

FLUX NEWS



Trimestriel d'actualité d'art contemporain :
oct., nov., décembre 2021 • N° 86 • 3

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



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

2 Édito. *Hommage à Jacques Lizène*

4 Un portrait de Kapwani Kiwanga par Jeanpascal Février.

5 Les *Poèmes industriels* de Marcel Broodthaers au Wiels, un texte de Colette Dubois

6/7 Livres, un recensement des sorties sur l'Art urbain, Immersion dans les Archives Magnum par Véronique Bergen

8/9 Exposition au MACs, interview de Tamara Laï par L.P. et texte de Sandra Caltagirone sur Leon Wuidar

11 Salgado Amazônia, Philharmonie de Paris, Exposition et livre par Veronique Bergen

12 « Prix artistique de Tournai : génération 90. un texte de Michel Voiturier

13 Yves Zurstrassen, une exposition à la galerie Baronian Xippas recensée par Claude Lorent. Prix du Hainaut

15 Rétrospective de Francis Feidler à l'Ikob, un texte de L.P.

15 Disparition de Jacques De Maet, un hommage par L.P.

16 Interview d'Adriano Altamira et Jacques Charlier par L.P.

17 Expo Altamira à la galerie Angelina par Athanasia Vidali

18/19 Hommage à Jacques Lizène, un texte de Yoann Van Parys

20/21 Retranscription d'une interview entre Jacques Lizène et Lino Pologato par Anne Mathurin

21 Thierry Tillier, expo galerie Jacques Cerami, un texte d'Annabelle Dupret.

22/23 Expo au LUMA Arles, un recensement par Michel Voiturier

23 Biennale de photographie du Condroz, le coup de coeur de Caroline Lamarche.

24/25 Rétrospective de Shimabuku au nouveau Musée National de Monaco par Louis Anecourt

26/27 Vincent Geyskens au musée M de Louvain, un texte de Jena Tausen

28/29 Entretien entre Pascale Viscardy et les mountaintcutters

30 Entretien entre Clémentine Davin et Anaïs Chabeur

31 Expo Brognon Rollin au BPS22, un texte de Clémentine Davin.

33 Stephan Balleux et Porz An Park au Botanique, un texte de Sandra Caltagirone.

34 Chronique 24 sur Christian Boltanski, William Kentridge, Mary Gagarine par Aldo Guillaume Turin.

35 Expo au Singel et présentation de son livre, un entretien entre Lino Pologato et Pierre-Philippe Hofmann

• Voici un numéro qui sort avec un peu de retard. Et pour cause, nous ne pouvions pas rendre hommage à une des grandes figures de l'art contemporain belge. Jacques Lizène nous a malheureusement quittés, à cheval entre septembre et octobre. La date exacte de sa mort reste floue du fait qu'il vivait seul et que sa disparition n'a pu être décelée de suite. Jacques Lizène a accompagné l'histoire de ce journal depuis le début du parcours, fin 1993. Il faisait partie des premiers abonnés. Est parti au même moment Jacques De Maet qui lui a collaboré de nombreuses années en rédigeant ses textes accompagnant des coups de coeur. Nous lui rendons hommage également dans ce journal. La première page nous connecte sans le citer au Petit Maître. Le perçu et le non perçu, sont au centre de cette image, elle a été prise dans le cadre de l'exposition du couple d'artistes Brognon Rollin au BPS22. Le perçu: Assis confortablement dans son fauteuil, Elvin Williams attend un hypothétique appel qui le libérera de sa position assise. Le non perçu: En Belgique une personne a notifié à son médecin son désir d'abrèger ses souffrances en l'aidant à mourir dignement. Au moment fatal, le message sera transféré au line sitter pour qu'il clôture sa performance. Les line sitter sont des personnes qui sont engagées par une société pour faire la file à la place de clients fortunés qui n'ont pas envie de subir le désagrément d'une file d'attente. Le non perçu dans cette performance, "Until Then", pourrait se définir comme la dernière version tragique de la réalité, la sortie définitive du cadre en quelque sorte. On pourrait définir cette action, pourquoi pas, dans la série des remakes concernant les postures dites d'Art d'attitude. Il y a de l'Art d'attitude comme dans d'autres activités humaines, tout est questions de points de vues. Dans l'art d'attitude tout fait farine au moulin. L'interview inédite de Jacques Lizène reprise dans ce journal en hommage au petit Maître nous en dévoile les spécificités. D'emblée un postulat de base se pose, ne pas confondre art d'attitude et attitudes dans l'art, j'avoue avoir confondu longtemps ces deux termes

avant d'en déceler leurs particularités. Les attitudes artistiques sont légions et ne concernent pas exclusivement le monde de l'art. Le monde est rempli de postures spécifiques pouvant convenir. Harald Szeemann en 1969 s'était bien gardé du reste d'utiliser le mot art, dans son intitulé d'expo "When Attitudes Become Form". C'était pour lui une façon de bouleverser les codes. Il ne s'agissait plus simplement de faire entrer l'art, l'oeuvre finale, dans le milieu de l'art, mais de célébrer d'attitude, le processus artistique au sein du musée.

Une révolution à l'époque. Cette petite parenthèse se referme. A mes yeux, l'Art d'attitude revendiqué comme tel reste l'attitude artistique quand elle est clairement signifiée et archivée par l'artiste comme art d'attitude. Ne devient pas un produit labellisé Aart d'attitude qui veut... Cette interview au centre de ce journal éclaire sur la paternité du terme généralement décerné à Ben dans l'Histoire de l'art avec sa définition de 1984: "L'art d'attitude existe lorsque chez l'artiste dans son oeuvre l'attitude envers l'art, la vie prend le pas sur le produit esthétique." Le Petit Maître redresse la barre et nous donne sa version historique des faits. Pour lui l'art d'attitude intègre la totalité de sa personne, il implique nécessairement la fusion entre l'art et la vie. Une fusion qu'il a définie lui-même avec l'idée de non procréation qu'il a matérialisé dans sa chair par une opération de vasectomie en 1970.

J'ai voulu faire participer Ben dans ce numéro en lui proposant de réagir par mail aux propos de Jacques Lizène. A ce stade je n'ai toujours pas reçu de retour...

Aldo Guillaume Turin, dans sa chronique 24, rend hommage à Christian Boltanski. Autre attitude avec Christian Boltanski qui aimait répéter vers la fin de sa vie: Je ne fais plus d'objets, je fais des installations, qui comme des partitions musicales pourront se rejouer après ma mort. Pas de problèmes avec Lizène d'autres ont déjà commencé de son vivant, à rejouer sa partition...

Petit Maître.

C'est une volonté de me situer matériellement par rapport à l'histoire de l'art. Je voudrais que l'histoire de l'art retienne mon nom comme une singularité. Parce que c'est un but -presque inaccessible- qui me permet de jouer. C'est une taquinerie. C'est aussi une chose importante... pour l'histoire de l'art. Essayer de s'inscrire dans l'histoire de l'art, alors que la démarche est une remise en question du jugement, essayer de faire accepter la médiocrité, c'est un but qui peut occuper mes journées.



Jacques Lizène rêvait d'un Musée d'art contemporain pour Liège. Il le visualisait idéalement à la Basilique de Cointe, à deux pas de la gare Calatrava. (interview du 2 février 2011 sur You tube) photo, L.P. FluxNews

L'AVANT-DERNIÈRE VERSION DE LA RÉALITÉ

BROGNON ROLLIN

EXPOSITION

09.10.2021 > 09.01.2022



**BP
S₂₂**

MUSÉE DE LA PROVINCE DE HAINAUT
BD SOLVAY, 22 B-6000 CHARLEROI

www.bps22.be



MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne

IRRADIATIONS

KAPWANI KIWANGA

Le Crédac (Ivry-sur-Seine, commune limitrophe de Paris), présentait jusqu'à la mi-juillet un ensemble d'œuvres, intitulé *Cima Cima*. A Bruxelles, la fondation CAB exposait quatre peintures dans l'exposition collective *Structures of radical will*. A Anvers, et jusqu'au mois d'octobre 2021, un portique est présent dans l'exposition *Congoville* au Middelheim Museum. Depuis une décennie, Kapwani Kiwanga (née en 1978 à Hamilton au Canada et vivant à Paris), déplace une recherche en anthropologie sociale et culturelle dans le champ de l'art contemporain pour des effets singuliers qui anticipent une observation politique et poétique.

L'actualité faciliterait la compréhension des raisons qui conduisent des sociétés et des peuples à leur dispersion sur la surface du globe. Si aujourd'hui le sens de la justice reconnaît une culpabilité à l'égard des pays qui subissaient le joug despotique de la colonisation, c'est aussi grâce à la volonté de celles et ceux qui veulent qu'une conscience collective s'accroisse en vue de rompre avec l'unilatéralité de l'Histoire. L'œuvre de Kapwani Kiwanga ouvre l'imaginaire à une amplitude géographique et anthropologique, par la mise en présence, de couleurs, d'objets confectionnés, de films et de documents qui mobilisent les sens. Ses origines familiales la relie à la Tanzanie et son pays d'enfance est le Canada. Ses études conjugueront l'Université McGill à Montréal, les Beaux-Arts de Paris et Le Fresnoy dans les Hauts de France. Ce cosmopolitisme acquis la place stratégiquement au croisement de l'historique et du contemporain.

Kapwani Kiwanga accorde une valeur centrale au document. Il est un vecteur de recherche qui permet divers développements, poétiquement affranchis du travail universitaire. De fait, ses premiers films documentaires intégreront rapidement « un art de mettre ensemble » que l'on retrouvera dans ses expositions, installations et performances. Les projets se structurent par une recherche objective qui se méfie de l'autorité académique. Le questionnement relatif à un événement est fréquemment à l'origine d'un projet, lequel englobe diverses formes de témoignages, matériels ou non. C'est la part effacée et occultée de l'archive qui en détermine la valeur. Kapwani Kiwanga revendique une lecture polysémique de son art, tout en réalisant une critique de l'économie politique de l'histoire coloniale. Ce pan historique de la domination humaine se révèle sous une forme inédite, mêlant sciemment une rhétorique occidentale de l'art contemporain à une culture afro-futuriste.¹

En octobre 2020, l'artiste remporte le 20^e prix Marcel Duchamp (Centre Georges Pompidou de Paris), avec la

série inachevée, *Flowers for Africa*. Treize compositions florales et végétales posées sur des socles blancs s'imposaient en regard de photographies ressources. Issues d'une iconographie constituée depuis 2013, lors d'une résidence au Sénégal, les images relatent les célébrations qui marqueront les étapes de l'indépendance des pays du continent africain. Chaque gerbe, bouquet et guirlande recompose avec soin l'assemblage fleuri des photographies. Ces ornements sont des vanités qui correspondent bien à la dénomination anglaise du genre à laquelle ils appartiennent, *so still lifes*, soit, *des ensembles encore vivants*, à l'adresse d'un questionnement sur les conditions des cérémonies politiques et de ce qu'il en est advenu.

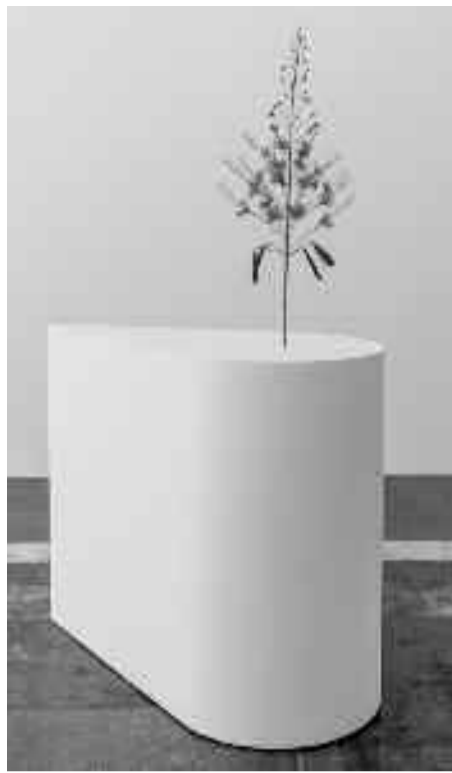
Jusqu'à l'automne, un arc recouvert de branches d'eucalyptus est présent dans le parc des sculptures du Middelheim Museum (Anvers), comme contribution à l'exposition *Congoville*.² Réalisé une première fois en 2019, le portique *Flowers for Africa : Rwanda*, est la reconstruction scrupuleuse de son modèle, visible sur une photographie faite à Kigali en 1962, quand la nouvelle capitale fêtait l'indépendance du pays.

L'arc dit de triomphe est un élément d'architecture qui enjambe une voie pour célébrer un événement de haute importance. Il suppose le passage en dessous des victorieux communiant avec l'ampleur du monument. L'image d'archive montre bien une structure végétale affublée, d'un panneau portant l'inscription du mot « Indépendance », et de multiples drapeaux, rouges, jaunes et verts, comprenant une lettre R majuscule en leur centre. Ce symbole représentera la République rwandaise jusqu'en 2001.³

La fraîcheur du parc verdoyant invite le promeneur et l'amateur d'art à laisser flâner l'imaginaire sous le tressage en bois d'eucalyptus qui se fane. Le portique dépourvu du caractère triomphant laisse croire cependant à l'histoire des convictions politiques humaines.

A terme, l'artiste performeuse souhaite recenser cinquante-quatre natures mortes au nombre des Etats souverains qui caractérisent actuellement le continent depuis 2011.⁴ Kapwani Kiwanga prend le contre-pied du sens général des photographies en modifiant la fonction des efflorescences présentes dans l'image. Nous constatons que ces éléments de décorum quittent l'effet de l'anecdote pour privilégier la relation que propose la synecdoque. Les ornements floraux ont une valeur initiale et désignent une ligne d'horizon par le truchement de chaque grappe de fleurs et de leur dessèchement.

Quatre peintures de la série *Linear Paintings* (2017), figuraient dans l'exposition *Structures of radical will* de la fondation CAB de Bruxelles. Quatre compositions verticales coupées en deux parties inégales s'alignaient depuis leur intersection sur une ligne



Kapwani Kiwanga,
The Marias, 2020,
© Kapwani
Kiwanga/Adagp, 2021
Photo : Marc Damage/Le
Credac.

de base optique portée à même le mur à 160 cm du sol. La géométrie des peintures et du mur rythme un nombre de périmètres qui divisent et associent, compartimentent et combinent les quatre bichromies. Leur appréhension de toute apparence minimaliste détient un motif supplémentaire qui modifie cette première lecture. Pour son auteur, la subdivision du mur renvoie à l'hygiénisme des lieux institutionnels délimitant contractuellement ainsi la partie basse à nettoyer plus régulièrement que l'autre. Quant aux assortiments de couleurs, ils renvoient à la science du comportement qui se développera dans les années 30, quand celle-ci observait les relations entre les stimuli de l'environnement et les comportements suscités. Kapwani Kiwanga lie la mesure comportementale à l'architecture des hôpitaux, des prisons, des lieux de travail et des écoles, pour mettre en évidence un coefficient d'assujettissement à l'autorité dominante.

Les sciences sociales apparaissent au XIX^e siècle alors même que les royaumes et empires européens commettaient tous les excès dans les colonies. Aussi, sommes-nous en droit de nous demander dans quelle mesure cette ouverture scientifique, en dépit des idéologies opérantes, n'instilla pas, et dans un même temps, nombre d'appréhensions et de connaissances nouvelles, dont l'artiste relaye encore le témoin dans ses expositions ?

Du printemps à la fin juillet, le CRE-DAC (Centre d'art contemporain d'Ivry-sur-Seine en Ile-de-France), présentait un ensemble d'œuvres, intitulé *Cima Cima*. D'origine arawak,⁵ le vocable désignait les esclaves fugitifs et émancipés des Amériques et des grandes Antilles. L'exposition évoque leurs conditions de survie.

Des laies de papiers suspendus faits de fibres de canne à sucre forment un labyrinthe manifeste. Des bassins étagés proposent la riziculture d'un grain d'origine africaine, dit aussi, riz de Casamance, importé en Amérique clandestinement par les femmes qui le dissimulaient comme possibilité de subsistance. D'où la présence d'une tapisserie pendue au mur dont le tissage serré détient la réplique d'un nombre précieux de ces grains de riz en verre translucide.

The Marias représentent le destin de trois femmes ; l'africaine, la victorienne et la naturaliste & artiste peintre allemande, Anna Maria Sibylla Merian. Cette triade mythifiée est une absence fleurie dans un espace repeint d'un jaune cadmium moyen. Deux socles d'une même couleur offrent deux reproductions naturalistes d'une même plante (fils d'acier et papiers de couleurs), plus connue sous le nom de Fleur de paon. La *Caesalpinia pulcherrima* ainsi doublement présentée,



Archive, Arc de triomphe, Kigali, Indépendance, 1961/1962.

bourgeonnante et en fleur, est native des Amériques et des Caraïbes. Les esclaves la consumaient pour ses propriétés abortives. Kapwani Kiwanga dévisage trois conditions de femmes entre le XVII^e et le XIX^e siècle. L'esclave, pour qui la plante pallie la maltraitance ; la femme de culture victorienne, pour qui reproduire des fleurs relève du loisir et de l'activité décorative ; enfin, la seule nommée, l'autrice, pour qui le voyage et l'illustration ont été le fait d'un accomplissement personnel et social dans les sciences naturelles. L'Afrique, le Canada, l'Europe participent encore au décor géographique sur lequel l'artiste prononce trois natures d'être et d'avoir été femme.

La compréhension unilatérale de l'Histoire vaut pour les croyants dont le mythe est l'horizon. Kapwani Kiwanga cherche une lecture alternative aux périmètres des convictions, en signifiant l'empathie, l'incrédulité et l'acculturation des peuples désolés. Innover, c'est aussi interroger les formes existantes, d'où l'intention de pourvoir son œuvre d'esthétiques brouillées. L'irradiation de lumières conjugue ses effets aux fleurs de papiers associés, et des structures en tous points minimalistes prolongent, la technologie et la fleur desséchée. Son œuvre serait de beaucoup photographique ; en déposant sur un socle les fleurs meurtries des bouquets et en laissant nous enseigner l'irradiation de ce qui a disparu.

Les cigales sont issues des larves qui émergent des sols, parfois après des années d'enfouissement. Leur vie aérienne ne commencera qu'après une dernière mue, laquelle permet d'observer l'insecte depuis son enveloppe abandonnée et fixée sur le tronc d'un amandier, par exemple. Kapwani Kiwanga s'enquiert des traces du vivant sachant bien que leur irradiation mène au loin d'elles.

Jeanpascal Février

¹ L'afrofuturisme est une culture et une esthétique *pop* dont l'origine remonte à la seconde moitié du 20^e siècle. Le mouvement redéfinit une conception de la « communauté noire », où la science-fiction, l'afrocentrisme et le « réalisme magique » expérimentent divers modes d'expression sans référence à la culture occidentale. Depuis, le terme fait l'objet d'une théorisation critique, par l'auteur américain Mark Dery, qui en revendique la paternité dans un essai intitulé *Black to the future*.

² *Congoville*, « des artistes contemporains suivent des traces coloniales », du 29 mai au 03 octobre 2021, au Middelheim Museum (Anvers). Curatrice Sandrine Colard : chercheuse et écrivaine belgo-congolaise. Elle est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art africain (*PhD Columbia University*). Elle vit et travaille alternativement à New-York et à Bruxelles.

³ La date d'adoption du drapeau de l'indépendance est le 1^{er} juillet 1962. Le rouge représente le sang versé dans la lutte pour l'indépendance, le jaune est un symbole de tranquillité et de paix, et le vert représente l'espoir et l'optimisme. L'initiale "R" pour Rwanda permettait de différencier le drapeau de celui de la Guinée.

⁴ 15 pièces de la série *Flowers for Africa* sont présentées durant l'été 2021 au centre culturel LUMA à Arles, dont le portique rwandais, montré en même temps au domaine du Middelheim Museum d'Anvers. « Prélude » est le titre d'une des expositions collectives où Kapwani Kiwanga participe avec trois autres artistes pour l'ouverture de la Fondation LUMA Arles célébrée en juin 2021.

⁵ Les Arawak sont des amérindiens des Antilles issus de la forêt amazonienne. Le nom *Arawak* désigne une famille linguistique bien plus qu'un peuple en particulier.

Les *Poèmes industriels* de Marcel Broodthaers au Wiels :

“Ça se fait un peu comme des spéculoos” (1)

Pour son exposition de rentrée, le Wiels propose de se pencher sur les, un ensemble d'œuvres – des plaques en plastique – réalisées entre 1968 et 1972 et réunies ici pour la première fois. L'exposition a été conçue par Charlotte Friling et Dirk Snauwaert en étroite collaboration avec Maria Gilissen Broodthaers et la Succession Marcel Broodthaers. Elles occupent une place importante dans l'œuvre de Broodthaers, contemporaines de son Musée et parfois en lien direct avec lui, (bien que les premières sont antérieures). Elles recèlent surtout toutes les qualités poétiques de son œuvre. L'exposition est particulièrement remarquable : l'espace du centre d'art est parfaitement ajusté aux œuvres de l'artiste et l'accrochage est rigoureux et précis. Il s'agit aussi d'un travail d'histoire de l'art contemporain particulièrement fertile et inspirant qui s'accompagne d'un catalogue extrêmement dense orchestré par Charlotte Friling.

