un musée à ciel ouvert qui attire les touristes du monde entier -, représentative de celle de l'Europe à l'échelle planétaire. En 2010, Massimo Cacciari, terminant son second mandat de maire de la ville aspirait à lui voir un avenir "dans le développement des activités productives, de l'informel, de l'immatériel, du culturel, de la recherche (...) Venise telle une grande cité culturelle et de recherche, Venise comme un passage, un pont entre l'Europe de l'Est et de l'Ouest"(2). Le maire actuel est un entrepreneur, proche de Berlusconi et ses aspirations pour l'avenir de la ville sont certainement très différentes.

Pour cette 58ème édition, Ralph Rugoff, son commissaire, s'est contenté de réunir 79 artistes dont beaucoup sont nés entre la fin des années 70 et le début des années 80 en deux expositions distinctes réunissant les mêmes artistes, d'un côté dans le pavillon central des Giardini, de l'autre à l'Arsenal. Lorsqu'il avait dirigé la biennale de Lyon en 2015 - une des

plus mauvaises que j'ai vue -, il n'avait pas non plus engagé une réflexion forte et n'avait collé à la thématique imposée que d'une façon superficielle. A Venise, la visite de son exposition ressemble à une déambulation sur le mode du zapping, il y a trop d'oeuvres et l'on ne s'arrête que devant les oeuvres déjà connues et aimées - ce qui n'est évidemment pas le but d'une biennale où l'on vient pour découvrir. Ainsi je me suis arrêtée devant les oeuvres de Jimmie Durham, d'Oto-bong Nkanga et de Teresa Margolles, ma seule découverte a été celles des collages de Tavares Trachan. Pour le reste, si l'exposition brosse un portrait très large de la création contemporaine, on ne peut pas s'empêcher de penser que les écoles d'art semblent s'être transformées en facultés de sciences humaines, option communication, tant les causes dont s'emparent les artistes sont sans doute généreuses et émouvantes mais tant aussi les formes qu'ils mettent en oeuvre sont répétitives et consensuelles.

La plus grande partie des pavillons, où la dimension scénographique peut se déployer aisément, misent sur le spectaculaire et/ou le divertissement. Les thèmes socio politiques souvent mâtinés de pédagogie abondent : intégration sociale - Barbara Wagner & Benjamin de Burca avec la vidéo *Swinguerra* au pavillon brésilien -, injustice sociale - Aya Ben Ron a conçu un dispositif permettant de l'expérimenter avec *Field Hospital X* au pavillon israélien -, situation de l'Europe - les mannequins articulés de Jos de Gruyter & Harald Thys avec *Mondo Cane* au pavillon belge -, la visite muséale - avec *Luca 15:11-32* d'Alexander Sokurov au pavillon russe - jusqu'au fatras mêlant pollution, situation des migrants, verreries de Murano et Carnaval de Venise - Laure Prouvost avec *Deep See Blue Surrounding You* au pavillon français. De tous temps, les artistes se sont inspirés du monde qui les entourait, mais ils le faisaient en adoptant une forme singulière et poétique dans laquelle résidait leur prise de position politique ou sociale. Voilà qui me ramène à Adorno qui écrivait : "Ce qui est social en art, c'est son mouvement immanent contre la société et non pas sa prise de position manifeste"(3).

Certains, rares, y réussissent. Dans les Giardini, Angelica Mesiti occupe le pavillon australien avec *Assembly*, une installation qui transforme l'espace du pavillon en une arène circulaire au dessus de laquelle trois projections monumentales dialoguent ou s'opposent. Elle ne s'aborde qu'en prenant de temps de s'imprégner de la poésie qui émane tant d'un beau texte de David Malouf que de la chorégraphie des signes ou de la fabrication et de l'envol de lucioles. A l'Arsenal, on peut citer la qualité des oeuvres des artistes présents dans le pavillon du Ghana ou la poésie qui émane de l'oeuvre de Marco Godinho au pavillon luxembourgeois. Enfin, en ville, le pavillon croate présente *Trace of Disappearing* d'Igo Grubic. Une véritable poésie émane de ces images qui elles aussi réclament un regard attentif. La curatrice, Katerina Gregos, me confiait qu'elle avait voulu cette position à l'écart parce qu'il ne s'agissait pas là d'une "exposition de biennale", mais d'une exposition qui nécessite l'atten-



Photos Biennale de Venise 2019 réalisées pour Flux News par Luca Stefanon

tion et la disponibilité du spectateur.

Dans un trop grand nombre de cas, cette année, les valeurs de contemplation, de poésie et de forme sont absents et remplacés par celles de vision *flash*, d'expérience divertissante et d'efficacité médiatique. La biennale de Venise n'est certainement pas représentative de la totalité de l'art contemporain, elle n'en reste pas moins sa principale vitrine à l'échelle mondiale. La proposition curatoriale du pavillon ukrainien - mettre des oeuvres de tous artistes ukrainiens dans un avion survolant la biennale - est en cela emblématique. Elle aborde avec une humour grinçant ce qu'est devenue la biennale : il est moins important d'être regardé que d'être là. Or ce que la biennale montre le plus efficacement cette année, c'est l'expansion de la puissance des industries culturelles. Désormais, la culture n'est plus une alternative au monde économique, elle est devenue son instance de légitimation. Il en résulte que la singularité de la forme s'efface derrière la technologie et le storytelling. Devenu un secteur économique parmi d'autres, l'art contemporain s'il est de plus en plus "tendance", n'intéresse malgré tout qu'une infime partie de la société. Mais aujourd'hui la société n'est plus constituée de citoyens, elle est constituée de consommateurs divisés en parts de marchés.

Colette Dubois

(1) Sylwia Chrostowska, *Feux croisés*, Paris, Klincksieck, p. 80.

(2) Amina Yagoubi, « Le mythe de Venise. Interview avec Massimo Cacciari » dans *Sociétés*, De Boeck Supérieur, 2010/3, n° 109.

(3) Adorno, *Théorie esthétique*, p. 314.



Le moustique tigre

Un moustique tigre virevoltait dans l'air frais d'une fin de journée de mai, plongeant tantôt sur le Pavillon central des Giardini de la Biennale de Venise, en 2019, tantôt sur l'Arsenale. Il était passé en coup de vent plus tôt dans l'après-midi dans les quelques pavillons nationaux situés dans les jardins mêmes, et se promenait à présent sans grand entrain dans les espaces où s'amorçait le propos du commissaire général de cette édition, l'anglais Ralph Rugoff.

Au moment d'aborder les parties collectives de l'exposition, il ne restait pas sur une bonne impression de sa visite des pavillons nationaux vus plus tôt dans les Giardini. « Une petite édition », avait-il songé. Il se disait dans sa nerveuse tête de moustique tigre que cette modestie qualitative avait dû laisser la voie libre pour les cocos du pavillon belge qui avaient remporté une mention honorable cette année « ... pour la première fois de son histoire » ! claironnait-t-on dans la presse, à la grande satisfaction des promoteurs du projet, voyant là leur hold-up sur l'art wallon validé. Notre moustique tigre était passé dans le pavillon belge prêt à se laisser convaincre par la qualité de l'opérette proposée par Harald Thys & Jos De Gruyter, duo qu'il avait aimé en son temps, et qu'il se promettait d'aimer encore malgré une légitime et wallonne amertume. Mais il était resté un peu sur sa faim. Il y avait quelque chose de propre, de surproduit et de surligné dans le propos (la valorisation de l'artisanat et des valeurs locales portées par les gouvernements ou factions nationalistes du moment contre les inquiétants étrangers frappant aux portes des vieux états nations – refrain connu) qui l'avait laissé un peu de glace. Un comble, pour la saison chaude qui venait.

Le site Internet du projet avait quelque chose de plus curieux : il proposait un répertoire de vidéos montrant des scènes rocambolesques, peuplées d'illuminés de bien des pays, ce qui constituait une sorte de grande cartographie de la folie douce, mais hélas sa navigation n'était pas des plus aisées, et quelque part cette sélection de séquences, pour ébouriffante qu'elle soit, pouvait presque paraître pâlotte au regard des vidéos innombrables postées quotidiennement sur Youtube et autre Instagram : empires des psychés humaines de haut (et bas) relief.

La nature de la proposition, sa teneur, pouvait a fortiori aussi être mise sur le compte du processus de sélection en entier, plus que sur ses vainqueurs. En effet, cette contestable requête, formulée par tant d'instances de nos jours, exigeant de faire de l'art sur projet plutôt que de l'art sur le vif ne pouvait que mener à une proposition « à pitch » pour parler cinéma. Or, l'art est cette diagonale et non pas ce cadre arrêté à l'avance. Principe que les pouvoirs publics mais aussi privés ont souvent du mal à admettre, préoccupés qu'ils sont d'avoir un résultat attendu, pour solde de tout compte.

Quant à l'effet de surproduction, inutile de préciser qu'il devait venir de ce budget démesuré alloué au pavillon : 475000 Euros... La quantité d'argent n'étant finalement jamais une garantie de résultat artistique valable, passé du moins une première limite viable. Devait-on par ailleurs, pour expliquer numériquement l'amertume, ajouter que cette somme correspondait peu ou prou à des mois de budget pour la scène artistique belge francophone toute entière ? Aller se pavaner en mai à Venise avec deux porte-drapeaux, bien sûr, pensait le moustique tigre, mais se pavaner à Nivelles, Braine-L'Alleud, Wavre ou Verviers en novembre ou en février, loin des projecteurs, dans les labourés, avec la piétaille, sans doute était-ce là une autre affaire.

Certes, notre moustique tigre n'était pas ou plus très objectif, ayant vrombi de colère plus tôt dans l'année à propos de cet énième épisode témoignant du considérable mépris exprimé à l'égard de la scène artistique francophone belge, mépris qui dépassait de loin l'épiphénomène vénitien, bien que celui-ci en soit devenu le symbole. Certes, il y avait des amorces qui laissaient augurer une prometteuse prise en main métaphorique du pavillon par Thys & De Gruyter. Telles ces grilles blanches qui barraient l'accès aux salles latérales et n'allaient pas sans évoquer les fameux plombs de Venise où avait séjourné l'ami Casanova. Ou cet effet de musée dans le musée, façon Grévin, avec les potaches artisans au centre et les lugubres personnages relégués en périphérie du lieu. Et puis ce site, on le disait : amicale internationale des frapadingues, micro groupes idéologiques en dialogue ; image de la toile et des ses effets et tribus. Certo... Mais c'étaient les quelques points faisant un peu décoller le pavillon, restant sinon fort planté entre ses quatre murs, fort préparé à jouer son rôle de parc d'attraction pour



Christian Marclay, Venise 2019

touristes amusés. Ceux-ci, effectivement, ne se faisaient pas prier, toujours avides de voir quelque chose, à défaut de comprendre quelque chose.

Au-delà du pavillon belge, il était frappant de noter que nombre de pavillons semblaient vouloir plus que de coutume jouer cette carte du tableau vivant, ou à défaut du tableau avec mannequins. L'Angleterre s'y mettait avec les frères créatures de Cathy Wilkes, aperçues plus tôt chez nous dans l'année en la galerie de Xavier Hufkens, créatures semblant sorties de quelque série télévisée à faire peur des années 2000 ou d'un film de M. Night Shyamalan avec Nicole Kidman. La Lituanie représentée par Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte et Rugile Barzdziukaite s'y mettait avec la reproduction d'une plage dotée de ses authentiques baigneurs, plaisanterie type Loft Story qui lui valait le lion d'or cette année. La Suisse s'y mettait avec un soupçon (une olive) d'ironie en plus, dans une boucle vidéo et sculpturale signée Renate Lorenz et Pauline Boudry. Où les spectateurs jouaient le rôle des acteurs/mannequins, quittant la scène pour mieux y entrer.

Et la France aussi s'y mettait avec un performer-danseur qui vous accompagnait jusqu'à l'entrée du pavillon de Laure Prouvost ; pavillon empli jusqu'à ras bord de stimuli visuels de toutes espèces s'avérant être un petit peu trop riche en sauces pour l'estomac délicat de notre moustique tigre. Mais pas pour les estomacs enthousiastes de la majorité des visiteurs, entraînés, il est vrai, à engloutir leur quota journalier de glaces, pizzas et... frites arrivées depuis peu dans la sérénissime (il semblerait qu'on se soit fait doubler là aussi).

Cette propension au tableau vivant devait très probablement être une conséquence du raz-de-marée Anne Imhof au pavillon allemand de la précédente édition. Elle qui avait laissé en 2017, avec son spectaculaire et diablement efficace projet, tout le reste du peloton à près de 15 minutes de distance, comme Eddy Merckx autrefois. Où l'on s'était dit après elle qu'un pavillon devait être animé ou ne pas être. Le déprimant pavillon allemand de cette année, monté par Natascha Süder Happelmann, paraissait paradoxalement être la démonstration par l'absurde de la désormais nécessité de ce principe d'animation, en ce qu'il s'offrait cette fois dans sa monumentalité, dans son inertie, tout moribond au regard des visiteurs un peu perplexes. Poussant même l'involontaire ironie jusqu'à ressembler esthétiquement à l'installation de sa précédente compatriote, mais sans les performers, autant dire sans l'adrénaline.

Notre moustique tigre, toutes griffes dehors, en était donc là de ces considérations un peu acides, en cette fraîche fin de journée du mois de mai, à l'instant d'aborder la proposition de commissariat général de cette année, et il savait que toute cette acidité ne devait pas servir son foie, sa vésicule biliaire, ni son pancréas. Il envisageait tôt ou tard de se ranger de la critique, de la pique, bien conscient qu'il était de ce vicieux phénomène voyant tôt ou tard le venin se retourner contre son émetteur. Notre moustique tigre se promettait d'être bientôt doux comme un agneau, aimant tout et tout le monde, comme son idole Andy Warhol, ce lion ascendant scorpion. Il se voyait premier de la lignée des moustique/tigre/agneau, doux au toucher, délicat au son : un musicien, un père, un sage.

Mais nous n'en étions pas là. Et du reste, il sentait poindre une petite faim. Pour se remettre en jambes, ou plutôt en pattes, il se proposa de mordre à belles dents, ou plutôt à bon dard, dans les chairs appétissantes d'une imposante touriste autrichienne qui ne risquait pas de l'abattre avant qu'il n'ait achevé de commettre son méfait, trop occupée qu'elle était à parcourir de ses petits yeux interdits le cartel d'une sculpture expressionniste de Korakrit Arunonondchai. Ce qu'il fit, de bonne grâce, partant, repu, juste



avant qu'une lourde paluche ne vienne (et de Vienne) s'abatte sur l'amoureuse portion de peau sur laquelle il avait jeté son dévolu quelques secondes plus tôt. Notre moustique tigre faisait un métier risqué. Il songeait à prendre une assurance-vie.

Voletant au hasard du Pavillon Central et de l'Arsenale, il avait cherché de salle en salle à prendre les premières mesures de la proposition de notre commissaire anglais, sans percevoir exactement de quel instrument cet homme jouait. Il sentait bien quelques accents d'une mélodie toute british, ne serait-ce que dans son goût manifeste pour les propositions résolument visuelles (qu'il était loin le temps de l'art conceptuel ou minimal, fait d'une idée, d'une action ou de trois fils dans l'espace). Mais somme toute, on pouvait goûter à ce plat-là avec un plaisir égal. Après tout, on changeait bien régulièrement de restaurant. Quant à notre moustique tigre, il plongeait avec un plaisir égal son dard dans les organismes des êtres humains de tout genre, origine, couleur, âge ; du sang étant du sang. C'était là son côté gourmand, voire démocratique.

Ce changement esthétique d'une biennale à l'autre relevait par ailleurs d'un service attendu : Paolo Baratta, président de la Biennale de Venise, et son conseil de sages, ayant le chic pour choisir, en alternance, des commissaires défendant des lignes différentes (il semblerait néanmoins qu'il fasse habituellement son choix dans les top ten de fin d'année d'Artforum, où des personnalités en vue sont sollicitées pour donner leur avis sur l'année écoulée... on aura noté

que la plupart des commissaires dernièrement invités s'y sont plus ou moins régulièrement retrouvés ; preuve d'imagination, à n'en pas douter). On ne pouvait que se féliciter bien sûr de ces changements réguliers d'ambiance. Le moustique tigre s'attendait donc à passer de l'esthétique de Christine Macel, commissaire de l'édition de 2017, toute en sensibilité toilée et cuivrée, à l'esthétique de Ralph Rugoff, qui semblait tourner au premier regard autour du lycra, du club disco et du set de peintures acrylique Pébéo. Soit – ne soyons pas mauvaise langue, ou mauvais dard, se disait le moustique tigre – autour d'un indéniable plaisir de vivre.

May you live in interesting times en était le pitch (obligé, là aussi). Ajoutons que des petits plaisantins avaient inscrit sur pratiquement toutes les affiches de la Biennale réparties en ville un graffiti bien drôle, qui consistait à faire débiter cette phrase par le prénom Theresa. Theresa May you live in interesting times. Dans l'ambiance des tergiversations consternantes autour du Brexit, c'était plutôt amusant. En tout cas, on annonçait depuis des semaines une biennale sur le thème des fake news, et de l'ambiguïté de la réalité telle qu'expérimentée à travers les médias...

Sur place (et sur pièce), l'exposition s'avérait opter incidemment pour la maxime du regretté Coluche : « je ne suis ni pour, ni contre, bien au contraire ». On sentait bien que le commissaire n'avait pas voulu poser sur table la carte du négativisme (le monde va de mal en pis) ni celle du positivisme (everything is gonna be alright, carte que Macel, du reste, avait précédemment abattue), tout au contraire... Une façon de se la jouer Blake & Mortimer, Sherlock Holmes ou James Bond : soit ce moment où le personnage principal s'arrête et dit devant toute possible situation, émouvante en bien ou en mal : « Interesting ! ». Ce qui doit sans doute s'appeler : le flegme britannique.

L'exposition entendait partir de ce postulat neutre pour offrir une vision balancée de la réalité. Vision en deux temps puisque chaque artiste avait été invité à présenter des œuvres dans les deux lieux : aux Giardini et à l'Arsenale. On présentait cette idée curatoriale comme la dernière des nouveautés, alors même qu'on pouvait aisément remonter à 2007 et à la géniale Documenta 12 de Roger M. Buergel et Ruth Noack pour en trouver une version somme toute intelligemment augmentée, puisqu'à Kassel on retrouvait le travail des artistes parfois en bien plus de deux endroits, scénario très subtil permettant d'entrer dans les œuvres en contournant les jugements a priori formulés à leur encontre.

Evidemment, la dialectique vénitienne en deux temps conservait un certain intérêt, sur l'air du miroir et de la polarité Nord/Sud, ou Bien/Mal... Mais enfin, on ne peut pas dire que la formule fonctionnait vraiment, à part dans quelques séquences de l'exposition, à mettre au mérite du commissaire, ou des artistes ayant été capables de s'approprier l'enjeu curatoriale avec adresse (mais leur contribution était généralement plus diffuse puisque dispersée en deux endroits et donc concrètement moins lisible qu'une combinaison d'œuvres dans un même espace).

Le moustique tigre avait l'impression qu'un des meilleurs passages, d'un point de vue curatoriale, était sans doute celui de l'entrée en matière, à l'Arsenale. Ce bon passage curatoriale s'énonçait de la sorte : il combinait des œuvres de George Condo (Double Elvis, 2019), Christian Marclay (48 War movies, 2019), Anthony Hernandez (Pictures for Rome, 1998-1999) et Soham Gupta (Angst, 2013-2017).

On pouvait estimer que cette séquence de l'exposition posait les questions suivantes : que se passe-t-il dans le noir, dans le revers du monde ? Que se passe-t-il dans le monde non médiatisé, au seuil duquel les projecteurs, les caméras s'arrêtent ? Et a fortiori, de quoi sera fait le futur ? Puisque ce trou noir s'offrait aussi comme la métaphore du futur, de ce futur sombre annoncé...

La sélection des œuvres faite par Ralph Rugoff s'avérait ici plutôt fine. Sur la première grande paroi de l'Arsenale se dressait cette immense toile de George Condo intitulée « Double Elvis ». On comprenait d'emblée la référence à la fameuse série de Warhol, sauf qu'ici il n'était plus question de la froide et scintillante prestance d'un héros, mais de la causticité grinçante d'un personnage muni de bombes aérosols, sorte de tagueur sachant tagué, et se taguer. Avec le monde du street art convoqué ici venait en effet la nouvelle nature de la réputation, pouvant passer, à la Banksy, par une sorte d'anonymat revendiqué, tant pour des raisons de marketing que pour l'assouvissement d'impulsions au vandalisme. Vandalisme (ou dans les cas plus graves, terrorisme) se profilant comme la réponse du noir à la clarté, ou comme la seule forme de révolte possible face à un système dédaignant l'existence de certaines réalités. Voilà une première activité qui se déroulait dans le noir, derrière les paillettes. Le coup porté ainsi d'entrée de jeu était d'autant plus fort qu'il venait, potentiellement du moins (le marché étant prompt à la récupération) saper les attentes des collectionneurs venus faire leur shopping à la Biennale. Non pas Warhol et sa cote, mais son cauchemar, exprimé dans cette toile de Condo. Dans le détail du travail de peinture, on pouvait aussi lire, là où se combinait geste mécanique hâtif (presque pochoir) et grands coups de brosse grisâtres en arrière-plan, une sorte de dramaturgie de

l'impuissance. Impuissance des artistes et de l'art, mais sans doute plus fondamentalement, impuissance des gens oubliés et de leurs cris étouffés (jusqu'à ce qu'ils ne les fassent entendre avec fracas).

Au revers de ce mur, on tombait sur une vidéo de Christian Marclay qui, à défaut d'être une œuvre inoubliable, servait bien le propos curatoriale énoncé là. Il s'agissait d'une vidéo mi abstraite, mi figurative, qui déroulait un long couloir tendu vers l'infini fait d'écrans superposés, tantôt noirs, tantôt imagés (structure à la Star Wars où s'énonçait du reste cette notion de futur). Et de même étaient superposés les sons de différentes scènes de guerre (comme nous l'apprenait le cartel).

Cette vidéo explorait aussi un noir, un revers, celui qui se tissait paradoxalement dans l'amoncellement devenu inaudible des reportages de guerre, des vidéos amateurs et autres témoignages de situations dramatiques données, dans le monde. Il s'agissait ici d'explorer l'obscurité du trop-plein médiatique, l'anthracite du brouhaha.