Les Poèmes industriels de Broodthaers consistent en plaques de plastique thermoformé, une technique qui s'est développée pendant les années 60. Les feuilles de plastique sont généralement blanches, avec des exceptions noires et bleues. Elles ont été formées sous vide au-dessus d'un moule en Unalit sur lequel Broodthaers avait disposé des lettres, des signes et/ou des formes. Les couleurs présentes sur certains reliefs ont été appliquées au rouleau ou au pinceau. L'ensemble est constitué de 36 sujets composés d'au moins deux plaques conçues comme des versions positives/négatives, mais aucune plaque n'est une inversion totale et exacte de l'autre et, pour certaines d'entre elles, il existe aussi des versions supplémentaires. Les différentes versions ont été chacune pensées comme des éditions limitées à sept exemplaires. Deux plaques font exception : Le Drapeau noir (tirage illimité) (1968) et Multiple(Multiplié) illimité (1968). La première a été produite en juin 1968 et elle reprend les noms des villes où les manifestations étudiantes ont déclenché un mouvement contestataire (Amsterdam, Berlin, Nanterre, Venise Paris, Milan, Bruxelles (2)). La deuxième a été produite pour son exposition à la Librairie Saint-Germain-des-Prés à Paris, située là même où se sont déroulées les manifestations étudiantes quelques mois plus tôt. Dans tous les cas, il ne s'agit cependant pas de véritables multiples car chaque plaque est unique par une petite variation de couleur ou de composition ce qui fait de ces plaques de véritables exercices pour le regard.



Marcel Broodthaers, *Poèmes industriels*, WIELS, Brussels, 2021. Photo Colette Dubois

La série convoque les figures qui importaient à Broodthaers – Magritte et Mallarmé, bien sûr, mais aussi David, Ingres, Wierds, Courbet. Chacune de ces plaques est un poème qui entretient des relations étroites avec la poésie visuelle et le lettrisme qu'Isidore Isou définissait comme un « art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes ». La plupart des plaques de Broodthaers ne se révèlent pleinement qu'annoncées à voix haute : une affaire d'altération et de rythme. Il y a longtemps que je pense que Broodthaers n'a jamais abandonné la poésie pour l'art visuel, mais qu'il a injecté sa démarche poétique dans son travail de plasticien. Cette exposition en est une preuve supplémentaire.

Ainsi, la plaque Porte A (1969). « Porte A » est inscrit en capitales noires au centre de la plaque. Quinze mots en cursive l'entourent. Au centre dans le bas, on trouve un cadre d'herbes et de fleurs. Deux plaques sont noires, le titre est blanc et le dessin argenté, dans le second on trouve un encadrement argenté. Les autres plaques sont blanches et portent toutes le titre en noir et le dessin doré, mais les couleurs des mots (rouge, vert jaune, bleu, violet orangé) varient. Tous ces mots – la plupart sont des substantifs – peuvent se rap-

porter au concept de porte auquel ils amènent une qualification possible et certains peuvent s'opposer. Restent alors mur, salle, opaque, isolée, musée. Dans un collage, Marcel Broodthaers livre une sorte d'exégèse de l'œuvre : « Large ? Ce qui est large ne peut être que PORTE entrée, A (si on l'entend comme lettre et non comme signe), salle, anti-chambre et chambre, encore sortie. Or ce qui est donné comme une réponse c'est étroite, et puis opaque et isolée. Ce qui ne donne aucune place ni dans cette architecture ni ailleurs à l'anti-chambre. Sauf dans l'image d'une chambre renversée. ». On peut aussi la mettre en relation avec un poème non daté et non publié qui se termine par ces mots : « Imprimer la PORTE loin d'un mur, d'une entrée et d'une sortie. Bois ? Verre ? Acier ? Chambre ? Anti-chambre ? Peu importe, elle m'appartient dans toute son opacité ». D'autres liens se nouent entre cette œuvre et son livre d'artiste Plan Vert. La porte est ouverte (1972) ou d'autres plaques comme Musée d'Art Moderne, Les Aigles, Section XIXe siècle (Les Portes) ou Académie I, Académie II. On peut encore, de manière plus ludique, associer les mots en fonction de leur couleur, etc., etc. Une première vision de la plaque pouvait nous sembler hermétique ; les nombreux croisements que les documents présents dans les vitrines génèrent,

démultiplient les lectures que nous pouvons en faire et nous incitent aussi à créer de nouveaux jeux de correspondance.

La sélection des 14 « Lettres ouvertes » ne restitue pas seulement les plaques dans leur contexte, certaines apparaissent aussi comme des poèmes (je pense e.a. à celle du 27 juin 1968, liée au Drapeau noir (tirage illimité) et à Académie). Elles mettent encore l'accent sur la position de l'artiste – Broodthaers bien sûr, mais aussi l'artiste de façon plus générale – dans le monde qui l'entoure. En cela, certaines d'entre elles gardent une troublante actualité et ouvrent un champ de réflexion dans le présent. Si certaines de ces lettres sont clairement adressées à une personne particulière (celle du 23 juillet 1969 est adressée à Jacques Charlier par exemple), la plupart sont adressées aux « amis » ; Broodthaers les distribuait au public à l'époque de la fondation et du développement de son Musée d'art moderne dont il était tout à la fois l'artiste, le directeur, le gardien et le visiteur.

Comme l'écrit Manuel Borja-Villel dans sa contribution au catalogue : « L'artiste ne cache pas la position à partir de laquelle il parle. La présence du poète qui s'exprime lui-même est cruciale dans les plaques : le 'Je' dans 'Je suis fait pour enregistrer les signaux. Je suis un signe. Je, Je ? Je'. Mais les plaques sont anonymement faites en éléments industriels et cela met en suspens leur qualité d'auteur, le confrontant à leur échec. D'où leur mélancolie et leur capacité de résistance ».

Colette Dubois

(1) Broodthaers expliquant la fabrication des plaques à Sélim Sasson dans l'émission « Le monde des Formes »

(2) Une deuxième version a été produite un an plus tard et ajoute trois villes : Praha, Mexico et Berkeley. Ce qui témoigne du caractère international de la contestation.

(3) Entrée/sortie, large/étroite, bois/acier, feutre/verre, chambre/anti-chambre

Marcel Broodthaers, *Poèmes industriels*, lettres ouvertes jusqu'au 9 janvier 2022 au Wiels, avenue Van Volxem, 354 à 1190 Bruxelles. Ouvert du mardi au dimanche de 11 à 18h.

Jacques Charlier: Les plaques de Broodthaers sont les moules des mots

Jacques Charlier: Je ne me rappelle plus exactement à quelle époque, mais nous étions ensemble en parallèle d'une expo chez Sonnabend. Dans un coin de la galerie on remarque une plaque avec une voiture en relief de Claes Oldenburg. Marcel a trouvé ça extraordinaire. Il va effectivement faire des plaques industrielles, mais avec des mots et des images. Ce que j'ai compris dans sa pensée, déjà à l'époque, c'est que les moules, les oeufs, toutes ces choses sont des coquilles vides, il n'y a rien dedans. Les plaques de Broodthaers sont les moules des mots, ce sont des empreintes de mots mais elles sont vides. Pour lui, l'idéologie est une sorte de grande coquille dans laquelle l'histoire se fait. C'est formidable, même la dedans sa pensée persiste.

LP: C'est l'éloge du vide finalement?

JC: Oui mais tout en montrant le contenant plutôt que le contenu. Il se réfugie dans le 19e siècle, il ne fait jamais quelque chose de moderne.



Il y a aussi les expos virtuelles (1993) dans tous les Musées du monde et extra. Jacques Lizène



Pris entre des discours esthétiques, sociologiques et anthropologiques, des discours qui tantôt s'allient, tantôt s'excluent ou divergent, l'art urbain ou street art connecte dans l'espace public des champs aussi variés que le graffiti, l'affiche, le pochoir, la peinture murale, le collage, l'installation, voire le happening, les performances.

La généalogie de formes d'expression artistiques qui explosent dès les années 1960 aux Etats-Unis et en Europe plonge dans l'art pariétal, les inscriptions, les graffitis étudiés par l'épigraphie antique, les tags laissés par les laissés-pour-compte, par le peuple sur les murs, les places de l'Egypte ancienne, de la Grèce, de la Rome antiques, de l'Europe médiévale. La graffitologie comme l'a analysé Denys Riout dans *Le Livre des graffitis* s'enfonce dans la nuit des temps. Retour sur le street art à l'occasion de la parution de trois ouvrages publiés par les Editions Gallimard, ceux de l'historien de l'art, collaborateur au Musée du Louvre Cyrille Gouyette, du commissaire d'exposition et directeur artistique, géographe-urbaniste de formation, Olivier Landes et de la journaliste, essayiste Stéphanie Lemoine.

La genèse multifibrée de l'art urbain, la multiplicité des techniques, des formes qu'il a adoptées au fil des décennies reposent sur quelques invariants : la prise de parole par des personnes qui n'ont que les murs pour affirmer leur présence, l'appropriation de l'espace public, leur caractère éphémère. Brassai qui, dès les années 1930, photographiait les graffitis les associait à « l'instinct de survie de ceux qui ne peuvent dresser des cathédrales ». Au XXème siècle, l'art urbain se nourrit d'héritages contrastés : la publicité, la réclame, les avant-gardes politiques, l'art populaire. Il se décline sous la forme de la propagande, d'un projet révolutionnaire avec la Révolution russe, ses expérimentations visuelles, son esthétique de l'affiche avec El Lissitzky, Rodtchenko, le suprématisme de Malevitch. Du constructivisme russe au futurisme italien et au muralisme mexicain, l'art urbain investit la rue, joint l'art et la vie, déclare la péremption du médium bourgeois qu'est le tableau et se met au service d'un idéal politique.

Son plus petit dénominateur commun est d'être un art pour le peuple et fait par le peuple, une action souvent illégale ne laissant que des traces provisoires, une forme de création qui s'empare de lieux interdits, de supports qui ne sont pas destinés à l'expression de soi. En guerre contre « l'asphyxiant culture », Dubuffet le célébra, y voyant un champ inscrit dans la vie quotidienne, basé sur le refus de la logique de l'institutionnalisation. Avec l'Internationale Situationniste qui influencera les pratiques de l'art urbain et l'art de l'affiche en Mai 1968, la ville se métamorphose en un espace d'expérimentations, de dérives et de réappropriations. Explosant lors de la contestation des années 1960, fer-de-lance du soulèvement de Mai 68, l'art urbain rime alors avec révolte, refus du marché de l'art, organe de résistance, chant visuel de la contre-culture. Comme l'analysent avec force et de façon complémentaire les ouvrages de Cyrille Gouyette (*Une street histoire de l'art*), Olivier Landes (*Street art contexte(s)*, nouvelle édition) et Stéphanie Lemoine (*L'art urbain. Du graffiti au street art*), la création in situ



Cette scène de rue a été prise cet été dans le quartier Espagnol à Naples. L'art urbain fait partie intégrante de ce quartier populaire. Un véritable musée à ciel ouvert, situé en plein cœur de Naples. Le street art va-t-il sauver ce quartier du désastre de l'emprise des dérives spéculatives d'une ville à la dérive? L'inscription murale d'un auteur inconnu m'avait interpellé: "Je pense que Naples reste encore l'ultime espoir qu'à l'humanité pour survivre".

L.P.

entend enterrer le vieux monde, réinventer des rapports avec l'espace urbain et avec le temps (choix de l'éphémère contre l'œuvre pérenne, conservée dans les musées).

Provos aux Pays-Bas mettant au point dans les Sixties un théâtre-guérilla, des happenings, actions de Fluxus, pochoirs et fresques d'Ernest Pignon-Ernest, interventions de Daniel Buren, de Christo dessinent une cartographie de l'art urbain avant l'explosion du graffiti dans les années 1970. La crise de la métropole new-yorkaise, l'enfer de la guerre du Vietnam, le choc pétrolier, la ségrégation raciale composent la toile de fond de l'émergence d'un médium, le *writing*, inventé par les gangs qui se font concurrence. A coups de bombes aérosols, les murs de New York, son métro, ses trains, les murs de Philadelphie, de Los Angeles, de Paris, de Lyon et d'autres villes se couvrent d'inscriptions nominales au graphisme de plus en plus élaboré, inventif. L'ère de « la religion du nom », de la « décennie du Je » (« The I Decade ») s'ouvre : les noms codés stylisés, aux couleurs bientôt explosives, déclarent la guerre au système, marquent des territoires entre gangs, un choix de pratiques illégales souvent taxées de vandalisme, de « pollution visuelle ». Comme le rappelle Stéphanie Lemoine, Baudrillard a décodé, de façon neuve, le phénomène de tatouage des murs. Dans « Kool Killer ou l'insurrection par les signes », Jean Baudrillard étudie la pragmatique d'un système de signatures visuelles, de noms inscrits dans un « anti-discours », se posant comme des noms totémiques indiquant des appartenances à des clans qui, reterritorialisant l'espace urbain, l'envahissent comme une végétation sauvage, lui procurent un nouveau corps. Les murs auxquels ils donnent une autre vie, qu'ils tatouent deviennent des palimpsestes, les couches de graffitis se superposant, s'effaçant. Une écriture tribale, refusant le quadrillage fonctionnel de la ville, se pose en outil de guerre contre ce que Baudrillard nomme les signes pleins de la cité, des signes qu'ils dissolvent.

Aux Etats-Unis, en France, en Angleterre, dans d'autres pays, les fresques du groupe VLP (« Vive La peinture »), les créations de Jef Aérosol, de Speedy Graphito, de Miss.tic, Mademoiselle Maurice, Blek le rat, Taki 183, Futura, Crash, Daze, Rammellzee, Invader, C215, Epsilon Point, Zevs, Jérôme Mesnager, Banksy, JR et bien d'autres sortent de terre dès les années 1980. Les visées divergent, vont d'intentions politiques, de revendications sociales, de détournement de publicités, de panneaux de signalisation au marquage territorial du nom ou à une stratégie d'expression et d'auto-promotion (SAMO alias J-M Basquiat, Keith Haring...). Les styles s'échelonnent du lettrisme à la figuration libre ou à l'abstraction. Très vite, à côté du *writing* sauvage, des pochoirs en couleurs, des graffitis illégaux irrigués par la culture populaire (cinéma, bande dessinée...), se met en place une récupération, un devenir marchand de pratiques alors marginales et anti-establishment. Les galeries, le marché de l'art, les salles de vente se réapproprient des artistes marginaux qui faisaient sécession par rapport aux lieux institutionnels. Lee, Fab 5 Freddy sont exposés dans des galeries. Des commandes d'art urbain se mettent en place, la légalité supplante l'illégalité des interventions. Les controverses sont âpres. Certains perçoivent le passage du graffiti à la galerie comme une trahison, d'autres décrètent que la question est non pertinente, mal posée et conçoivent la performance extérieure dans l'espace public et la présentation dans des galeries comme deux champs complémentaires.

En reconduisant le street art dans les galeries, dans le réseau des commandes publiques ou privées, on encourt le risque de cesser de faire le mur, on altère la marginalité par l'acceptation du giron institutionnel, retour du refoulé de la reconnaissance, on cote les bombes en bourse, on archive le transitoire, dans les galeries, on décontextualise un art contextuel dont Olivier Landes interroge la spécificité, se penchant sur les interactions entre les œuvres et leur environnement. En tant que pratique légale, subsidiée par les autorités publiques, le street

art officiel devient dans de nombreuses villes, Bruxelles, Paris, Berlin, Barcelone, Londres, Lisbonne..., un ingrédient touristique, un bonus dans la logique de la gentrification. Inscrit dans un parcours pour touristes, légitimé consensuellement, rompant avec les interventions hétérotopiques qui déjouent le contrôle et l'aménagement de l'espace, le régime des images autorisées, commandées est absorbé dans une stratégie institutionnelle sous laquelle la sève contestataire, underground agonise. L'absorption de la veine subversive dans le marché de l'art, le lissage-recyclage dans le décoratif ne verrouillent pas l'ensemble du territoire d'un art qui, à chaque nouvelle génération, secrète des artistes qui, prenant le maquis, griffent le corps de villes dont ils dénoncent et contestent le contrôle généralisé, le quadrillage administratif et la sémiologie officielle. Aux côtés d'une créativité (parfois puissante, novatrice) tenue en laisse qui assure l'exercice du pouvoir (public, privé, associatif...), explosent des paroles subversives qui s'arrachent au silence, qui tentent l'expérience de lancer de nouvelles lignes de force et de fuite et de graver sur les murs des ville des contre-récits.

Dans un ouvrage ambitieux, Cyrille Gouyette propose de relire l'histoire de l'art occidental (de la préhistoire à notre contemporanéité) au travers du prisme de l'art urbain. Confrontant à chaque fois une œuvre historique à une œuvre d'art urbain, il met en évidence les phénomènes de citation, de détournement par le street art de chefs d'œuvre de l'histoire de l'art et sonde les formes que revêtent ces pratiques, ces dialogues à travers les siècles : parodie, nouvelle lecture, hommage, pastiche, mise en abyme, questionnement des notions de propriété intellectuelle, de droit d'auteur, réflexion sur l'écologie, le genre, le statut de l'image. De manière novatrice, il érige les cinquante ans d'art urbain en révélateur de cinq millénaires d'histoire de l'art. Les artistes urbains convoqués vont de Banksy, Jérôme Mesnager à Zevs, Kouka, JR, Roa, Miss Van, Levalet, Bonom, Ludo, Axel Void, Borondo, VZ, Nevercrew, Joachim Romain Ratur

& Sckaro, etc. Au travers de mises en parallèle d'œuvres, l'ouvrage de Cyrille Gouyette montre comment l'artiste pense graphiquement le monde qui l'environne, comment il puise dans un répertoire d'images et de récits qui se font écho à travers les siècles et les civilisations. L'art urbain renouvelle le potentiel de grands motifs (corps humains, animaux, paysage, nudité, Vierge à l'enfant, vie, mort, vanités, nature morte...), le vocabulaire, les techniques (perspective, trompe-l'œil, anamorphose, solarisation...), réactive des courants. Chez C215 et Vhils, le portrait rend visible les laissés-pour-compte, les sans-abris. Sur des bâtiments voués à la démolition, Vhils dessine les visages des habitants expulsés. Manifestes écologiques dénonçant la sixième extinction des espèces animales, le point de non-retour de la crise environnementale, les œuvres puissantes de Bordello II créent des figures animalières composées de bouts de plastique, de ce qui les tue, de ce qu'ils ingèrent.

Dans son remarquable ouvrage, *Street art contexte(s)*, Olivier Landes rend hommage à l'archipel des créateurs les plus inventifs de l'art urbain, soulignant la qualité, la poésie, le message politique, la charge subversive d'œuvres qui sont parfois le résultat de commandes, de festivals. Au fil d'une iconographie impressionnante, il analyse la manière dont les fresques, les pochoirs dialoguent avec leur environnement, dont ils illuminent, recréent des espaces fonctionnels et injectent de la beauté, de l'émotion dans la laideur de villes standardisées. Deux démarches se dessinent : celle des artistes qui, dégageant le potentiel expressif d'un lieu (mur, maisons, façade, mobilier urbain, train, sol...), développent une esthétique qui se fonde dans l'espace choisi (Oakak, Levalet, Alberto Ruce...) et celle des plasticiens qui recomposent le lieu en le soumettant à des effets visuels de profondeur, d'anamorphose (Odeith, Elian Chali, Peeta, Leon Keer...). De ces expériences esthétiques in situ, menacées par le temps, la photographie conserve des traces : elle ne vient pas après l'œuvre mais lui est concomitante, la grammaire visuelle



Alberto Ruce, *Défense d'afficher, Bombe aérosol*, 2019, Marseille, France.

choisie étant souvent déterminée par l'archivage, la trace photographique qu'elle induit. Recréant une autre ville dans la ville, l'art urbain en ses innombrables déclinaisons, en ses multiples styles est affaire de connexion entre l'artiste et le contexte, entre ceux-ci et le spectateur. Le tour du monde de l'art urbain à laquelle Olivier Landes nous convie nous permet d'éprouver des scénographies gigantesques ou de taille réduite, invasives ou discrètes, qui redévoient les configurations architecturales existantes et génèrent de la vie, de l'insolite.

Les saisissantes interventions d'Ernest Pignon-Ernest, d'Alberto Ruce, de Daniel Muñoz, de La Rouille s'emparent de lieux, de murs marqués par le passage du temps, décrépis, craquelés, fissurés si bien que les altérations du support font partie de l'œuvre. Magie des dépôts minimalistes ou de peintures fantomatiques, ambiance onirique... D'autres comme Vhils altèrent les surfaces, poncent, gravent le bois, agissent sur le verre, le métal, générant de nouvelles formes à partir d'un travail d'érosion. Les coloristes, adeptes de compositions

géométriques, de jeux sur les volumes, les textures (Nelio, Chazme, Peeta, Elian Chali...) déclinent un nouveau lieu en jouant sur les accroches architecturales qu'ils ont à leur disposition. On découvre les interventions sur le verre de Peejac, de Simon Berger (lequel démolit savamment à coups de marteau ses portraits dans du verre trempé), les compositions de céramiques colorées d'Emem constellant les trottoirs accidentés de Lyon, de Paris, les théâtralisations du mobilier urbain avec Oakoak, les compositions géantes de muralistes comme

“ Le plus petit dénominateur commun de l'art urbain est d'être un art pour le peuple et fait par le peuple, une action souvent illégale ne laissant que des traces provisoires ”



“Excepté Plaisance”, auteur inconnu, 2021 © FluxNews

Martin Ron, Kit Benett, fruits d'exploits techniques. Fresques illusionnistes, abstraites ou figuratives, wildstyle, messages politiques, engagements environnementaux, fresques-cris d'alarme écologiques, à la mémoire de George Floyd, mise en valeur de villages ruraux désertés... : avec MP5, Sam 3, Adrien Ladréal, Ox, Pastel, Helen Bur, Faith 47, BIP, Goin, Ashekman, Yz, Seth, Innerfileds, Pierra Papel Tijera, Sasha Blot, Ernest Zacharevic, Bordalo II, Millo, 13 bis, Jana & JS, Murmure, Jaeremie, Ella & Pitr, Inti et bien d'autres artistes venus des quatre coins du monde, l'art urbain témoigne d'une intense créativité qui redynamise de concert le champ de l'esthétique, l'environnement urbain, les questions politiques.