La série de photographies d'Anthony Hernandez parlait, elle, de l'activité furtive, de cette vie dont nul n'a idée qui, peu à peu, prend de l'ampleur dans notre monde, en particulier dans les ruines de l'industrie et de l'habitat collectif délaissés. Partant toujours d'un carré, surligné encore dans la composition (suggérant là aussi une fenêtre ouverte vers l'invisible du futur), les images évoquaient cette fois la vie humaine luisant dans les lieux abandonnés, dont on ne pouvait relever que des traces : traces d'un couchage, d'une construction de fortune... Et de même se faisaient traces les structures elles-mêmes encadrant ces errances : les masses fantomatiques érigées, témoins d'ambitions d'un autre temps. Un monde de présences dans l'absence. De présences aussi évanescences que lourdes d'erreurs de jugement, de misère, de suicide...

Enfin, venait dans cette bonne séquence une autre puissante série de photographies, faite par le jeune photographe indien Soham Gupta, dans la nuit de Calcutta. C'étaient des clichés assez déroutants montrant des sans-abri de cette ville tentaculaire, mais les montrant dans des poses et attitudes inhabituelles : des temps de tendresse, d'amour, d'humour au sein même de la plus totale noirceur économique, médicale, vécue par ces gens. La vie donc, sous toute ses formes, pas seulement la forme tragique à laquelle on pouvait s'attendre.

D'autres séquences de l'exposition étaient habilement menées, mais cependant, le moustique tigre ne pouvait que constater, avec les autres visiteurs, qu'un problème de souffle se faisait sentir. Comme si l'énormité des espaces alloués au commissaire, n'avait pas pu être convenablement embrassée par lui, explorés, appropriés. Il est vrai que l'exercice tenait de la gageure et que ce problème avait pu régulièrement apparaître dans de précédentes éditions. Mais il n'empêche... L'exposition perdant régulièrement son souffle, on en était dérouté.

Il y avait néanmoins comme toujours des œuvres consistantes à se mettre sous la dent dans ce buffet plantureux, façon Club Med, qui s'offrait au visiteur à l'appétit ouvert. Les petites aquarelles bizarres d'Ed Atkins, dispersées ça et là dans différents coins du Pavillon Central livraient une astucieuse réflexion sur l'infantilisation débilitante que pouvait orchestrer Internet. Et on se réservait avec une certaine délectation de la brume artificielle projetée depuis les hauteurs du fronton même du pavillon central : sabayon sensuel, festif et non moins politique de Lara Favaretto, confirmant d'intervention en intervention (de PS1 à New York, au Skulptur Projekte de Münster en passant par la manifesta de Saint-Petersbourg) son statut de respectable héritière des formidables artistes de l'Arte Povera.

Mais le meilleur, le plus déroutant devait encore venir, par le biais de l'intervention d'un Usual Suspect. Ni plus ni moins que l'impérial Danh Vo. Encore et toujours lui. Notre Félix Gonzalez-Torres cum Michael Asher cum Marcel Duchamp de ce début de vingt-et-unième siècle...

Louis Annecourt

Teresa Margolles : Plus personne ne respecte les Dix Commandements

Teresa Margolles, Pesquisas, 2016, détail de l'installation murale. © Teresa Margolles.

Une oasis d'horreur au milieu d'un désert d'ennui (1)

A la dernière biennale de Venise, Teresa Margolles (*1963, Culiacán) a reçu une mention spéciale pour sa participation à l'exposition *May You Live in Interesting Times*. En 2009, elle y avait représenté le Mexique avec une installation-performance qui a frappé les esprits de tous ceux qui l'ont vue. Dans un Palazzo désert, une femme nettoyait le sol. L'eau qu'elle utilisait était rougeâtre, la femme n'était pas une femme de ménage ou une actrice, c'était une mère mexicaine dont le fils avait été assassiné. L'eau qu'elle utilisait avait été mélangée au sang des victimes des violences dans le Sinaloa et en Basse Californie. Cette oeuvre est emblématique du travail de Teresa Margolles : un propos terrible, insoutenable, dans une forme forte et minimale qui porte en elle des traces indicielles du sujet de l'oeuvre.

L'artiste a étudié l'art, mais aussi la médecine légale, ce qui lui donne accès aux cadavres des victimes de mort violente et ce qui lui permet d'entretenir une relation singulière à la mort, très éloignée de celle qui existe dans nos sociétés qui la nient ou l'esthétisent.

Si la mort semble être au centre de son travail, ce dernier porte surtout sur tous les types de violence sociale qui touchent aujourd'hui les plus faibles et les exclus. Une grande partie de son oeuvre est liée à la ville de Ciudad Juarez, située à la frontière Nord du Mexique, face à la ville américaine d'El Paso. La ville est tristement connue pour sa criminalité et particulièrement pour ses féminicides. En la voyant arriver dans le hall d'un hôtel à Charleroi, je ne pouvais pas m'empêcher de penser à cette phrase du roman de Roberto Bolaño qui résonnait comme l'injonction qui aurait amené Margolles à Ciudad Juarez : "Je veux que vous alliez à Santa Teresa et que vous la flairiez bien. Je veux que vous la mordiez"(2).

Car, comme elle l'a fait à Charleroi depuis le début de l'année, Teresa Margolles s'empare des lieux où elle travaille, elle les explore jour et nuit et rencontre les gens qui la peuplent. Lors de notre entretien, l'artiste était accompagnée de Nancy Casielles, la curatrice de l'exposition, qui a assuré la traduction et est aussi intervenue dans la conversation.



Entretien avec Teresa Margolles autour de son exposition BPS 22 de Charleroi

Flux News : *Est-ce que la description de Santa Teresa dans le roman de Bolaño correspond à la réalité de Ciudad Juarez ?*

Teresa Margolles : C'est pire parce qu'il est mort en 2003 et que par la suite les choses se sont aggravées. J'y suis venue en 2006. En 2010, le niveau de violence était vraiment au plus haut (3), puis ça a un peu diminué. Mais aujourd'hui le climat de violence est à nouveau très important. Hier, ils ont tué deux filles transsexuelles que j'avais photographiées. Ils les ont décapitées et ont jeté les morceaux devant leurs maisons. J'ai beaucoup travaillé avec Valeria, une des deux filles assassinées hier. C'était une des plus courageuses, une des plus fortes, une des plus combattives. Elle avait participé à la performance *Poker de Dames* pour Manifesta à Zurich. Valeria n'était pas une de mes grandes amies, mais c'était une des filles les mieux préparées pour affronter ce type de violence, et voilà comme cela se termine pour elle. Si à Ciudad Juarez, les femmes n'ont aucune importance, alors les prostituées et les transsexuelles valent moins que rien. Elles vivent et travaillent dans des conditions complètement inhumaines et dégradantes.

Comment se fait-il que Ciudad Juarez soit une ville à ce point dangereuse ?

T.M. : Ciudad Juarez était une ville de divertissement, un peu comme Las Vegas avec des bars, des discothèques, etc. Ils fabriquaient leur propre whisky donc, pendant la prohibition aux Etats-Unis, les gens traversaient la frontière pour venir boire. Ils pouvaient aussi y gérer plus rapidement tout ce qui était divorces et mariages. Avec le traité de libre échange qu'il y a eu entre le Canada, le Mexique et les Etats-Unis, Ciudad Juarez s'est transformée en une ville industrielle et elle n'était pas préparée pour ça. Tout d'un coup, un grand nombre d'entreprises qui produisent des objets moins chers s'y sont installées. Au début, il n'y avait personne pour y travailler, ensuite, des gens pauvres, beaucoup de femmes, sont arrivés des régions avoisinantes. Parmi les ouvriers, il y avait beaucoup de femmes seules. Les gens venaient de petits villages où ils n'ont jamais vu une discothèque. Tous les vendredis, les salaires étaient payés, les femmes troquaient leur uniforme pour une mini jupe et elles

allaient danser. Ces femmes s'offraient une liberté ; en travaillant elles avaient un pouvoir économique, elles pouvaient divorcer, se libérer de leur famille, etc. Quand j'y suis allée pour enquêter sur les féminicides, j'ai aussi rencontré des femmes vivantes, pleines d'espoir de liberté.

Est-ce la liberté qui amène la violence ?

C'est avec cette liberté que les féminicides ont commencé. Ce phénomène a été vraiment identifié à Ciudad Juarez où il y a eu des mafias qui faisaient disparaître des femmes. Les féminicides arrivent aussi parce que les hommes n'arrivent pas à accepter que les femmes puissent avoir cette forme de liberté. Actuellement, pour un homme, il est plus facile de tuer sa femme que de prendre le risque d'être dénoncé pour violences conjugales. De toute façon, la police et la justice ne font rien, ou presque, pour résoudre ces meurtres. La ville est littéralement tapissée d'avis de recherche et le gouvernement n'aime pas ça, c'est interdit. Mais les mères continuent à le faire, certaines le font depuis plus de dix ans. Il y a une nouvelle loi : ils vont afficher ce qu'ils appellent des 'diva' - des portraits de femmes qui ont eu une vie triomphante -, pour effacer toutes ces femmes disparues de l'image de la ville. Ils ont aussi enlevé toutes les enseignes des anciens bars fermés actuellement. C'est assez semblable à ce qui se passe à Charleroi.

Mais Charleroi ne connaît pas cette violence-là...

T.M. : Bien sûr. C'est la quatrième fois que je viens à Charleroi et ce qui m'a interpellé lors de mon premier séjour en février dernier, c'est la décadence de la ville et la solitude qui en émane. Je ne m'attendais pas à trouver - en Europe, en Belgique, à côté de Bruxelles - une ville comme celle-là : des friches industrielles, des ruines au sein-même du centre ville et ce grand nombre de gens qui mendient constamment. Il y a beaucoup de pauvreté en Amérique latine, mais il y a des gens partout. Ici, c'est vide.

Comment identifiez-vous la violence à Charleroi ?

T.M. : Dans l'abandon de la jeunesse.

Nancy Casielles : Ici, à Charleroi, plus de 90% des gens qui sont à la rue sont des jeunes de moins de 30 ans.

T.M. : J'ai vu des gens se battre. La

pauvreté, l'abandon, l'inégalité sont aussi de la violence. La violence n'est pas que physique, elle est aussi psychologique. La première violence psychologique consiste à ne pas pouvoir obtenir ce que la vie, normalement, promet. On démarre, on est plein d'espoir et on ne peut rien obtenir. C'est une violence psychologique très forte.

Comment avez-vous travaillé ici ?

Ma manière de fonctionner consiste à entrer en dialogue avec les gens et ici, la barrière de la langue rendait les choses compliquées. Cela ne se traduit pas forcément en pièces, mais c'est une manière d'entrer dans la ville, d'entrer dans un contexte. Mais la deuxième difficulté était qu'il n'y a personne, c'est une ville fantôme. Par contre, chaque fois que je suis allée vers quelqu'un, que ce soit un sans abri, une prostituée, quelqu'un qui venait à "Rive Gauche", personne n'a jamais refusé de me parler.

Et ailleurs, les gens refusent ?

T.M. : Je reviens du Chili où j'ai fait aussi un travail immersif, et beaucoup de gens refusaient de me répondre. A Charleroi, personne n'a refusé ! C'est très frappant.

Comment partez-vous d'une situation qui est dans la rue pour arriver à une oeuvre ?

T.M. : Je n'ai évidemment pas une formule précise pour expliquer cela. Chaque pièce a sa vie propre. Pour *La Busqueda*, une des deux pièces qui se trouvent actuellement à la biennale de Venise, je me trouvais avec Carla à l'intérieur d'un magasin de meubles abandonné, au toit troué, envahi de fientes de pigeons, puant. Je cherchais quelque chose : faire des photos, des vidéos et rien de bon n'en sortait. Carla lisait un conte de Carlos Onetti, *Tan triste como ella*. J'ai pensé que Carla était aussi triste que la ville. Je me sentais aussi triste que Carla. Sur la vitrine, il y avait des avis de recherche, le magasin était situé juste en face de la voie de chemin fer et à chaque passage d'un train, les vitres se mettaient à trembler. A un moment, il y a eu une évidence : la pièce était là, devant moi. Je voyais aussi des écolières qui passaient chaque jour devant ces images et qui devaient penser qu'elles aussi allaient finir à la décharge. C'est comme ça que j'ai enregistré le son de ce train, que j'ai gardé ces vibrations et que j'ai récupéré les vitres du magasin et les ai échangées pour des neuves. Ce sont des pièces que

je vis. Tout ce que je fais a une relation directe avec moi. Le mur qui est aussi à Venise ("Muro Ciudad Juarez") était celui d'une école à Ciudad Juarez. On avait fusillé un type de l'autre côté. Je l'ai récupéré et remplacé par un autre, de meilleure qualité. Dans ces pièces-là, on trouve le rapport entre sphère publique et sphère privée.

Et pour les pièces que vous avez produites ici ?

T.M. : Ce qui m'intéressait, c'était de travailler avec tous ces bâtiments détruits, ces maisons abandonnées, avec les squelettes de ces usines abandonnées ou qui ne fonctionnent plus. Toutes ces usines ont donné tant de travail et de prestige à cette ville, elles l'ont caractérisée. J'ai récupéré de l'acier aux Forges de la Providence, des poutrelles, les os du bâtiment. On a fondu cet acier en un cube de 50 cm de côté qui pèse une tonne.

Au Chili, j'ai travaillé avec des immigrants Haïtiens, des corps vivants. Je vais faire quelque chose de similaire ici. Je vais travailler avec des exclus - des gens de la rue, des prostituées, des transsexuels. Je vais récolter leurs témoignages et faire un moulage de leurs visages. J'exposerai le négatif, le moule lui-même. Il n'y aura jamais de positif parce que le plus important, c'est la partie qui a touché la peau. Parfois on retrouve, un poil, de la sueur, du maquillage,... des éléments qui appartiennent aux gens. Et puis, le contact avec la peau implique une relation de confiance : ils m'autorisent à toucher leur visage ; pendant la durée du processus, je les laisse sans voix et sans vision. Je pourrais les tuer.

Comment avez-vous choisi les pièces plus anciennes qui font partie de l'exposition ?

T.M. : C'est Nancy qui les a choisies.

N. C. : Je voulais montrer d'autres aspects du travail de Teresa Margolles et sortir de ce qu'on voit habituellement : le rapport au cadavre, à quelque chose de glauque. Je voulais montrer notamment ce qui est en relation avec des femmes victimes de tant de choses différentes un peu partout dans le monde et montrer aussi que leurs formes de résistance peuvent être diverses. Le point de départ de l'exposition est une pièce vidéo que j'avais vue à Milan, *Picka*.

L'exposition s'intitule "Tu t'alignes ou on t'aligne", d'où vient ce titre ?

N.C. : C'est une sentence qui vient des narcotrafiquants eux-mêmes. Ils déposent cette phrase à côté de la personne qu'ils viennent d'assassiner. Là-bas, le narcotrafic est plus puissant que la politique ou la religion. La phrase sera gravée dans la cimaise du musée. Elle va résonner avec toutes les pièces de l'exposition. En relation à toutes les nouvelles pièces produites à Charleroi, nous voulons renvoyer à la mondialisation, au capitalisme. Ici, on n'a pas un flingue sur la tempe, mais on s'aligne quand même. Montrer une forme d'aliénation totale. Teresa a aussi fait une pièce avec ces différentes phrases qui viennent des narcotrafiquants.

T.M. : La première phrase vient d'une décapitation, une tête a été enfoncée dans une grille devant le commissariat de police et la sentence était : "Pour que vous appreniez à respecter". J'ai pris dix sentences pour en faire dix commandements. Plus personne ne respecte les Dix Commandements, mais si un narcotrafiquant dit "ne fait pas ça", personne ne le fera, c'est le nouveau Décalogue. Ce n'étais pas facile pour moi de prendre une phrase aussi dure comme titre de l'exposition. Je ne la vois pas comme une phrase poétique mais comme une réalité. Elle dit le peu de liberté qu'il nous reste, une liberté déterminée par une économie.

Où est le pouvoir aujourd'hui ?

T.M. : C'est la cupidité qui a le pouvoir. Partout.

Propos recueillis par Colette Dubois. Un grand merci à Nancy Casielles pour la traduction et pour l'accueil.

(1) Le titre de l'article est emprunté à Roberto Bolaño qui lui-même l'a emprunté à Charles Baudelaire et placé en exergue à son roman posthume *2666* dont la quatrième partie est consacrée aux féminicides dans la ville mexicaine de Ciudad Juarez entre 1993 et 1997 (curieuse coïncidence, la ville se nomme Santa Teresa dans le roman).

(2) Roberto Bolaño, *2666*, Christian Bourgois, 2008, p. 718.

(3) D'après mes recherches, il a eu 3000 homicides en 2010.

"Tu t'alignes ou on t'aligne" de Teresa Margolles jusqu'au 5 janvier 2020 au BPS 22, boulevard Solvay, 22 à Charleroi. Ouvert du mardi au dimanche de 10 à 18h. Fermé les 24, 25 et 31 décembre et le 1er janvier. www.bps22.be

courriel Joke Lootens, 11 septembre 2019,
11:44

J'ai des problèmes avec mon ordi. L'image qui va avec, je te l'ai envoyé via whatsapp

Slow art...

Le monde demande de ralentir. Différents domaines de la société répondent à ce besoin et les musées y participent. Ce soir, j'assiste à un évènement au Musée des Beaux Arts de Gand, où des artistes contemporains ont choisi leur oeuvre favorite de la collection et la commentent pendant vingt minutes. Une expérience merveilleuse! Notre regard scrute les tableaux afin d'y remarquer des détails inaperçus auparavant. Comme un archéologue qui souffle la poussière de ses trouvailles dans la terre et sait y lire tout l'écoulement du temps. Comme un chirurgien qui transperce prudemment le corps afin d'y trouver la clé de l'énigme. On se laisse émerveiller par les traits de pinceaux, la composition, les couleurs... On analyse le tableau. Mais au delà de son analyse, chaque intervenant y lit sa propre histoire, son interprétation. Jan van Imschoot donne une lecture érotique des natures morte, Borremans nous montre la modernité dans les portraits de Géricault, Johan de Wilde explique pourquoi les tableaux de Spilliaert nous fascinent autant,...

Ensuite, viennent les remarques et questions du public. Ensemble, on déplie l'oeuvre, car elle ne vit que dans notre regard. Elle demande qu'on s'arrête devant elle, qu'on la survole comme un paysage et qu'on s'arrête à différents endroits, comme à l'ombre d'un arbre, en écoutant ses secrets murmurer dans son feuillage.

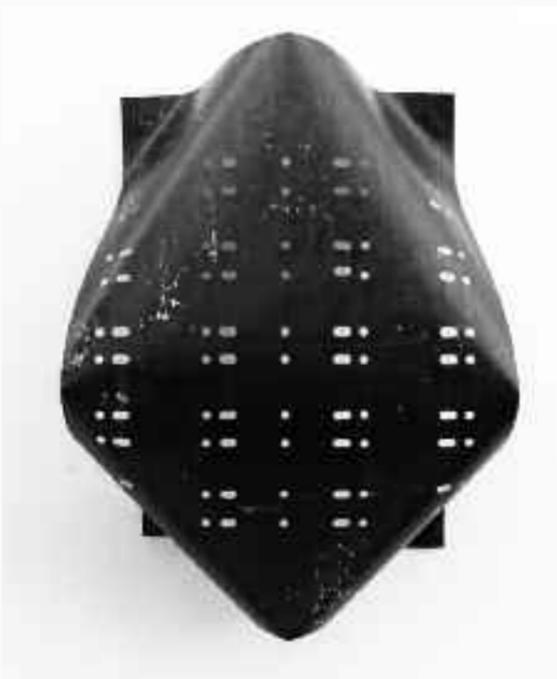
Que dire de cet « entre » incertain qui nous sépare et nous relie tout autant, là où aussi l'on rencontre...

Sur l'invitation de la kukuk à Aachen Olivier Pé a initié début juillet 2019 une résidence atelier dans ce qui jadis avait vocation de poste frontière...

photographie de Frédéric Darras



Les horizons latents de Jeanpascal Février



masque, N°5

« ...chaque seconde, chaque respiration est une oeuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale. C'est une sorte d'euphorie constante. »
Marcel Duchamp

Il y a finalement aujourd'hui très peu d'occasions de jouer derrière le masque. *Les masques*-là n'invitent pas à la parole: orchestraux, ils sont pourtant bavards, ils sont ouverts, ils opèrent en silence et leur couleur empêche l'équilibre de tomber.

Par leur état semblé extatique une seconde série de peintures, *Les modelés* proposent une extension, la nécessité d'un pliage irrépressible, semblant vouloir faire sortir des lignes, des forces latentes.

Leurs arêtes suggèrent des volumes secrets où les angles sursautent d'impatience: une invitation au pliage parfois restée sans réponse. Dociles *Les modelés* se plient à la discipline des angles: gymnastique des figures.

Un hypothétique mode d'emploi s'offre telle une respiration, un souffle. Le tracé y rajoute une dimension lointaine.

Par ces pseudo-aplats *Les modelés* entretiennent un imaginaire tridimensionnel: un volume peut arriver cela va de soi.

Les modelés et la peinture coexistent et collaborent: la peinture s'invite en facettes elle ouvre le champ d'un damier insaisissable où le centre est partout: la continuité d'une vision.

Elle agit comme un renoncement à la divulgation de son support.

Si *Les modelés* font parfois figure de petites formes voire de folies dépliées, d'horizons désertés, c'est aussi une part d'imprévu, une échappatoire. Parfois le stylo, corrosif décape la surface pour livrer les restes d'un combat désormais nécrosé.

Les subdivisions agissent comme les constantes d'un univers changeant, des éléments relatifs et finis à mesure valable, parfois comme des espaces retirés ignorant leur propre dessin. Elles affectent des aspects variés et cette expression ne saurait se réduire à une seule forme, elles soutiennent le geste jusqu'à la couleur. Les tracés nous livrent les modalités et le devenir d'une possible conversion algébrique.

Si *Les masques* évoquent l'identitaire, la trace des subdivisions aussi dans leur nature d'empreinte, à la fois présentes, à la fois absentes. Tous ces procédés intensivement appliqués, la densité, la plénitude de réalité matérielle montrent que les plasticiens sont parfois capables de produire quelque chose de plus réel que l'expérience originale.

Joëlle Girard

Note biographique
Joëlle Girard plasticienne chercheuse. Vit et travaille à Paris.

Docteure en esthétique, sciences et technologie de l'art, arts du spectacle, arts plastiques photographie.

Les derniers travaux du plasticien seront exposés du vendredi 25 octobre au samedi 23 novembre 2019 à la galerie Flux à Liège.

Les Masques y opèrent en silence.



vue de l'installation de Claudio Parmiggiani

Claudio Parmiggiani à la galerie Meessen Declercq

L'œuvre qui donne son titre à la quatrième exposition de Claudio Parmiggiani chez Meessen-De Clercq est inspirée d'un souvenir de l'artiste : sur un mur, devant la maison de Mozart à Salzbourg, il a vu un halo qui devenait une absence : celle d'une lanterne disparue. Il a reproduit cette trace sur le visage d'une statue antique.

Qu'il s'agisse d'un noir de fumée laissant apparaître les contours de flacons aux formes diverses, d'une boîte cadre dans le fond de laquelle s'accumulent des papillons multicolores ou d'une épave de barque, les traces que laissent les objets et les êtres sont au centre du travail de Parmiggiani. Même si le feu a tout détruit, les bouteilles ont été là et leur présence reste visible à défaut d'être tangible. Les papillons sortis de leurs cocons ne vivent que peu de temps, mais les couleurs diaprées demeurent. La barque qui voguait sur la rivière est peut-être cassée et inutilisable, mais une lampe brûle encore, accrochée à sa proue. Tout le travail de Parmiggiani consiste ainsi à chercher par delà le désastre et la mort ce qui appartient à la survivance, les petits signes qui témoignent de la vie. Ces traces sont là comme des lucioles - rares et fugitives -, les regarder, c'est aussi regarder des promesses, de la résistance, de l'avenir.

C.D.

A lume spento de Claudio Parmiggiani jusqu'au 19 octobre à la galerie Meessen-De Clercq, rue de l'Abbaye, 2A à 1000 Bruxelles. Ouvert du mardi au samedi de 11 à 18h. www.meessendeclercq.be



muzeefotoarchief, Orla Barry_performance_056.jpg

Être artiste ou berger ? Pourquoi pas les deux en même temps ! Els Dietvorst et Orla Barry ont pris possession du Muzee (Ostende) et du Permekemuseum (Jabbeke) le temps d'une exposition actuelle, captivante ... et agricole.

Aujourd'hui, on entend souvent parler de « conscience écologiste », de « politiques écologistes »... Mais existe-t-il un « art écologiste » ? La question n'est pas résolue et mérite un débat. À titre d'exemple, le travail d'Els Dietvorst (Belgique) et d'Orla Barry (Irlande) pourrait bien être qualifié d'« écologiste ». Mais ne cherchez pas les sculptures faites de plastiques échoués sur les plages. L'écologie chez ces deux artistes n'est pas une accumulation de données scientifiques sur le réchauffement climatique, mais plutôt une remise en question éthique, un autre rapport à la terre et à soi-même.

En 2011, les deux artistes se sont lancées dans un projet fou : gérer une bergerie sur la côte irlandaise. Ces citadines se sont donc transformées en véritables bergères, avec tout ce que cela implique (soumission aux exigences de la nature,

au rythme des bêtes...). En se reconnectant avec la nature, elles ont pu développer un projet artistique global et cohérent. Pour cette exposition, deux lieux entrent en dialogue. Le Muzee d'Ostende : bâtiment massif dans une ville balnéaire surpeuplée en été. Et le Permekemuseum : petit coin de paradis perdu à Jabbeke, dans la périphérie brugeoise.

1^{er} étape : le Muzee

Presque toutes les pièces de l'exposition ostendaise sont intrinsèquement liées à la bergerie. À travers ces œuvres « testimoniales », on peut apercevoir les spectres des huit années rurales des deux artistes. Orla Barry utilise notamment la laine des moutons pour créer des tapis bicolores aux inscriptions sibyllines. « *Devour red and yellow* », « *Spit indigo and violet* », « *Shaved Rapunzel* », « *Filling egg shells* », « *Form is destroyed* »... Les techniques de l'artisanat occupent une grande place dans cette exposition et contrastent avec les supports numériques.

Avec l'installation multimédia *Briefing rainbows*, Orla Barry importe, matériel-

lement, la bergerie dans le musée. Un énorme tas de laine est disposé dans une pièce sombre. La pancarte indique : « *Choisissez d'abord un récit sur l'écran tactile pour activer l'installation vidéo. Ensuite, mettez les écouteurs sur « on ». Vous pouvez vous asseoir sur la laine pour regarder l'histoire choisie* ». Par exemple, lorsqu'on choisit « *Our emotional future and the tyranny of habit* », la danseuse Einat Tuchman vient nous livrer un monologue percutant sur notre société paradoxalement partagée entre ses habitudes de consommation et sa conscience écologique.

De son côté, Els Dietvorst met en scène un étrange dialogue entre plusieurs peluches hyperréalistes : un renard, deux canards et un agneau. La question de la mort, omniprésente dans les industries agricoles, est ici abordée de manière poétique et tragique et se retrouve également dans une pyramide numérique composée de plusieurs télévisions montrant des scènes triviales de la ferme.

D'autres installations de cette exposition foisonnante méritent également le détour. En passant des vestiges de la bergerie aux gravures simplistes et primi-

Folies bergères et artistiques



Jabbeke

une majestueuse statue en bois d'un mouton. Sorte d'idole païenne. Majestueuse et hypnotique.

Au centre de l'annexe, une imposante installation prend place : un large voile formant un labyrinthe, sur lequel se trouve une carte mentale évoquant l'expérience rurale d'Orla Barry. Au centre de cette spirale se trouve une sculpture organique et difforme, signée Rui Chafes. Des vidéos sont également présentes dans cet espace, comme, entre autres, le film *The Rabbit and the Teasel* d'Els Dietvorst.

Cette exposition en deux parties prend de nombreux risques. Les deux artistes ont voulu littéralement « sortir » du monde de l'art pour développer une esthétique totale et cohérente. Le grand Oscar Wilde écrivait un jour : « *All art is quite useless* ». Mais entre l'époque victorienne et le début du 21^e siècle, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts et beaucoup d'œuvres ont traversé les musées. Cet art « écologiste » résonnera chez beaucoup de visiteurs demandeurs d'un art qui a du sens. Un art qui n'est pas en permanence refermé sur lui-même. Un art qui s'ancre dans la société, la synthétise et la dépasse.

Romain Masquelier

« *Wintrum frod* », d'Orla Barry et Els Dietvorst, au Muzee et au Permekemuseum, jusqu'au 3 novembre 2019.

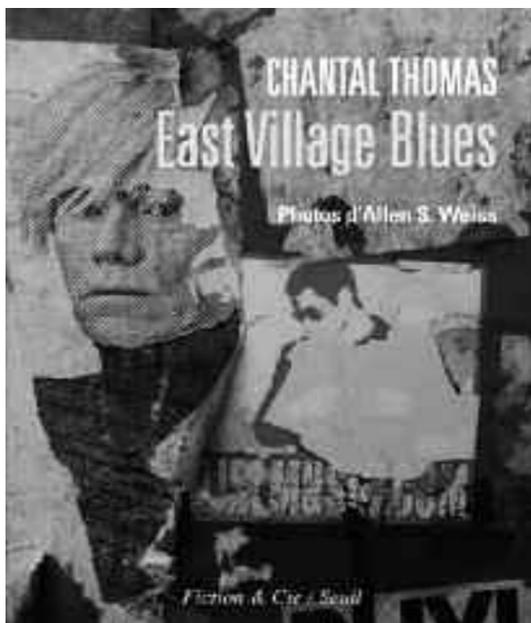
tives d'Els Dietvorst, le testimonial se mélange et parfois se confond avec l'esthétique. Ainsi, un vieux fromage est placé dans une vitrine avec pour unique indication : « *It sounded like techno* »...

2^e étape : le Permekemuseum

Le choix du Permekemuseum pour cette exposition « écologiste » n'est pas anodin. Ce musée recouvert de végétation contraste avec le bâtiment austère du Muzee. De même, on connaît la passion du maître flamand pour la campagne et ses habitants.

Ce musée de Jabbeke abrite beaucoup moins d'œuvres que le Muzee. Dès qu'on pousse la lourde porte de l'annexe du bâtiment, on tombe nez à nez avec

CHANTAL THOMAS ET LES FANTÔMES DE LA BEAT GENERATION, DE WARHOL



Pour Chantal Thomas, retourner sur ses pas permet d'ouvrir le passé, de le rendre contemporain du présent. Son voyage new-yorkais en 2017 réveille les souvenirs de ses séjours dans l'East Village des années 1970. Dans l'univers de Chantal Thomas, le passé n'est ni une boîte close, coupée de l'actuel, ni un réservoir de nostalgie. Ponctuant le texte, les photographies d'Allen S. Weiss accentuent le jeu textuel de télescopage des dimensions temporelles. 2017 ranime le spectre des seventies. Après sa thèse de doctorat sur Sade (sous la direction de Roland Barthes), Chantal Thomas s'envole pour New York. Adepte du voyage — voyage à travers le monde, dans les livres, dans l'imaginaire des corps et le corps de l'imaginaire —, Chantal Thomas se jette dans le vertige new-yorkais. Auteur d'une oeuvre majeure, tout en constellation — *Sade. La dissertation et l'orgie, Casanova. Un voyage libertin, Les Adieux à la reine, Cafés de la mémoire, L'Échange des princesses, Pour Roland Barthes...* —, elle nous offre, après l'éblouissant

roman *Souvenirs de la marée basse*, une puissante pérégrination physique et mentale dans les cercles de la durée et d'un lieu mythique.

À l'époque, au cœur des années 1970, cité des "parties", épice du désir, de la marge, New York et le quartier d'East Village vibrent au rythme de la liberté, de la contestation, inventent des modes de vie, de créer, de penser irrigués par l'esprit underground et l'expérimentation. En 2017, la métamorphose du quartier est radicale, la déferlante du consumérisme, de l'aseptisation des consciences a enterré la voix de la bohème, versé dans l'entonné mercantile la fièvre de la Beat Generation, les explorations de la Factory. Que reste-t-il des fantômes d'Andy Warhol, de Lou Reed, d'Allen Ginsberg, d'Herbert Huncke, de William Burroughs sinon les graffitis que photographie Allen S. Weiss ? Comment la Grosse Pomme a-t-elle avalé un temps et un espace de libertés, formatant un lieu qui se soustrayait à tous les enfermements ?

Les allers-retours entre les années 1970 et notre présent ne se placent pas sous le signe de la mélancolie, du passéisme mais sont l'occasion d'un bilan lucide, d'un constat d'une fin d'un monde, celui des poètes et des funambules des fêtes à perpétuité. L'East Village du XXI^e siècle n'a plus rien à voir avec le laboratoire des flux désirants et créateurs des années 1960 et 1970. Exit la féerie, congédiés les « clochards célestes » (Kerouac), chassés de la cité peu platonicienne les poètes rimbaldiens adeptes radicaux d'un « dérèglement de tous les sens ».

Chantal Thomas retrace magiquement ses rencontres avec des êtres atypiques, hors système, les vibrations des corps électrisés dans les soirées au Chelsea Hotel, au Bonnie and Clyde's, boîte lesbienne où le désir affichait sa valence politique. Elle croise Andy Warhol, devenu un zombie, un mort-vivant depuis la tentative d'assassinat de Valerie Solanas, elle fréquente la St Mark's Church où, sous l'égide d'Ann Waldman, se tenaient les lectures-per-

formances du Poetry Project (Lawrence Ferlinghetti, Brion Gysin, Lou Reed, Patti Smith et bien d'autres y passèrent). L'ivresse des fêtes se confond avec celle de l'écriture, la traversée des nuits sauvages exhume les fantômes de Candy Darling, une des superstars de Warhol, du poète Herbert Huncke, « passionné de toutes les déviances », « un doué de la chute » (Chantal Thomas), un des "perdants magnifiques" de Leonard Cohen. Les événements fondateurs et leurs relances, leurs queues de comète n'ont que faire du régime de Chronos ; ils court-circuitent la loi de la succession temporelle. Le temps produit des bulles de simultanéité entre des moments-frères. Le coup d'envoi de la Beat Génération — le séisme représenté par la lecture de *Howl* par Allen Ginsberg en 1955 à San Francisco — est branché sur l'énergie poétique qui, deux décennies plus tard, circule dans le miccosme du Poetry Project.

Mais si, circulant dans l'épaisseur des années, des siècles, ignorant les séparations entre morts et vivants, un réseau secret de connexions relie la confrérie des artistes de la marge, dans l'esprit objectif du monde, un paradigme contre-révolutionnaire se met en place. S'ouvrant dès les années 1980, la nouvelle séquence temporelle déclare la guerre à l'esprit de la marginalité flamboyante.

« Le règne du confort contre le goût du risque, la loi de l'économie contre les bricolages de survie, le salut par la poésie, les arrangements tordus avec la folie. La norme contre les liens clandestins. La bride sur le cou aux cavales du désir. L'interdit promulgué contre les élixirs du délire » écrit Chantal Thomas.

L'essor sans partage du consumérisme va de pair avec un retour au conservatisme, au carcan des règles. Rares

sont les êtres qui, comme Chantal Thomas, abritent une famille élective de fantômes qu'elle côtoie et exhume, les érigeant au rang de grands vivants. Ballade poétique, *East Village Blues* décrit la métamorphose conjointe d'un lieu et d'une époque, la mise en place du grand nettoyage, d'un remplacement de populations, de mentalités. Lifting bourgeois des vieux immeubles, chasse aux artistes, aux SDF, élimination des pauvres, bras-fer entre les ultimes habitants résistant et la pieuvre immobilière... la gentrification qui frappe East Village comme elle frappe le cœur des villes actuelles assassina l'âme d'un quartier sommé de se rallier à la voix unique de l'uniformisation de la ville et de la vie. Ailleurs, en d'autres lieux, des foyers de marginalité poussent, fleurs dynamisant l'empire du béton. Ailleurs, la danse de l'indiscipline sort de terre. Face à ce monde en marge qu'on a effacé, dont la trumpisation s'acharne à détruire les derniers bastions, *East Village Blues* se dresse comme un blues politique, transmetteur d'une mémoire à effets performatifs. Ce qui fut peut être relancé autrement, ailleurs, sous de nouvelles formes. En quinze chapitres et en partition de graffitis, *East Village Blues* nous chante comment, tournée vers le passé, la mémoire est aussi tournée vers le présent et l'avenir.

Véronique Bergen

Chantal Thomas, *East Village Blues*, Photos d'Allen S. Weiss, Seuil, 208 p., 21 euros.

BIGOREXIE ET PERFECTION DE LA MACHINE HUMAINE

Présentée chez Flux, l'exposition **Instrumentes des Passions** présente quatre artistes liégeois au parcours professionnel solide, bien qu'ils fassent souvent fi des chemins balisés du marché. Parmi eux, Lætitia Lefèvre porte depuis près de deux ans une attention soutenue au sport et à ses codes. En explorant les aspects ludiques, symboliques, esthétiques, voire fétichistes du sujet, elle tisse des liens avec les recherches récentes d'Antoine Van Impe, Pierre Gerard et Denis Verkeyn, qu'elle invite à partager les cimaises de la rue Paradis.



Lætitia Lefèvre, Série "Vétilles"
Fighting Force, Gold and Steel

Après ses olisbos de porcelaine de toutes tailles humaines, la plasticienne s'immerge dans le domaine des salles de sport et se lance dans la confection d'objets miniatures en plastiline rose pâle puis en cire : presses, althères, appareils à charge, engins complexes étudiés spécifiquement pour étirer, gonfler, sculpter une chaîne musculaire. L'objectif de leurs utilisateurs réguliers est de contrôler leur corps pour qu'il se rapproche le plus possible de l'idéal physique d'une époque, voire pour certains d'une sous-culture qui pousse à l'extrême l'art de façonner l'anatomie. La fascination pour les machines elles-mêmes atteint son paroxysme avec la multiplication des installations domestiques surfant sur la vague D.I.Y. ou celle du nombre

d'images trouvées en tapant les mots-clés "banc de musculation + design". En dehors des salles de sport souvent surpeuplées, la "muscu" se pratique de plus en plus en solitaire, tout en étant largement documentée et partagée sur Instagram.

A la ligne épurée de ses objets d'inspiration, l'artiste répond en affaissant légèrement les formes dans la lignée pop d'Oldenburg.

Elle laisse aussi apparaître la trace des

doigts qui modèlent et des empreintes digitales qui révèlent en creux la présence de la chair. Dans un jeu de miroir, elle propose également de grands médaillons peints qui reproduisent en plan serré la texture et la couleur d'une peau humaine, cette enveloppe et interface qui protège et sublime les corps, sculptés ou non par l'effort.

Dans une seconde étape, Lætitia Lefèvre duplique ces presque jouets fragiles dans un tirage unique en bronze Tobin. Ainsi solidifiées, ses sculptures se révèlent ornements qui peuvent servir une bague ou alourdir un collier. Des connivences se tissent avec l'imitation du cinéma de Marcel Mariën et la croix qui se niche dans un décolleté sensuel. Ici aussi l'instrument du supplice devient sacré ou ex-voto portatif. Il symbolise la passion, "un penchant extrême, une inclination très vive et irréprouvable".

Pierre Gerard confère à l'ordinaire un statut de préciosité qui évoque souvent un reliquaire ou un autel, par exemple en mettant en exergue des éléments a priori banals (la tige d'une prêle, une ampoule...) dans une vitrine ou dans une construction défiant l'apesanteur. Le coussin blanc serti d'anneaux d'ouverture de canette comme autant de pièces d'orfèvrerie fait aussi penser à un usage rituel. Ses assemblages constituent

chacun un univers poétique cohérent, complexe tout en étant très sobre. Comme les sculptures de Lætitia Lefèvre, ils peuvent évoquer une maquette ou un monde en miniature, réalisé avec une extrême patience. Egalement interpellé par la virtuosité technique déployée dans un espace clos, Antoine Van Impe réfléchit à livrer sa propre version du navibotellisme ou à investir un aquarium dans l'Ensemble qu'il va déployer chez Flux.

Autour du titre de l'exposition que les quatre artistes ont choisi il y a plusieurs mois (et qu'ils traitent déjà sur un même stand lors de la vitrine électrocinétique En piste), les références se croisent et le champ sémantique s'ouvre : de nouvelles pièces se réalisent et de plus anciennes trouvent un nouvel écho. Une partie de ce qu'Antoine Van Impe a présenté en 2018 à Liège et Gand sous le nom Apatheia (un terme mystique qui désigne l'absence de passion et par extension l'impassibilité de l'âme) est recombinaison : fragments de calvaire, croix en bois pyrogravées, morceaux de corps... au cœur de la fascination catholique pour la représentation de la souffrance, ou plutôt de la théâtralisation de la transcendance de cette souffrance. Philosophie et ironie étant intimement liés dans sa recherche, l'artiste va se plonger dans la lecture de "Vitesse" de

Paul Virilio. L'auteur y décrypte l'évolution récente du sport comme "une quête de vitesse jusqu'à l'inertie" dans un monde qui rend indissociables dopage et retransmission immédiate de l'image. Avec ses bidons et bouteilles, de poudre, de protéine de sable ou d'eau et son installation qui transforme un vélo d'appartement en radeau de la Méduse, Antoine approfondit ce thème dans une interprétation presque littérale.

Enfin, face aux peintures de Denis Verkeyn, le visiteur reprend de la profondeur de champ avec des compositions géométriques a priori abstraites, jusqu'à ce que la logique sous-jacente apparaisse comme une évidence : l'espace de chaque tableau y est délimité par des lignes et couleurs correspondant aux limites de différents terrains de sport. Ce sont donc les règles de ces différentes disciplines qui donnent le rythme à chacune de ces acryliques.

Julie Hanique

Galerie Flux, "Instrumentes des Passions" Lætitia Lefèvre, Antoine Van Impe, Pierre Gérard et Denis Verkeyn Vernissage, 29 nov. 2019

Efflorescence à la Châteaigneraie

Un musée d'Art liégeois se pointe en ligne de mire....

Depuis 1850, d'après les statistiques WWF, 182 espèces rares ont disparu dans nos contrées. Cependant, une bonne nouvelle, le papillon des Fagnes surnommé Damier de la succise est de retour dans nos régions. Autre bonne nouvelle, le patrimoine d'art liégeois n'est pas prêt de disparaître. L'exposition au CWAC de la collection de la Fondation Province de Liège pour l'Art et la Culture, nous en fait la démonstration. La sauvegarde d'un patrimoine qui risquerait de disparaître est une de nos missions nous rappelle son président, Paul-Emille Mottard.



Avec sa poésie décalée, Fabienne Guérens qui vit et travaille à Bruxelles a été une ancienne étudiante de l'Académie de Liège. Elle introduit dans ses installations une forme d'humour particulièrement équivoque ...

Avec 11 nouveaux legs, un vent nouveau souffle du côté de la Fondation Province de Liège pour l'Art et la Culture. La particularité de cette présentation très réussie scénographiquement est qu'elle s'ouvre sur de nouvelles perspectives stylistiques. Par sa diversité, cette collection fait penser à un semblant de musée d'art liégeois. Outre le fonds Vandeloise/Rousseff qui continue à se développer, d'autres apports de fonds sont venus enrichir l'ensemble et démontrent qu'il est possible de cohabiter. A découvrir, le travail d'Emile Alexandre mort à 38 ans en 1973, peintre figuratif, amoureux de la renaissance italienne. Dans ses compositions picturales, il nous renvoie à la trans-avant-garde italienne, un courant à la mode début des années 70. Plus étonnant, l'arrivée dans la collection de

Pierre Cech, décédé en 2011 à l'âge de 70 ans. De facture expressionniste, ses travailleurs austères aux corps torsadés et aux mains énormes renvoient à l'école liégeoise de Fanny Germeau et de Christian Otte, tous deux professeurs à l'académie de Liège. Cette intrusion en force, d'un style qui ne correspond en rien à l'esprit général de la collection, n'est pas surprenant pour Guy Vandeloise. L'artiste historien d'art, co-fondateur de la Fondation prône la défense de l'authenticité en matière d'art.