Véronique Bergen.

Cyrille Gouyette, *Une street histoire de l'art, 50 ans d'art urbain révèlent 5000 ans d'histoire de l'art*, Gallimard, coll. Alternatives, 113 p., 25 euros.

Olivier Landes, *Street art contexte(s)*, Gallimard, coll. Alternatives, 123 p., 35 euros.

Stéphanie Lemoine, *L'art urbain. Du graffiti au street art*, Découvertes Gallimard, 128 p., 15,80 euros.

IMMERSION DANS LES ARCHIVES MAGNUM. LA PHOTOGRAPHIE DE RUE

« Il ne s'agit que de réagir à ce qu'on voit », Elliott Erwitt.

Photographe, commissaire d'exposition, concepteur de l'ouvrage, Stephen McLaren interroge l'aventure esthétique et sociale des photographes de l'agence Magnum et nous livre des clichés, souvent inédits, des fondateurs et premiers représentants de ce nouveau genre (la figure fondatrice d'Henri Cartier-Bresson, Sergio Larrain, Bruce Davidson...) ou de photographes contemporains (Carl De Keyser, Trent Parke, Newsha Tavakolian...). Laboratoire de questionnements, d'entretiens sur la photographie de rue initiée par les photoreporters de l'agence Magnum, l'ouvrage retrace la genèse de ce mouvement, la manière dont le photographe déchiffre l'actualité, découpe le réel, capte des instants singuliers, décalés de l'espace public, à la croisée d'un œil qui se pose sur les points saillants de la vie quotidienne et d'un regard qui élève le photojournalisme en clé de lecture de la société contemporaine.

Le Leica d'Henri Cartier-Bresson se porte sur des réalités jusqu'ici minorées, méprisées, il fouille dans les marges du visible, dans la vie des gens telle qu'elle se matérialise dans la rue, il analyse la manière dont les sujets s'inscrivent dans un environnement. Le langage visuel de l'instantané s'appuie sur l'attention aux détails, une attente du « kairós », du « bon moment » et s'inscrit dans une esthétique de l'instant tant que fragment signifiant soustrait au continu. La signature de l'agence Magnum fondée après la Deuxième Guerre mondiale, en 1947, par Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, George Rodger et David « Chim » Seymour tient en quelques propositions : saisir sur le vif, tourner l'objectif vers des sphères délaissées, vers les laissés-pour-compte, les invisibles, l'inattendu, allier reportage et poésie. Dans *L'Instant décisif*, Henri Cartier-Bresson formule les préceptes de sa pratique : travailler exclusivement en lumière naturelle et en noir et blanc, ne jamais recadrer. Si ces piliers d'une esthétique furent adoptés par de nombreux photographes Magnum de l'époque, certains d'entre eux se verraient réfutés par les successeurs immédiats ou plus lointains. Détrôné en tant qu'exclusif choix expressif, le noir et blanc fera place à la couleur avec Raymond Depardon, Bruce Davidson, Harry Gruyaert. A ses débuts, le photographie de rue embrasse le langage de l'improvisation, un jazz shooting qui se base sur l'observation, le don de la flânerie, la quête d'un événement X qui entre en résonance avec l'inspiration du photographe. Cueilleurs de scènes de la vie quotidienne, dans leurs commandes ou des travaux personnels, les reporters de Magnum retiennent des instants fugitifs. L'ouvrage et l'exposition rassemblent différents regards subdivisés selon des thèmes et des lieux (Paris, New York, Londres, Tokyo). Après l'âge d'or des années 1950-1960, au fil des décennies, se déclinant différemment selon les pays, la street photography ne cessera de se réinventer. Hors de toute mise en scène, au plus près d'une empathie avec les sujets photographiés, en inventant un nouvel art de la composition, de nouveaux styles. A l'heure où des mil-



Sergio Larrain, *Village de Corleone, Sicile*, 1959

« Nous autres photojournalistes ne changeons pas le monde. Tout ce qu'on peut faire, c'est montrer pourquoi ce monde parfois doit changer », Abbas.

liards d'humains s'adonnent à une photographie boulimique, n'ayant l'impression de vivre que si ce qu'ils éprouvent, traversent est doublé par l'image, à l'heure où la médiation du virtuel, de la selfiesation à outrance éloigne de la pâte sensible de l'existence, les clichés se doivent de se déprendre du vertige d'une « production d'images sans imagination » comme l'écrit Annie Le Brun dans *Ceci tuera cela. Image, regard et capital*, un essai co-écrit avec Juri Armanda (Ed. Stock, 2021). Le remplacement de l'image comme champ de création, de liberté et de pensée par la viralité d'un régime du voir réduit à un objet de calcul parachève l'entrée dans la misère de l'image. La surproduction, la diffusion exponentielle d'images scellent leur appauvrissement et génère leur mort.

De la masse des flux d'images devenues virales, réquisitionnées au service d'une société de contrôle, de cette pandémie d'images consuméristes exsangues, mortes, réduites à la tyrannie des logarithmes et du nombre de vues, les photographies de l'agence Magnum s'arrachent. De Leonard Freed, Alex Webb à Bruno Barbey, Carolyn Drake, Constantine Manos, les acteurs promènent un œil nomade, en chemin, qui plonge dans la théâtralité urbaine : portraits, paysages, métro, transports, récits imagés d'un instant de vie dans des villes tentaculaires, à l'affût de signes, de scènes insolites (Olivia Arthur, Bruce Gilden), de concrétions d'émotion (Elliott Erwitt, Christopher Anderson), d'une puissance poétique (Henri Cartier-Bresson, Inge Morath, Sergio Larrain), à la recherche d'un ordinaire réputé ennuyeux (Martin Parr), d'un tremblé irréel de la réalité (Herbert List, Trent Parke), d'une géométrisation abstraite (Gueorgui Pinkhassov) ou encore d'une vision engagée, politique (Abbas, Newsha Tavakolian), d'une visée sociale et humaniste (Chris Steele-Perkins ou Susan Meiselas témoignant des laissés-pour-compte, des marginaux). Si, en 1981, Raymond Depardon à New York privilégie les impressions subjectives, l'objectif de Nikos Economopoulos s'arrête sur les tensions sociales, la pauvreté, les conflits politiques, que ce soit à Cuba, en Ethiopie ou au Nicaragua dans les années 2020.

Véronique Bergen.

Exposition *Magnum et la street photography*, Librairie Actes Sud, Rencontres de la photographie d'Arles, jusqu'au 26 septembre 2021.

Magnum et la street photography, Textes de Stephen McLaren, Traduction de Daniel De Bruycker, Actes Sud, 386 p., 45 euros.



Sous le *signe* du double jeu...

Tamara Lai : “Je suis une conteuse en images, en mots et en sons.”

Au Mac's Denis Guilen, prend l'initiative d'exposer deux artistes liégeois, Léon Wuidar et Tamara Lai, un pari osé en soi vu la totale opposition des genres. Peinture géométrique construite pour l'un et vidéos numériques pour l'autre. Et pourtant à l'arrivée, la sauce prend, les deux propositions se complètent et on pourrait même dire qu'elles s'entrecroisent tant la manière ludique qu'on les deux artistes d'aborder leur art est omniprésente. Pour eux, il s'agit de rendre compte de voyages et de pérégrinations. Si pour Wuidar les plus beaux voyages se font chez lui devant son carnet à dessin. Tamara Lai optera plutôt pour la pérégrination, faite d'errances paysagères et de rencontres fécondes. Ses dernières vidéos poèmes que le directeur du MACs a choisi de montrer dans la dernière salle du parcours en sont un exemple. Comme avec les exercices de Léon Wuidar, dans ses carnets “aide-mémoire” pour projets futurs, Tamara Lai archive elle aussi son journal de bord sous forme de strates de vies constitués d'extraits sonores et d'images cinématiques. Un véritable corpus de travail qui servira à la construction de ses projets multimédias. Le son chez elle n'est pas la pour servir de béquille aux images, il est souvent le point de départ. “N'oubliez pas de mettre votre casque en visionnant mes vidéos, vous risqueriez d'en perdre le fil”, nous rappelle-t-elle dès l'entrée de sa salle. Cartographe avec soin le vivant au moment où il a tendance à disparaître totalement de notre vie, quelle aventure! Pour Tamara Lai, partir, revenir, se recharger, se vider est un va-et-vient incessant qui s'inscrit en droite ligne dans une quête existentielle de ressourcement. Il faut mourir pour renaître, les racines de Tamara Lai s'inscrivent dans le mouvement vers le futur.

L.P.

Le thème central, c'est l'errance ? Avec la finalité de connaître ce que tu ne connais pas encore de toi?

- C'est le cheminement, la déambulation, le voyage, proche ou lointain. J'ai toujours eu, depuis toute petite, le besoin de beauté, j'ai des souvenirs de lorsque j'avais deux ans. Quand je dis beauté, c'est essentiellement les paysages. A deux ans... j'ai un souvenir le long de l'eau où je suis à genoux en train de m'émerveiller sur de minuscules petites fleurs. Et donc c'est ça, c'est cet émerveillement pour des petites choses toutes simples de la nature, de la vie, que j'ai gardé. Quand la vie citadine, la foule, le tumulte, le bruit, l'asphalte, la pollution me pèsent, je vais chercher ailleurs. Mais ailleurs, je ne trouve pas que des belles choses, des paysages sauvages, etc. En chemin je rencontre des gens, pas nécessairement beaux ou harmonieux, mais c'est une recherche d'harmonie... Le but c'est ça, je vis des situations et puis, à un moment donné, quelque chose se produit et on dirait que ça se construit dans ma tête, inconsciemment...

Ce sont des flashes qui se suivent, il y a une linéarité dans le parcours.

Il y a aussi évidemment les textes que l'on retrouve dans les vidéo-poèmes ; ce sont des textes que j'ai écrits il y a une vingtaine d'années - pour des projets Net art - que j'ai extrait parfois intégralement ou parfois en partie, et que j'ai mis en scène dans les vidéos.

Tu as mené pendant des années un travail de correspondance virtuelle avec des collaborateurs éloignés géographiquement. En ne voyant pas ton interlocuteur, tu vas à l'essence des choses?

- Il m'est arrivé de co-écrire avec un type dont je ne savais rien, et nous avons fait un travail d'écriture que je trouve très beau. C'est intense, c'est fort, mais je ne saurais jamais qui c'est, donc là, il y a un enjeu ...

C'est jouer qui t'intéresse?

- Mais jouer comme jouent les enfants, très sérieusement : un enfant qui joue à la guerre ne se pose pas des questions de savoir s'il fait semblant ou pas, il est le soldat. C'est très instructif, cela nous forme, ce qui me gêne chez beaucoup d'artistes, peu importent les styles, c'est que trop souvent pour eux la finalité, c'est l'objet. Qu'il soit musical ou littéraire, numérique, peu importe. Ce dont ils ne se rendent pas compte, c'est qu'à travers cet objet, c'est nous que l'on façonne. Personnellement, je dirais que j'accueille ce qu'il y a de bon à prendre, c'est très ludique.

Me revient en mémoire une citation de Carmelo Bene: Ne travailler jamais, c'est une perte de temps inutile. Le seul travail qui compte c'est le travail sur vous même. Je crois que c'est ce que tu fais dans tout ton parcours d'artiste. ? C'est une autoanalyse introspective.

- Il y a beaucoup d'introspection, mais le but n'est pas de travailler sur moi-même. Depuis mon enfance, j'ai toujours aimé raconter des histoires, je suis une conteuse en images, en mots et en sons. Au début, j'ai fait beaucoup de vidéos mouvement-danse ; n'étant pas danseuse moi-même, peut-on parler de compensation en l'absence de quelque chose ? J'ai été cavalière durant quinze ans, je dressais des chevaux pour des propriétaires, la plus belle époque de ma vie. J'aurais voulu, plutôt qu'être artiste, travailler dans l'élevage de chevaux, dans la nature. Il se fait que le destin en a décidé autrement.

* lorsque je travaillais au Creahm

** "Je me suis beaucoup amusée avec l'infographie, les effets spéciaux très sophistiqués et la 3D, à mes débuts dans les arts numériques. Mais cela n'est pas très "nourrissant" d'un point de vue spirituel. Et même si j'utilise encore les effets spéciaux (assez basiques, en fait) dans mes vidéos, je préfère aller filmer les éléments et les paysages que d'avoir à les fabriquer sur ordi. Il y a tellement de choses magnifiques sur notre belle Terre... J'aime les vieux films, quand ils devaient bricoler les décors etc. Ils donnaient la priorité au fond et non la forme. Personnellement, j'ai besoin des deux. Par contre, dans le cinéma actuel, c'est trop souvent du tape-à-l'oeil..."

*** Il s'agit du groupe d'Adrian Thaws, musicien Trip Hop originaire de Bristol (UK).

**** "Il y a une vingtaine d'années, aussi bien dans l'expérimentation que dans la « création », il y avait cet aspect social (ou sociétal?) non seulement dans la forme mais dans le sens. C'est-à-dire qu'une œuvre fonctionnait à partir de l'apport et de la conjugaison de personnes venant d'horizons divers. Quant à ce qui se passe maintenant... S'agit-il d'artistique ou d'occupationnel ? Etre à l'autre bout du monde (ou même sur la chaise d'en face), en connexion permanente. A nouveau, cette utopie de l'ubiquité : être dans plusieurs lieux à la fois, physique et virtuel... une ivresse ! Aussi, par rapport aux réseaux sociaux, il faut bien dire que nous, les artistes du Net, on a jeté ces bases-là et quelque part, ça nous fait doucement sourire..." (extrait de 'Les travelogues de Tamara Lai' interview de Philippe Franck - in Turbulences Vidéo #112 / 07.2021)

<http://www.tamara-lai.be>

Interview improvisée réalisée dans le train entre Liège et Hornu.

Lino Polegato: Dans les années 80, à L'Aca de Liège tu as pu bénéficier de l'enseignement de Jacques Louis Nyst qui t'a probablement inoculé le virus du poétique dans ton travail. Tu débutes ton parcours comme vidéaste vers le milieu des années 80*?

- Tamara Lai : Je me rappelle qu'à ce moment-là*, il fallait tout faire, filmer, monter, réaliser. Nous n'avions pas de matériel, je ne disposais que d'une caméra V8. J'ai du faire appel à des aides auprès de TV locales, ce qui m'a permis de me former afin de tout maîtriser.

Avec peu de budget, tu t'es retrouvée dans l'urgence du faire, au coeur de la création? C'était une chance finalement...

- Je n'ai jamais été dans l'urgence. Il m'est arrivé à deux reprises de demander des aides budgétaires à la Communauté française de Belgique pour finaliser mes projets, que j'ai par ailleurs obtenues. Je ne l'ai plus fait par la suite parce que le temps de réaction entre la demande et la réception sont trop longs. Il faut constituer un dossier, le présenter à une association qui va le défendre, etc. Si tout va bien, un an plus tard on obtient une réponse. Entre temps j'ai vécu.

Par rapport aux années 2000, qu'est-ce qui a changé. Est-il encore possible aujourd'hui de vivre l'ici et maintenant?

- Est-il nécessaire de se focaliser là-dessus? J'ai énormément d'imagination, toute ma fantaisie, je la mets dans mon art. Au quotidien, je suis très pragmatique, les difficultés que l'on a, c'est par manque de réalisme. Les gens ne sont pas réalistes. Ils sont toujours dans la comparaison, la compétition non-stop. Ils se mettent en scène en continu. Avant c'était par la photo, aujourd'hui, c'est par la vidéo. Les réseaux sociaux sont devenus un vrai poison.

Tu n'es pas sur Facebook?

- J'y suis parce que ça m'aide à garder un contact avec des collaborateurs qui vivent à l'étranger. En général, (sur les social networks), on fait abstraction de la partie humaine pour s'en tenir à l'image, c'est un jeu pervers.

La recette de cuisine préférée de Tamara?

- En fait je retrouve mes racines en cuisinant, j'adore le poisson, les petits calamars, un filet d'huile d'olive, un peu de sel de mer et c'est parfait pour moi. C'est la base. Il faut des produits de qualité. L'art c'est comme ça aussi, il faut la simplicité. L'art numérique va trop loin, il y a des films que je ne peux plus regarder. La maîtrise de la 3D devient démoniaque. **

L'universel est fait de plus et de moins...

C'est la nature de la vie. Si je me dis 'taoïste', c'est (par rapport à) l'équilibre des contraires dans le sens où quand un élément arrive à son paroxysme, il se transforme, mais il contient toujours le germe de son contraire, c'est ce qui crée le mouvement. Quand je parle de 'voie du milieu', je pense à l'exercice très amusant de surfer sur la vague. C'est comme ça que l'on évite les accidents.

Tu es venue à l'âge de neuf ans. Te considères-tu belge ou italienne?



Image extraite du projet Net art 'my_virtual_body'
© Tamara LAI 2005

- Je ne me considère rien du tout. Il y a l'inné, les racines et le vécu qui est beaucoup plus important. Ce qui me reste d'italien, c'est peut-être la cuisine. Il y a deux mois, j'étais en Toscane (Sienne (IT) et Edimbourg (Ecosse) sont les deux villes où j'aurais aimé vivre. Elles ont su préserver leurs traditions, leur architecture.) J'adore les vieilles pierres, elles ont conservé ce contact avec la main qui les a façonnées, sculptées, taillées. Ce que le verre et le métal de nos tours modernes ne conserveront jamais. Et puis, il y a cette nature qui me touche beaucoup. Tout cet imaginaire qui s'est développé durant mon enfance est toujours présent. Je me dis qu'un jour ou l'autre, j'irai vers ce qui m'a fait rêver.

Dans ton travail vidéo, il n'y a jamais de préméditation, ce sont des situations aléatoires ?

- Complètement! C'est toujours le cheminement, l'errance. Mon premier vidéo-poème de 2012 s'appelle « Wandering », c'est un roadmovie-vidéo-poème. Ce sont des paysages avec une bande-son que j'ai faite moi-même. Ensuite, il y a eu « Sound Feelings » avec plus de contrastes au niveau des pays ; il y a la Chine, où je suis allée deux fois pratiquer les arts martiaux. Et il y a un musicien ami qui un jour a improvisé en session privée, il y joue de la guitare acoustique. Les images prises proviennent toutes de voyages : je me balade et puis soudain je suis prise par une scène. Il m'arrive aussi de faire des exceptions: pour « Gaps » (roadmovie), je suis allée filmer Tricky à Anvers. ***

DES ÉNIGMES PLASTIQUES PLEINES DE MALICE

Il était grand temps que Léon Wuidar soit consacré en son pays avec une exposition monographique digne de ce nom. C'est désormais chose faite grâce au MACS qui (un an après le Museum Haus Konstruktiv de Zurich) présente la première rétrospective d'envergure dédiée à l'artiste en Belgique. Intitulée *À perte de vue*, l'exposition réunit un vaste ensemble de tableaux, carnets de dessins et collages (de 1962 à aujourd'hui), méticuleux et jubilatoires, qui enchantent le regard et l'ouvrent à l'incommensurable.

Il y a soixante-six ans, après bien des hésitations, Léon Wuidar (°1938, Liège) poussait la porte d'un magasin de fournitures artistiques et se lançait dans l'aventure picturale en autodidacte. Depuis lors, il a échafaudé une œuvre magistrale, aussi cohérente que surprenante, en évolution constante et en marge des chapelles artistiques, même si elle est assimilée à l'abstraction dite géométrique ou construite. À ses débuts, l'apprenti peintre se cherche et expérimente, peint d'après nature ou s'exerce 'à la manière de', au gré de ses visites d'expositions et de ses lectures. Sa première peinture abstraite date de 1956, mais c'est en 1968 qu'il abandonne totalement la figuration (si tant est qu'il l'ait jamais abandonnée, nous y reviendrons). La décennie 1960, avec laquelle s'amorce le parcours chronologique de l'exposition, est donc une période de transition progressive vers l'abstraction. Les allusions figuratives y sont encore bien présentes et les titres suggestifs, comme en atteste *Un morceau de musique* (1962) qui nous indique que ce que l'on prenait pour des motifs abstraits sont en fait des tuyaux d'orgue bien concrets. Lors de la visite de presse, devant le tableau intitulé *Masque* (1966), Un journaliste s'exclame : « C'est une arène carrée, on peut y voir un crâne, mais c'est aussi un taureau et un torero. C'est l'effroi face à la mort. N'est-ce pas Léon ? ». Et ce dernier de répondre : « Non, mais pourquoi pas ». Cette anecdote illustrant parfaitement ce que l'artiste confiait récemment lors d'une conversation avec Hans Ulrich Obrist : « Je vais dire une banalité. C'est le spectateur qui fait l'œuvre. Obligatoirement. L'œuvre commence à vivre à partir du moment où elle se réalise dans le regard du spectateur et, bien évidemment, tous les spectateurs y font surgir une variété de pensées. (...) C'est fondamental de laisser à chacun la liberté d'interpréter l'œuvre comme il le souhaite »¹. Non seulement Léon Wuidar encourage notre liberté interprétative, mais il donne du grain à moudre à notre observation et à notre part imaginative, tant avec des intitulés qui induisent (parfois) de fausses pistes qu'avec ses œuvres qui sont autant d'énigmes plastiques. « En étant présomptueux, je suis le sphinx et je pose les devinettes »², confiait-il encore, trahissant autant son penchant pour l'art de l'Égypte antique que pour le mystère et le secret, les jeux d'esprit et les sens cachés.