Guy Vandeloise: « A partir du moment où il y a un être, il y a authenticité ». A la question de savoir si la valeur d'une

œuvre est le vivant. Il nous répond: « Oui, quand il est authentique et qu'il défend une philosophie de vie par tous les moyens quitte à se faire détester par l'ensemble de la société ». Cette pluralité de philosophies de vies est, à l'évidence, bien présente dans le reste de la sélection au travers d'une pluralité de techniques plus contemporaines. Je pense aux films d'animation de Brigitte Corbisier ou à Tania Lorandi qui fonde en 1989 le collage de patafisica. Cette exposition souligne la richesse d'un patrimoine et prône la nécessité pour nos élus d'en sauvegarder la nature patrimoniale. En 2017, Paul Emille

L'artiste wallon est-il une espèce en voie de disparition? Non bien sûr, les nombreuses expositions de qualité nous prouvent le contraire même si sa représentation dans un cadre international est toujours pratiquement inexistante. Je pense à la Biennale de Venise et à son pavillon belge entre autres. Il est clair qu'au niveau du marché de l'art, hormis quelques exceptions, il n'existe toujours pas. Ce n'est pas Jacques Lizène qui me contredira: « L'artiste wallon n'est pas à adorer. Il est à re-dorer. » Le problème n'est pas spécifiquement wallon, il existe également au nord du pays. Dans ce journal, Luk Lambrecht revient sur le cas de l'artiste Roger Raveel dont la mémoire est aujourd'hui sauvegardée grâce au musée qui lui est consacré. Il incarne un cas isolé de réussite face à la masse d'artistes locaux de qualité qui sont sous représentés dans les musées.

Mottard, alors Député permanent en charge de la culture à Liège, lançait l'idée de cette Fondation. En février 2018, à la Boverie, la Fondation organisait sa première exposition consacrée à Guy Vandeloise et Juliette Rousseff co-fondateurs avec la Province de Liège de la Fondation. Paul-Emille Mottard continue aujourd'hui de se mobiliser pour que cette Fondation devienne un jour, pourquoi pas, un musée. « La balle est dans le camp de la nouvelle Ministre de la culture » nous confie-t-il ...

L.P.

Du 14 septembre au 3 novembre 2019.
Efflorescences. Treize artistes sont représentés dans les collections de la Fondation à travers leur legs: Emile Alexandre, Yves Barla, Georges Bianchini, Roland Castro, Pierre Cech, Brigitte Corbisier, Michèle Englert, Philippe Graitson, Fabienne Guérens, Tania Lorandi, Juliette Rousseff, Dani Tambour et Guy Vandeloise.

Du 16 novembre au 13 décembre 2019 et du 7 au 19 janvier 2020.
Une exposition qui illustre l'ouvrage « Le temps des commissaires. Un panorama des arts plastiques au pays de Liège de 1980 à 2000. », qui fait suite à « Libres échanges. Une histoire des avant-gardes à Liège de 1939 à 1980 », sous la direction de Marc Renwart.

Guy Vandeloise: Pourquoi pas un Musée de l'Art liégeois ?

Lors de la conférence de presse, Guy Vandeloise a lu un texte manifeste qui resitue les mobiles de la création de cette Fondation et ses souhaits dans l'avenir. En voici des extraits: «... J'ai vu des œuvres abandonnées dans des maisons vidées de leur contenu. J'ai vu des œuvres laissées pour compte par les héritiers dans des greniers humides et des garages pollués par des gaz d'échappement. (...) J'ai vécu, jour après jour, le mépris mêlé de condescendance dans lequel l'art liégeois est tenu urbi et orbi. Comment pourrait-il en être autrement puisque le musée d'Art wallon n'existe plus, que les études sérieuses sur l'art liégeois après le XVIIe siècle, sont pratiquement inexistantes, que les rétrospectives sont rares, et sans valeur scientifique. C'est dans ce contexte que depuis des années je cherchais à créer une Fondation. Ce qui m'importe dans un premier temps, c'est de sauver des œuvres et, à travers elles, des êtres, un patrimoine, une culture; et rêvons le, dans un second temps, par son exposition, sa présentation, pourquoi pas un Musée de l'art liégeois, ... »

« OBSESSIONS » graphiques et scènes parallèles.

Exposition collective au MIMA

Le MIMA présente une vaste exposition présentant 23 artistes « bruts contemporains » (« La S Grand Atelier ») dont les trouvailles et la ténacité ne cessent d'envoûter des auteurs et artistes présents conquérant d'autres scènes comme le Rock, le livre et l'édition, l'illustration, la bande dessinée, le stylisme ou le design. C'est sous ce signe que l'exposition, dite « brute contemporaine », occupe une place de choix dans le musée consacré aux « Contre-cultures » ou plutôt aux « Cultures-parallèles » du présent. Dans cet esprit, Pakito Bolino y confirme une adéquation pure et brute (ici au sens littéral) entre la fièvre illustrative de Pascal Leyder et la sienne, au plus près de sa motrice éditoriale (« Le Dernier Cri ») dans un espace exclusif de l'exposition éclairant cette zone d'« influence ». Sybille Deligne et François De Jonge (« Superstructure ») signent la conception du mobilier de la scénographie dont l'inventivité crée un dédoublement: entre raison d'être pratique et ludisme des jeux de structure des modules, le mobilier multiplie les facettes exposées. Petit détour « littéraire » sur un des artistes exposés, Pascal Leyder.

Les dentelles de traits de Pascal Leyder concurrencent largement nos connaissances établies et nos visions raisonnées de la réalité. « Pascal Leyder cultive cette science du détail, nourrie d'une observation fouillée, qui le fait dessiner sans s'arrêter, pendant des journées entières de travail en atelier, des atlas qui rivalisent de loin avec les mondes qu'ils représentent, et dans lesquels il injecte une vie graphique [propre] » (1). Cartes de géographie, gravures scientifiques, estampes japonaises, planches de bande dessinée ou affiches politiques sont autant de sujets suggérés auxquels il insuffle une vie complètement autonome en les faisant traverser le prisme d'un univers graphique fouillé et expressionniste. Son sens inné des compositions et de la synthèse visuelle lui fait dompter de nouveaux espaces qui quittent sans complexes les formats standards pour ouvrir sur de nouvelles dimensions spatio-temporelles. Pierre de touche de cette propension propre à ses dessins à franchir les frontières, ses créations ont d'ailleurs suscité un grand engouement chez des éditeurs indépendants comme le Dernier Cri, insatiables générateurs d'images, qui les intégreront à plusieurs reprises dans



Pascal LEYDER, sans titre, feutre sur papier, © Pascal Leyder & La S Grand Atelier 2010.

leurs publications dont le numéro 10 de la revue « Hôpital Brut » (2014), signe fort pour eux d'une véritable reconnaissance graphique collant à leur propre orientation.

Annabelle Dupret

(1) Annabelle DUPRET, « Pascal Leyder, humoriste communiste ? » in: « Knock Outsider! », FRMK & La S Grand Atelier, 2014.

« OBSESSIONS »
27 sept. 2019 > 5 janvier 2020
MIMA museum
39-41, Quai du Hainaut, 1080 Brux.

CODEX Silkscreen, sérigraphies de PAKITO BOLINO et ANTOINE D'AGATA
28 sept. 2019 > 5 nov. 2019
E² Sterput
Rue de Laeken, 122, 1000 Bruxelles

Vient de paraître : Xavier-Gilles Néret, « Graphzine Graphzone », Le Dernier Cri & Éditions du Sandre, 2019. L'auteur est professeur agrégé de philosophie, enseigne la philosophie de l'art et du design à l'ESAA Duperré et à l'Université Paris I.

Premier livre approfondi sur les graphzines, ces productions graphiques alternatives faites notamment dans le sillage des collectifs « Bazooka » et « Elles Sont De Sortie », à partir de la seconde moitié des années 1970. Présence à la « SPACE Collection ». En Féronstrée, 116, 4000 Liège. Présence également au Monte en l'Air, 71 rue de Mênilmontant, 75020 Paris.

Exposition d'automne au Centre d'Art contemporain du Luxembourg belge

Petites perceptions pour d'inaccessibles secrets gaumais

Puissant souffle d'inspiration entre forêt et friche industrielle, le site des forges de Montauban laisse filtrer les images vibrantes de quatre créateurs : Dany Danino, Evelyne de Behr, Idda Ferrand, Hélène Petite y célèbrent d'infimes présences.

Le long du Gros Ruisseau, une parenthèse s'ouvre sur un étang, des ruines, une fumée attestant présence humaine sous la bruine. Empreint de nature blessée par l'homme quand la sidérurgie gaumaise y exploitait le minerais affleurant, le site désaffecté des forges abrite aujourd'hui le Centre d'Art contemporain du Luxembourg belge. Suite présumée de l'exposition estivale *Y Croître*, de bien curieuses et attirantes variations artistiques livrent cet automne une version très épurée de l'apparition du visible.

Evelyne de Behr (Bruxelles, 1975) ouvre la porte du Bureau des Forges : « *Je n'étais plus venue ici depuis une quinzaine d'années, se souvient la plasticienne de l'inapparent. Je travaille en m'inspirant du lieu et l'aspect petite maison du Bureau me convient parfaitement. Pour élaborer l'installation, je suis partie des petites perceptions décrites par le philosophe allemand Leibniz, ces choses infimes qu'on reçoit sans les identifier mais qui nous imprègnent à jamais. Cela rejoint mon travail : je fais collection de savons ; ils représentent le temps qui passe et s'efface, l'usure lente sur le corps de mes enfants. Je les photographie un à un comme des objets de mémoire unique puis les dessine sur papier d'imprimerie. J'observe toutes les couleurs et nuances dans un lent processus temporel d'appropriation.* »

Des scories, des joncs collectés in situ font office de jalons pour rappeler l'activité révolue. Ces éléments se mélangent à ce qu'Evelyne de Behr a apporté de chez elle : textiles, savons, éponge, vase,



Hélène Petite, « Still » (détail), 2018. Projection, dimension variable

centres du foyer, poils de chat ... La fragile disposition des cendres retrace maintenant la ligne de faite des halles au charbon en ruines, double mémoire de ce qui a été. Reliquat par combustion d'une matière, la cendre connut un regain enviable elle aussi au siècle de Leibniz (1646-1716) : certains crurent même qu'elle permettait la palingénésie, la renaissance des corps. « *Je m'interroge sur le médium peinture, poursuit l'artiste, comment la 2D s'ouvre sur la 3D. Partant du questionnement du canevas, j'utilise le gesso servant à préparer la toile comme un plâtre très souple et fin, très tactile et sensuel, pour enrober les joncs et d'autres objets domestiques. Je rejoins l'approfondissement des petites perceptions, ce temps qui passe. L'aspect de linceul témoin du rapport*

à la mémoire et à l'oubli. L'objet-peinture ainsi créé glisse d'une fonction de représentation à l'enveloppe de l'objet devenu support. »

Le temps imperceptible de la contemplation est sublimé par la photographe bruxelloise **Hélène Petite**. *Still* (installation, 2018) est une folle projection d'un paysage évoquant la proximité des lieux que l'on vient de traverser : une étendue d'eau cernée de sapins et de graminées. Dans la pénombre humide d'un container maritime de l'Espace Greisch, un plan fixe. Une photo ? Interrogeant le sens de l'espace et sa représentation, Hélène Petite titille l'œil du spectateur. Le plan fixe n'est qu'un leurre et son infime déroulement remet en question la nature essentielle de toute prise de vue

ainsi que nos perceptions. Nous voici réels acteurs ébahis de nos découvertes.

Travaillant en lien direct avec l'environnement, la plasticienne française **Ida Ferrand** (vit et travaille à Bruxelles) grave les bâtis et les lignes dans une poésie de la ruine. Une métamorphose puissante de traits et d'ombres décline les fonctions initiales de la forge gaumaise, approche déjà éprouvée en décembre 2018 aux Forges de la Providence (Hainaut) qu'elle décrivait comme « *une friche immense laissée à l'abandon, une bulle, un microcosme semi-artificiel qui fonctionne en vase clos, uniquement régi par les lois de l'entropie et celles de la nature qui reprend lentement ses droits. C'est un lieu où la catastrophe est déjà adve-*

nue », déclarait-elle lors de son intervention carolo. Ici comme là-bas, elle met à l'épreuve la friche et les mécanismes de décomposition pour entrevoir des futurs potentiels et fantasmés par les moyens, entre autres, de la gravure et de la photographie. Dans leurs variations et répétitions, ces « lieux brisés » deviennent les gueules cassées de l'industrialisation où pointe sèche et eau-forte confèrent à l'interrogation de l'image une dimension à la fois forte et fragile.

Enfin, l'univers fantastique de **Dany Danino** (1971, vit et travaille à Bruxelles) récemment exposé à Tournai (Triennale Intersections) sature les parois d'un autre container, réservant quelques perspectives sur les feuillaisons en voie d'extinction cyclique. Dans une bacchante humaine, animale et végétale, l'artiste innerve ses sérigraphies de dorures à chaud comme une sève rédemptrice... ou mortifère. Cet or automnal, ce bleu -qui longtemps relevait de la seule pointe Bic-, entremêlent le rapport à l'eau ainsi qu'à une métaphore de la transmutation du minerai de fer enchâssé dans une forêt porteuse de sortilèges et de superstitions. Coq rappelant le *Moineau pendu* (2016), flèche d'église, silhouette de bûcheron, cheval, renard, chasseur sont soumis à un tournoiement fantasmagorique qui dilue le vivant pour faire surgir toutes les présences souterraines de la nature et de l'âme.

La suite de sérigraphies a été réalisée à Paris chez l'imprimeur d'art Jérôme Arcay pour ensuite se prêter à la dorure à chaud dans l'atelier de Xavier Michel à Ath, Au Chiffon d'Encre. Jetant un pont entre le conscient et l'univers, entre le réel et l'esprit, la lutte des formes sur de grands espaces prend ici un sens particulièrement profond car elle appartient de multiples manières à l'aventure du Temps. Aussi, ces droites, courbes, flexions, sinuosités propres à Dany Danino entendent percer non sans violence le mystère des formes dites insaisissables, ces fluides organiques et ondes sismiques qui libèrent de son carcan toute forme enclose. Ici, plus qu'à Tournai, la présence du vide devient une respiration qui happe le visiteur dans un univers aux profondeurs insoupçonnées, une déchirure où s'entrevoit tout un arrière-monde.

Dominique Legrand

CACLB, site de Montauban-Buzenol, rue de Montauban, Buzenol, jusqu'au 20 octobre 2019. Visite du vendredi au dimanche de 14h30 à 18 heures ou sur rendez-vous. Entrée libre.

A voir à Bastogne : « D'où vient le vent ? », exposition de sculptures-girouettes d'artistes contemporains, Jardin Saint-François, 10 rue de la Gare, jusqu'au 27 octobre 2019. « Signe, forme et surface : Roland Quetsh, Thé van Bergen » à L'Orangerie, 30 rue Porte Haute, jusqu'au 27 octobre 2019.

Une exposition qui ne porte pas de titre, et où le chiffre exerce un effet magique...

Sahar Saâdaoui expose au sein de l'espace K9, un espace dédié à l'art contemporain tenu par l'artiste et amateur d'art, Baudouin Oosterlynck.

Sahar Saâdaoui, nourrie des gestes familiers de la couture, c'est par sa formation en Design textile à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles qu'elle investit rigoureusement son amour pour le tissu et le papier. Notamment résidente au Wiels et lauréate du Prix Louise Dehem, décerné par l'Académie Royale des Sciences et des Lettres de Belgique, elle a pris part récemment à l'exposition *Dans l'intimité des crinolines*, dans le cadre du Prix jeune artiste du Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Elle est envoûtée par les chiffres, qui exercent une véritable influence sur la pensée et la méthodologie de Sahar Saâdaoui. Ils affichent des formes extrêmement codifiées et s'articulent pour confectionner une trame. Sahar entraîne les chiffres au cœur d'un procédé répétitif, dont l'itération construit progressivement les mailles d'un état méditatif. Vitesse. Plaisir. Imaginons le tournoiement des derviches. Au moment où le plaisir est à son paroxysme, concentrée, calme, la variation peut prendre place. L'aiguillage d'un train arrivant à toute vitesse.



coin P trame, courtesy artiste

C'est dans cette dynamique que Sahar Saâdaoui trace un quadrillage au crayon bleu, et confère à la soie des plis, des angles et des côtés à moitié domptés, à moitié libres. De ses côtés se manifestent les limites et la composition. Peindre. C'est dans cette dynamique aussi qu'elle confectionne un alphabet de

soie et que le chiffre 26 est scruté.

Assimilée à l'idée de procurer du plaisir par les yeux, la transparence est une qualité importante dans l'œuvre de Sahar Saâdaoui, elle est minutieusement observée en amont, moyennant l'usage de sa peau, d'un bout de main qu'elle recouvre de tissu. Ainsi l'artiste obtient un moyen de mesure complexe, fait d'air, de textile, de chair et de lumière. Voile. Rythmer les regards qui se poseront. Toucher.

Cette exposition sera l'occasion de découvrir des œuvres nouvelles, dont la dimension de plaisir se manifestera à travers le jeu qu'elles susciteront. Des boîtes, accueillant des agencements de pans de tissu, colorés, des écarts et de la profondeur. Ce sera aussi la mise à l'honneur de ces résidus, ces petits coins découpés, qui provoquent l'étonnement de ne pas être impliqués dans la machine qui crée. Un « hommage à l'espace qui m'entoure » dit-elle.

Natacha De Mol

Espace K9, Rue Robert Boisacq 9, 1330 Rixensart. Ouvert les sam. et dim. de 14h à 19h du 05.10.19 au 20.10.19

Le tigre moustique

Le tigre moustique vint se poser sur l'épaule d'un homme italien d'âge mûr qui s'était approché d'une médiatrice en compagnie de son épouse pour en savoir plus sur l'intervention de Danh Vo à la Biennale de Venise de 2019 qui apparaissait, en majesté, dans la rotonde obscurcie du Pavillon Central, surmontée de ses fresques et dorures d'époque. La pauvre médiatrice venait à peine de se familiariser avec les œuvres (nous étions quelques jours après le vernissage officiel, au mois de mai) et elle semblait batailler ferme avec la proposition artistique hétérogène de l'artiste vietnamo/danois qui se déployait là. Elle cachait cependant bien son jeu, armée de sa volonté de bien faire, et de sa petite tablette tactile reprenant les pages du catalogue sous forme digitale. Pages dans lesquelles elle plongeait régulièrement de vifs regards, pour s'assurer être plus ou moins dans le bon quant à ses explications. La laissant se dépatouiller de ce difficile exercice, le tigre moustique observa l'ensemble de la salle, du haut de son perchoir et du bout de ses yeux globuleux aux mille facettes. Il pesait son poids de félin/insecte, mais comme par magie, l'homme choisi pour perchoir ne semblait pas en souffrir outre mesure. Tout au plus s'épongeait-il le front sous le coup de l'échauffement que lui procuraient les fourrures de notre souple animal, s'agitant en son encolure.

La salle se présentait de la sorte : elle s'organisait en niveaux, exactement comme pouvait être organisée en niveaux une église italienne, encombrée au fil des siècles de ses divers et successifs tableaux, retables, sculptures, objets... Là était déjà la patte caractéristique de Danh Vo qui parvenait à nouveau à nous jouer son extraordinaire tour de passe-passe consistant à faire surgir un espace imaginaire au sein d'un espace concret donné. Espace imaginaire à chaque fois intimement inscrit dans le territoire d'intervention de l'artiste, semblant avoir attendu là qu'on le réveille. Lors de sa contribution au pavillon danois des Giardini il y a quelques années, c'était le petit musée italien de province que Danh Vo était parvenu à faire affleurer à la surface de son intervention dans le pourtant minimaliste et nordique édifice qui lui avait été alloué. Et voici qu'il allait cette fois chercher dans le fond de Venise, dans le fond des âges, l'église, ce curieux lieu anachronique, cet espèce de musée de la foi.

Quels étaient les niveaux qui se dessinaient ici dans cet accrochage/église, en 2019 ? Au niveau le plus haut, il y avait ces fresques italiennes anciennes, intégrées à l'architecture. Plus bas, on tombait sur de gigantesques peintures abstraites orangées, brossées avec véhémence, à la Herbert Brandl, sur des supports étrangement miroitants. Un peu plus bas encore, venait une succession de cadres contenant des dessins de lettres gothiques tracées au crayon, surmontés de photographies encadrées donnant à voir le dos délicat d'un jeune adolescent aux omoplates saillantes. Et enfin, étaient posées au long des murs des petites chaises en bois. A tout cela, il fallait ajouter la présence limitrophe (voire intégrée) d'œuvres d'autres artistes de la Biennale. Une projection holographique de Cyprien Gaillard « L'ange du foyer (Vierte Fassung), 2019 » et des sculptures de Yu Ji, fragments de corps moulés fixés au mur n'allant pas sans évoquer Pompéi et ses morts-vivants, figés pour l'éternité.

Très curieusement (très puissamment en vérité) ces œuvres de Cyprien Gaillard et de Yu Ji (et peut-être même le projet curatoriale de Ralph Rugoff) semblaient finalement faire partie intégrante de la proposition de Danh Vo, ce qui indiquait bien tout le magnétisme dont elle était chargée.

Le cartel de l'œuvre de Danh Vo, doublé de sa notice déroulait tout un programme. Il justifiait l'affolement contenu de la médiatrice aux prises avec l'incisive candeur du couple d'italiens. Voici ce qu'on pouvait lire : « Danh Vo. Suum cuique, 2019. Peintures de Peter Bonde, photographies du neveu de l'artiste Gustav, dessin au crayon sur papier de Phung Vo (père de l'artiste) et chaises basées sur le design de Franz Ehrlich. Dans la pratique de Danh Vo, l'histoire rencontre la biographie de l'artiste au travers d'objets symboliquement chargés, et l'implication littérale ou métaphorique de membres de sa famille et de ses amis. Suum cuique présente des peintures sur miroir de son ancien professeur Peter Bonde qui lui recommanda un jour d'abandonner la peinture. A côté de celles-ci, se trouvent des photographies du neveu et muse occasionnelle de Vo, Gustav, qui apparaît comme représentant la jeunesse consciente et émancipée. Les chaises sont basées sur un design de Franz Ehrlich, qui les a dessinées lorsqu'il était emprisonné dans le camp nazi de Buchenwald. Ehrlich conçu aussi le design des lettres placées sur le portique de Buchenwald « Jedem das Seine », reproduites ici à la main par le père de Danh Vo. Cette phrase qui signifie « A chacun son destin », dérive de la maxime de droit romain « suum unicuique », fut appropriée par les nazis pour signifier que chacun à la destinée qu'il mérite. »

Il n'en fallait pas plus pour le tigre moustique qui commença bientôt à bondir en tous sens, d'excitation. L'animal hybride comprenait bien sûr le désarroi de la médiatrice, et la perplexité bonhomme du visiteur italien et de sa femme. Le fait est que ce cartel disait sans dire, ou plutôt stimulait sans dire, descendance de Duchamp aidant.