Un tableau remarquable intitulé *Auvent* (1969) annonce la décennie 1970, au cours de laquelle l'art de Léon Wuidar se structure et se stabilise. Les lignes et les formes s'épurent en des compositions savamment construites, corroborées par une bordure colorée (cadre peint à même la toile) qui les délimite. Dans ce cadre ordonné, triangles, diagonales et obliques s'avèrent toutefois très dynamiques (même si l'artiste estime que sa peinture doit sa précision à sa fixité), quand des jeux de plis et de replis, de courbes et de contrecourbes ne confinent pas au baroquisme. Avec un plaisir toujours renouvelé, le peintre n'a de cesse d'associer la courbe et la droite, le rond et le pointu en des combinaisons illimitées et, sans jamais verser dans le systématisme, il élabore un langage iconographique composé de motifs récurrents, comme le chevron ou le rectangle elliptique inspiré du cartouche dans lequel les Égyptiens inscrivaient leurs hiéroglyphes. Dans ses aplats soignés de peinture à l'huile, Léon Wuidar se révèle aussi immense coloriste, faisant subtilement chanter sa palette chromatique en d'innombrables variations de tonalités. Sa collaboration à la construction de son extraordinaire maison à Esneux (1976), avec son ami architecte Charles Vandenhove, n'est sans doute pas étrangère au fait que son art acquiert alors une solidité toute architectonique. C'est d'ailleurs à cette époque qu'il conçoit ses premières intégrations architecturales, sommairement évoquées dans des vitrines, aux côtés de reliures, d'emboîtages ou de livres objets qui attestent encore d'un certain goût baroque pour le pli.

Professeur d'arts graphiques à l'Académie des Beaux-Arts de Liège de 1976 à 1998 (en compagnie de Jacques Charlier), Léon Wuidar affectionne l'art de l'affiche, la typographie ou l'héraldique. Ainsi la décennie 1980 est-elle marquée par l'intrusion de lettres ou de mots dans ses compositions, clairement lisibles ou savamment dissimulées. Dans l'œuvre intitulée *29 juillet 1989*, l'inscription du mot *ÉROS* est en effet difficilement perceptible tant qu'elle n'a pas été clairement énoncée. Et comment saisir la dimension érotique de l'œuvre si l'on ignore que le triangle renversé est un symbole de féminité ? Nous l'avons vu, Léon Wuidar est amateur de devinettes et de sens cachés. Cet attrait pour les jeux d'esprit ou les messages codés est d'ailleurs manifeste dans ses fabuleux carnets de croquis emplis de notes et de projets, d'ingénieuses trouvailles (typo) gra-



Macs, vue de l'exposition Léon Wuidar, © FluxNews

phiques, de motifs ornementaux ou de pictogrammes, parfois associés à des motifs naturalistes (éclair, cœur, lune, étoile). Pas plus grands que des timbres-poste, ces dessins deviendront ou non des toiles. Au cours de la décennie 1990, c'est au tour des figures de s'immiscer dans les peintures, venant perturber le dogme d'une abstraction géométrique auquel l'artiste n'a jamais réellement adhéré. Une chaise, une table, les lettres *ON* et c'est *(Dub)on(net)* (1998), bel hommage à une publicité que l'artiste avait trouvée formidable dans sa tendre enfance. Un de ses premiers contacts avec l'art. Ailleurs, trois tableaux convoquent à la fois Malevitch et Magritte : une pipe blanche dans un quadrangle noir sur fond blanc (*Novembre 1997*), une pipe noire dans un carré blanc (*Novembre 1997*) et, enfin, une pipe cassée dans une croix noire (*30 décembre 1997*). Casser sa pipe... Ce curieux triptyque qui amalgame suprématisme et surréalisme constitue encore un formidable hommage, épuré et puissant, à deux figures tutélaires qui ont impacté le travail de Léon Wuidar, le premier en tant que pionnier de l'art abstrait géométrique, le second pour sa portée poétique et sa réflexion sur la relation entre l'objet, son identification (le mot) et sa représentation (l'image). C'est aussi au cours de cette décennie qu'apparaissent des dessins délicats, à l'encre de Chine sur papier, intégrant des éléments typographiques et des collages d'éléments trouvés, anciennes cartes postales ou papiers marbrés. Des baigneuses en maillots rétro, des typos Art Déco, une compo qui ressemble à une affiche de Cassandre constituent autant de fragiles réminiscences de l'enfance. L'une d'elles s'intitule *À perte de vue*, nous ramenant au titre de cette exposition que l'artiste a sagement préféré clôturer à la salle-pont. Ses œuvres, dont les formats ne sont jamais monumentaux, n'auraient certainement pas trouvé en la grandiloquente salle carrée du musée un écrin de qualité. Cet intitulé qui évoque un horizon illimité implique de facto notre propre regard face aux œuvres de Léon Wuidar. Il ne faut surtout pas se laisser bernier par leur apparente simplicité, car elles avancent masquées, derrière des formes géométriques épurées et des aplats colorés à la facture léchée. Truffées de jeux d'esprit et de messages cryptés, elles procèdent d'un langage ésotérique qui met à l'épreuve notre sagacité. Mais quel plaisir lorsqu'on trouve les clés pour ouvrir les serrures (d'ailleurs fréquemment représentées) et saisir toute la teneur des ces énigmes hiéroglyphiques ! La devinette la plus drôle formulée par le sphinx Wuidar ne porte-t-elle pas sur la nature même de son art ? Quid de la sempiternelle dichotomie abstraction/figuration ? Dans un portrait photographique, l'artiste se cache derrière une pancarte où s'affiche le slogan : « Léon Wuidar ne fait pas de figuration » qui rappelle encore le fameux « Ceci n'est pas une pipe » de René Magritte. N'est-il pas en réalité un peintre figuratif qui se cache derrière l'abstraction géométrique, avec une bonne dose d'humour surréaliste ?

Sandra Caltagirone

LÉON WUIDAR
À perte de vue
26.09.21 > 30.01.22

MACS (Musée des Arts Contemporains)
Site du Grand-Hornu
Rue Sainte-Louise 82
7301 Hornu
+32 (0)65/65 21 21
www.macs-s.be
info.macs@grand-hornu.be

À l'occasion de cette exposition, un catalogue bilingue (FR/EN) reprenant l'essentiel des œuvres exposées a été édité par le MACS, en collaboration avec Rodolphe Janssen, Bruxelles et White Cube, Londres, comprenant des textes de Denis Gielen (directeur du MACS) et une conversation entre Léon Wuidar et Hans Ulrich Obrist (directeur du Serpentine Galleries, Londres). En conversation avec cette rétrospective, la galerie Rodolphe Janssen présente la troisième exposition consacrée à Léon Wuidar, rassemblant une sélection d'œuvres des vingt dernières années.

LÉON WUIDAR
La peinture au quotidien, 2001-2021
28.10 > 18.12.2021
Livourne 35
1050 Bruxelles

1 Catalogue de l'exposition : *Léon Wuidar. À perte de vue*, MACS/Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, 2021, p. 22.

2 Hocepied (Marie) : « Dans l'atelier de Léon Wuidar », in : *Recto Verso*, online mag. <http://rectoversomagazine.com/dans-latelier-de-leon-wuidar/>



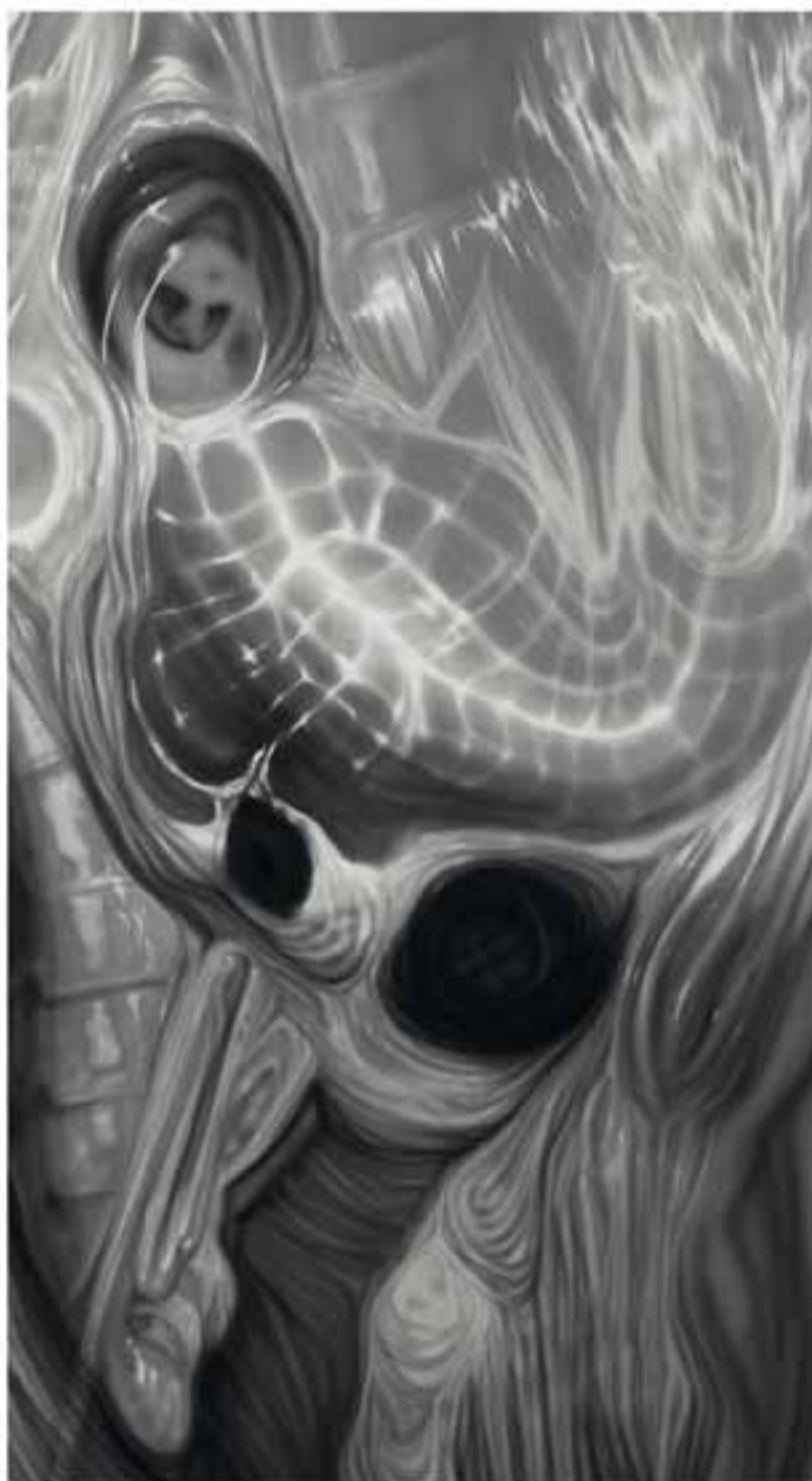
Macs, vue de l'exposition Léon Wuidar, salle des Carnets à dessins © FluxNews

BOTANIQUE

EXPO | MUSEUM

16.09 - 21.11.21

STEPHAN BALLEUX
BOUNCE
PORZ AN PARK



© Stephan Balleux, *Sans titre (Fluid004)*, Oil on canvas, 200 x 160 cm, 2021

EXPO | GALERIE

16.09 - 21.11.21

EVA L'HOEST
THE INMOST CELL

Music by John Also Bennett



© Eva L'Hoest, *The Inmost Cell*



Une programmation MAGMA, 10ème Triennale d'Ottignies-Louvain-la-Neuve

Le Botanique - Rue Royale 236 • 1210 Bruxelles • Tickets / Réservations : **BOTANIQUE.BE**



SEBASTIÃO SALGADO. AMAZÔNIA. POUR SAUVER

L'AMAZONIE ET SES TRIBUS INDIENNES

Dédiés aux peuples indigènes de l'Amazonie brésilienne, l'exposition et le livre (Ed. Taschen) *Amazônia* du photographe Sebastião Salgado allie une puissance esthétique stupéfiante et un cri d'alerte. Un monument photographique et un engagement écologique. Sa démarche se place dans le sillage de *Genesis*, un projet qui rendait hommage aux paysages les plus flamboyants, les plus reculés de la terre. L'exposition à la Philharmonie de Paris nous plonge dans une forêt de plus de 200 photographies de Sebastião Salgado au fil d'un parcours immersif doublé par les créations musicales de Jean-Michel Jarre. Au travers de films documentaires, la parole est donnée à des peuples indigènes menacés par la déforestation, par les orpailleurs, par la destruction accélérée de la forêt amazonienne depuis l'arrivée au pouvoir de Jair Bolsonaro, avec la complicité de la France, de l'Europe, d'autres états-voyous aurait dit Jacques Derrida, avec la bénédiction des accords Mercosur.

Si Salgado a choisi de montrer la splendeur d'une forêt qui abrite un dixième de toutes les espèces animales et végétales du monde, d'exposer la richesse culturelle, la complexité d'une douzaine de communautés amérindiennes qu'il a longuement côtoyées, c'est afin de sensibiliser une fois de plus l'opinion, les gouvernants, d'éveiller l'écrasante responsabilité des consommateurs, de lancer un nouvel appel à la préservation du biome amazonien et des gardiens ancestraux de la nature qui y vivent. En marge de l'exposition à la Philharmonie de Paris, la galerie Polka présente des photographies du projet *Amazônia*. Le visage de la destruction de ce patrimoine naturel, il en sonde les ravages, la désolation, en dénonce l'ethnocide dans l'exposition *Blessure* qui se tient dans l'Espace Frans Krajcberg. Dialoguant avec les sculptures-totems de Frans Krajcberg (réalisées à partir de bois brûlés ramassés sur les lieux de déforestation), des moyens et des grands formats nous mettent face aux hurlements des flammes, au tapis de cendres d'une nature meurtrie. L'engagement militant des deux artistes dénonce une forêt mise à mort, à l'agonie. Près de 20 % de la forêt amazonienne, de sa biomasse ont été totalement rases, anéantis entre 1988 et 2019. Formée durant l'Eocène, présente depuis des millénaires, la forêt équatoriale amazonienne est pillée en trente ans. Aggravée par le réchauffement climatique qu'elle aggrave en retour, la déforestation risque d'atteindre prochainement un point critique de non-retour, un seuil au-delà duquel le biome ne pourra plus se régénérer, assurer l'absorption de gaz carbonique et le rejet d'oxygène : passé ce point critique, la forêt mourra, mettant en péril la survie de l'espèce humaine. Depuis des décennies, Sebastião Salgado mène avec sa femme Lélia Wanick-Salgado un combat pour la sauvegarde de cet écosystème unique, pour la défense de peuples souvent non contactés qui, depuis la nuit des temps, vivent en harmonie avec une nature qui a subi ses premiers outrages au 16^{ème} siècle avec l'arrivée des Conquistadors, premiers maîtres d'œuvre d'une extermination des Indiens par les massacres, les maladies, l'esclavage, artisans qui, via la Croix et la soif de l'or, esquissèrent la logique mortifère du profit et du Veau d'Or. Plus de 80 % de la population du

continent sud-américain furent décimés au 16^{ème} siècle avec l'arrivée des envahisseurs affamés d'or. Il y avait cinq millions d'Indiens au 16^{ème} siècle. Aujourd'hui, 370.000 Indiens subsistent. De nos jours, les gouvernants brésiliens, les États du monde qui les soutiennent, les fermiers, les éleveurs, les orpailleurs, les trafiquants continuent le génocide. Depuis vingt ans, Sebastião et Lélia Salgado ont planté deux millions d'arbres, reforestant 800 hectares dans l'état du Minas Gerais. L'éditeur Taschen a opté pour un système d'empreinte carbone nulle : en partenariat environnemental avec l'Instituto Terra fondé par Sebastião et Lélia Salgado, il compense l'émission de CO2 des livres par un programme de reforestation.

Grand maître du noir et blanc, exacerbant les potentialités picturales de la photographie, Salgado célèbre un univers composé d'arbres millénaires, de rivières volantes dansant dans le ciel, de cascades, de montagnes, d'ethnies gardiennes de la vie de la forêt tropicale, d'un fleuve aux mille rivières, de plantes médicinales dont seuls les Indiens connaissent les secrets, de singes, d'oiseaux, d'esprits d'ancêtres morts. La richesse inouïe de la biodiversité, des ressources naturelles, des systèmes symboliques de la douzaine de communautés qu'il a rencontrées, de leurs centaines de langues, de leurs savoirs, de leurs coutumes, artisanats, rituels, de leurs modes de pensée, de vivre éclate dans des vues aériennes prises d'avion ou d'hélicoptère, dans une poésie de paysages grandioses, à la mesure de l'humain ou dans des portraits saisissants. Chaque rencontre avec les communautés a fait l'objet de discussions avec la Funai (Fondation nationale de l'Indien), Salgado veillant à ne pas les contaminer. On demande aux étrangers de ne pas entrer en contact avec ces peuples afin d'une part de ne pas leur faire encourir le risque de les décimer par des maladies qui leur sont inconnues, afin d'autre part de les laisser évoluer dans un univers à l'écart du nôtre, sans le détruire par notre impérialisme prédateur foncier, fût-ce au nom de l'universel, de l'ingérence humanitaire, d'échanges entre cultures. Les mystères d'un univers longtemps impénétrable, ravagé depuis des décennies par des bûcherons illégaux, des orpailleurs, l'agrobusiness, les missionnaires évangélistes, sont comme cristallisés dans des clichés qui s'inclinent devant l'infini des esprits de la jungle et des ethnies qui y vivent. L'œil de Salgado s'ouvre à un continuum de matière et de pensée sans jamais chercher à l'arraisonner. Durant sept années, il a sillonné les territoires indigènes qui, depuis Bolsonaro, sont en danger extrême. Durant sept années, il a été à la rencontre des Yanomami, de leur chef chaman Davi Kopenawa, des Asháninka, des Yawanawá, des Suruwahá, des Zo'é, des Kuikuro, des Waurá, des Kamayurá, des Korubo, des Marubo, des Awá et des Macuxi.

Les cycles de la nature, la fragilité d'écosystèmes interconnectés, les évolutions dans la perception (occidentale, asiatique) de la forêt amazonienne (passant du statut de mystère impénétrable, inquiétant à celui de « poumon vert », puis de carbone, générateur d'oxygène, puis à



Indiens yanomami, Etat d'Amazonias, Brésil, 2014, © Sebastião Salgado

celui d'entité à piller et saigner), la détermination des peuples autochtones à défendre leur mode d'être au monde aux antipodes du nôtre, à devoir parfois reconquérir un univers symbolique, des traditions, des savoirs, une liberté en phase avec les non-humains que les colons, les missionnaires ont détruits, Salgado en décline toutes les nuances. Il ressaisit la genèse du monde, ses principes esthétiques et mystiques, son alphabet indéchiffrable. Là où nous avons déchamanisé, appauvri les mondes pour les maîtriser et les exploiter jusqu'à l'extinction de toutes les formes du vivant, il se sert de son objectif pour porter au visible ceux et celles qui veillent sur l'invisible. A la peste que l'agroagriculture, les multinationales, les prospecteurs d'or, les compagnies routières, les religieux convertissant de force propagent dans la forêt amazonienne et ses peuples autochtones, l'œuvre de Salgado oppose un plaidoyer esthétique et politique en faveur de la vie du plus grand biome mondial. Il donne la parole aux indigènes dont il a recueilli les enseignements, les connaissances : des chefs de tribus, des chamanes, des chasseurs-cueilleurs évoquent les ravages catastrophiques de leur milieu de vie par les exploiters de la forêt et des humains qui transforment le paradis vert en enfer, l'éden amazonien en un désert de mort. Une partie de l'humanité a décidé de mettre à mort l'Amazonie et ses habitants à peau, à plumes, à fourrure, à écorce. Le photographe lance un chant visuel d'amour à une jungle majestueuse victime des exactions des descendants des conquérants espagnols, pillée, saccagée par la fureur cynique de nouveaux Fitzcarraldo, d'Aguirre ou de Pizarro de pacotille. Le versant sombre, dramatique, apocalyptique d'une Amazonie malade, à bout de souffle, polluée, incendiée qu'il met en scène dans *Blessure* compose l'autre face de son projet qu'il décline ici sous l'angle d'un pari pour la victoire de la pulsion de vie sur la pulsion de mort. Comme si, dans la grammaire des noirs, des blancs,

des gris, dans les jeux sur les formes, sur les différences d'échelle, une part divine de la beauté cosmique était inaltérable, plus puissante que la misérable praxis déployée par des hommes acquis au nihilisme. Autrement dit, la pauvreté d'esprit et de cœur dont témoignent les agités du pouvoir, les assassins des forêts, des océans et des peuples autochtones pourrait être vaincue par la richesse spirituelle de ceux et celles qui, fin connaisseurs du peuple des arbres, exacerbent leurs puissances dans une coexistence harmonieuse avec les règnes non-humains. L'œuvre spectaculaire de Salgado vibre de l'attachement que le photographe porte aux peuples natifs, à la somptuosité d'une nature foisonnante, à ce qu'il nomme la « Dernière Frontière ». Avant le vide. *Amazônia* construit un espace rituel qui rejoue, pour l'Occident, la complexité des rituels indiens. L'osmose entre les Yanomami, les ethnies du Xingu, les Zo'é... et la nature dont ils ne composent qu'un élément se redouble dans l'osmose entre le geste de Salgado et les paysages, les êtres qu'il photographie. Traversées par le lent travail d'un temps géologique, par des tensions entre ombres et lumières, ses images sont d'autant plus fracassantes qu'au-dessus d'elles plane le danger de la destruction d'un patrimoine naturel et humain.