On retrouvait là des ingrédients habituels de l'art de Danh Vo (la calligraphie, l'usage d'œuvres d'autres artistes, la sollicitation intime de proches) mais ils étaient agencés d'une nouvelle manière, ce qui énonçait de nouveaux propos, d'une densité impressionnante. Tout comme le faisait Gonzalez-Torres autrefois se réinventant sans cesse avec quelques miroirs, images et ampoules. Le cartel et la notice, dans une certaine mesure, informaient mais leurraient aussi. Car on ne pouvait pas dire que les véritables sujets du travail y étaient énoncés. Quelle ligne interprétative pouvait-on suivre ici ? Le tigre moustique fit « grgrgr/zzzz... ». Ce qui signifiait qu'il y en avait plusieurs à suivre, peut-être même simultanément. Ces petits rugissements de fond de salle contribuèrent à faire pâlir de plus belle la pauvre médiatrice que le visiteur italien, par ses questions innocentes mais lourdes d'incidences, ne ménageait pas.

Du bout de ses pattes griffées, le tigre moustique commença à gratter le sol qui s'offrait à lui, là. En cette archéologie venait des informations immédiates, et d'autres que susurrant l'histoire.

On pouvait commencer par la question filiale, ou familiale qui confinait cependant très rapidement au politique. Comme pour Duchamp, on pouvait aisément partir du mot clé qui nous était livré ici : Suum cuique. Que chacun ait le destin qu'il mérite ! Que chacun porte sa croix ! Voire pour le dire plus vulgairement (puisque vulgarité autour de nous il y a) : A chacun sa merde... ainsi qu'on l'hurle en Italie, aux Etats-Unis, en Turquie, en Grande-Bretagne, en France, en Belgique et partout ailleurs.

Ce que Danh Vo nous livrait en premier lieu dans son installation, c'était le dessin d'une réunion de narcissismes. Et comme pour montrer que toute tension sociale, vécue à une grande échelle, trouve son équivalent à une petite échelle, il se penchait de prime abord sur lui-même, et sur un cercle très proche.

Quels étaient les narcissismes engagés dans son installation. Le premier d'entre eux pouvait être celui de son professeur de peinture, ce fameux Peter Bonde (un inconnu au bataillon, il faut bien le dire) qui avait, comme nous l'enseignait le cartel, découragé Danh Vo à faire de la peinture. Dans un geste plein d'une dense ambiguïté, voici que Danh Vo, devenu infiniment plus connu que son mentor, se proposait de lui donner une considérable visibilité en faisant grande place dans son installation à la Biennale de Venise aux peintures de son aîné : ces tableaux de grand format peints avec véhémence sur miroir, ce non sans ironie. Venir à la Biennale de Venise avec les œuvres les plus grandes, les plus tape-à-l'œil... N'était-ce pas là un narcissisme bien commun que Danh Vo par son geste commençait par souligner ?

Le second narcissisme mis en avant par l'artiste était plus intime encore. Il se nouait autour des photographies du neveu de l'artiste, dont l'auteur n'était pas mentionné sur le cartel de son installation au Pavillon Central, cependant qu'un nom était bien glissé sur le cartel de son intervention à l'Arsenale dont il sera question plus bas dans ce texte. Un nom pas (complètement) inconnu : celui de Heinz Peter Knes. Ce photographe allemand, dont on devinait qu'il était (ou avait pu être) l'ami de Danh Vo, était celui qui avait déjà été chargé de faire un catalogue, publié à l'occasion de l'exposition de Danh Vo au pavillon danois de la Biennale de Venise en 2015. Un catalogue plus centré sur son propre travail photographique à vrai dire que sur le travail plus spontanément conceptuel de Danh Vo, geste qui avait pu être interprété en 2015 comme une sorte de témoignage d'amour de la part de Danh Vo à son ami, manière de le valoriser lui (aussi), manière d'ajouter à l'ensemble de son œuvre une dédicace, manière de donner à lire un « journal intime » de la création de l'œuvre, ce que devrait sans doute être tout catalogue. A moins qu'il ne fut question d'une subtile critique de ce qu'est, à l'inverse et souvent, un catalogue, soit un objet dans lequel d'autres (auteurs, photographes des œuvres) viennent se mirer au lieu de parler de l'œuvre même ? Ambiguïté entre don et narcissisme qui pouvait déjà être active dans ce projet de 2015.

Le retour de ce Heinz Peter Knes en 2019 semblait cette fois ajouter une nouvelle nuance. S'il s'agissait d'énoncer un narcissisme, celui-ci se nouait peut-être dans une « déportation » du regard. De l'aimant qui observait son aimé, on passait à l'observation d'un autre aimé : ce jeune angelot, Gustav, le neveu, une muse... Mais si le regard de l'aimant n'était plus porté sur l'aimé de départ, mais bien sur un autre, plus jeune... n'était-ce pas que le narcissisme de



Danh Vo, Venise 2019 pavillon central

l'aimant le portait à se vouloir plus jeune et plus beau, dans la contemplation d'un nouvel objet d'adoration lui-même plus jeune et plus beau ? Et si c'était Danh Vo qui avait pris ces photos, montrées dans le Pavillon Central, n'était-ce pas un même narcissisme de sa part, lui qui délaissait ainsi et aussi son premier amour, le photographe attiré de ses projets, Heinz Peter Knes, abandonné pour un autre plus jeune, plus angélique ? Ce, en poussant même la lâcheté jusqu'à laisser ces photos anonymes, comme s'il voulait taire une désertion, comme s'il s'agissait d'un honteux voyeurisme, ou comme si son narcissisme se cherchait une couverture...

Le troisième narcissisme n'était pas moins intime. Il comportait du reste une part de cruauté... Cela passait dans la nouvelle sollicitation de Phung Vo, le père de l'artiste, déjà souvent impliqué dans les projets de son fils. En remontant le fleuve de la biographie de Danh Vo, on trouvait ici et là mention du fait que son père avait pu exercer sur son fils une sorte de pression : la pression bien commune consistant à le pousser à trouver du travail, à « gagner sa vie ». Cette pression pouvait a fortiori être imputée à la biographie de son père qui avait dû émigrer au Danemark dans de périlleuses circonstances et qui s'était retrouvé à destination tout en bas de l'échelle sociale. Ce qui aurait blessé l'honneur (le narcissisme) de quiconque. Raison pour laquelle, il avait dû se battre pour faire sa place : combat qu'il avait tenté de transmettre à son fils, comme le font bien des pères, au-delà d'une histoire familiale aussi tragique. Dans plusieurs installations de Danh Vo, son père, voire ses cousins, furent sollicités pour « de menus travaux subalternes ». Très souvent, le père de Danh Vo se vit confier des tâches de calligraphie. Une tâche mécanique en somme...

Les narcissismes qui pouvaient s'esquisser ici étaient multiples. Il pouvait y avoir le narcissisme du père voulant à tout prix ressembler à ceux qu'il avait pu côtoyer dans son pays d'adoption : vouloir leur ressembler, car seule une identité occidentale standardisée semblait avoir une valeur. Il pouvait y avoir le cruel narcissisme de Danh Vo lui-même, ne cessant en quelque sorte de rappeler à son père, d'intervention en intervention dans les plus prestigieux musées du monde, qu'il avait bel et bien réussi, et même mieux que lui : ce que le fait de devenir son employeur, position de domination, ne venait que renforcer à chaque fois. Ainsi du narcissisme consistant à se vouloir supérieur aux autres, même dans le giron familial a priori préservé de toute compétition...

Et puis, des narcissismes, de l'orgueil, il y en avait encore... Il y en avait dans cette glorieuse coupole, dans cette Italie s'enorgueillissant de son passé, et s'en référant volontiers à l'art et à l'église, pour ne pas dire se mirant volontiers en l'art et en l'église, comme pouvait encore en témoigner les hypocrites démonstrations de foi de Matteo Salvini destinées à s'approprier les électeurs les plus religieux de la Botte.

Il y en avait dans le geste ostentatoire de Danh Vo, ayant requis d'utiliser au Pavillon Central l'espace le plus spectaculaire, celui de la coupole. Et dans toute la Biennale, et dans cette même coupole, il y en avait de la part de tous les artistes qui paraissaient se disputer



Danh Vo, Venise 2019 arsenal

la part du lion de l'attention : de Peter Bonde à Cyprien Gaillard, de Yu Ji à Ralph Rugoff, de Danh Vo à Heinz Peter Knes, tous pavanant en un même stade, tous oeuvrant à une publicité d'eux-mêmes.

Et puis, on pouvait aussi parler du narcissisme qui avait couvé en son temps dans le nazisme (la référence à Franz Ehrlich invitant à nous y pencher) qui était tout entier dans un fantasme gréco-romain de pureté, d'aryanisme, d'empire...

Mais la proposition de Danh Vo ne pouvait être aussi univoque, et au premier dessin d'une réunion de narcissismes, s'en joignaient bientôt d'autres...

Tout d'abord, il y avait le dessin d'un paradoxe : nos plus fidèles ennemis, nos plus grands détracteurs, pouvaient se révéler être, en bout de course, des alliés... Ainsi, l'art de Danh Vo pouvait n'être rien sans les peintures de son mentor, sans les graphies de son père, sans les images de son amant, sans la référence à Franz Ehrlich... Ainsi, peut-être avait-il eu raison, Peter Bonde, de détourner Danh Vo de la voie picturale, comme en témoignait ce déroulement majestueux d'un art plus volontiers conceptuel. Ainsi, formateurs devaient avoir été les préceptes de son père, même sans cesse rabâchés...

Ce qui se dessinait alors, si l'on baissait la garde des narcissismes, était à la fois une carte des solitudes, et une carte des entraides. Car en définitive, et cela signalait le premier trait de cette grande cosmogonie que nous peignait Danh Vo —oui peindre, à sa façon, voire à la façon des fresquistes italiens d'autrefois, par strates narratives, nouveau geste de déférence à l'égard du pays l'accueillant— ces narcissismes ne faisaient que masquer des errances. Bien seule se sentait l'Italie, la Turquie, la France, la Belgique, la Syrie, bien seuls les Etats-Unis... Et tout se passait comme si les chamleries, les dépendances, les actes de domination n'étaient là, dans un couple, dans un noyau familial sous tension, ou plus largement dans un système politique donné, mettant aux prises différentes factions, que pour rompre ces solitudes, que pour entretenir d'inavouées et de violentes relations d'amour à l'autre.

Quant aux entraides, même quand il s'agissait de donnant/donnant, elles étaient tout de même là : le père aidant, l'amant aidant, la jeunesse aidant...

Cosmogonie, suggérait-on, car dans cette coupole, la connaissance du monde se déployait en niveaux, pour le meilleur et pour le pire, d'ailleurs, car qui se faisait aveugle à la nature de l'ensemble ne pouvait que renforcer d'artificielles frontières.

Niveaux de croissance, niveaux de généalogie également : car de l'enfant poussé par l'acte créateur (ces petites chaises, faites de trois fois rien par Franz Ehrlich dans ce contexte de dénuement enfantin absolu que pouvait constituer un camp de concentration ; chaises qui pouvaient aussi évoquer certaines œuvres de Paul Thek porteuses d'un même discours, artiste que Danh Vo avait affectueusement convoqué dans son projet de 2015 à la Punta della Dogana cette fois), on allait vers l'adolescent (le jeune Gustav, dont saillaient les ailes-omoplates), vers des actes d'apprentissage (la calligraphie, l'enseignant, le père), puis vers d'autres élévations, d'autres nuées. Des allègements comme des doutes, des gestes adultes posés sur la surface miroitante et impénétrable du monde ; ce que l'on aura fait, ce que l'on aura été.

A présent que le tigre moustique avait pérégriné tout autour de cette glorieuse coupole, il se piqua de se mettre un instant dans un coin et d'étaler ses chairs échaudées sur le dallage frais de la salle. La chaleur ambiante de l'Italie l'y invitait. Le couple d'italiens

était parti, et la médiatrice se cachait à présent dans un coin obscur de la coupole, afin de se remettre de ses émotions. Un temps passa. Si cela n'aurait été un crime de lèse-majesté, elle se serait bien piquée de s'asseoir un instant sur les chaises de l'installation de Vo. Mais elle n'allait pas ajouter à son désarroi un motif potentiel de renvoi. Aussi, se tenait-elle droite comme un piquet, toute tremblante. Le tigre moustique, avant de quitter les lieux, s'inclina en passant devant elle, ce qui eut le don de la laisser interdite, ne sachant comment réagir.

Le tigre moustique se dirigeait maintenant par bonds de chat vers l'Arsenale. A toutes enjambées. Ventre à terre. Il voulait voir ce que Danh Vo avait fait de l'autre côté...

Il eut à traverser tout l'Arsenale pour tomber finalement sur la seconde contribution de Danh Vo. Nulle coupole en majesté cette fois, nulle zone incontournable mais bien la salle la plus obscure, la plus ingrate, tout au fond.

Que pouvait-on voir là ? Un accrochage étrangement maladroit mêlant des contributions des protagonistes déjà à l'œuvre au Pavillon Central, ainsi que des nouveaux venus. Non pas une élégante combinaison de pièces, mais une sorte d'agrégat d'images, de tables et de sculptures couvrant peu ou prou tous les espaces disponibles. Passé la première surprise, on sentait à nouveau poindre le dessin d'un espace métaphorique dans le corps même de cette cave obscure. Sans doute le dessin de quelque demeure privée vénitienne, enserrant en ses salles un amas de lubies provenant de différents points du monde. Logique, sans doute pour un port comme Venise ouvert aux quatre vents, aux quatre mondes... Espace de la réserve, ou de l'atelier aussi ; Venise ayant aussi été lieu d'entreposage, et lieu d'artisanat...

Le cartel disait cette fois ceci (et il fallait le reprendre in extenso à nouveau, car il valait son pesant de cacahouètes, dont notre tigre moustique était friand) : « All Work, 2019. Peintures de Peter Bonde, photographie de Gustav, neveu de Danh Vo, prises par Heinz Peter Knes, crayon sur papier de Phung Vo, torse de Mercure en marbre (époque romaine, 1^{er} siècle après Jésus-Christ, tissu de Nanna Ditzel, dessin d'Antonis Magoulas et Bogdan Ablozhnyy, meubles de Fred Fischer e Uwe Trierweiler.

Dans la pratique de Danh Vo, l'histoire rencontre la biographie de l'artiste à travers des objets chargés de symbolisme. Ses installations incorporent souvent des œuvres d'autres artistes et c'est une manière de mettre en discussion notre idée sur l'autorité artistique. Dans les présentes œuvres, Vo inclut des contributions provenant d'un ensemble éclectique de designer, calligraphes, artistes et photographes, «une petite armée de fous pour attaquer la Biennale de Venise avec la beauté». Vo mélange volontairement des œuvres contemporaines avec des objets modernistes et des restes antiques. Une statue romaine de Mercure sans sexe évoque des histoires de censure catholique, ou, d'une autre façon, les tendances homophobes de notre époque. 'J'adore travailler avec des questions et amplifier les possibilités, affirme l'artiste. Il y a une certaine force dans le monde de l'art qui tend à définir les choses, spécialement quand il y a une histoire ou un contexte dit différent. Moi, je crois fermement dans la multiplicité des identités.' »

Dans quelle délicieuse et intelligente plaisanterie était-on à nouveau entraîné là ! Le tigre moustique s'en léchait les babines.

On pouvait répéter l'exercice : partir du titre. All Work, 2019... Tout le travail ! Toutes les œuvres, tout ce qu'on a fait de beau ! Nous qui sommes artistes, nous qui voulons montrer à maman puis au monde ce qu'on a fait, nous qui voulons être admirés... L'occasion est trop belle ! Savez-vous combien de personnes importantes viennent à Venise pour voir la Biennale ? Il suffirait que l'un d'eux vienne à passer et s'intéresse à ce qu'on a fait, pour voir notre carrière décoller. Trouvons-nous donc un coin, sur le chemin, où s'installer. Même une cave, tout fera l'affaire ! Même un hangar humide, rongé par le sel ambiant de la lagune. Et mettons-y en vrac nos œuvres. Alors, on se serre. On exploite l'espace disponible. On fait ce qu'on peut avec ces damnés murs en briques vénitiens qui rechignent à se voir percés de clous... Et on accroche, et on montre, le plus possible, le plus tonitruant possible...

Le tigre moustique en roucoulait de plaisir. Telle était ce qui se dessinait dans ce second espace : une sorte de portrait de tout ce qui se passait et se passe toujours en ville pendant la Biennale, en marge de celle-ci. Où l'on rencontre effectivement, toutes les plus rocambolesques interprétations des lignes de travail en cours. Où

l'on rencontre de la « résistance », des groupes d'artistes délaissés qui s'organisent, avec plus ou moins de moyens. Une petite armée de fous... Où l'on tente de faire un sort, en un seul coup de cuillère à pot, à toutes les franges oubliées de la création, des femmes aux artistes issus de pays discrets. Tous, mis à contribution, histoire de rattraper les retards accumulés en matière de discrimination. Où l'on sollicite également le passé pour servir des causes récentes, sans nécessairement se remémorer le contexte d'une époque. Où l'on fait se rencontrer présent et passé comme si cela avait de facto de la valeur...

Beaucoup de malentendus donc (ainsi qu'une autocritique en règle de Danh Vo) et dans le même temps un bourdonnement, de l'invention, une multiplicité... Il n'était pas si facile de dénigrer toutes ses initiatives marginales.

Que voyait-on si on se penchait plus près de cet amas de gestes et de désirs accumulés ? On pouvait s'intéresser par exemple à une des phrases écrites par Phung Vo sous l'incitation de son fils, soit le proverbe : All work and no play makes Jack a dull boy. Phrase reprise par Jack Nicholson de façon inquiétante dans The shining de Kubrick.

All work... Tout le travail. Tout le temps le travail... L'art, avec tout son ballet de travailleurs de l'ombre. Pas de place au jeu, pas de place à l'improvisation, même dans l'art qui devrait pourtant être son espace de déploiement par excellence. Pourquoi pas de jeu ? Parce qu'il y a trop d'enjeux ! Parce que la Fédération Wallonie-Bruxelles met une somme importante sur la table, pour être dignement représentée, et qu'elle ne veut pas qu'on fasse des folies de son argent. D'où un plan com', d'où une modélisation, d'où un discours, d'où une dite pertinence, d'où un nom sûr. Par pitié, pas des amateurs ! Pas ces guignols qui font des accrochages hétéroclites en ville !

Le tigre moustique en était là de ses considérations lorsque arriva une autre médiatrice ; elles étaient partout. Nul doute qu'elles étaient les anges de ces lieux. Cette fois, ce fut le tigre moustique lui-même qui lui parla :

- « Ange, qui êtes vous ? »
- « Tigre moustique, je suis Chiara. Je viens des Pouilles. »
- « Ange, qu'avez-vous vu ? »
- « Tigre moustique, j'ai vu des choses... »
- « Oh, Ange, dites-moi donc... »
- « J'ai vu des choses qui ont changé dans cette salle après le vernissage »
- « Des choses qui ont changé ? »
- « Oui, ils sont venus le matin, le lendemain. L'artiste, ou ses assistants, je ne sais... Et ils ont modifié l'installation. Ils ont maculé le sol de peinture blanche... »
- « Ange, mais c'est unique ! On ne modifie pourtant rien après le vernissage, d'autant que c'est le moment clé où viennent les personnes les plus importantes, qui doivent tout voir, et bien voir ! »
- « Je sais, c'est ce que je me suis dit aussi... J'ai cru que c'était accidentel, qu'ils avaient renversé un pot de peinture. On renverse toujours du vin au vernissage. Mais non, des gars de la sécurité m'ont dit qu'ils avaient agi de leur propre initiative... »
- « Chiara... ça alors ! »

Le tigre moustique s'approcha encore de l'installation dans cette grande salle, et c'est alors qu'il vit encore d'autres détails. Une main innocente semblait avoir dessiné des anges au crayon sur une boîte de transport des œuvres. De la peinture blanche avait été projetée sur le sol, et il y avait ce graffiti sur la boîte pour exister, discrètement, dans un coin. Pour dessiner pour soi-même, pour le plaisir...

Et le Tigre moustique de s'éclipser...

Avec peut-être l'idée de quémander à Chiara un baiser.

Et les wallons, depuis leur Wallonie, de surenchérir de plus belle : « Maman, Biennale, nous voulons participer ! ».

Louis Anecourt



Danh Vo, Venise 2019 arsenal

MAC's

MUSÉE DES ARTS
CONTEMPORAINS

GRAND-HORNU

Les Abeilles de l'Invisible

29.09 2019 > 12.01 2020

Jean-Pierre Bertrand

Maurice Blaussyld

Ricardo Brey

Jean-Marie Bytebier

Thierry De Cordier

Mario Merz

Fabrice Samyn

Sarkis

José María Sicilia

Daniel Turner

Angel Vergara

Les Abeilles de l'Invisible est une exposition de MAC's Grand-Hornu. Elle est organisée par le Musée des Arts Contemporains de Grand-Hornu.



EECKMAN
ARTS & CULTURE



Belfius
DE WERKZAAM VOOR

LE SOIR

LaProvince

LaFam

VivaCité



Le Voyeur et l'Artiste

Il y a ce trousseau de 5 clefs et la haute double-porte sur le bord du trottoir bruyant. De l'autre côté, un large couloir avec, sur la gauche, installés sobrement sur un mur blanc, une brosse et une ramassette en acier ; et un vélo avec siège pour enfant un peu plus loin. La veille, On expliqua au Voyeur que seules 3 clefs seraient nécessaires. Lui, ça faisait trois jours qu'il se demandait ce qu'il allait bien pouvoir faire avec Tout-ça. Il était déjà venu dans l'atelier une dizaine de jours auparavant. C'était la première fois.

Il y a quelques jours, les deux mecs se sont partagés les rôles. Il y aurait l'Artiste et le Voyeur. Le second devrait se démerder pour mettre des mots sur le Tout-ça du premier.

Sitôt la troisième porte franchie, son souffle s'apaisa ; comme si l'enjeu de la visite disparaissait devant les murs blancs portant un haut toit en V renversé. Lui, il s'installe sur l'une des deux chaises posées à côté d'une paire de chaussures. Il soupire, regarde l'ordi posé sur ses genoux, perplexe. Qui était-il pour rendre compte de Tout-ça ? Tout mélangé. Peintures – gravures - dessins (de lui et d'autres). Installations, maquettes, souvenirs d'Ailleurs et empreintes des Autres. Caverne d'Ali baba ordonnée (for your eyes only). Passé au présent (à nos chers disparus).

Alors, il y a 3 jours, il décida d'un voyage monacal dans l'atelier (avec vœux de silence et tout et tout). Allers et retours entre les bouts des Autres et tous les bouts de l'Hôte. Exposés, empilés, entassés, ordonnés l'air de rien, presque par inadvertance. Il essaye de s'y retrouver entre les tableaux des Autres et de l'Hôte. Au premier abord, ça lui semble assez facile de distinguer le vrai des Autres. Il est très sûr de lui. Il fouille une pile de toiles au pied d'un mur. Là, celui-là, certain, ce n'est pas de Lui. C'est un tableau d'un des Autres. Il le retire de la pile verticale, le retourne. Raté ! Michel Leonardi 2013.

Pas loin des chaussures abandonnées de l'Artiste, sur le sol, il y a trois grandes feuilles (le mot « feuille » n'est pas du tout adapté ici !). Et deux ou trois « feuilles », verticales, sur la cloison blanche. Il y a des mots en tenue de camouflage (couleurs mélangées-gri-bouillées-jetées) posés sur ces grandes « feuilles » avec une maison emprisonnée entre 4 murs immensément hauts, d'autres mots sur une autre feuille qui s'échappent de la cheminée d'une autre maison aveugle emprisonnée entre 4 autres murs immensément hauts (une cheminée comme seul lien avec Dehors / comme si elle était le poumon de l'habitation pas forcément habitée / comme un extracteur-purificateur). On trouve d'autres mots derrière un mirador et des rails de chemin de fer comme ceux qui sortaient des mines de charbonnage d'ici. Avec des couleurs mélangées, gri-bouillées, jetées, et du Blanc (Ici, le Blanc est une vraie couleur !). Il y a une maison en lévitation avec une cheminée qui crache des lettres (des mots).

Le Voyeur s'assied sur une des deux chaises. A côté des chaussures, devant les grandes « feuilles ». Il regarde son ordi et l'écran tout vide posé sur la seconde chaise. Il faudra qu'il le questionne à propos de l'amphore géante (à deux mètres de la troisième porte), à propos du totem (dans son dos), à propos de l'étagère aux voyages (qui est revenu / qui est parti / qui vient d'où).

Il y a ses abstractions « bulles de savon », comme des ronds dans l'eau (le Voyeur se débrouille avec ses propres mots / le Voyeur n'est pas un historien de l'art / le Voyeur a toujours eu du mal avec les étiquettes). Sur certaines toiles, certaines formes disparaissent (ou se réinventent) derrière (malgré) la transparence des couleurs. Pas étonnant que le mec soit un adepte de la secte du dieu Plexi / PVC ! Alors le Voyeur se lève à nouveau, décide de se focaliser sur les Bulles de Savon.

Il y a de la « danse » dans la mise en scène de ses abstractions. Le jeu des transparences, le rôle primordial donné au Blanc (Ici, le Blanc est une vraie couleur !), les formes colorées mi-fleur, mi-fœtus, ballons de baudruches un peu dégonflés. Lui, il trifouille dans les piles verticales et sur les murs, à la recherche des bulles de savon colorées. Le Voyeur se lance alors dans des considérations psychanalytiques Playmobil. N'empêche que ! N'empêche qu'il ne peut que constater la métamorphose des bulles de savon au fil des années. Comme si l'Hôte s'était affranchi du trait comme frontière entre Dehors et Dedans. Les ronds sont moins uniformément ronds, plus sauvages, plus déliés. Pas grave si la couleur s'en va au-delà du trait (comme si le trait ne devait plus se justifier à tout prix) ! Comme si, aujourd'hui, ce n'était pas grave de dépasser (d'outrepasser ?), d'accepter que le Dedans et le Dehors puissent aussi (éventuellement) se mélanger, comme si On sortait de la forme. Comme si le trait n'était plus qu'un prétexte, devenait une frontière floue.

Il y a ces assemblages 3D (maquette/sculpture/installation/puzzle/scénographie) de MDF, papier translucide scotché, plexi transparent-coloré reposant sur des tréteaux en acier. Assemblages de bâtiments qui ne sont pas toujours des bâtiments, si ce n'est qu'ils sont souvent accolés à une haute cheminée vraiment haute. Parfois l'appendice vertical se donne des airs de mirador. Parfois l'appendice se la joue tête d'obus. Parfois, on dirait des phares-cheminées, comme ceux qu'on trouverait au bord de mers forcément démontées, qui se retrouveraient exilés sur un désert inodore (le sable n'a pas d'odeur). Mini décor pour un Mad Max pas encore tourné ? Maquette succincte pour un épisode avorté de la Guerre des étoiles ? Il y a une fragilité dans la composition de ces installations (plexi bleu-vert-rouge et papier translucides voire opaques) contrebalancées par l'épaisseur du MDF (le MDF, ça rigole pas même si On l'a tapissé de papier Japon).

Ici, on replonge dans la psychanalyse Playmobil. Ici, on revient aux cheminées des grandes feuilles. Sans elles, pas de respiration ? (c'est une question !) Trachée séparant le Dedans du Dehors ? Puits comme on en trouvait dans les mines ? Pas de fenêtres, pas de portes (JAMAIS). Parfois, derrière des murets de fortification, on trouve des promesses de bâtiments, des structures « bois d'allumettes », constructions fragiles posées au milieu d'une steppe lisse. Et toujours ces murs comme des garde-fous protecteurs (les fous sont évidemment Dehors).

Il y a la dizaine de billes de verre de toutes les couleurs embastillées sous une épaisseur de scotch (enfance incarcérée ? anesthésiée ? ressuscitée ?), toujours dans un décor inodore. Il y a le squelette d'un volume (maison ? hangar ? atelier ?) derrière un mur tapissé de papier Japon, le tout enrubanné d'un film plastique qui rend toute fuite impossible. Il y a ce cargo surmonté d'une voile diaphane (« ça fait peut-être un peu trop cargo là, non ? ») ancré sur un mini océan couleur sable mièvre.

Le Voyeur détache ses yeux de l'écran de l'ordi portable, s'attarde sur les chaussures de l'Artiste, puis sur les 2 ou 3 grandes « feuilles » verticales, puis ses yeux obliquent sur la droite. Deux peintures horizontales façon cinémascope. Déclinaison de vert, de mauve, de jaune (ligne d'horizon) pour l'une. Déclinaison d'orange, de mauve, de jaune (les fenêtres) pour l'autre. Et du blanc, pur (Ici, le Blanc est une vraie couleur !). Paysage squelettique et cramé parsemé de maisons-cabanons comme celles qu'on pourrait trouver dans la campagne polonaise; forêts calcifiées, calcinées, pétrifiées dans l'une. Concentration oppressante de bâtiments, comme ceux qu'on aurait pu trouver à Dachau, entourés d'un haut mur; une maison orange en avant-plan au toit du même mauve ; et des crânes blancs tout le long de la fortification dans l'autre. Odeur d'humidité glacée. Et des cheminées, encore.

En 1984, le Voyeur déménage dans une impasse au bord du centre de la ville. Ses voisins lui parlent de cette maison donnant sur la rue, à l'entrée de l'impasse. L'Urbanisme contraint l'Artiste à changer les couleurs des châssis et des portes (orange et bleu Majorelle). C'était déjà une question de couleurs.

Michel Vandam

**scénariste / auteur / professeur à l'ESAVL / animateur d'ateliers d'écriture
michelvandam.com**



photo, Michel Vandam

LA FONDATION LES AMIS DE ROGER JACOB

PRESENTE MICHEL LEONARDI

« PÊLES-MÊLES »

(PEINTURES)

Exposition du 22 octobre au 25 janvier 2020

Vernissage le 27 octobre de 17 à 19h

au restaurant Como En Casa

Rue Hors Château 76, 4000 Liège

Petite Vitrine,
Impasse de la Couronne 19, 4000 Liège
info@fondationrogerjacob.be
fondationrogerjacob.be T. +32 478205263

Dualité entre présent et Mythe.

Michel Couturier, séjours siciliens.



Michel Couturier, dessin de pylône sur un mur extérieur. Zō centro culture contemporanee Piazzale Rocco Chinnici, 6 Catania

“Michel Couturier ou d’un glissement fantasmagorique du monde”, voilà ce qu’on pourrait dire quand on rencontre l’œuvre sur papier et les vidéos de l’artiste belge et qu’on commence à en appréhender le code iconique, le langage et le sens.

Les titres des cycles d’œuvres de Couturier et la diversité des médiums qu’il travaille, nous mettent devant une trame complexe, une articulation de contenus et de formes dont l’hétérogénéité n’est qu’apparente.

Pour brosser l’atmosphère et les thèmes de Michel Couturier et pour définir un axe de lecture, plusieurs options sont possibles et parmi celles-ci, le prisme du cinéma s’avère opérationnel. Sans remonter trop loin dans le temps, la trilogie expérimentale *Qatsi* de Godfrey Reggio(1), achevée il y a une vingtaine d’années ne comporte ni dialogue ni schéma narratif. Considérée comme emblématique des revendications sociales et environnementales, elle est un regard unique et haletant posé sur la superstructure du monde et de la vie moderne. Au début des années 80, *Kojoanisqatsi* fournissait matière à réflexion au débat autour de la technologie et de la notion de progrès, dans un monde à l’enseigne de la vitesse. Une analogie peut être tracée avec les théories de McLuhan et les questions posées alors par la philosophie, la science et d’autres branches du savoir.

Dans les films de Reggio, bon nombre de problématiques et de retombées, aujourd’hui d’une actualité brûlante, liées à l’idée de progrès, comme celle du mouvement et de la vitesse ou celle de l’abondance et de la consommation, convergeaient pour ouvrir à une vision tragique. Dans l’œuvre de Couturier,

ces questions trouvent leur propre développement conceptuel clair, mesuré et en même temps complexe. Le regard et la vision de l’artiste belge sont articulés différemment, truffés d’indices subtils et savants et basés sur d’autres éléments qui lui sont propres et entièrement situés dans le temps présent.

Au début des années 2000, Michel Couturier commence son travail « photographique » axé sur l’espace public, ses signes et ses signaux. Le paysage urbain en coupes et en détails est l’objet du cycle *Périphéries* : des photographies grand format de centres commerciaux, de parkings et de banlieues auxquelles sont associés d’une manière inattendue des extraits de *Dialogues avec Leuco* de Cesare Pavese. Au sein des séries d’affiches de *Périphéries* se crée une complicité de conversation, une entente de nature sémantique entre les deux parties : la photographie et l’écriture. Parallèlement il réalise une série d’œuvres graphiques sur papier en reproduisant des détails du mobilier urbain, traces silencieuses et hybrides un peu vestiges, un peu fantômes. Le contenu des deux types de travaux a fait l’objet d’une analyse conceptuelle intéressante dans une conversation entre Couturier et Michela Sacchetto(2) à l’occasion de l’exposition *Il y a plus de feux que d’étoiles*(3).

C’est ainsi qu’apparaît - les citations de Pavese le montrent clairement - le grand thème du Mythe, qui est au cœur de l’œuvre de Michel Couturier.

Dans *Dialogues avec Leuco*, vingt-sept conversations écrites entre 1945 et 1947 et structurées sous une forme dialogique, Cesare Pavese explore le répertoire de la mythologie grecque en définissant les caractéristiques et les relations entre les thèmes abordés et les

couples de personnages (dans *Le mystère*, ce sont Dionysos et Déméter qui parlent(4) ; dans *La Chimère*, Hippolocos et Sarpédon ; dans *Les hommes*, Cratos et Bia ; dans *Les dieux*, deux interlocuteurs non précisés qui semblent appartenir à l’époque contemporaine, etc.). Il s’agit là à l’évidence d’une mythologie traversée par l’ethnologie et par divers courants de pensée moderne, où le concept de mythe, bien que propre à une époque historiquement révolue, est reconnu comme un substrat culturel, inaliénable et constitutif de l’homme.

Le Mythe assume ici la fonction d’outil de fouille et de connaissance de l’humain, de catalyseur de déplacement, de sublimation ainsi que d’interprétation de l’expérience profonde. Introduire le texte de Pavese dans son travail constitue pour Couturier l’introduction par anticipation - comme on l’a dit - de ce qui deviendra alors un fondement de sa démarche ultérieure.

Ces dernières années, lors de séjours répétés en Sicile, Michel Couturier se laisse littéralement imprégner par la culture et les lieux du Mythe. C’est sur les traces de Proserpine (Προσεφόνη-Κόρη), dans la zone dite de l’“Umbilicus Siciliae” à l’intérieur des terres, dans la partie centrale de l’île près d’Enna, à Pergusa, que naît et s’accomplit l’œuvre vidéo *L’Enlèvement de Proserpine* (2018). Fruit d’une étude du territoire, d’un long travail de prise de vue aux alentours du lac Pergusa et d’un travail d’atelier, cette œuvre constitue une partie prégnante et poignante du cycle de trois années qui donne son titre à l’exposition de Catania *Un Royaume sans Frontière/Terraferma* (5).

Sur une durée de 7’20”, les thèmes de *Périphéries* reviennent clairement sous une autre forme et la dualité entre

présent et Mythe fait son retour. Du point de vue formel, la vidéo de Couturier est animée par une réflexion sensible, le rythme est toujours précis. Un vague frémissement parcourt les images, les coupes, le montage. Des morceaux de la Sicile, outre le lac - qui court le risque de s’assécher -, l’Etna, les marais salants de Trapani, les rochers, l’eau, les buissons : toute une blancheur, la neige, le sel, fumée, vapeurs, brouillard, nuages et un feu couleur ocre. Un vent léger souffle, il nous emporte presque vers la falaise où s’ouvre une caverne, vers l’eau ou au milieu d’une nuée d’oiseaux.

Mais au même moment surgit la silhouette d’un titan sur son destrier d’acier. Un homme à moto sur une piste de course au passé glorieux construite autour du lac, il s’agit du circuit de Pergusa, aujourd’hui dans un état d’abandon et de décrépitude. Il y a aussi les traces d’un centre commercial. Tout est calme, peu de choses bougent. Cela évoque cependant quelque chose de lourd, une nature, une vie, sinon complètement appauvrie, du moins en grand danger. D’une manière voilée - si ce n’est dans le titre -, la vidéo fait référence à l’ancien mythe païen. Une sécheresse et une famine provoquées par Cérès se déclarèrent à la suite de l’enlèvement de Proserpine, survenu au bord du lac. L’intercession de Jupiter ne permit qu’une réparation partielle du dommage : Proserpine ne fut autorisée à revenir auprès de Cérès, sa mère, qu’au printemps et en été et fut obligée de demeurer auprès de Pluton, son ravisseur, en automne et en hiver. C’est ainsi que la mythologie interprète l’alternance des saisons. Autour d’un tel canevas, Couturier laisse présager quelque chose de déstabilisant, de troublant.

Les références visuelles sont multiples, à un moment vient à l’esprit l’atmosphère du Tarkovsky de *Nostalghia*. Au delà du montage réalisé par l’auteur, le design sonore et l’étalonnage des couleurs concourent également au caractère de l’œuvre, à l’atmosphère déconcertante et à la constante distanciation avec le donné objectif et le prévisible. La collaboration avec Yannick Franck, artiste du son, spécialiste de la sonorisation d’œuvres vidéo et d’installations immersives, permet de modeler *L’Enlèvement* à travers un son électronique - faisant usage de boucles, d’effets de distorsion, compression, variations de vitesse et de hauteur, delay, réverbération, chorus. Il en va de même pour la postproduction et l’étalonnage couleur dû à la contribution de Miléna Trivier.

Situées dans la réalité d’aujourd’hui, celle que Marc Augé remet en cause à propos de la question du lieu, l’œuvre vidéo *Les Ports de Sicile* s’inscrit dans un cycle sur les ports siciliens. Ici, le sentiment de contemporanéité se traduit par l’idée de transit, de flux de véhicules et de marchandises. Ce sentiment est nomade et précaire, il est aussi susceptible de générer des contaminations et des échanges positifs.

Des images de lieux de transit se succèdent : grands espaces d’asphalte, ferrailles, barrières, pylônes, mâts d’éclairage, conteneurs, camions à benne et semi-remorques ; ce sont des lieux où la vie semble en suspens, des lieux invivables et contradictoires mais importants et qui comptent dans l’histoire passée et récente. Régulièrement, des volées d’oiseaux illuminent l’atmo-

sphère en même temps qu’elles ouvrent sur le Mythe. Se demander qui est l’Augure peut-il contribuer à la compréhension? Sommes-nous appelés à interpréter la volonté des Dieux en observant le vol des oiseaux ?

Le génie des lieux, double vidéo en boucle tournée dans le port de Catania, révèle l’inattendu, le surgissement qui semble résumer le parcours de Couturier sur le thème du Mythe. Une caméra de surveillance capte et reflète une image incroyable, une sorte de texture scintillante à première vue impossible à décrypter. Simultanément, la même chose se produit sur la vitre d’un bureau du port. C’est le soleil et la mer qui se rencontrent dans un extraordinaire chatouillement ; il en résulte pour l’œil une séduction aussi attirante que le chant d’une sirène. S’agit-il d’une entité à la fois naturelle et surnaturelle ? Est-ce le Genius loci qui envoie son signal ?

Placée dans une perspective historique et existentielle, la démarche de Couturier met en crise et pose des questions. En vérité, le “glissement du monde” réalisé par l’artiste n’a rien de “fantasmagorique” ou du moins au sens freudien ou lacanien, comme activité d’élaboration par le sujet de pulsions et de désirs pour la plupart inconscients, au travers de fantasmes. Elle relève plutôt d’une poétique du désenchantement.

L’œuvre de Michel Couturier, en se posant comme réflexion, un discours tendant vers le détachement et la neutralité, presque a-critique, comme une dénonciation déguisée et subtile, assume le rôle d’une tension éthique. Je dirais que le rôle de Couturier consiste à se placer du côté de celui qui enregistre et reste en attente.

Anna Guillot

(1) La *Trilogie des Qatsi* se compose de trois films réalisés par (Nouvelle Orléans) et mis en musique par : (1982), (1988) et (2002) (Ndt.)

(2) Paru dans Flux-News N°67, automne - hiver 2015

(3) L’exposition *Il y a plus de feux que d’étoiles* s’est tenue en 2015 à Charleroi au Musée de la Photographie.

(4) « Dionysos : Ils ne seraient pas des hommes s’ils n’étaient pas tristes. Leur vie doit pourtant mourir. Toute leur richesse est la mort qui les oblige à s’ingénier à se rappeler et à prévoir. [...] Mais que veux-tu que nous leur disions? De tout ils feront toujours du sang.

Déméter : Il n’y a qu’une façon et tu la connais. [...] Donner un sens à cette mort qui est la leur. [...] Leur enseigner la vie bienheureuse. [...] Leur enseigner qu’ils peuvent être égaux par delà la douleur et la mort. Mais disons-le-leur. Comme le blé et la vigne descendent dans l’Hadès pour naître, ainsi enseignons-leur que la mort aussi est pour eux une nouvelle vie. [...] Ils mourront et auront vaincu la mort. Ils verront quelque chose au-delà du sang, ils verront nous-deux. Ils ne craindront plus la mort et n’auront plus besoin de l’apaiser en versant un autre sang. » (Cesare Pavese, *Dialogues avec Leuco*, ed. Gallimard 1964)

(5) Exposition actuellement en cours à Catania, Italie, à l’espace On the Contemporary. A Bruxelles, la Fondation Eté 78 a inclus *L’Enlèvement de Proserpine* et *Le génie des lieux* dans son programme de 2019.

PRIX DU HAINAUT DES ARTS PLASTIQUES 5.10 — 17.11.2019

Benoit Bastin
Aurore Boualem
Elisabeth Creusen
Helga Dejaegher
Gilles Dusong
Rémy Hans
Laure Lernoux
Mathilde Pirard
Andy Simon
Gaëtane Verbruggen

TAMAT
Centre de la
Tapisserie,
des Arts Muraux
et des Arts du Tissu
de la Fédération
Wallonie-Bruxelles

9 Place Reine Astrid
7500 Tournai

www.tamat.be —  tamattournai



TAMAT

Dans le cadre de la manifestation
l'Art dans la Ville - Festival d'art actuel
artville.tournai.be —   artvilletournai

Le Prix du Hainaut des Arts plastiques est une organisation
du Secteur des Arts plastiques de la Province de Hainaut
www.artsplastiqueshainaut.tumblr.com

 Secteur des Arts plastiques-Province de Hainaut —  artsplastiques.hainaut



Bribes d'art venues du Sud

Parmi bien d'autres, en quelques lieux, des rencontres diversifiées de l'art d'aujourd'hui. À L'Isle-sur-la-Sorgue, rituel annuel que l'expo à la Villa Datris. Cette fois, place aux animaliers contemporains. En la même ville, au Camprédon, en lien avec les Rencontres photographiques d'Arles, un hommage au photographe de mode Guy Bourdin. Le Cantini de Marseille s'est ouvert à Erwin Wurm et à Nimes, un facétieux photographe, Andujar, joue au jeu de massacre avec les puissants de la politique mondiale.

EN LA VILLA DATRIS

Il y a là – c'est du moins ce que semble suggérer une installation de **Balkenhold** lorsqu'il a sculpté sur bois un chien face à une caravane – une incitation à observer, à regarder, à induire. Cette exposition se révèle assez proche des cabinets de curiosités de jadis qui semblent revenir à la mode. En atteste cette étagère contenant créatures et objets en papier mâché qu'a collectionnés **Marx Dion**.

On trouve en effet dans la Villa Datris des animaux très divers, existants ou imaginaires. Il y a des sciences dans tout cela autant qu'il y a du rêve; il y a des observations et des recherches dans le travail proprement dit de la sculpture, des matériaux utilisés autant qu'il y a de l'inventivité créative débridée; il y a une réflexion forcément écologique en liaison avec les préoccupations climatiques et géopolitiques sans négliger ce qui existe d'attirance humaine vers l'animal en terme de complémentarité ou d'affectivité, sans négliger la part sombre des peurs entretenue par mythes et fantasmes dont on dirait que la « Sentinelle » de l'entrée est, selon **Françoise Petrovitch**, un avant-goût.