« Parmi ces êtres les plus fragiles, il y a toute une population d'hommes et de femmes que je connais bien pour leur rendre visite depuis des années. Ce sont les Indiens des tribus de l'Amazonie. Je les respecte profondément. J'admire leur culture. Je les aime. Ils sont en danger de mort.

Je veux de toutes mes forces que cette épidémie agisse comme un avertissement, qu'elle provoque un réveil des consciences pour les sauver », Sebastião Salgado.

Sans que l'ONU, les états ne réagissent, sans que les tribunaux internationaux ne poursuivent pour écocide et ethnocide les

autorités et les responsables, le gouvernement brésilien n'a cessé de promouvoir la haine des Indiens autochtones. Epaulé, soutenu par les choix cyniques et irresponsables de la Communauté Européenne, de la Chine et autres « états-voyous », il incite à une déforestation galopante, a affaibli la Funai. Dans nos assiettes, reposent des viandes, des aliments : en les bouffant, nous mangeons des cadavres de millions d'arbres partis en fumée, des squelettes d'animaux, de peuples autochtones que nous, Européens, Américains ou Asiatiques, exterminons. Face à l'ampleur de la destruction des humains et des non-humains, la honte d'être un homme dont parlait Primo Levi, que Gilles Deleuze conceptualisa, nous submerge, prélude à une mobilisation qui, peut-être, vaincra les appétits dévorants des petits soldats de la camarade. Les créations de Salgado lient l'œil et l'action et nous somment de faire en sorte que l'Amazonie ne devienne pas un paradis perdu.

Véronique Bergen.

Exposition Salgado *Amazônia*, Philharmonie de Paris, jusqu'au 31 octobre 2021.

Commissaire et scénographe : Lélia Wanick-Salgado.

Création musicale : Jean-Michel Jarre.

collaboration : Musée d'Ethnographie de Genève.

L'exposition *Blessure* de Salgado se tient à l'Espace Frans Krajcberg, Centre d'Art Contemporain Art & Nature, jusqu'au 27 octobre 2021.



Livre : Sebastião Salgado, *Amazônia*, Ed. Taschen, 516 pages, 100 euros.
Album *Amazônia* de Jean-Michel Jarre, CD et vinyle, 16 et 24 euros.

Prix artistique de Tournai : génération 90.

Depuis plus de quarante ans, le prix artistique de la ville de Tournai s'efforce de mettre en valeur des talents insuffisamment connus. La cueillette de cette année était de bonne floraison mise en harmonie par la scénographie intelligente de Robin Legge.

Il y a une part d'ethnologie dans le travail de **Sarah Van Melick** (1995). Intéressée par le multiculturalisme et donc le brassage de cultures tel qu'il se concrétise dans nos régions, elle a puisé dans la société maghrébine. Les tapis de prière qu'elle reproduit sur des plaques de plâtre appartiennent au domaine de la gravure, chaque exemplaire ayant des variations de motifs selon les impressions. Par contre, la matière sur laquelle ils sont imprimés est celle du travail de plâtrier que les émigrés effectuaient chez nous. Dès lors, il ne s'agit plus d'un objet de prosélytisme mais le rappel d'un élément sociologique, associé au fait que la piété de chacun est personnelle.

Laurent Dumortier (1989) nous invite



Sarah Van Melick, "Levez-vous pour la prière, levez-vous pour le travail" © Benoît Dochy



Laurent Dumortier, "Les cris des vitres" © Benoît Dochy

au voyeurisme, nous entraîne vers des lieux propices à l'étrange et au fantastique. Il nous place face à des fenêtres aux linteaux et montants blancs, aux vitres hantées par l'obscurité de la nuit sur laquelle elles donnent. Fermées ou entrouvertes, leurs carreaux laissent apparaître des scènes pressenties ou reflétées au-delà. Ils filtrent le monde extérieur, restituant un mystère dissimulé par l'apparence quotidienne de ce qui apparaît un peu comme en filigrane. Un univers proche de ceux de Jean Ray, Thomas Owen ou Jean-Baptiste Baronian. Parfois, une esquisse de mise en abyme s'invite dans l'espace. Ce sont d'autres fenêtres, nettement blanches, qui viennent s'insérer à la fois comme des intruses sorties d'un lieu issu lui-même d'un ésotérique quelque part. Elles semblent alors, telles des cases de b.d., ajouter un récit nouveau à celui que racontent les présences déjà suggérées.

Diego D'Onofrio (1998) a puisé dans

son expérience de job étudiant et dans celle du métier exercé par son père pour traduire la gestuelle d'un travail à la chaîne, réfléchissant sur la répétitivité monotone, sur la trace que l'ouvrier laisse de son labeur, sur la mécanique qu'un processus de fabrication impose à celui qui intervient finalement peu dans ce qu'il produit. Résultat : une impressionnante installation : photographique reprenant une douzaine de fois la graphie inscrite sur support par la gestuelle d'un dépôt de colle, paraphe élégant, translucide tout en conservant l'anonymat d'un acte quasi machinal en dépit des différences visuelles.

Une vidéo complète cet ensemble qui montre l'impression à partir de rouleaux mécaniques avec intervention manuelle, coulisse du travail précédent, et reproduit l'effet mécanique; des machines automatisées. Enfin, à portée symbolique, une sorte de dérisoire mini-monument à une industrie qui ne place pas l'humain en priorité, un engrenage extrait de son contexte manufacturier et magnifié par

sa dorure. (Prix Maison de la Culture 2021)

Ce sont des objets plutôt ordinaires qui stimulent **Jeanne Cardinal** (1990). Dans «*Mariage d'inclination*», elle dispose plusieurs confections céramiques sur un support de verre, laissant le visiteur les regarder afin de les associer par leur reflet, leur présence, jusqu'à les connoter comme si l'espace était scénique et qu'il se passe des relations entre eux, que la situation les identifie à la façon de personnages fictifs sur un théâtre virtuel. Sa souriante série de dessins «*Pot(s)-en-ciel*» aligne une vaisselle qui profite de son aspect initial pour s'attribuer des éléments assimilés à leur forme mais en un contexte imagier en décalage avec leur réalité pratique d'usage domestique. On les croirait devenus caméléons sous la pression des phénomènes atmosphériques qui les entourent en les changeant de nature. Ce que font certains mots lorsqu'on les retrouve au cœur de certains poèmes.

Robin Wen (1994) a pris le parti de

donner sa vision personnelle des «*free party*» ou «*rave party*» auxquelles il accorde le statut de cérémonie chamanique plantée dans quelque territoire rural en tant qu'espace-temps d'une liberté pimentée d'interdit transgressé. Pour illustrer ces manifestations décalées par rapport à la légalité, il a choisi un réalisme sans outrance, rassurant, en opposition formelle avec la perception sociétale de ce phénomène à la fois contestable et contestataire.

En attestent: ses portraits d'individus rendus anonymes parce que peints de dos; son étude en vue de transcrire l'ambiance d'une de ces «*party*» entre bovins et frontières végétales; sa transposition minutieusement dessinée au stylo bille d'une tente abritant d'éventuels fêtards invisibles.

Amélie Scotta (1983) affectionne ici les formats longilignes: rouleau de papier japonais déployé vertical ou feuille rectangulaire horizontale qui suscitent une vision panoramique. Le trio de dessins qu'elle expose a rapport direct avec l'architecture. Ils ont en commun de parler habitat, donc indirectement des humains susceptibles d'y être accueillis ou enfermés. Les motifs ont tendance à être répétitifs, autrement dit obsessionnels, adjectif qui sied bien aux grandes villes.

En premier une colonne torsadée en briques qui répète à l'infini un identique motif. À l'image des structures building des métropoles. Cet entassement de profusion a de quoi provoquer le vertige et, de fait, il fut créé en Espagne, à un moment de crise de la construction ayant entraîné une surproduction de briques.

Le deuxième travail de Scotta est un collage minutieux de fenêtres d'immeubles genre H.L.M. L'entassement suggère des cohabitations fragiles, un manque d'espace vital inhérent, une promiscuité liée à une collectivisation forcée, si pas forcée. Vertige ici encore qu'engendre la récurrence des rectangles. Enfin, plus

serein, une façade percée d'une douzaine d'ogives au crayon graphite joue de l'alternance entre la clarté du blanc et l'obscurité de l'espace interne. Un bâtiment plus ancien à l'air alors d'appartenir à un monde moins sous pression que le nôtre. (Prix international 2021)

Robin Dervaux (1995) conçoit des tableaux sculptures à partir d'une association entre bois brûlé et métal ou matière plastique. Il y a une rencontre incisée d'une matière dans l'autre, formant un tout aussi indivisible qu'une peau et le tatouage qui la personnalise. Des effets de perspectives, des mouvements cosmiques, des illusions en trompe-l'œil complexifient la démarche. Tout donne l'impression de la conséquence d'un conflit sismique entre les matériaux, qui se termine provisoirement en amalgame, métaphore de nos problèmes climatiques. (Prix Wallonie picarde 2021)

La cadette du groupe, **Mathilde Quewet** (1998), se retrouve en vitrine, hors des caves médiévales qui accueillent les autres artistes. Elle installe des créatures hybrides faites de polyester, rembourrage, tissu et éléments de strass. Suspendues, elles ont l'allure de poulpes monstrueux, porteurs d'horreur à la fois par modifications génétiques et par le clinquant :douteux des créatures du show-business en permanente parade.

Michel Voiturier

Exposition présentée dans le cadre des Arts dans la Ville, à l'Office du Tourisme, place Paul-Emile Janson à Tournai jusqu'au 31 octobre 2021.

Infos: +32(0)63+69 59 08 20 ou "http://www.artville.tournai.be/editi-on-2021/"

Yves Zurstrassen, la conviction du pictural

Pour la rentrée des galeries, le peintre belge d'origine verviétoise Yves Zurstrassen (1956) occupe tous les espaces de la galerie bruxelloise Baronian Xippas. Cette exposition qui comprend pour la première fois des tapisseries, qui propose aussi des sérigraphies autour des grandes peintures à l'huile, est le point d'orgue temporaire de dix années d'une montée en puissance d'une démarche consacrée au pictural depuis plus de quarante ans. Evocation d'une de nos figures majeures de l'art.

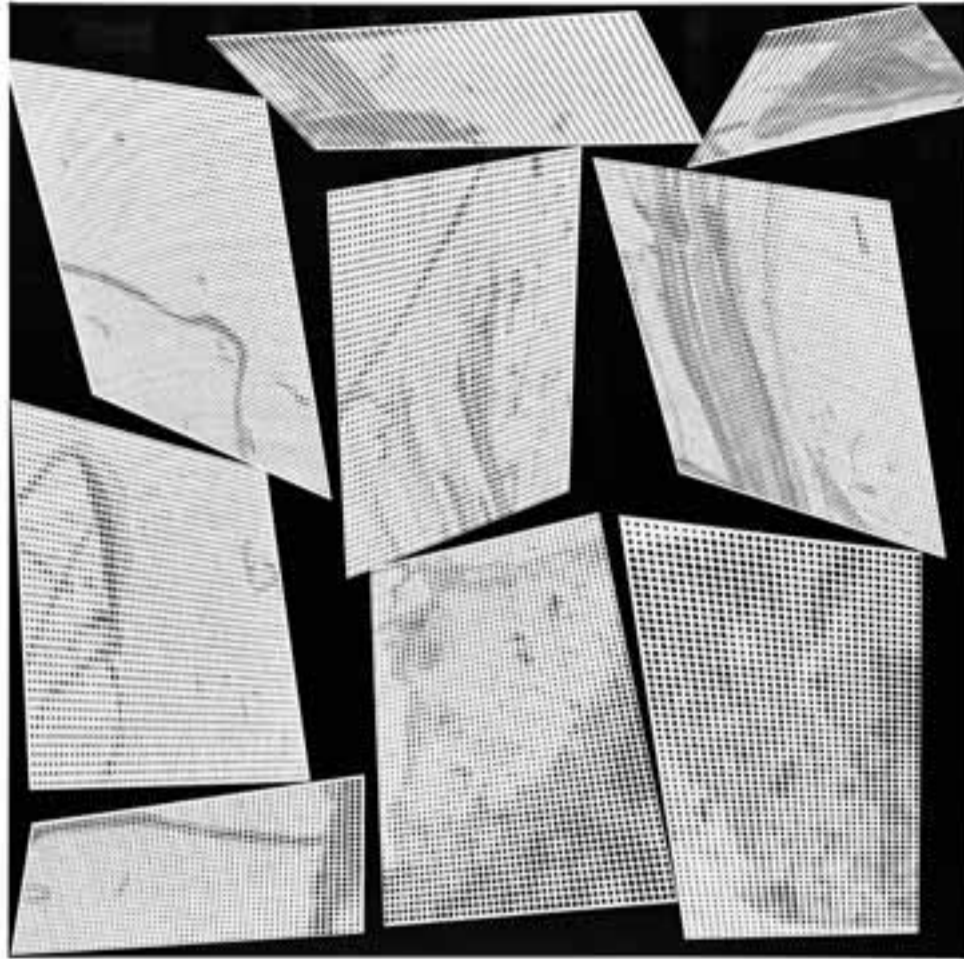
Ses premiers coups de pinceaux, vers la fin des années septante, sont consacrés à une forme d'abstraction. Il ne s'en départira jamais prolongeant l'aventure au fil du temps, des lieux de séjours prolongés de la Crète à l'Espagne en passant par la France, des ateliers sous toit ou en plein air. Puis, il rentre s'installer à Bruxelles où, en 1999, il fixe son aire de travail dans un ancien site industriel abandonné à Uccle. Ce vaste lieu, rénové, adapté, agrandi, rigoureusement organisé, célébré par un superbe texte de François Barré (*Y. Zurstrassen, Free. Fonds Mercator*), lui ouvre la voie de la peinture comme il la rêve. Celle du défi permanent d'une peinture libre et magistrale qui n'ignore rien de la longue marche de la modernité historique américaine et européenne et trace sa voie originale dans un réseau d'affinités électives, pour reprendre le terme de Goethe. Plus tard, il double son atelier, se pose à Viens (Vaucluse, France), l'été.

La maîtrise du pictural

A l'encontre des ukases prononcés à répétition par des pontes des arts, sourd aux sirènes des mouvances passagères qui émaillent le temps et des modes inévitablement fugaces, il persiste et signe pour l'accomplissement plénier de la peinture. Une peinture abstraite vigoureuse, dynamique en ses ardeurs gestuelles, affranchie des interdits car mixant les styles jusqu'à la tentation d'un baroque inédit, riche de ses innombrables sources. Il gère de multiples façons l'entrechoquement des formes, des matières chromatiques vives et nerveuses, des agencements indispensables pour rétablir un ordre générateur d'harmonie. Progressant en ce combat entre lyrisme effervescent et structure impérieuse, il maîtrise les techniques et domine l'espace jusqu'en des tableaux monumentaux qui imposent ce langage toujours puissamment en tension.

Inverser le processus

Cette persévérance et l'observation du travail d'illustres prédécesseurs et de quelques contemporains, de Kurt Schwitters à Matisse, d'Albert Oehlen à Willem de Kooning, le conduisent repenser constamment le travail qui s'aventure comme un fleuve nourri de tout ce qu'il a charrié depuis sa source. Yves Zurstrassen, même s'il y a des ruptures, des temps de pose en noir et blanc plutôt qu'en tonalités éclatantes, des moments d'apaisement et d'autres à la limite du chaos, travaille dans la continuité. Rien de ce qu'il a expérimenté, créé, n'est jamais perdu ni



Yves Zurstrassen, "Black Forms on White", huile sur toile, 150 x 150 cm, 2021.
Courtesy galerie Baronian Xippas © Photo, D.R.

oublié, ni renié, ni relégué. Au contraire et c'est l'une des caractéristiques et des forces de sa peinture actuelle : elle est gorgée de tout ce qui a précédé. Elle est le résultat d'une maturation lente et de la mise au point d'un processus inédit qui, au départ du collage, est devenu le décollage. « *Je travaille à l'inverse* », aime dire l'artiste, qui au lieu d'ajouter retire et redécouvre ce qui a été couvert. Le principe est finalement simple comme les papiers découpés de Matisse. Grâce à une machine à lettrage adaptée aux besoins spécifiques, sont réalisés, après conception sur ordinateur, des pochoirs posés sur les couches initiales de peinture. Peints à leur tour en autres tonalités, ils sont ensuite retirés. Cette superposition livre des figures et des formes, anime la surface, ajoute des effets optiques et des profondeurs. Elle vivifie la rigueur structurelle, titille la perception, ajoute du plaisir visuel.

Une mémoire productive

Afin de bien saisir les peintures actuelles, on considérera donc ce qui a précédé. En particulier une quantité de petites peintures. Elles sont multiples, extrêmement variées et audacieuses dès lors qu'elles sont la mémoire de l'expérimentation par laquelle naissent des formes, des agencements, des compositions, des motifs improbables, voire des tonalités, des fulgurances. Toutes données qui constituent aujourd'hui, et demain à n'en pas douter, une réserve inépuisable d'éléments repris, retravaillés, redimensionnés, isolés ou projetés au premier plan dans les nouvelles peintures. A l'origine de ces dernières, des peintures de 2013, structurées géométriquement et offrant une architecture stable, ordonnée, désormais soutenue par de solides tracés noirs balisant l'espace des tableaux, l'unité étant obtenue par la dominante

monochrome issue également de 2013. Il y a dans ces œuvres, quelque chose de Warhol, de Christopher Wool, voire de Rauschenberg et de Lichtenstein, sans qu'aucun d'eux ne soit jamais cité, ni visible. Le peintre affûte à distance des affinités en état d'esprit pictural. Zurstrassen appartient à la famille en s'y distinguant ! Ne comptez pas sur lui pour s'y arrêter. La peinture la plus récente, après les dominantes bleues, rouges ou jaunes, est déclinée en noir et blanc et les composantes sont flottantes. Une nouvelle voie s'ouvre déjà !

Réalisations et projets

Toujours au départ de peintures Yves Zurstrassen, au cours des dernières années, a diversifié les techniques de réalisation. Outre les tapisseries exposées chez Baronian Xippas ainsi qu'une série de sérigraphies particulièrement lumineuses, on retiendra l'usage de fenêtres colorées en intégration architecturale bruxelloise et la fresque, en report imprimé, de 13 mètres de diamètre au plafond de la salle du Delta à Namur. La réalisation la plus ambitieuse est sans doute l'immense peinture mosaïque inaugurée cette année dans le chai du domaine viticole Les Davids, construction récente de l'architecte français Marc Barani aux confins de la Provence et du Luberon. Une œuvre monumentale en six nuances de rouge dans des pâtes de verre confiées aux mains expertes italiennes.

Les rencontres d'un parcours

Solitaire en sa conduite artistique, appréciant plus que tout la concentration dans l'atelier à l'écoute des sonorités musicale jazzy, Yves Zurstrassen a pu néanmoins compter sur quelques rencontres déterminantes. « *On avance par mains tendues* » confirme-t-il, très

reconnaissant. Ce fut celle confiante de Renos Xippas qui l'exposa une première fois en solo à Paris dès 2001 et revint vers lui tant à Paris, à Genève, qu'en compagnie d'Albert Baronian à Bruxelles et à Knokke. Tous deux, désormais, le portent résolument, au premier plan et à l'international. Ce fut l'enthousiasme de Xavier Douroux qui l'invita à exposer aux côtés des Hartung, Hantaï, Twombly, De Kooning... L'engagement des Francis Feidler, Antonio Perez, Wodek Majewski et Jean Marchetti. Ce furent les attentions, les soutiens, les écrits qui lui ont offert une belle fortune critique, des François Barré ou Olivier Kaepelin commissaire de l'exposition capitale à Tolède et à Bozar avec la reconnaissance institutionnelle. Egalement, les deux expositions en la verrière de la galerie de Valérie Bach à Bruxelles. Des personnalités qui comptent dans le domaine de l'art actuel et qui ont vu la qualité intrinsèque du travail. Pour le futur, en 2023 est programmée une exposition solo au musée Picasso à Antibes. Une autre étape prometteuse dans la sphère internationale.