Interrogatifs

Combas renoue avec la mythologie et l'enfance. Son cheval jouet de 3 mètres sur 4 a donc des affinités avec celui de Troie. Mais où donc est l'ouverture pour que les gosses entrent et aillent investir l'espace de leurs parents ? **Prune Noury** s'interroge à propos du genre et de l'espèce. Ces êtres qu'elle façonne sont-ils mâles ou femelles, humains ou animaux ?

Les pelucheux paresseux de notre compatriote **Elodie Antoine** sont dispersés un peu partout, installés dans des arbres, hors de notre portée. Ils sont réputés pacifiques. Que se passerait-il, se demande-t-elle, s'ils s'unissaient soudain pour coloniser l'homme ?

Laurent Perbos a investi un arbre mort par des créatures animalières évocatrices mais non définies. Elles nous observent. Elles sont sur leur territoire et nous dans le nôtre. Sommes-nous ou pas compatibles ? De même, l'autre installation de l'artiste, à l'intérieur cette fois, accroche des cages dans lesquelles les oiseaux sont des éléments lumineux colorés. C'est l'enfermement. Aurions-nous besoin de maintenir une certaine forme de beauté en captivité pour que nous soyons certains de l'avoir à notre portée au lieu de la rechercher en son milieu naturel ?

Ugo Rondinone suspend des poissons de bronze. Que nous sachions nager ou non,

il faut passer entre et sous eux, nous inquiétant de ce qu'ils peuvent penser. **Richard Jackson** aime les canards. Un caneton qui a des yeux, un regard comme des seins, a-t-il le droit d'être là, en dehors de rêves rigolos ?

Caroline Achaintre Stooeger, c'est le mystère d'une forme à tentacules. Saisirait-elle nos doigts si nous avançons la main vers elle ? Le « Non-oiseau » de **Wang Keping** est ce que dit ce titre et il n'est pas ce que ce titre ne dit pas. Il existe néanmoins. N'est-ce pas cela le rôle de l'art ? Cependant s'il pondait, l'œuf de **David Shrigley**, quelle sorte de poussin serait à baptiser par un critique d'art ?

Annette Messager invente des escargots-seins. Comme si, au lieu d'être caressés, ce sont eux qui procureraient des sensations sur la peau. Ne voudrait-elle pas plutôt nous dire qu'il convient que les caresses que nous leur destinons se doivent d'abord d'être lentes ?

Le couple lion-lionne de **Wim Botha** en fragments de pin rappelle de manière saisissante à quel point l'art est susceptible de transformer une apparence en une autre réalité, une matière en une autre: comment le ligneux, sous des doigts de sculpteur, se métamorphose-t-il en charnel ?

Effrayants

Doublement étranges, les insectes en verre de **Jean-Marie Appriou** s'inscrivent dans l'ordre de l'insolite et donc de la méfiance. **Bachelot & Caron** choisissent la pieuvre, animal fantasmagorique s'il en est en littérature et au cinéma, accentué par le rouge de son aspect extérieur. Le poulpe de **Sébastien Gouju** semble être un être familier puisqu'il est installé sur une étagère en céramique. A ceci près que ses tentacules la traversent allègrement. De quoi susciter quelque recul à celui qui croirait avoir l'audace de s'en approcher.

Tue Greenfort insiste avec une méduse plus tentaculaire que tentante. La raie électrique de **Laurent Grasso** est du plus beau jaune et rien ne nous contraint à sa décharge. Les fourmis (rouge vif) de **Nicolas Eres**, ferrailles tordues à la main, se baladent çà et là, alarmantes par leur taille de mutantes, d'autant qu'elles grimpent à l'assaut de l'ascenseur.

Les chauves-souris de **Serena Carone** sont cramponnées au plafond. Elles sont une centaine en même céramique. Imaginez le nombre de visiteurs/teuses qui baissent la tête en passant ou se protègent les cheveux. **Harald Fernagu** prolonge un masque africain de fabrication touristique avec une photo de la vie ordinaire, mise en tension entre le poids du légendaire et la réalité d'un monde qui, à l'inverse des contes, conserve un côté immuable.

En une douzaine d'écrans, **Ursula Palla** montre des fourmis en train de dévorer des billets de banque, image plus que symbolique de l'érosion de la valeur monétaire dans nos sociétés d'économie spéculative, impitoyables pour ceux qui s'efforcent de survivre avec des rentrées d'argent parcimonieuses.

Fantaisistes

Alain Séchas a sans nul doute créé un Chat Cygne pour que, échaudé jadis, il se baigne aujourd'hui dans un lac de Tchaïkovski. **Annie Lacour** n'a pas les poules de tout le monde. Les siennes ont des ailes bonnes à décapiter les œufs mollets. La poule synthétisée de **Di Rosa** dispense une ironique présence relevée par le vif jaune de son corps triangulaire. Quant à **César**, la sienne ne paraît pas très sortable: elle risquerait de se faire écraser.

Cornelle veut des gallinacés d'éclatante parure; l'un d'eux a reçu ses doses de peinture rutilante. L'automobiliste qui le truciderait ne serait personne d'autre qu'un... Miro. **Mrdjan Bajic** s'empare d'objets ordinaires avant de les métamorphoser en animal cocasse.

Le canard de **Kavallieratos** déploie ses ailes, semble-t-il, pour devenir la tribune de ses congénères ailés. Les papiers mâchés de **Laurent Le Deunff** auraient émigré ici depuis leur territoire de dessin animé. Ils possèdent une bonhomie proche de celle des jouets d'enfance, ceux à partir desquels il est aisé d'inventer des histoires amusantes et amusées. Ils feront excellent ménage, apparemment, avec le chien en épingles polychromes de **Béatrice Arthus-Bertrand**.

L'« Insondable richesse du for intérieur » que signe **Laurent Baude** surgit d'un massif, tel un cobra enjôlé par un flûtiste indien pour lequel il jouerait les périscope inquisiteurs. Le lièvre de **Barry Flanagan**, avec sa dégaine caricaturale, on s'attend à le voir cavalier à toute allure à travers les jardins de la villa. Car, même en bronze, il conserve une légèreté de coursier hors pair.

Prodigeux

Au moyen de plumes soigneusement collectionnées, amassées, agencées, **Kate MaccGwire** a confectionné un reptile sans queue ni tête qu'elle a déposé, pour l'éternité d'un conte de fée, dans une cage de verre afin de le protéger des caresses que, irrésistiblement, nous avons désiré de lui faire. Il arrive, en effet, que l'esthétique l'emporte sur la communication. C'est le cas encore pour **Gabriel Sobin** et ses empreintes de plumes à la cure d'abeilles. Leur aspect est fastueux autant que fascinant et ne le doit qu'à la matière naturelle.

Les gastéropodes apprivoisés par **Jean-François Fourtou** envahissent les murs d'un palier. Bien dressés sans doute, ils ne laissent nulle trace de bave derrière eux. **Hikaru Myakawa** a doté ses félins d'un bec qui les rend soudain davantage pacifiques que carnassiers.

Pascal Bernier a une vocation de secouriste. Ce Belge, en effet, ne se rend jamais chez un naturaliste sans une provision de bandes velpeau. À la moindre erreur de ce vétérinaire légiste, il panse l'animal post mortem. Mais il est aussi capable de nous donner le vertige en mettant en abyme par miroirs interposés la production forcenée d'un cheptel bovin.

La perruchette bleue, sortie elle aussi de chez un taxidermiste, animée par **Delphine Gigoux-Martin**, mène un



Daniel Andujar, extrait du mur de photos d'Andujar au Carré d'Art.

combat de fable contre un volatile dessiné agressivement au fusain sur un mur. Moqueur, l'oiseau vert de **Xavier Veilhan** sort tout droit d'un manuel de géométrie pop up. À l'inverse, le gorille de **Bamassi Traoré**, avec son impressionnant assemblage de pièces métalliques usagées, suscite une dérisoire impression de robot passé sous les investigations d'un médecin légiste de la mécanique.

Amélie Giacomini et **Laura Selliers**, hantées par la métamorphose, associent un environnement sonore à des formes qui subissent le passage de la corporéité féminine à la géographie lieu, à l'instar des mystères d'ancestrales légendes. Les sirènes de **Kiki Smith** sont à la fois femmes et oiseaux. Elles appartiennent à ces mythologies où la relation reste étroite entre humains et animaux. **Katia Bourdarel**, en affirmant qu'elle est une louve, se retrouve carrément en plein dans les histoires d'autrefois.

Nicolas Darrot associe insectes et prothèses. Cette démarche, proche de la science-fiction ou peut-être d'une réalité en train de naître à travers des expérimentations plus ou moins occultes, a quelque chose d'ensorcelant. Comme si les créatures d'archaïques légendes se concrétisaient pour une cohabitation étrange entre les humanoïdes et un monde animal hybride.

Philosophiques

En guise d'emblématique présence, la chouette du Flamand **Johan Creten** indique que la sagesse préside au rassemblement. Néanmoins, dans la mesure où elle est aussi liée au farceur frondeur et

contestataire Tyl Ulenspiegel, elle demeure quelque peu équivoque. Le même sculpteur a péché des poissons qui portent la mort en guise de masque posthume.

Les cervidés en fer à béton de **Didier Marcel** se réduisent à l'idée de la silhouette de la bête. Ainsi, parfois, les idées de certains penseurs, restreintes à l'essentiel, deviennent claires pour n'importe quel quidam. **Philippe Pasqua** associe papillons, ces éphémères, et un crâne, inaltérable. Cauchemardesque sans doute. Quoi que très représentatif de notre bref passage sur terre.

Samuel Rousseau rappelle que l'art animalier date de la préhistoire. Cette pérennité de la création, il la concrétise par une transposition vidéo animée de peintures rupestres. Il affirme, derrière une forme plutôt ludique, que l'émotion d'une œuvre ne s'érode pas nécessairement au fil des siècles.

Plutôt actif, l'animal en acier corten de **Julien Allègre** est rétif. Sa composition en morceaux assemblés, symboliquement rongée de rouille et réfractaire au toucher nous dit qu'il existe des êtres peu disposés à répondre à la douceur qu'on leur témoignerait.

Julien Salaud parie sur l'ambiguïté du langage. Sa « Constellation du brocard » accepte les deux sens du second terme de cet intitulé. Il désigne celle/ceux qui subit des railleries voire des injures; il décrit également un chevreuil âgé d'un an. Son animal, recouvert d'un réseau de fils retenus à des clous plantés dans sa chair, a subi double violence: celle du chasseur

Écologiques

Alternant le lisse et le rêche, les terres cuites d'**Evert Lindfors** réinventent l'arche de Noé ; rassemblés en un troupeau, les animaux attendent de monter dans le navire qui les sauvera de la catastrophe écologique que nous provoquons depuis des décennies. La Fratrie (**Karim & Luc Berchiche**) invite à fuir un monde qui fonctionne avec des hauts et des bas vertigineux.

Art Orienté Objet (**Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin**) a tricoté une nouvelle peau à des animaux que nous ne cessons de persécuter et évoque la légèreté en vol de l'albatros silhouetté en néon, induisant ici un possible télescope avec une ligne électrique haute tension. **Cooper Jacobi** propose une habitation protectrice des abeilles. **Dion** exporte un petit coin de paysage dans lequel végétal et animaux se retrouvent englués dans le goudron des sinistres marées noires.

Andries Botha relie aux cieus, grâce à un cordon ombilical métaphysique, un éléphant menacé par les massacres braconniers. Pour **Rina Banerjee**, originaire de Calcutta, le singe est un messenger. Il est donc vêtu somptueusement. Deux exemples où l'homme se doit de protéger le règne animal et pas uniquement le sien. **Cris-Vell**, sur un rocher imaginaire éparpillé par les polluants, rassemble des animaux mythiques venus se réfugier. Optimiste **Antonio Gagliardi** installe des maisons pour oiseaux en plein ciel.

Céline Cléron aligne des toises, de celles qui servent à mesurer la taille des humains. Seulement, celles-ci sont couronnées d'antilope, de pélican et de sanglier. Une façon d'induire, sans doute, une supériorité animale sur l'homme remis à sa place dans une évolution globale du vivant. Par ailleurs, sur un support rappelant une structure foraine de montagne russe, elle a étiré le squelette d'une couleuvre. Analogie possible d'une vie soumise à des aléas mais de toute façon destinée à la morsure d'une mort, en aléatoire suris tant que la bête n'est pas venimeuse. Ce pourrait être une des agressives cannes de golf converties par **Terrence Musekiwa** en inquiétants reptiles.

L'ours d'**Erik Dietman** est planté au sol. Il est massif, statufié en étagement de galettes métalliques épaisses. Il se présente immuable, inamovible, sorte de défi au temps, de résistance passive aux menaces contre les espèces telles que la sienne.

Victor Knud a conservé une ancienne cabine téléphonique. On y entend des sonorités naturelles susceptibles de nourrir l'imagination sans avoir d'autres images que mentales. Une façon de percevoir ce qui, sans réaction de l'humanité, risque de disparaître. Mais le plus impressionnant, par sa taille, ses coloris, est une tête d'éléphant de **Bordalo**. Elle est entièrement agencée à partir de ces déchets plastiques qui restent majoritaires dans la pollution maritime et trouvent ici de quoi se refaire une beauté.

AU CAMPRÉDON

Guy Bourdin, praticien de l'artifice

Avec Guy Bourdin (1928-1991), d'abord photographe de mode, on est de plain-pied dans l'artifice, inévitable influence du milieu où il puisait ses sujets iconiques. Parmi les clichés sélectionnés pour le Camprédon, aucun, à de rares exceptions, ne s'attarde sur un pan de nature. Les décors familiers sont soit de l'architecture, soit des intérieurs plus

ou moins sophistiqués. Les personnes photographiées sont des femmes qui, de manière manifeste, posent.

Outre son attention particulière à la couleur, une des pratiques de Bourdin est la mise en abyme qui insère une image dans l'image. C'est une façon franche d'affirmer qu'il ne s'agit pas de réalité mais d'un transfert de celle-ci par le biais de la prise de vue argentique. Le procédé peut être complexe. Ainsi, telle photo noir et blanc d'une jeune femme déambulant, brandie par une main couleur chair aux ongles rougis, laisse deviner, sans la montrer, que, derrière elle, défile la même personne. Ou cet autre tirage qui paraît dissimuler l'identité d'une femme filmée dans la position provocatrice d'un entrejambe mis en valeur par un écart maximal des membres inférieurs.

D'autres photos sont plus simples. Elles se contentent de reproduire des clichés rassemblés en les mettant parfois en espace comme dans un péle-mêle. Ou elles se mettent en scène, tel ce noir et blanc d'une fille en position de prisonnière attachée à un poteau, placardé lui-même sur un poteau fiché dans un sol de caillasse désertique. Circonstance qui induit une narration sous-jacente, une anecdote à raconter, une fiction à élaborer.

Cet aspect qu'on aurait tendance à qualifier de littéraire se manifeste assez souvent. C'est le cas de cette autre paire de gambettes de passage devant un arrière-plan de balustrade métallique; elle est couplée sur le sol au premier plan par des morceaux d'affiche déchirée d'un visage féminin.

La présence de miroirs permet à Bourdin des effets d'apparitions issues du hors champ, des dédoublements. Il cultive volontiers l'étrangeté. Quelques tirages laissent percevoir des atmosphères proches de certaines toiles de Hopper. D'autres naviguent entre fantastique et surréalisme. La plupart affichent un érotisme glacé loin des fadeurs apparentes d'un Hamilton désormais honni. Loin également des provocations ou des subversions plus hard.

Un intérêt supplémentaire de cette exposition est la mise en valeur des polaroids. Ils sont un peu comme les esquisses pour un peintre. Ils donnent une vision moins préoccupée par l'artifice tout en conservant des thématiques identiques.

AU CANTINI

Erwin Wurm, ironisant distorreur

En dépit de l'étonnement d'être informé à l'accueil du Cantini qu'il n'existe au sujet de cette rétrospective ni dossier de presse ni de catalogue, les expos consacrées à l'Autrichien Erwin Wurm (Bruck an der Mur, 1954), éparpillées en ville, permettent de se rendre compte de l'importance de son œuvre pimentée d'humour.

À la Vieille Charité, le visiteur sera mis en présence d'une œuvre monumentale, spécimen de la malice de son créateur. Sa « Maison rétrécie » de 16m de long sur 7 de hauteur, n'a que 1m30 de large. Elle est la réplique raccourcie de la maison de ses parents. Elle signifie en trois dimensions l'étroitesse d'esprit des compatriotes de Wurm dans les décennies de sa jeunesse. Elle met mal à l'aise celui qui s'aventure à l'intérieur comme dans ces logements conçus à l'économie et dans lesquels les locataires se trouvent à l'étroit.

La suite dans les autres musées est à l'avenant. Les objets abondent puisqu'ils ont, eux aussi, envahi le quotidien d'une majorité d'individus à travers les cinq continents où le système économique incite chacun à consommer le plus possible. Ce n'est pas innocent d'ailleurs si Wurm a affiché une sorte de journal intime d'une performance de 1993 consistant à manger en vue de passer « De la taille L à XXXL en huit jours », photos à l'appui.

C'est donc bien notre manière de vivre qui nourrit – le verbe est ici évidence – la créativité et la combativité de l'artiste. Il s'en acquitte avec un sourire enrobé d'ironie. Voici une 'mini' Austin qu'il a rendue obèse en modifiant avec minutie sa carrosserie. Voici une maison en résine bouffie et le célèbre musée Guggenheim en train de fondre comme les glaciers de l'Arctique.

Une architecture rose se boursouffle et se distend. Est-elle bâtie? paysage? insolite mobilier? Elle condense en son intitulé une part essentielle de cette pratique: « Perturbation ». Un revolver géant git au sol. Il est déformé par la trace d'un pneu qui aurait roulé sur sa masse, trace qui lui donne l'apparence d'une peau de serpent. Ici tout ce qui est faux est vrai. Comme ces meubles ordinaires figés en sculpture. Ou ces autres attribués à des artistes célèbres (De Kooning, Munch, Pollock...) mais montés ou installés en dépit de tout bon sens.

Il y a également ses célèbres « sculptures d'une minute », pièces mises à la disposition du public, sur lesquelles il lui est loisible de monter, dans lesquelles il est souhaité de s'investir corporellement, le temps de les faire exister autrement. Une bonne partie d'entre elles sont dispersées à travers les salles d'œuvres patrimoniales du Palais des Beaux-Arts. Sans omettre du papier peint à tapisser sur les murs en vue d'accueillir les visiteurs du Cantini avec une volontaire provocation dans le côté anecdotique des motifs reproduits à intervalles réguliers.

Les mots sont aussi source ludique. Il les peint parfois, les dit, les disperse. Il les prétend statues puisqu'ils sont dans l'espace. Il leur fait exprimer des absurdités ironiques au sujet de ses prédécesseurs, tel : « Un concombre juteux coincé dans la fente d'un Fontana rose ». Si bien que, finalement, Wurm, en se moquant, remet allègrement en interrogation des habitudes de vie quotidienne, des tendances à la consommation effrénée, des rejets ou des engouements versatiles à propos de l'art en général et contemporain en particulier.

AU CARRÉ D'ART

Andujar, espiègle politique

À Nîmes, en lien avec les Rencontres photographiques d'Arles, Daniel Andujar (Almoradi, 1966) affiche ses photos détournées consacrées aux dirigeants politiques du monde. Et ce n'est pas triste. Poursuivant une pratique initiée autrefois par John Heartfield (Berlin, 1891-1968) contre le régime nazi, le photographe espagnol n'épargne personne, mort ou vif.

Tous les moyens visuels sont bons pour ridiculiser ou pour dénoncer ceux qui détiennent le pouvoir et ont tendance à en abuser. Lincoln possède le nez de Pinocchio. Hitler arbore une chevelure afro. Staline est en train de fondre de volupté entre les mains expertes de deux pulpeuses créatures. À moins qu'il n'arbore un look de rocker.

Erdogan se voit les lèvres bandées d'un sparadrap en forme du signe 'dièse' pour rappeler sa main mise sur les tweets. Un micro rouge mal placé ou déplacé affuble Trump d'un nez de clown. Kim Jung-un est réduit au stade écolier nourri au chocolat glacé. Son portrait en gosse braillard est une pub pour un produit régulant la tension. Il lui arrive de faire un double doigt d'honneur en gros plan. Ce que fait à son tour le président syrien à la presse du monde entier.

Berlusconi est métamorphosé en pratiquant du yoga, avec comme injonction d'apprendre à maîtriser ses impulsions. Le même étale une mine gourmande alors qu'il lorgne vers le roman « Lolita » de Nabokov. Poutine a l'air presque pacifique avec ses cheveux de hippie flottant au vent. Il a l'air, par contre, décontracté et conquérant lorsqu'il commente l'actualité russe en tant que journaliste de CNN ! Ailleurs, il est paradoxalement dubitatif lorsque les rameaux d'olivier du logo de l'ONU lui font une ironique couronne pacifiste.

Voici Kadhafi aux lèvres cousues, Sarkozy enfilant des prothèses pour gagner en taille. Et ce dirigeant vénétzien, bardé de décorations, il est monté sur un meuble, effrayé par une souris... d'ordinateur. Bush louche presque lorsqu'il aperçoit sur son nez une verrue dessinée comme une bougie d'Amnesty International. Que penser du même Bush passant les pouvoirs à Obama en lui donnant les dés (pipés?) du hasard? Ou de Kadhafi agissant à l'identique avec le président français ?

Les mots jouent aussi leur rôle. Ainsi lorsqu'on voit El Hassad et le président russe entrer de concert dans la même salle, ce commentaire : « Connaître le fond c'est connaître l'histoire ». Rien de changé dans la citation mais cette fois, c'est Obama riant avec le pape. Drôlatique aussi de regarder un portrait de Mao tatoué de formes à la Batman s'étaler sur cette affirmation : « Le hard rock est la vraie révolution culturelle ». À proximité, on le retrouve maquillé en auguste au-dessus d'un slogan annonciateur de la liberté de chatter en Chine. Et ceci n'est qu'un échantillon des trouvailles caustiques d'Andujar.

Michel Voiturier

« Animaleries » à la Fondation Villa Datri, quai des Otages à L'Isle-sur-la Sorgue jusqu'au 3 novembre 2019. Infos : 0490 95 23 70 ou www.fondationvilladatri.com

Expos Erwin Wurm au Musée Cantini 19 rue Grignan, au Centre de la Vieille Charité 2 rue de la Charité et au Musée des Beaux-Arts Palais Longchamp à Marseille jusqu'au 15 septembre. Infos : 04 91 54 77 75 ou <http://culture.marseille.fr/node/613>

« Leaders » au Carré d'Art, hall de la galerie Foster, place de la Maison Carrée à Nîmes jusqu'au 3 novembre 2019. Infos : 04 66 76 35 70 ou <https://www.carreartmusee.com/fr/>



qui le tua et celle de l'artiste qui prétend le transcender. Comme si l'art abolissait un tort fait à un innocent.