Claude Lorent

Exposition des œuvres récentes, galerie Baronian Xippas, Rue Isidore Verheyden 2 & Rue de la Concorde 33, 1050 Bruxelles. Du 9 septembre au 23 octobre. Du mardi au samedi de 11h à 18h.
www.baronianxippas.com

Prix du Hainaut des Arts plastiques



Mehdi Gorbuz, installation, Prix du Hainaut 2021

Chaque année, la Province de Hainaut décerne son Prix des Arts plastiques à un artiste qui a un lien avec la région. Parmi de nombreux dossiers, le jury a sélectionné 13 artistes pour l'exposition du Prix du Hainaut des Arts plastiques. Le lauréat 2021, Mehdi Gorbuz, a été proclamé le vendredi 15 octobre. Il recevra une somme de 2500 euros. Mehdi Gorbuz interroge ses origines

méditerranéenne, il nous révèle les richesses liées au mélange de cultures. Présentés comme un ensemble, les divers éléments de son installation questionnent les clichés qui trop rapidement surviennent dans nos esprits. Rien ne se fige dans le travail de l'artiste, il préfère nous permettre de soulever les sous-entendus pour les déconstruire.

PRIX DU HAINAUT DES ARTS PLASTIQUES 16.10—14.11.2021

Manon Bouvry
Anne-Marie Dehon
Robin Dervaux
Brieuc Dufour
Keinoudji Gongolo
Mehdi Gorbuz
Eloïse Lega
Ina Leys
Mathilde Pirard
Pauline Vanden Neste
Maxime Van Roy
Tracy Wilmus
WIP Collective

Anciens Abattoirs de Mons
Grande Halle
17 Rue de la Trouille
7000 Mons

polemuseal.mons.be

En collaboration avec BeCraft, le Pôle muséal
de la Ville de Mons, Hainaut Tourisme et le Secteur
Audiovisuel de la Province de Hainaut

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



BeCraft ONG

ANCIENS
ABATTOIRS

BA^M
MUSEUM OF ARTS

MONS

Elastikommunikation 1964-2021

IKOB Eupen

Une première à l'Ikob et sans doute en Belgique, son ancien directeur, Francis Feidler, occupe tout l'espace du musée avec ses œuvres. Nous l'avions quelque peu oublié, mais Francis Feidler depuis son enfance n'a jamais cessé de pratiquer l'art. Cette rétrospective pleine de punch, ou s'entremêlent côte à côte, peintures, installations et dessins n'a de cesse de nous le démontrer. De 1964 à 2021, cette exposition embrasse sur un plan large les différentes préoccupations plasticiennes, éthiques et politiques d'un artiste que l'on redécouvre.

Je me souviens que fin des années 90, j'avais pour la première fois pris connaissance de son travail. Une sculpture imposante s'imposait à mon regard, une structure assez simple d'aspect. Fruit du résultat d'une tension entre deux plaques métalliques, trois longues poutres de sections carrées étaient maintenues à l'horizontale par la traction d'un câble central tendu au milieu. Cette mise en tension, partagée par tout spectateur de la scène, rendait palpable cette énergie latente. Elle nous faisait comprendre physiquement et visuellement la teneur d'un propos qu'il baptisera "Elastikommunikation". Un concept qu'il va tout au long de son parcours développer sous tous les angles. J'ai toujours pensé que cette pièce, dans son rapport physique, mieux que les peintures, dessins ou autres langages plastiques le décrivait dans sa nature première. Mettre en tension, ne jamais lâcher prise, maintenir en éveil, faire communiquer les contraires, semble faire partie de son être profond. Cette pièce, le spectateur la découvre en premier dès qu'il pousse la porte d'entrée de l'Ikob.

Il en faudra pas mal de mises en tension pour tenir tête aux instances poli-



vue de l'exposition, 1er étage, © FluxNews

tiques régionales afin qu'elles acceptent sa vision utopique: la mise sur pied d'un centre d'art dans l'est de la Belgique. Au pays des sapins verts, de la petite bourgeoisie cléricale et des traditions paysannes bien ancrées, l'art contemporain était loin de faire l'unanimité. Il a fallu des années pour que cette idée s'ancre et qu'un lieu se profile. Feidler a toujours pensé que pour faire passer son idée, il fallait d'abord démontrer sur le terrain, face au public et aux médias l'utilité d'un tel geste. C'est dans l'espace public, en labourant les consciences, qu'un cycle d'expositions collectives à succès voit le jour: "Kontakt" en 1993 et "Volle Scheunen" (L'Art au Fenil) Une avant-première dans le genre. Pour anecdote, je me souviens que Francis

Feidler demandait la participation active des agriculteurs pour qu'ils deviennent eux-mêmes les gardiens des œuvres exposées dans le parcour. On pourra avancer sans trop se tromper que la mise sur pied de ce bras de fer, – faire accepter l'idée d'un centre d'art, musée d'art contemporain-, dans l'est du pays fut sa plus belle performance artistique. Comme le soulignait en son temps Marcel Broodthaers, L'art de convaincre, est le plus grand de tous les arts.

Revenons à l'expo, elle nous apprend que l'homme commence et termine son parcours artistique par ses premiers amours: la passion pour la peinture à l'huile. Dès le début de son adolescence, il se distingue par

une pensée original qui le mènera à nourrir un langage plastique qu'il articulera en développant une série d'œuvres centrées sur la spirale où le caractère ludique est rarement absent.

L'expo est doublée par un magnifique catalogue richement illustré (on y retrouve de très beaux textes de Laurent Busine, Jacques Charlier, Wolfgang Becker et Dominique Legrand avec un très beau texte qu'elle lui consacre dans le FluxNews 83). Cette exposition qui se vit comme une traversée de plusieurs époques, se décline de manière exhaustive, c'est une volonté manifestée par l'auteur. Est-ce le désir de vouloir tout montrer en suggérant que l'Ikob souffre d'un manque d'espace d'exposition? Quoi qu'il en soit cette présentation construite dynamise et fait se télescoper les périodes et les temps, c'est ainsi que les peintures à l'huile sur toiles du début des années soixante, se retrouvent confrontées à la dernières périodes de l'artiste, la série "Utopie du présent" de 2020-2021. Son triptyque, "Apocalypse" 2, avec son côté visionnaire, nous démontre ses préoc-



Brenda Guesnet, la nouvelle directrice intérimaire prend le relais (contrat d'un an) de Frank-Thorsten Moll en congé de paternité.

Jacques De Maet nous a quittés.

Les plus anciens lecteurs de FluxNews se souviendront des billets de Jacques De Maet. Il vient de nous quitter définitivement à l'âge de 93 ans ce 30 septembre. Jusqu'au bout il aura été éveillé à toutes les actualités en art contemporain. Il aimait Cobra et collectionnait les dessins d'artistes. Sa spécificité dans la revue était le recensement rapide d'expositions coups de coeur. Il travaillait bénévolement. Un de ses derniers billets manuscrits que j'avais fait paraître sur le site concernait une expo de Stéphanie Roland (prix Médiatine 2013) au Triangle Bleu à Stavelot. Quand je parle de billet, il s'agit bien de cette particularité d'écrire d'un seul jet à la main sur une demi-feuille A4. Écrites en petit, ses impressions étaient cueillies à chaud. "Sorry pour les ratures", avait-il griffonné au verso de son dernier texte, "Ma pensée va plus vite que ma main! Usure!!". Il avait également le sens critique aiguisé et n'hésitait pas à donner son avis personnel sur les choses vues qui le dérangeaient. Un exercice qui se perd aujourd'hui.

Non seulement la rédaction voit disparaître un de ses collaborateurs, mais me quitte également un ami qui n'hésitait pas à me remonter le moral dans les moments difficiles par courrier interposé.

Je conserve le souvenir d'un homme jovial, franc et honnête, amoureux de la vie. La photo ci-contre relate une visite lors d'une conférence de presse au MACs, ce jour-là un oeuf, lévissait au-dessus de sa tête. Un symbole fort qui prend tout son sens aujourd'hui. Mes pensées vont à sa famille ainsi qu'à sa compagne, Franca, qui m'a aidé à garder le contact avec Jacques jusqu'au bout.

Lino Polegato

une peinture narrative colorée où la passion paysagiste et le côté matérialiste se détachent fortement. Ses couleurs sont saturées et pures, son geste est sans repentir, on sent la fougue qui fait référence à Van Gogh. Début des années 70, arrive sa période académique, c'est la découverte des courants à la mode avec les "nouveaux fauves" et de Bacon. Ils seront ses points d'inspiration, le style se cherche, il se calquera à ses préoccupations du moment. En 1972, un événement important le marque. La visite de la Documenta 5 de Harald Szeemann va changer radicalement sa manière d'aborder l'art, il entre alors dans une phase plus réflexive où l'installation s'associe à la mobilisation politique, l'art en tant que résistance politique. Deux installations très fortes illustrent dans l'exposition cette mobilisation. L'une fait référence à l'apartheid en Afrique du Sud et l'autre au conflit au Moyen-Orient. Il apparaît clairement que ces années seront marquées fortement par la pensée Beuysienne, des documents l'attestent. Un phénomène de résonance qui trouvera son épilogue dans la recherche d'identification à un concept plastique particulier. Un proces-

cupations actuelles avec son questionnement sur la relation écologique de l'homme face à son environnement. Les récentes inondations rejaillissent en mémoire. L'art est là pour rebooster les énergies, c'est un des messages que Francis Feidler fait véhiculer dans cette rétrospective.

Lino Polegato

**IKOB Eupen
Elastikommunikation
1964-2021 >28/11/2021**





Jacques Charlier, "Le bonheur des simples", technique mixte, 1995

Jacques Charlier et Adriano Altamira se sont donné rendez-vous fin septembre à la galerie Flux pour une exposition au titre évocateur: "Une chose en entraîne une autre". Les deux artistes se sont connus au début des années septante à Liège. Charlier en 1969 présente à l'Apiaw: "Zone absolue", quatre ans plus tard, avec pour titre "Area di Coincidenza" (Zone de coïncidence) Altamira y expose ses photographies conceptuelles. Un travail centré sur un jeu d'association de photographies narratives de type conceptuel.

Sortir du jeu de la représentation pour entrer dans un nouveau type de lecture où la poétique, l'analytique et l'humour s'entremêlent à tour de rôle. En récupérant des images de music hall et en les recontextualisant avec des coupures de journaux, Charlier participe également de cette dynamique de récréation d'une nouvelle réalité. Sortir du jeu de la représentation pour entrer dans le regard.

Lino Polegato: Comment est née votre rencontre?

Jacques Charlier: C'est l'histoire d'une amitié qui date des années 70. On essaie de faire le bilan de ce qu'on est, de ce qui a été, de ce qu'on fait. C'est une sorte d'exposition complice. Ce n'est pas une vision esthétique liée à une thématique bien précise. On montre des photos en noir et blanc et en couleurs qui constituent notre monde. Pour ce qui me concerne, mon monde à un moment donné.

LP: Pour en revenir à cette série de 1995 qu'est-ce qui t'a intéressé dans ce rapport texte-image?

JC: Pendant trois ans j'ai collectionné les photos de music-hall. Aujourd'hui pour promouvoir un geste artistique sur scène, illusionnisme ou autres, il y a la vidéo. Dans les années 50, 60, c'était uniquement avec des photos présentées dans les vitrines à l'entrée des night-clubs. Ces photos ont des caractéristiques intéressantes. Elles ont été faites par des photographes professionnels. Il s'agissait de mettre en scène par la gestuelle le point d'orgue de la performance. Avec une photo, il s'agit de montrer ce qu'une personne réussit à faire. J'ai trouvé ces photos dans les brocantes, chez des libraires. C'était la seule publicité, une image d'accroche pour inviter le public à venir voir le numéro.

L.P.: Un peu dans cette dialectique de cohabitation présente dans le travail d'Altamira, tu associes dans tes compositions d'autres éléments?

JC: À partir du moment où j'ai la photo, je lui donne une autre destination, avec des cou-

pures de journaux, des textes bien précis qui vont lui apporter une note poétique. Je vais également additionner des petits éléments peu perceptibles.

Elle n'a plus sa fonction originale, mais elle devient un objet affectif qui nous émeut parce qu'elle va à l'encontre de la manière dont on montre les numéros de music-hall actuellement. On a l'impression que ça fait partie d'un autre monde, c'est le monde d'avant, avant.

LP: Décontextualiser la réalité du document photo pour le revisiter autrement? Sortir de la représentation ...

JC: Et entrer dans le regard. Dans cette autre composition ou l'ont voit un couple, les objets du décor donnent un autre sens à l'image.

LP: Cette série est importante dans ton parcours?

JC: C'est une belle série, mais une fois que j'ai fini c'est terminé, je passe à autre chose. Ce qui est bien, c'est que lorsque je les vois, elles sont redevenues étrangères.

LP: Entre 60 et 70 tout a été dit?

JC: J'y vois la fin de l'art conceptuel. Le début de la transavangarde je la fais quand je fais des photos de vernissages, c'est en 1975.

LP: En 1975, on tire le rideau, tout a été fait!

JC: Tout a été fait, on invente Basquiat, le Jimmi Hendrix de la peinture et tout devient comme ça.

LP: Le marché de l'art occupe le centre!

JC: À fond!

LP: Les artistes se répètent.

JC: Non seulement ils se répètent, mais seulement dans ce qu'ils font. Moi, j'ai aussi écrit, fait de la musique, du cinéma,... Tout ce que j'ai fait, je l'ai fait en fonction de réaliser exactement ce que j'avais envie de faire à 12 ans.

LP: Tout ce que tu as fait de créatif, cela s'est arrêté quand?

JC: Je ne me suis jamais arrêté!

LP: Tous les artistes racontent qu'à partir des années 70 tout s'arrête!

JC: À ce moment-là, je me dis: Ouf! Le terrain est libre, ils sont dans l'impasse. C'est à dire, que c'est exactement la même chose que le système politique et économique. Il y a une espèce d'embouteillage dans l'inconscient collectif qui s'est traduit non seulement dans une course à l'économie, mais à une mise sous couvert de la religion.

Charlier & Altamira

Une chose en entraîne une autre.



Jacques Charlier et Adriano Altamira chez Flux

En fuyant constamment la répétition d'un style qui forge une identité et sécurise un marché de l'art, Charlier s'amuse à créer des nouvelles séries qui déroutent le spectateur. Altamira, de son côté, crée avec sa méthode de travail de type analytique son propre style qu'il baptise "Zone de coïncidence" qu'il multipliera en trois parties distinctes. Sa recherche, basée sur la libre association d'images d'œuvres d'art nous pousse à revisiter le monde de l'art et à nous interroger sur ces croisements quelquefois perçus ou non perçus par les artistes eux-mêmes.

LP: Dans un de tes travaux ancien de 1971 intitulé "La femme Visible" tu photographies un modèle féminin nu de derrière écrasant une plaque de plexi carrée contre ses fesses. Cela me fait penser au travail de Jacques Lizene écrasant son nez sur une vitre qui date plus ou moins de la même époque. Tu connaissais ce travail?

AA: Non je ne le connaissais pas.

LP: Il a fait ça en 1973. Il y a dans ton travail d'autres résonances, avec Jef Geys, Michel François, Plensa, Boetti, ... Bref, c'est tout un pan de l'histoire de l'art que l'on revisite en s'intéressant à ton travail. J'ai beaucoup aimé ton association sur les cartes géographiques tatouées sur les vaches associant Parmiggiani, Ulrichs et Vlahovic (de 1973 à 1975) ..

AA: A cette époque, beaucoup d'artistes dessinaient des cartes géographiques sur des vaches, le premier à avoir fait ce travail c'est Parmiggiani. Il a fait un procès à une banque qui avait utilisé son travail. Il m'avait demandé de témoigner pour lui.

LP: Finalement, toi aussi tu te sers du travail d'autrui pour le copier?

AA: Ce n'est pas la question de copier un autre artiste, c'est de mettre ensemble deux ou plusieurs artistes qui ont fait la même chose. C'est la question de savoir combien de fois apparaissent certaines idées dans l'histoire de l'art. J'ai toujours veillé à inclure dans mes travaux les noms et la date d'exécution. Le but de ma démarche était de démontrer que beaucoup d'artistes avaient fait le même type de travail au même moment.

LP: Ta série Area di coincidenza (Zone de coïncidence) prends ses racines dans cette revisitation de croisements possibles?

AA: Voilà, exactement! Ca peut continuer à l'infini. J'ai travaillé sur les matrices (Negativi) à partir de 1971. J'ai découvert dans les années 80 et 90 que d'autres artistes avaient fait le même travail sans savoir que d'autres avant eux l'avait déjà fait.

Une exposition avec pour titre "Une chose en entraîne une autre" réunissant Jacques Charlier et Adriano Altamira à eu lieu à Liège fin septembre.

Dans la vitrine de la galerie "Angelinna", sous le commissariat de Michel Clerbois, Adriano Altamira expose à Bruxelles au Passage Rivoli jusqu'au 2 novembre.

LP: C'est toute l'histoire de l'art contemporain qui s'entrecroise dans un vaste embouteillage.

AA: On croit inventer et puis finalement on n'invente rien. Ce sont des données de la culture qui circulent à ce moment là dans le domaine public. J'ai écrit un livre sur cette problématique de croisements dans l'art qui s'appelle Area di coincidenza.

LP: Il n'y a jamais de jugement dernier?

AA (rires) Ca peut changer continuellement.

LP: Tu as la même démarche que Charlier qui lui aussi critique le marché de l'art?

AA: Oui, absolument.

LP: Où se cache la recherche de sens?

AA: Il y a évidemment un côté sociologique, une interrogation sur les idées qui circulent dans l'art. Quels sont les rapports entre création et culture dans un sens plus général? Les œuvres deviennent-elles semblables parce qu'elles sont copiées? Font-elles partie de la même culture? Il y a aussi un côté plus psychologique dans le sens où ce que je trouvais semblable n'était pas le fruit d'une recherche mais un mécanisme automatique provenant du cerveau. Mon travail s'est poursuivi avec mes recherches sur les rêves comme inventions "brutes" dans l'art, puis sur le hasard des choses proches les unes des autres. J'ai l'impression que certaines choses d'apparences éloignées ont des rapports entre elles.

LP: Est-ce que tu travailles aussi par séries dans ton travail?

AA: Oui, je travaille un peu plus comme un écrivain que comme un peintre: disons que chaque livre est un peu comme une série de tableaux. En réalité on pourrait diviser mon travail en trois moments principaux: Area di Coincidenza, les rêves, et Visti per caso (vu par hasard ou mieux seen by chance).

LP: Sur la reproduction à l'identique des images par le dessin, il y a comme chez Charlier cette volonté d'absence de style?

AA: Si par style on entend la fidélité à certaines formules qu'on emploie en travaillant tous les jours de la même façon, non. Si on entend "cette idée-là c'est seulement Altamira qui pourrait l'avoir eue", alors oui.

LP: Sur la question d'apprendre à regarder les images, quel est le but finalement?

AA: Effectivement certains de mes élèves, qui étaient incapables de voir certaines ressemblances en observant des images détachées pouvaient les reconnaître immédiatement quand ils observaient une de mes séquences. Donc l'art, si on le regarde, apprend à regarder.

LP: L'art t'a il beaucoup aidé à draguer les filles?

AA: Bien sûr. (intervention de Jacques Charlier)
JC: Lors d'un passage en Italie, j'avais été invité à participer à un congrès de performance. Je me souviens, très tôt le matin, t'avoir vu débarqué en urgence, griffé de partout, pour te réfugier dans ma chambre d'Hôtel. Tu fuyais Marina Abramovic ... (Rires)

Le tressage des images comme processus artistique.



Adriano Altamira, *Leda*, Etude sur une peinture perdue de Léonard. Dessin retouché par l'artiste. 2020

QUI EST ALTAMIRA?

Adriano Altamira (1947) a officiellement fait ses débuts en 1972 avec ses recherches "Area di Coincidenza", qui ont occupé la quasi-totalité des années 1970. Ses contacts avec la Belgique sont nombreux, en 1973 il est présent à Liège à l'Apiaw, c'est là qu'il rencontre Jacques Charlier pour la première fois. Plus tard il consacra toutes les années 80 et le début des années 90 à une recherche sur ses rêves (*Ice Dreams*), qu'il réalise en trois dimensions après les avoir décrits et dessinés dans une sorte d'archive, qui comprend aujourd'hui plus de 6000 rêves. En 1989 et 1991, il expose chez Etienne tilman à Bruxelles. Il a à son actif 45 expositions personnelles en Italie et à l'étranger. En 1992, il présente une petite anthologie de son travail photographique au Musée de la Photographie de Charleroi. En 2005, il a été invité à la 14e Quadriennale à Rome avec un triptyque de la série Judgment on Judgment, ensuite exposé à la Fondation Marconi.



A. Altamira, *Tresse (détail)*, Angelinna, 2021

Adriano Altamira: "En fin de compte, l'art est toujours le simulacre de quelque chose qui a été perdu"

Notre conversation avait débuté sur la question de la tresse comme symbole, dans ce qui semblait d'abord être un jeu artistique. Mais très vite, alors qu'Adriano continuait à parcourir les photos et les catalogues de ses œuvres, il est devenu évident que cette idée de tresse était beaucoup plus riche en subtilité, et a commencé à se déployer comme un processus permanent cherchant à tisser des liens habituellement imperceptibles qui traversent le vaste domaine de notre culture visuelle de façons multiples.

En suivant l'évolution du travail d'Altamira, nous avons l'impression de nous plonger dans les recueils visuels d'un historien de l'art plutôt atypique. Ces collec-

tions photographiques qui puisent dans l'histoire de l'art semblent un recueil de matériel pour des réflexions d'un théoricien, un type d'atlas qui évoque fortement l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg, bien que sa perspective diffère. Car, si un historien plonge dans l'univers des images comme un regard d'en haut, mobilisé par le désir de généraliser afin de trouver un système, le désir discret mais méthodologiquement guidé d'Altamira semble être celui d'un regard critique qui navigue au plus profond de cette mer visuelle chaotique, tressant des associations au fur et à mesure qu'il positionne une image à côté de l'autre dans ses séries photographiques.

Sa quête de sens ressemble beaucoup à celle de la divination, flirtant avec la théorie et l'histoire de l'art. Pour Altamira, il semble que le sens soit abordé comme un processus, tandis que ses séries photographiques évoluent au fil du temps. Ces dernières sont parfois réorganisées en de nouvelles associations, et ainsi des nouveaux liens apparaissent, éclairant des nouvelles pistes de réflexion visuelle. lorsque je

contemple le cheminement de l'œuvre d'Adriano Altamira, l'image-mosaïque de Walter Benjamin me vient à l'esprit. Comme si, au cours de sa carrière, l'artiste tentait d'assembler des abacules à la recherche d'une scène générale qui reste encore insaisissable. Et c'est là que réside la beauté de son œuvre.

Le temps est un véhicule de pensée qui influence nos regards et nos vies. Et l'œuvre d'Altamira ne semble pas ignorer le processus de fermentation du temps, qui est souvent convoqué dans ses photographies. Comment concevoir le sens comme quelque chose de stable alors que tout dans la vie est en mouvement perpétuel ? On pourrait dire que le sens évolue, comme le symbole de la tresse qui survit et se transforme à travers les cultures, tout en restant présent pour nous rappeler le processus inconscient des résurgences originaires.

Athanasia Vidali



Collage de Thierry Tillier

La première chose qui me frappe, quand je regarde cette *Suite* d'une dizaine de Collages de Thierry Tillier, instillée par Jacques Cerami et partie d'un Collage réimprimé en grand format de l'auteur de sa Série de Taupes qu'ils avaient tous deux réunie en 2006 (Art Brussels), c'est son *aura* personnelle, persistante, qui fait éclat avec ces images apposées *sans effets* et toujours plus vulnérables.

Cet ensemble de dix Collages, grands formats, de Thierry Tillier, l'artiste et Jacques Cerami l'ont éperdument souhaité, sans en connaître au préalable les contours, mais en ayant tous deux choisis, pour l'initier, de poser la focale sur une image confidentielle (et d'autant plus prégnante pour chacun) agrandie et multipliée comme une fenêtre ouvrant sur la vie et ses contours insondables (juste une image comme espace et vue possible d'un lien présent) : la petite taupe illustrée, de ces revues libertaires qui circulaient dans les années 60, résignée, les membres ridicules et le regard hagard, portant le canon sur la tempe ; cette taupe aux airs teigneux, les traits tombants, le regard morne et les membres trapus nous fait sourire aussi ; ressuscitée par les deux amis, au moment où la vue devenait justement opaque et où le monde se retranchait.

Par ces temps présents, imposants et sans brèches, qui n'autorisent plus personne, Thierry Tillier choisit nos images du monde, dans un retrait incalculé (mais

croissant), en s'éclipsant lui-même de celles-ci, et en les apposant simplement sur ses feuilles imprimées. Et c'est ainsi, aujourd'hui plus encore qu'on ne pouvait s'y attendre, dans toutes ses réserves personnelles, qu'il se déleste des objets du monde pour offrir une place et des espaces inouïs à la candeur imprédictible du regard du visiteur, avec des images teintées de clémence et de beauté apposées à la taupe illustrée...

Comment cette Série saillirait dans ce dédale pour percer vers le jour du visiteur, alors que Thierry Tillier engage pour lui-même, depuis toujours (à

Thierry Tillier : « The Day after »

travers des expositions depuis 1977) et tant qu'il le pourra, des voies et des galeries échappant aux sentiers communs ?

Quelque chose s'est déplacé, depuis les années 2000, avec cette dernière série, au croisement d'une nouvelle latitude de Jacques et d'un nouveau méridien de Thierry.

En venant voir cette toute récente suite de dix Collages de Thierry Tillier, on découvre les archipels que Thierry nous avait offerts depuis les années 2000 et qui se dégagent à nouveau dans l'ensemble. Ils n'ont pas changé de dimensions, toujours mobiles et uniques, sur une large table vouée à leur épanchement et au regard du visiteur.

Thierry présente ces œuvres ouvertes sans abstraction, si ce n'est celle d'une image contemplative qui se déploie au-delà de nos finitudes dans une ultime répétition de ce que l'on aime collecter : des atlas de fleurs quadrillant des cartes d'État major, des recueils botanistes où les fétiches s'enchevêtrent dans les annotations intimistes, des notes dactylographiées éparées où les vignettes illustrées et alignées dénom-

brent nos *paradis artificiels*.

Les dix collages se composent eux-même d'interventions si minimales de Thierry qu'on en vient à se demander s'il ne s'est pas éloigné, plus loin encore, des continents dont il tentait déjà, en 2006, de relier les rives (icônes et fétiches, joie de vivre et connaissance du chaos). Apposant simplement des images du monde vécu et commun (qu'elles soient du vieux monde ou en jeunesse renouvelée), tout en palpant, plus que jamais, leur proximité inouïe avec son univers personnel et insondable ; sa distinction par l'éclipse offre au visiteur, somme toute (mais aussi magistralement), une voie royale et sans bitume pour fouler le présent avec une ultime et prodigieuse liberté d'itinéraire.

Thierry Tillier questionne les images dont les veines n'ont pas encore rompu avec le réel et le vivant.

Annabelle Dupret
Septembre 2021

Thierry Tillier « The Day after »
Du 16 octobre au 27 novembre 2021
Galerie Jacques Cerami
Route de Philippeville, 346 - B-6010 Charleroi | Belgique

Tout est une histoire de points de vue(s) comme le disait 1000 ans avant J.C. Philidor.



Tout le monde peut en faire autant... Mais la place est déjà



Lizène assis, contemplant les playmates de Damien Hustinx lors de son expo à la galerie Flux © FluxNews

Ses idées précédaient l'air du temps. Pour exemple, voici la couverture du Playboy Magazine, de Septembre 1972 (Vol. 19, No. 9) avec une playmate s'inscrivant dans le cadre du journal. Sa photo, "Contraindre son corps dans un cadre de photo" date en effet de 1971. Je ne sais si Lizène a vu cette couverture. Nul doute que ça l'aurait amusé. Parmi ses projets abandonnés, il voulait également contraindre toutes sortes de corps, nus, habillés, y compris des corps de policiers à s'inscrire dans le cadre de la photo.

James Lizène est mort



Bien entendu, c'est une farce. Lizène n'est pas mort, il s'est planqué quelque part, pour assister au spectacle. Il n'allait tout de même pas rater ça ! Le plaisir de voir quels remous suscitent votre propre mort ! Un orgasme ! L'unique qui vaille.

A quel point on l'aime, on l'admire. Cela faisait un petit temps qu'il préparait son coup. Il s'est aménagé une bonne planque, à la Saddam Hussein. Un petit caveau bien confortable, équipé de la dernière technologie. En ce moment, toutes ses caméras sont tournées vers Flux News, mais aussi Vers l'Avenir. Vers la Dernière Heure les Sports. Vers le Vlan : tous les organes de presse qui comptent ! Il s'est équipé de détecteurs automatiques de son patronyme : Lizène. Combien de fois on dira : Lizène est mort, vive Lizène ! Roi, Roitelet ? Non, fou du roi, ou plus exactement Fou Roi. Fou de Bassan. Lizène est une espèce en voie de disparition. Le dandy liégeois se meurt. L'immense Duyckaerts n'est plus. La

population s'amenuise. Il va falloir organiser des reproductions forcées. Forcer les derniers spécimens à s'accoupler pour ne pas que l'espèce s'éteigne. Messieurs Delmotte, gare à vos fesses. La légende veut qu'Oscar Wilde soit mort dans un petit hôtel de luxe en lequel on l'avait porté de toute urgence, lui qui avait fait un malaise en rue. Sur son lit de mort il aurait dit : « Mon Dieu, je meurs au-dessus de mes moyens ». Lizène, finalement, est un artiste de la fierté. Bomber le torse. Faire le beau. Son message évangélique réside notamment en cela : au diable les conditions de l'existence ! Le panache des miséreux. C'est quasiment drag. C'est un personnage qui médite sur le génie. On oserait plus parler de génie de nos jours. Surtout au pays d'Elio Di Rupo ! Mais Lizène le fait, en fait la démonstration. « Je l'ai fait ce matin » disait-il goguenard. « Tout le monde peut le faire, mais la place est déjà prise ». N'est pas Dandy qui veut. Pour forger des aphorismes, il faut aller au feu. Dans la cuvette d'un pays minier en déliquescence. Est requis un décor à la mesure de la grandeur qu'on envisage d'ériger en contre-pied, et autres contrepèteries. Il nous faut des rues qui sentent la pisse, le vomi de la veille. Il nous faut des aubes qui ne promettent rien. Il nous faut un fond du panier, le fond d'une piscine de merde, pour pouvoir ensuite y éclore comme un nénuphar. Lizène est ce nénuphar. Il est toujours frais, souriant. Il parle à tout le monde, fait rire tout le monde, comme un grand-oncle lors d'un mariage. Un jour, il est dans un vernissage à l'atelier 340, le lieu parfait pour une escroquerie organisée. D'un geste, il oriente le micro dressé sur un pied vers une projection d'un de ses films, sur un mur, comme s'il s'agissait de donner la parole au film, qui du reste, est déjà parlant. Le génie, c'est une question de geste, de fulgurance. Le reste, c'est bon pour la télé. Qu'il pratiquera d'ailleurs. Un autre jour, le voilà attablé à un restaurant chic du centre de Bruxelles, en compagnie de nul autre que Duyckaerts, ainsi qu'une femme politique d'influence dont on taira le nom (on la peinturlurera d'un plus jamais). Se

trouve également là Laurent Jacob. Lizène minaude. Plaisantin, il lance à Jacob : « Mais vous êtes de plus en plus beau ! ». Duyckaerts, sorte de pharaon momifié, égaré, feuillette dans le même temps le Monde Diplomatique. L'un des articles est illustré de sa légendaire *Main à deux pouces*. Il se dit satisfait de figurer en cet éminent canard. En somme, voilà l'amplitude du spectre couvert par nos deux dandys iconiques : de la Dernière Heure les Sports au Monde Diplomatique. Que reste-t-il après ça ? Un grand vide. Lizène n'est pas mort, Lizène n'a pas tort : 2021 semble une année intéressante pour tirer sa révérence. Pour le feindre en tout cas. Nous vivons une période de merde. Qui aura refusé de se faire injecter un produit dans le corps, est sur le point de se voir interdire sa prochaine Jupiler. On ne peut même plus choisir son arme du crime, celle avec laquelle on s'assassinera dignement, avec élégance. Il n'y a plus de place pour l'élégance. Les dirigeants s'excitent sur de nouvelles lois liberticides, tandis que des tsunamis s'abattent sur des zones tempérées, ce qui fait tout de même penser qu'il faudrait peut-être arrêter de nous prendre pour des cons. La coupe de la médiocrité est pleine. C'est une apothéose ! Le moment ou jamais pour le petit Maître de mourir au champ d'honneur. Que se passe-t-il après la mort ? Après la mort d'un artiste ? On spéculé. Chéri, c'est le moment de vendre ! Mais tout le monde a du Lizène. « Personne n'achète, j'en veux », comme le dit Jacques André. Pourra-t-on jamais spéculer sur des œuvres qui ont été faites le matin même ? Pourra-t-on spéculer sur des choses que tout le monde sait faire ? Alléluia, au plus haut des cieux !

Yoann Van Parys

REDONNE SENS

Jacques Lizène :

«Beaucoup de créations viennent d'une sorte de conscience de l'erreur.»

Lino Polegato : Votre avis sur le ratage en art ?

Jacques Lizène : Le ratage en art est une naissance à toute une partie du monde qui est occultée. Les artistes qui ratent une oeuvre, ça c'est autre chose, c'est l'incident intéressant, le hasard, le ratage inconscient. Le ratage conscient est une naissance, c'est tout un pan obscur qui se révèle. Je ne sais plus qui a dit "En commençant par le ratage ça me donne une liberté plus grande de faire..." Il est sûr qu'un artiste déclarant cela à d'abord raté inconsciemment, puis s'est aperçu qu'il valait mieux rater consciemment, que c'était mieux pour lui et pour l'art. (rires). Le ratage c'est une idée de jugement sur un résultat tandis qu'une erreur, c'est ponctuellement une chose dans un moment. Le mot ratage est connoté par un jugement qui est souvent une erreur. (rires)

L'esthétique du ratage peut déboucher sur une nouvelle forme d'académisme...

Même l'académisme s'il devient conscient, dans la fracture du ratage, n'est plus de l'académisme. La conscience du ratage comme démarche élimine l'académisme, c'est formidable, ça élargit le champ de liberté.

Comme le cocu qui n'est plus cocu le jour où il découvre la vérité...

A partir du moment où il y a conscience de ratage, il n'y a plus de cocu en art. Le mot cocu provient du comportement du coucou, l'attitude éthologique de cet oiseau qui s'appelle le coucou est de s'approprier le nid des autres, en jeter les œufs et mettre les siens à la place. C'est une stratégie d'appropriation, le coucou fait du ready-made avant la lettre. Il est sûr que le type qui a inventé l'urinoir que Duchamp a repris, à un moment donné, en inventant la forme a inventé une sculpture, la différence entre ce type et Duchamp c'est que Duchamp l'a baptisée fontaine.



Saint Pourçain est un des plus vieux vignobles de France, 700 hectares. Blanc, rosé, rouge, léger, le Saint Pourçain se marie très bien avec la pompe aux grattons qui est une galette régionale, c'est une pâte que l'on fait fondre avec la graisse du porc.

Duchamp était le coucou magnifique...

C'était le cocu conscient. Connais-tu la différence entre un comédien et un acteur ? Un acteur joue toujours le même rôle dans n'importe quelle situation, un comédien joue des rôles différents, je suis un acteur quelquefois doublé d'un comédien. Quand je fais des remakes, je suis un comédien, quand je fais mes propres oeuvres, je suis un acteur.

Deux mots sur l'expo d'Alain Séchas ?

L'expo d'alain Séchas est un travail de revisitation du thème très classique des "Vanités".

LÉGENDES:

① OEUVRE DE JEAN DUPUY EXPOSÉE AU CHATEAU DE CINTRAT, EN AUVERGNE.

② LIZENE ESSAYANT DE VOIR UNE OEUVRE DE JEAN DUPUY AU FOND D'UNE BOUTEILLE DE ST POURÇAIN, ART D'ATTITUDE PARODIQUE.

③ TENTATIVE (ASSEZ RATÉE) DE RETRACER UN DESSIN MURAL DE LA FIN DU XIVE SIECLE VU AU CHATEAU DE CINTRAT, LIZENE, ART D'ATTITUDE : "FAIRE DES REMAKES"



Le rire que suscite Lizène a sa part tragique, le "Naufrage de regard" est une conscience du monde. J.M.Botquin

Qu'est-ce qui se cache derrière ce dessin, (en bas sur la page de droite) que Jacques Lizène décrit comme Art d'Attitude et comme tentative ratée de retracer un dessin mural du 14e siècle vu au chateau de Cintrat?

Je me suis toujours demandé ce que cette figure renaissance avait pu représenter pour Jacques Lizène. Je n'ai jamais osé lui poser la question. La chose surprenante, c'est qu'il l'ait directement détectée parmi la surabondance d'images d'un plafond hyper chargé. Le fait également qu'il la mémorise pour la restituer fidèlement sous forme d'un dessin. Cela démontre un regard éveillé et un grand attachement aux Mythes anthropomorphiques. Les Anciens considéraient les arbres comme des créatures nourricières, ils les féminisaient comme des êtres maternels portant des fruits. En l'occurrence ici le fruit des entrailles ravive symboliquement le cycle naturel et vise l'éternité par la fusion des genres. Chronos se métamorphosant en Aïôn, quelle aventure! Nul doute que pour le Petit Maître, ce mural a plus que probablement conforté la justesse de son discours en lui offrant quelques idées pour des projets futurs.
L.P.



Jacques Lizène, "Contraindre le corps à s'inscrire dans le cadre de la photo", 1971. Collection Bruno Mottard, © B. Mottard



Restons

Interview filmée inédite de Jacques Lizène réalisée le 1er septembre 2011 fin de matinée chez Flux.

Entretien entre Jacques Lizène et Lino Polegato.

Retranscription par Anne Mathurin.

Visible sur Youtube fluxlino:

<https://www.youtube.com/watch?v=wu7WnDE6JwE>

LP : Jacques, suite à la sortie du livre sur l'Art d'Attitude en Communauté française que Marc Renwart vient de sortir, j'ai écrit un texte qui te concerne. J'aimerais que tu m'éclaires. Peux-tu me relire et faire les corrections ?

JL : Oui ! Oui ! Oui ! Quand tu écris : « Pour ce qui concerne sa production. Chez lui, l'art d'attitude revendiqué comme tel intègre la totalité de sa personne et donc de son œuvre. » C'est un fait. « Depuis 1964, opération vasectomie » C'est 1970, la vasectomie. « et la non-procréation 1965 » J'ai fait des œuvres depuis 1964, que je considère comme le début de ma démarche, mais, quand je prononce l'art d'attitude dans une conversation avec Jacques Lennep, c'est en '65. Quand je décide de ne pas procréer et je lui déclare, ça c'est de l'art d'attitude.

LP : Mais tu ne baptises pas ça art d'attitude...

JL : Si! Si ! Si !

LP : Quelle est la différence ? Tu le dis, mais tu ne l'écris pas. Ce n'est pas archivé dans l'histoire de l'art. C'est ça que Marc Renwart veut dire.

JL : Ah ! Oui ! Oui ! Oui ! C'est ça qu'il m'a dit, mais je n'ai pas de trace. Et bien écoute... Et Jacques Louis Nyst est mort. Je lui ai dit mais demande à ton voisin, ton beau-frère, à Charles Bresmal, il se souvient peut-être. Et Bresmal a dit : « Oui, oui, oui. Il déclarait des choses comme ça. »

LP : Et tout cela signifie l'importance des traces. Arthur Cravan faisait ce genre d'art en son temps.

JL : Oui, mais j'ai toujours été en même temps un peu distancé de tout cela, moi. C'est à dire avec distance. Bon, je déclarais des choses, mais je n'avais pas vraiment un plan de carrière comme on dit. Il faut que je note tout, il faut imprimer tout cela... Imagine... Yellow me propose de faire un livre en '74, quand il commence ses publications... En '75. Et bien, hop ! Nyst fait tout de suite un projet, ils font le truc. Moi, je n'ai toujours pas remis mon projet. Ah ! Ah ! Ah ! Donc, tu vois... Et pourtant il y a un projet 1975, livre de livres, les titres des romans qu'il n'écrira jamais.

LP : En anglais, est-ce que ça existe ce terme « art d'attitude » ?

JL : Attitude art.

LP : Ca existe ?

JL : Oui, oui, oui, oui, oui.

LP : Et depuis quand ?

JL : Oh depuis les années '80...

LP : Depuis Ben, alors ?

JL : Oui, oui, oui, oui, oui. C'est Ben en somme qui écrit dans ses feuilles, dans ses news, ses papernews... je ne sais pas comment ...

LP : Dans ses mails ?

JL : Non, non. Avant les mails. Il envoyait une sorte de... ses lettres, les lettres de Ben. C'était des trucs imprimés comme un journal.

LP : Il a archivé cela et donc les Anglais on reprit le terme depuis.

JL : Oui, oui, oui, oui, oui. La Figuration libre, c'est lui aussi.

LP ; Mais lui, il l'a sorti de Lizène ?

JL : Absolument, oui. Oui, oui. Et il le sait.

LP : Et il le sait. Donc c'est toi en réalité qui en est l'inventeur.

JL : Oui, j' ai trouvé la formule. Mais la formule ce qu'elle recouvre en réalité, l'art d'attitude, avec du chant et tout ça...

LP : Mais la formule art d' attitude, c'est toi ?

JL : Voilà. Oui, mon attitude. Maintenant, l'art, la non-procréation. Je vais appeler cela, comme c'est une attitude, l'art d'attitude.

LP : Mais tu aurais pu dire...

JL : Art comportemental. Mais non, je vais employer cela en '64 alors. Art comportemental, quand je déambulais, quand je faisais des dérives dans la ville sans savoir que les Présituationnistes en faisaient aussi depuis '57. Et que Aragon avait fait de la déambulation aussi dans le Paysan de Paris, quelque chose comme ça. Et que Baudelaire aussi pratiquait cela, déambulation. Et Raymond Roussel aussi, mais lui la déambulation urbaine nocturne. Donc, moi, je faisais cela pour passer mon temps. Surtout sur le temps de midi, quand j'étais à l'Académie. Par exemple choisir une jeune fille et la suivre, sans l'aborder ni tout ça, la suivre jusqu'où on peut. Ah! Ah ! Ah ! Prendre le tram 4 parce que... Le 4 fait encore le tour de la ville, comme ça... Prendre le tram 4 et hop! Faire le tour puis au terminus repayer un tour comme si c'était un car-

rousel. Ah ! Ah !

LP : Tu as fait cela en '64.

JL : Oui. Ou bien prendre les escalators en quinconce, là.

LP : Oui, mais enfin, c'était pour t'amuser, ce n'était pas de l'art.