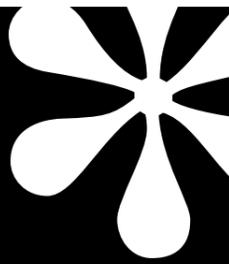
Jouant à son tour avec les mots, **Céline Clairon** forme une sculpture composite. Sa dentelle est ce qu'on appelle un ruché, col particulier porté autrefois dans certaines cours royales. Du coup, elle associe ce travail à celui des alvéoles d'une ruche dirigée par une reine. Cette comparaison entre deux pouvoirs distingue celui qui a besoin de paraître et donc d'apparat et celui qui produit dans l'ombre sans se soucier de reconnaissance car le vital dépend de sa vitalité.

Une fable racontée visuellement par **Mamady Seydi** parle d'une hyène en train de séduire l'être qu'elle baratine. La morale n'est pas dite. Elle est, comme toujours sans doute, une simple règle de vie ordinaire donnée en tant que leçon de conduite. **Dimitri Sykalov**, imitant les trophées de safaris qu'exhibent des chasseurs dans leur logis, place au mur un assemblage de caisses ayant contenu des munitions qui prend la forme métaphorique d'un grand fauve carnassier. Cette synthétique visualisation en dit davantage sur l'agressivité de nos congénères que des discours.

David Teboul inscrit en néon une phrase extraite de Freud disant que la tristesse apparente des chiens est un leurre et une vidéo en gros plan de l'un d'entre eux nous laisse à méditer ce que nous avons envie de déceler dans un faciès canin en train de nous fixer, les yeux dans les yeux. Quant à **Stefan Rinck**, il inscrit dans l'espace un totem de grès rouge propre à quelque méditation.

Chronique 21

Aldo Guillaume Turin
Federico Fellini, Pablo Picasso,
Arnaud Debrée, Imi Knoebel,
Mikhael Hers, Jeff Koons.



UN TEMPS SANS AGE

Quelquefois il importe de s'attacher à l'expérience particulière que fut pour un auteur l'effort de répondre au profond de soi à l'histoire qu'il révèle dans son roman ou, mieux encore, son autobiographie, celle-ci fût-elle ramassée sur une période unique de sa vie et non sur l'existence entière de celui qui écrit. Le regard, on voit qu'il se transforme, du moins dans certains cas, chez certains qui tentent d'en concrétiser les effets compte tenu de la personne alors promue action individualisée. Si bien que l'objet considéré par ce regard, par-delà la délicate ou trompeuse couleur verbale dont il est revêtu, témoigne avant tout de l'apprentissage qu'il a fallu pour le servir. C'est de ce glissement, souvent secret, d'une intensité de chaque instant, que semble vouloir inventorier si peu que ce soit les données sensorielles ce passage extrait du livre d'Erri de Luca intitulé *Une fois, un jour*, où il s'essaie à décrire l'ordre naturel primitif de sa relation avec sa mère – le voici : « Si on bouge sans cesse, on impose un sens, une direction au temps. Mais si on s'arrête, en se butant comme un âne au milieu du sentier, si on se laisse emporter par la rêverie, alors même le temps s'arrête et n'est plus ce fardeau qui pèse sur nos épaules. Si on ne le porte pas il verse, il se répand tout autour comme la tache d'encre que ma plume faisait toute seule, droite en équilibre sur le buvard, pour retomber ensuite, vide. » Traduits de l'italien (la difficulté résidait en la dimension orale du texte de départ, et le résultat, étonnant, abolit avec bonheur l'inquiétude légitime que l'on ressent à l'égard d'une ambiance sonore demeurant hors d'atteinte mais ici acceptant d'être réduite à l'équivalent d'une première pierre posée dans la bonne direction), ces mots se trouvent mis en place pour confirmer une réalité supérieure : ni littérature répertoriée en tant que telle, ni information offerte au lecteur afin qu'il « adhère », qu'il poursuive l'excursion que cherche à lui faire faire la pensée par une suite d'échos intimes auxquels se rendrait sa propre conscience appelée à elle-même.

Ce sont aussi bien, toute proportion gardée, de tels mots qui, découverts récemment, envahissent la mémoire lorsque cet été on visite, à la Cinémathèque française, l'exposition qui y est consacrée à Picasso et à son contemporain disons tardif, le fort fréquenté Fellini. Si intéressante soit-elle, par le rapprochement entre deux disciplines, peinture, cinéma, et de deux types de prospection de l'univers des rêves et des femmes, en elle se déroule la tendance du service-volée comme beaucoup d'institutions culturelles désormais la pratiquent – ce qui en compromet la valeur rétrospective. Laquelle s'attacherait plutôt à définir comment la naissance à l'art, la passion de l'art, pour les deux créateurs, furent affaire de désaccord avec un milieu du fait qu'il y avait avant tout à forcer une voie nouvelle vers le monde et la société ordinaires, à dénier tout droit de préemption à l'égard des éléments combinés de l'aventure et du savoir. La succession des œuvres, et cela est valable pour l'un comme pour l'autre, en vérité tout ce parcours décidé une contiguïté permanente, n'autorise pas le spectateur à comprendre de manière simple comment Picasso a façonné autant d'airs de famille entre ses toiles et dessins pourtant de style tout à fait différent, et à travers une cascade d'époques ayant chacune et tour à tour priorité sur les précédentes. Et guère plus de se donner une idée, de saisir le pourquoi du parrainage qu'exerça la double attirance pour le cirque et pour le music-hall, deux formulations de l'être reposant sur le trope de l'évanescence, chez le cinéaste de *Huit et demi*. Et de bien d'autres films encore, tous composés à partir d'une imagerie voisine des jeux de masques, des levers de rideaux affranchissant les démiurges de leur cercle habituel d'influence. La cohabitation des deux artistes ne suscite pas entre eux le dialogue que l'on espérait – au besoin, même contradictoire –, car il n'est au fond nulle part question d'une vocation concevable, d'une histoire possible et encore moins d'une remise en cause des notions de rupture et de prolongement dont ils déplaceraient ensemble et à leur gré les choix, les rejets et interpolations. Parsemée d'obstacles en tous genres, l'évolution de l'un et de l'autre ne trouve pas, dans les limites de cette exposition, à qualifier le besoin si évident de ménager une place aux interstices, aux incertitudes de la marche pas à pas vers l'objet de la perception, soit fantasme, soit déchiffrement d'un réel situé hors de portée et que le désir de

le rejoindre enflamme. Tout se passe comme si, une fois préétablie en son principe, l'adresse artistique seule dominait. Comme si nul acting out, supposant de combattre toute évocation de quoi que ce soit enfermé dans le stéréotype, ne parvenait à déstabiliser ces augustes statues du Commandeur que le site semble avoir réunies pour vanter leur génie d'histrions coriaces à contrefaire. Mais l'émotion du spectateur ne veut pas de cette plus-value artificielle, elle réclame de pouvoir se rendre au rendez-vous avec la suspension du bougé sans fin, motif désormais porté aux nues, que lui inflige une douteuse allégeance.

*

En correspondance avec plusieurs de ses rêves d'exil définitif, Arnaud Debrée, un temps, a fait beaucoup de voyages. Enumérer ses envols et ses retours en France voudrait que l'on s'y consacre à l'aide d'un récit mais la parole ne suffirait pas, elle ne transmettrait que peu de chose, trop peu, de ce que furent pour lui ces moments de vie qu'au moyen de ses souvenirs il évoque à présent de loin en loin. Elle s'avouerait impuissante à recéler véritablement la surprise devant des crêtes de montagnes frôlées par des nuages, le silence de quelques endroits coupés du reste de la Terre. Aux marges de son retraitement d'aujourd'hui, il tente lui-même de décrire le passé, de manière qu'il avoue incomplète. Il donne l'impression de quelqu'un qui reste convaincu que ce passé demande qu'une énergie mal contrôlable le singularise – l'énergie de la jeunesse, prenant une signification plus large pour l'esprit dès qu'elle s'estime une île entourée de flots prêts à l'engloutir. Une, deux remarques au plus et Debrée, comme s'il se rappelait le temps où il pratiquait le pinceau, à l'adolescence, fait naître dans l'espace les pistes brouillées du bush australien, les hauteurs de Los Angeles où l'on arrive à reprendre son souffle après que la nuit s'est assoupie, à moins que ce ne soit Los Angeles qui feigne de dormir et que la nuit n'ait été qu'une fausse nuit où les étoiles mentent.

Le film qu'il a réalisé accueille discrètement cette fièvre des voyages sans qu'il ne la déleste jamais de son effet radical, et d'ailleurs *L'enfant de la Ciotat* – le titre à lui seul inclut aussitôt le rappel de l'arrivée d'un train dans l'une des vues Lumière – reste un document dont nul ne pourrait affirmer qu'il ne l'éveille pas à quelque vertige intime, quelque réminiscence dont le fait de partir un jour vers l'inconnu alimente le feu à couvert. En retrouver les images, certaines en noir et blanc, d'autres en couleur, mais légèrement voilée, permet de s'accorder spontanément et sans réserve aux lignes maîtresses ainsi qu'au clair-obscur qui l'habitent : tout dans ce film de moins d'une heure suscite un sentiment d'évidence du décor, bien plus, bien plus fort que dans nombre de films parlant eux aussi d'un lieu propice au rêve de s'en aller, alors qu'il s'agit d'un lieu clos et empreint de la tristesse d'un deuil qui ne finit pas. Introduit dans le périmètre supposé de cette gare et ses entours, le regard, s'il accepte le « contact direct » avec ces murs, cette table de cuisine, mais tout autant avec ce jeune garçon et son père, garde-barrière à l'ancienne, ressent une étrange familiarité avec l'ensemble. L'époque où se déroule l'histoire serait difficile à préciser. C'est là que quelque chose d'authentiquement audacieux puisque des trains passent et repassent, que leur stridence résonne, que l'intuition poétique enveloppant la caméra recueille mouvements et énoncés, rares mais très explicites, avec un égard semblable à celui conduisant la main de l'officiant d'une cérémonie vers l'épaule de l'initié, cristallisant de la sorte la vérité d'une emprise.

Comme par un effet de contraste saisissant, le film, datant de 1995, émeut les connaisseurs et obtient partout où il est montré prix et encouragements, mais Debrée, que peu de critiques se risquent à confronter à leurs catégories mentales ordinaires, doit se rendre à l'idée que l'horizon qu'il avait cru à sa portée, et qui place au centre de son travail l'option qui est la sienne en faveur du non-divertissement, se trouve de façon brutale soudain obscurci. Pourtant *L'enfant de la Ciotat* représente, fruit d'une rigueur extrême dans la mise en scène et la distribution des séquences et de leur rythme, un hommage bien plus que bienvenu à la cinéphilie. Une rencontre avec l'inspiration des devan-

ciers du septième art, celui que résume le moi « classique » chez les maîtres de jadis, tournés en premier lieu vers ce qui est, rien d'autre que le monde tel qu'il s'ouvrait en eux. Parce que le petit homme, dans le film, pratique sa super-huit aussi naturellement que s'il s'adressait à quelqu'un de proche, usant d'inflections de voix capables d'en dire davantage que même de simples phrases, le sentiment de revenir aux racines, aux affects élémentaires, aimer, reconnaître que l'on est aimé, surgit du sein d'un déploiement de figures que marque le défi au langage. A la fois de doux épi-grammes cinématographiques et des glissières pour une vie réinventée.

*

L'adoption d'une structure fragmentaire pour ses travaux récents, présentés à la Patrick De Brock Gallery, située sur le bord de mer belge, d'août à septembre 2019, confirme la résolution que le peintre Imi Knoebel avait prise dès l'aube de la décennie quatre-vingt d'étoffer ainsi la matière picturale. Se remémorer ses « *farbige Elementen* » d'alors n'épuise cependant pas l'étonnement éprouvé devant les différents supports en aluminium d'aujourd'hui – qu'on en juge : les couleurs brossées sur chacun d'eux, avec la lecture qu'elles demandent de faire de leurs stries multifoliolées, recondensent leur aspect d'étape préparatoire à un achèvement auquel il semble hors de question qu'elles soient requises. Le surfaçage demeure leur priorité. Quant à la découpe asymétrique, toujours individuelle, offerte par chacun des supports, combinables entre eux si on le décide, mais pas nécessairement, elle tronque de son profil acéré moins l'approche faite par l'œil que la vision traditionnelle attachée à l'histoire de l'art conçue à l'égal d'un ferment d'harmonie.

*

On voit des films que l'action des personnages pousse continuellement en avant, qui invitent celles et ceux qui les regardent à retrouver les secousses et les abandons de l'univers de l'action ordinaire mais portés à un degré supérieur, où la fugitivité des apparences le cède à une tournoyante ébriété. Ce sont des films qui prétendent à l'action réelle mais qui s'en défont au fur et à mesure qu'ils s'identifient au semblant dont ils exaltent la montre. Il y a en parallèle des films qui affirment être remplis d'une mission, soit qu'ils entretiennent le mythe des belles images, des images tirées de la peinture ou de certains modes d'illustration du réel – soit qu'ils s'affilient à des courants esthétiques majeurs, de ceux que la langue du cinéma a établis à l'instar des lignes profondes que présentent les morceaux de musique de haute teneur d'écriture et acquérant sur le temps long leur vitesse de croisière. Il faut parfois à un auteur de film un désir de volonté expressive plus grand que l'admiration qu'il voue aux œuvres de tel ou tel aîné pour que se fasse jour le sens imparable qu'il s'emploie à inoculer au tournage qui l'occupe. Il lui faut aussi parfois un déficit de ce désir pour que, par réaction, le film qu'il conçoit devienne un lieu d'influx au terme de plusieurs heures de doute ou d'insécurité intérieure.

La surprise est venue récemment du dernier opus de Mikhaël Hers, intitulé *Amanda*, le prénom de la fillette de sept ans que la narration identifie ici à un témoin involontaire du bruit et de la fureur, à une interprète aussi bien de *l'amor fati*. En embrassant l'action pour l'aspirer en quelque sorte et la soumettre à l'idée d'un précipité, au pouvoir d'une contention qui, à rebours des habitudes entretenues par un discours qui fait tout perdre de ce qu'une action suppose, de ce qu'elle engendre au niveau du rapport à autrui, à soi, au deuil consécutif à une mort violente, le film de Hers – dont la stratégie tient dans un évitement de la mécanisation des corps et des âmes pour ce qui est des protagonistes – ressemble à un séisme opérant au ralenti, inséparable de l'extrême retenue que soulignent les plans qui le composent.

Les attentats du 13 novembre 2015 à Paris, causant la perte de plusieurs victimes, et des dégâts psychiques très grands, aux retombées qui s'avèrent imprévisibles, sont à la source de ce long métrage. Une jeune femme meurt lors d'un massacre au bois de Vincennes, elle

laisse après elle un enfant, son frère cadet va devoir s'approprier à la situation, il va tenter d'amoinrir sa différence d'âge avec une toute petite fille qu'il ne comprend guère et en deviendra le tuteur ; ce n'est pas tout : ce très jeune homme tombe amoureux d'une voisine, il va de surcroît lors d'un bref séjour à Londres amorcer un dialogue avec une mère qui les avait quittés longtemps plus tôt, lui et sa sœur. Une fois racontée, la fiction attire l'attention sur elle. Toutefois elle se distingue du film, lequel pose plutôt la question de l'éparpillement des durées imparties aux multiples degrés du choc initial et de sa propagation dans les existences réunies autour d'un événement surgi du néant. Bouleversante, la question se redouble encore. Du fait d'un temps d'attente qui n'a pas eu lieu. Et d'une succession en apparence improvisée, en tous cas à plus d'une reprise chaotique, de dévisagements réciproques de la part de deux êtres perdus, brutalement déniés. Le thème du film ne se trouve pas dans le réel qu'il convoque, qu'il charge de puissance, mais dans le réel de l'intensité qu'il dégage de sa propre organisation, de son frottement, compensé par un ton général d'une élégance plus que rare, avec le destin.

Ces questions croissent tout au long de la projection. Elles fouillent les réponses qu'elles suscitent bien mieux qu'elles ne s'en contentent. Et cela chemin faisant, car voici un film tissé de parcours en tous sens, à pied, à vélo, quand ce n'est pas grâce au fil que tendent entre eux les yeux de l'enfant, du jeune homme, de la voisine déjà aimée au-delà de la forme que consentent à se prêter comme un gage les sentiments. On marche et on court, on va et on vient, on se bouscule dans la tendresse de moments privés d'air ou d'échappées convergeant vers des quartiers où maintenant patrouillent des soldats en armes : la somme de ces parcours étant impossible à calculer, le cinéaste s'émancipe de l'attraction permanente qu'ils suggèrent en prenant de Paris des cadres d'une beauté si fulgurante qu'instantanément elle se sublime, dépassant en force le stéréotype connu de la Ville la mieux dessinée qui soit – et le malaise, s'il y a cours, n'occupe l'écran que le temps voulu, quelques secondes à peine, des touches sombres ici et là, emportées par la géométrie des toits sur lesquels se répand par inadverance la secousse ressentie. Partout, à toute heure, le vert grignoté d'ombres et d'enchantements du peuple des arbres, échelonnés sur les avenues, partout un soleil d'été qui lisse autant qu'il abolit le souvenir de la catastrophe et la douleur concomitante, la déréliction cachée au fond des choses quand chaque lendemain étouffe la joie fraîche. Les heurts abondent autour de la gosse. Ils prennent la relève des parcours jamais débutés par hasard, ils les combattent, et on devine qu'il s'agit là d'un jeu des contraires. Les intervalles de temps lestent d'un poids d'affect inerte des cartographies improbables. Et c'est à s'interroger sur ce que l'on voit vraiment, dès que paraît l'un de ces cadres, sur les allers et retours qui viennent le zébrer – et sur l'ampleur du ressenti qui efface les frontières séparant tous ces cadres, n'ajustant les personnages qu'à leur présence passagère.

*

Bien des aspects de l'art contemporain mériteraient un guide personnel, de préférence vierge de préjugés idéologiques découlant du commercialisme. Partager des découvertes et accéder séance tenante aux valeurs intrinsèques que véhiculent une installation qui fait scandale ou une série de monotypes exécutés par un engin trônant temporairement au milieu d'une salle d'exposition où des collectionneurs s'abreuvent du discours interrompu des spécialistes, ces tentations, pour légitimes qu'elles s'affirment, restent difficiles à satisfaire. Dernièrement, le bouquet de tulipes géant en béton et plastique que Jeff Koons souhaitait voir fleurir les marches du Palais de Tokyo a engendré des polémiques mêlant dégoût et cynisme – pour autant il y a peu de chance que l'appropriationniste américain, obéissant à une logique contractuelle, inaugure de lui-même un rapport au public susceptible d'avoir la signification d'une œuvre pour sujet.

En Piste ! et Prix de la création

Pour la cinquième année consécutive, les galeries et centres d'art liégeois se réunissent à La Boverie pour exposer ensemble leurs artistes à l'initiative de la Ville de Liège. Pendant cinq jours dont le vendredi axé sur une journée pédagogique, La Boverie accueille cette année 30 participants, apportant un bel éclairage sur le travail de chacun d'entre eux dans un paysage culturel en proie à des questionnements sur ce que doit être une galerie d'art contemporain aujourd'hui : certaines investissent, d'autres jettent l'éponge ; certaines créent des synergies ; d'autres misent sur l'événementiel préférant tourner le dos aux grands rendez-vous de l'art actuel...

Sans profil de sélection comme il y aurait lieu dans une foire comme Art Brussels, on retrouve d'année en année à peu près les mêmes participants : Arthotèque, Centre culturel de Marchin, Créahm, Espace 251 Nord, Espace Galerie Flux, Galerie 23, Galerie CDLT, Galerie Central, Galerie Christine Colon, Galerie Clair Obscur, Galerie de Wégimont, Galerie Jacques Cerami, Galerie Laval, Galerie Le Parc, Galerie Les Drapiers, Galerie Liehrmann, Galerie Nadja Vilenne, Galerie Orpheu, Galerie Satellite, Galerie Triangle Bleu, Le Comptoir du livre, L'Enseigne, L'inventaire, La Châtaigneraie - Centre wallon d'art contemporain, Le Hangar, Les Amis de Roger Jacob - Fondation privé, Quai 4 galerie, Société Libre d'Emulation, Space Collection et Traces Galerie.

Parce qu'il est plus facile de pousser la porte d'un musée, c'est l'occasion de (re)découvrir une centaine d'artistes dont Gérald Dederen, Jacky Lecouturier, Michel Léonardi, Selçuk Mutlu, Jean-Pierre Ransonnet, Charles-Henry Sommelette, etc.

Parallèlement, l'exposition du Prix de la Création 2018 aura lieu conjointement, dans la verrière créée en bord d'eau par l'architecte français Rudy Ricciotti. Martin Chaumont, Alexia Creusen, Laurent Danloy, Grégoire Faupin, Julien Janvier, Mégane Likin, Paul Mahoux, Sarah Minutillo, Andrea Radermacher Mennicken et Sophie Vangor y proposent un sujet libre.

La vocation de ce prix consiste à découvrir, encourager et soutenir un jeune talent liégeois dans les diverses formes d'expression de l'art contemporain.

D.L.

En Piste ! et Prix de la Création 2018 : du vendredi 25 au mardi 29 octobre 2019 (ouverture exceptionnelle du musée lundi 28 octobre), La Boverie, 4020-Liège.



Musée de la Boverie

LA BOVERIE

GALERIES ET
CENTRES D'ART
S'EXPOSENT
AU MUSÉE

en
Piste !

+ PRIX DE LA CRÉATION 2018

DU 25 AU 29 OCT 2019
PARC DE LA BOVERIE
LIÈGE • ENTRÉE LIBRE



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.resp.: Lino Polegato / Conception graphique : remerciements à Anne Truyers
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



**EMMANUEL
VAN DER AUWERA**
THE SKY IS ON FIRE
EXPO MUSEUM | 05.09 - 03.11.19

**LEA
BELOOUSOVITCH**
PERP WALK
EXPO GALERIE | 05.09 - 13.10.19

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