JL : Si ! Si ! Si ! Si ! Tout ce que je faisais, je disais que c'était de l'art.

LP : À partir de quand tu as trouvé...

JL : Comportement d'artiste, art comportemental, attitude, dès le début. Je me suis dit « Je veux être un artiste. Et tout ce que je fais, c'est de l'art. »

LP : Et finalement, pourquoi...

JL : Tu sais, dans ma chambre, je faisais des installations avec des livres, des objets et tout ça. Hop ! Et je ne photographiais pas. Et je n'appelais pas cela « installations », mais c'était des installations.

LP : Et comment expliques-tu qu'art comportemental n'ait pas été cité comme art d'attitude dans ton travail ?

JL : Mais si ! si ! Dans le livre de Botquin, on marque «1964 art comportemental ». Oui, oui. Mais c'est bon ça c'est simplement pour anecdote. Parce que bon, quand j'ai appris alors par... je ne sais pas si c'est Charles François ou Richard Tialans. Non, Tialans ne me parlait pas des Présituationnistes. C'est drôle, d'ailleurs. C'est Charles François qui m'a parlé des Présituationnistes, et qui parlait de la dérive urbaine et tout cela, qui consistait à aller de bistrot en bistrot, à choisir un quartier de Paris au hasard et de faire tous les bistrots. Ah ! Ah ! Ah !

LP : Donc, l'art d'attitude, pour toi, si on veut donner une définition, c'est l'art comportemental...

JL : Comportemental mais qui est... Parce que l'art comportemental c'est aussi quelque chose qui se rapproche du théâtre invisible. Les formes de théâtre, dès les années '50, aussi s'appelaient théâtre invisible. Parce que en '64, je suivais aussi des cours de théâtre au cours du soir de la Province. Donc là c'était plus par rapport à une sorte de comportement théâtral, un peu, en somme. L'art d'attitude c'est d'abord la vasectomie... Enfin, non, la vasectomie c'est plus tard, mais la non-procréation...

LP : Donc, la paternité du terme t'appartient.

JL : Absolument. Dès 1970, je vais à La Cave rechercher quelque chose et il y avait là Templon qui venait rechercher les Titus Carmels qui étaient l'exposition juste avant moi. C'étaient des trucs encadrés, des dessins de Titus Carmel. Et Templon je l'avais déjà rencontré à un vernissage de L'Apiaw justement. Il me dit « Ah ! Bonjour » et puis je lui avais parlé de Ben parce que j'avais une correspondance avec Ben à partir de '69 à cause du carton d'invitation Il faut abolir l'idée de jugement, signé Duchamp avec un liseré noir. Et Yellow me dit « Duchamp est mort juste l'année avant, en '68 » Alors je dis « Ah oui, mais on va croire que je mets un liseré noir... alors moi c'était pour l'esthétique, pour faire un carton d'invitation pour les funérailles Ah ! Ah ! Alors Ben avait tout de suite envoyé un carton en marquant « je ne marche pas pour ce qui fait courir les autres » signé Duchamp et resigné Ben.

LP : Mais à l'époque, quand tu vois Charlier faire ses trucs ...

JL : Charlier n'a jamais appelé ça « l'art d'attitude ».

LP : Mais il faisait aussi, si on veut, de l'art d'attitude quand il photographiait ses amis, ses copains de travail. Ça pouvait être considéré comme de l'art d'attitude. C'était de la même époque.

JL : Ah oui oui ! Absolument. Ça peut être considéré comme de l'art d'attitude. Mais il n'appelait pas ça comme ça.

LP : Il appelait ça comment ?

JL : Je ne sais pas.. Paysage professionnel.

LP : Ah oui... Donc finalement ce qu'on retient c'est ce qui est...

JL : Oui, oui. Et comme le dit d'ailleurs Renwart, on peut considérer que dans la démarche de Broodhaerts, il ya de l'art d'attitude aussi. Oui, oui.

LP : Mais enfin, tout est art d'attitude finalement.

JL : Oui , oui, oui, oui, oui, oui.

LP : C'est ce qui fait débat.

JL : Mais chez Lizène, art d'attitude, donc la formule, 1965, c'est quand il décide de ne pas procréer. Je dis c'est une attitude que je fais dans le domaine de l'art. Je l'introduis dans le domaine de l'art, puisque je suis un artiste, et j'appelle ça une attitude et j'appelle ça art d'attitude, voilà. Pas en '64.

LP : Alors comment expliques-tu que Szeemann en '69 appelle son exposition *When attitudes become form*, Il ne te connaissait pas sinon il t'aurait appelé, bien sûr.

JL : Bien oui. En plus un type qui appelle sa démarche art d'attitude !

LP : C'est clair. Il ne te connaissait pas.

JL : Il ne me connaissait pas du tout. Il a vu plusieurs artistes qui... Lui il avait d'abord un point de vue un peu sociologique, je crois. Plus ethnologique... Il voyait les artistes d'une façon ethnologique, comme on découvre, un peu. Donc il a vu que beaucoup pratiquaient, que c'était leur attitude qui était plus que leur forme, quoi. Enfin, leur forme était importante aussi, mais c'était leur attitude...que c'était le processus sur-tout qui... Donc il n'a pas parlé d'art d'attitude, il a parlé de...

LP : D'expérimentation...

JL : Voilà. Et de montrer le processus... Il avait une attitude ... mais en somme... il n'a jamais prononcé le mot art.

LP : Il n'a jamais utilisé « art » quelque part, le mot art.

Peut-être que s'il m'avait connu, il se serait dit « Non, ça ne va pas dans mon exposition parce que lui il dit « art d'attitude ». Ah ! Ah ! Ah ! Ah !

LP : Donc finalement, il a eu raison de ne pas te prendre.

JL : Le hasard a bien fait les choses et c'est dommage qu'il ait disparu si vite parce que, bon, moi, je me disais « Il a peur de moi ou quoi? Il ne veut pas me rencontrer. » Et j'ai appris après, après sa mort, qu'il était gravement malade. Même Lennep le reçoit chez lui et il me dit après « Je l'ai reçu et il m'a beaucoup parlé de toi » et je lui dis « Mais pourquoi, quand il est passé à Liège, il n'a pas voulu me rencontrer ? » Il n'a pas voulu me rencontrer parce qu'il avait peur. Mais c'est normal, il se dit « Oh ! Ce type-là il va me fatiguer ! » Ah ! Ah ! Lennep m'a expliqué qu'il parlait avec volubilité de moi et que c'est les deux fois où il a parlé de moi qu'il a eu une syncope. Ah!Ah!Ah!Ah ! Et puis quand sa secrétaire me téléphone, elle ne me dit pas « Oui, Monsieur Szeemann est gravement malade » elle me dit « Vous êtes au courant que le professeur Szeemann organise une exposition sur la Belgique ? » «Je n'ai jamais entendu parler de cette exposition, mais Szeemann a un frère qui est professeur ? » Ah ! Ah ! Ah ! Je l'entends rire... « Non, non. C'est lui! » « Ah ! Bon ! » Je l'ai fait exprès. « Alors, est-ce que vous voulez être de la partie ? » qu'elle me dit avec un petit accent, « de la party. » «Mais oui », je dis, « s'il y a une party après la réception, je veux bien. » « Non ! Dans l'exposition ! » qu'elle me dit. Mais alors il était déjà gravement malade parce qu'il m'envoie... enfin c'est elle qui m'envoie la lettre dictée.. Elle est signée et on voit bien que la signature est un peu étrange... Alors moi je lui dis « Voilà comme je vois ça... » et je fais un dessin avec un écran extra-plat qui entre dans le sol et je dis «Il met tous les documents là, qu'il cite dans sa lettre. » et j'envoie en A3 plastifié dans une grande enveloppe. Et on m'a raconté, il l'a reçu et il était déjà sur son lit de mort. Il ne parlait déjà plus et il notait comme ça, à son fils, les indications sur un bout de papier et moi j'ai reçu le truc plié, donc il l'a plié et il a marqué sur un bout de papier « Restons-en là.» C'est le dernier mot, après il est mort. Ah ! Ah !

LP : Allez !

JL : Et j'ai le truc ... On voit que ça a été plié comme ça... Restons-en là... J'espère que le fils a gardé le bout de papier « Restons-en là ». C'est magnifique ! Ah ! Ah ! Ah ! Donc, je n'ai pas eu mon écran extra-plat qui s'écroulait dans le sol.

On parlait des Beaux-Arts. 1965, Art d'attitude.

LP : Qu'est-ce qu'il faut corriger là, alors ?

JL : Rien

LP : Tout est bon ?

JL : C'est 1965, pas '64.

LP : Tiens, note-le

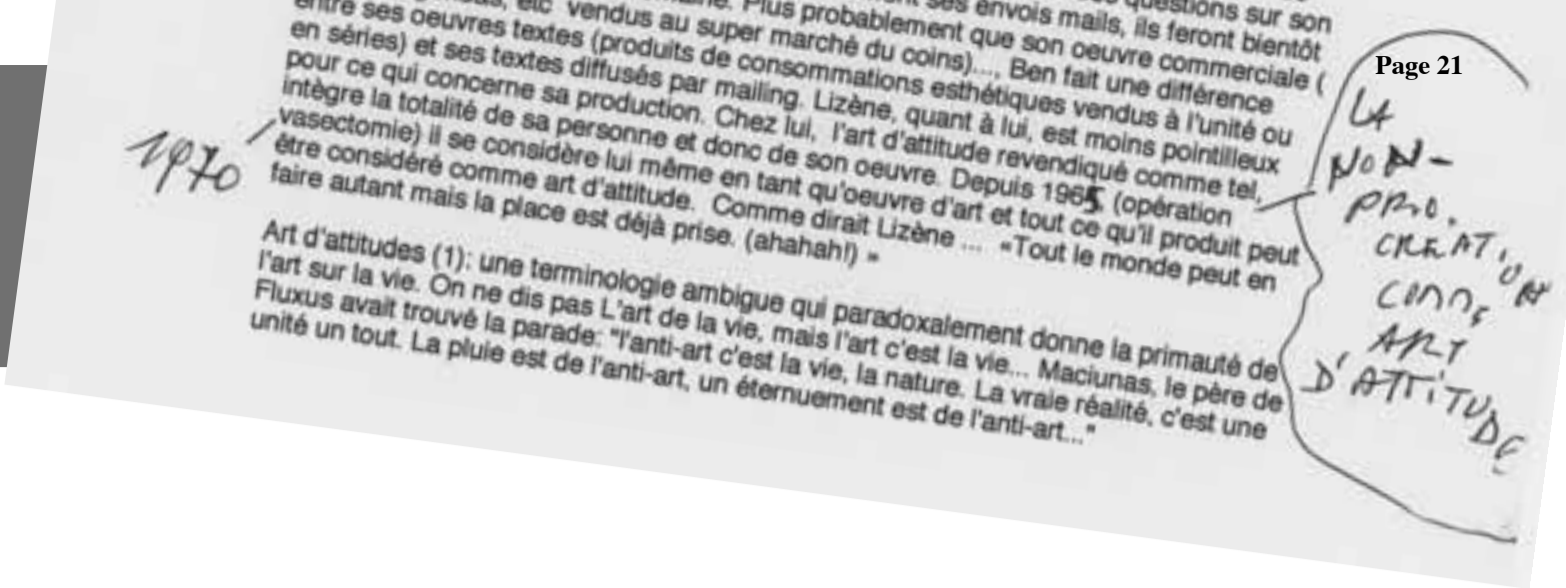
JL : Je ne sais plus où il est '65. Ah ! Voilà ! Depuis '65 et l'opération vasectomie c'est 1970, ça. Donc la non-procréation comme art d'attitude, ça c'est '65. Je fais toujours une bulle...

LP : Mais la non-procréation, pourquoi finalement as-tu décidé de faire ça. Pas pour l'art, quelque part ?

JL : Si ! Si ! Si ! Oui ! Oui ! Oui ! Pour toutes les raisons du monde... Je proposais en même temps la phrase « Je propose à l'espèce humaine qu'elle s'éteigne gentiment c'est sans procréer ». C'était ma solution au problème de l'espèce humaine, qu'elle s'éteigne gentiment c'est sans procréer. Et moi j'en faisais une attitude dans l'art.

LP : Mais quel était le problème de l'espèce humaine ?

JL : Mais tu n'as qu'à regarder un petit peu toute l'histoire. Ah ! Ah ! Ah !



Et tu regardes toutes les informations et tu verras quel est le problème. Ah!Ah!Ah! Qui est presque insoluble.

LP Sauf que tu supprimais le désordre, quoi. L'espèce humaine, c'est le désordre.

JL : Non,non,non,non,non. Ce n'est pas le désordre, non. Après l'espèce humaine, le désordre reste. Il y a encore le désordre de la nature, tout cela, ça fait partie du désordre, ça. Mais ce n'est pas un goût de l'ordre, hein. C'est peut-être comme l'avait très justement marqué dans un texte oral enregistré sur K7 Daniel Meyer qui avait titré dans son discours, qui passait d'ailleurs à L'Atelier 340 en 1990 sur un K7 ophone, Lizène ou la nostalgie de la perfection. Qui est une phrase de Shakespeare, je crois. Sans Lizène, parce que Shakespeare ne me connaissait pas.

LP : L'impureté fait partie du monde. Le virus, le microbe font partie du monde.

JL : Absolument, ils sont même à l'origine, je crois. Dieu, enfin celui qui est à l'origine du monde, est un virus.

LP : Donc, pourquoi éliminer les microbes ? Et pourquoi les laisser et éliminer l'homme, finalement ?

JL : Si ! Si ! Si ! Il faut tout éliminer parce que tout cela est une vaste connerie. Ah ! Ah ! Ah !

LP : Ah ! Ah ! Ah !

JL : Mais gentiment ! Ben d'ailleurs, quand je lui explique cela, art d'attitude, donc début '71, et que Templon me dit « Est-ce que vous le reconnaissez ? » Parce que je lui avais parlé de Ben, à Templon, et moi je ne connaissais pas son visage ... Et je vois qu'il a des pantalons trop courts alors je dis « C'est peut-être Beuys ? » Il me dit « Non, c'est Ben ! » « Ah ! Bonjour ! » Alors on va au Delft et je lui explique l'art d'attitude. Et il dit « Ah ! Je note. » parce qu'il avait toujours des bouts de papier... Ah ! Ah ! Ah ! Lui il appelait ça art action, et tout cela. Et il dit : « Ah, mais c'est votre attitude, ça, la vasectomie, l'espèce humaine doit s'éteindre et tout cela... ça me fait penser à Henrich Flint. » Je me dis « Ah ! Bon. Encore raté. » Mais Henrich Flint c'est archi différent. Henrich Flint, lui, il propose qu'on jette toutes les bombes atomiques pour, non pas détruire l'espèce humaine, mais pour provoquer des mutations. Donc, il est contre l'espèce humaine, il faut lancer toutes les bombes atomiques et peut-être qu'il y aura des mutations...C'est encore autre chose, mais c'est très violent. Donc, voilà ma première conversation avec Ben. C'était la première fois que je le rencontrais de visu.

LP : Finalement, si tu n'as pas fait d'enfant, tu en as plein autour de toi, hein. Les jeunes artistes...

JL : Ah ! Non ça c'est autre chose. Philippe Ramette, il dit « C'est parce que j'ai vu certaines de vos oeuvres que j'ai pris cette direction-là. Je trouve que vous êtes un génie. » Je dis « N'exagérons rien, comme dirait Antaki. » Non, je ne disais pas « comme dirait Antaki », là.

LP : Qu'est-ce que ça te fait ? Parce que tu n'es plus singulier à partir du moment où tu es...

JL : ça ne me dérange pas du tout, moi. Et puis bon, ça, je ne peux rien faire contre..

LP : Mais tu n'es pas suiveur de quelqu'un ...

JL : Si, de tout, moi. Dès que je commence à faire de l'art, je veux devenir comme Picasso. Je fais des petits personnages, mais je les transforme un peu pour que ce ne soit pas comme ça...

LP : Aaah ! Oui ! Ton maître c'est Picasso !

JL : Oui, oui.

LP : Finalement tu es un grand classique. Tu aimes bien le...

JL : Mmm... Je ne sais pas si c'est classique. Mais oui, oui, oui, Picasso. Et puis tous les autres aussi.

LP : Si tu devais choisir entre un Duchamp et un Picasso dans ta salle à manger, qu'est-ce que tu prendrais ?

JL : Les deux. Ah ! Ah ! Ah ! Ah ! Ah !

LP : Ah ! Ah ! Ah !

JL : Les deux, mon capitaine. Mais alors quand j'ai vu Mondrian, j'aime bien Mondrian aussi. Absolument.

LP : Tout, il n'y a rien à jeter. Tout est bon. C'est un tout, l'histoire de l'art.

JL : Mais oui, oui, oui. Tout est intéressant.

LP : Tu fais partie du tout. Mais tu ne te considères pas comme Fluxus, par exemple.

JL : Non ! Mais c'est les autres qui disent ... Mais Ben le sait bien que

je ne suis pas comme Fluxus. Puisque dans l'exposition Fluxus ici à Liège, j'avais fait marqué dans le catalogue : « Je veux être le seul artiste Fluxus... » donc participer aux expositions Fluxus parce que, moi, ce qui m'intéresse c'est de faire des expositions. C'est comme le Groupe CAP. Je ne suis pas vraiment un artiste relationnel, moi, l'art relationnel. C'est parce que Nyst me dit « Allez, Lennep a trouvé que c'était bien ce que tu faisais ». Il a vu les 36 prises de vue des graviers avec un gravier collé, perçu et non perçu... Il me dit, Nyst, « Il dit que tu peux venir dans le Groupe, l'art relationnel et tout cela. Et en plus ça te fera des expositions. » Je dis « Alors, là, d'accord. » Ce qui avait d'ailleurs, quand j'ai déclaré ça 1 an ou 2 après, un peu agacé, notre ami Lennep. Qui, maintenant, s'est fait à ma forme d'esprit. Ah ! Ah ! Ah !

LP : Mais tout le monde a voulu t'annexer, finalement.

JL : Je participe à tout, moi. Parce que finalement je ne suis pas artiste relationnel, mais je le suis un peu. Je ne suis pas vraiment Fluxus, mais un peu Fluxus. Ah!Ah!Ah !

LP : Tu aurais pu créer un mouvement...

JL : C'est à dire que je suis de l'art synchrétique parce que en '64, je crée l'art synchrétique. C'est parce que mon ami Boulanger me dit « Je vais faire de la sculpture » Je dis « Ah ! Bon ! » Je descends avec lui dans l'atelier de sculpture et je vois que c'est beaucoup de travail. Alors je me dis, il faut que je trouve une idée pour faire de la sculpture qui ne demande pas de travail. Alors il y avait une statue, qui y est toujours, dans la bibliothèque de l'Académie, une statue d'une hindoue. Et je feuilletais un livre... de toute façon, il n'y avait rien sur le dadaïsme, mais il y avait un ou deux livres sur le surréalisme et sur l'art africain. Je me dis : « Mais voilà ce que je vais faire ! Je vais faire découper une sculpture hindoue et la croiser... comme ça je ferai de la sculpture comme mon ami Boulanger, mais sans le travail. »

LP : Donc l'art synchrétique c'est...

JL : '64.

LP : ... l'hybridation...

JL : Oui, oui, oui.

LP : Donc tout est pratiquement fait depuis '61

JL : '64.

LP : Tu n'as plus rien fait de neuf, de créatif depuis cette époque?

JL : Non, non, non. Je fais déjà des remakes. Ah ! Ah ! Ah !

LP : Pour commencer dans les années '70 ?

JL : Oui, oui, oui. La seconde oeuvre que je propose... ça c'est écrit quelque part... c'est sur le carton d'invitation... c'était exposé, mais c'était marqué à la machine à écrire, que je proposais d'aller filmer l'entrée en gare de La Ciotat, en 1971, et puis à la suite... Parce que j'avais lu un truc sur les frères Lumières, qu'ils avaient envoyé des équipes filmer dans le monde entier. Alors je proposais une équipe qui aille filmer les entrées de train dans le monde entier. Ah!Ah! Une deuxième version c'est filmer la sortie d'un train. Mais la gare de La Ciotat, elle n'existe plus, c'est une gare autobus.

LP : Finalement, il n'y a pas de création.

JL : Mais non.

LP : Tout est une question de revisitation...

JL : Oui, oui, oui, oui, oui.

LP : ... de ce que les autres ont fait avant toi.

JL : Absolument, Oui, oui, oui, oui, oui. c'est de la revisitation.

LP : L'art c'est de la revisitation. Le Surréalisme revisite Dada, Dada revisite Arthur Cravan...

JL : Cravan revisite les Incohérents de la fin du 19e siècle avec leurs sculptures en gruyère, en fromage mou..

LP : La création est une vaste blague, comme l'artiste en tant qu'unicum...

JL : C'est ça la création, c'est de prendre les éléments existants et crac ! de faire un pas de plus. Ce que j'ai fait avec Manzoni. Quand j'ai appris que Manzoni avait mis de la merde .. pas dans toutes les boîtes d'ailleurs, ça je l'ai appris plus tard aussi... dans certaines boîtes, les 7 premières boîtes, il y a de la merde, dans les autres il n'y a rien. C'est un travail sur l'étiquette. Il y a même une étiquette où il a marqué à la plume «

Merde d'artiste, empreint. » Ah ! Ah ! Là, il ne doit rien y avoir. Il en a même fait une avec Picasso dessus.

LP : Qu'est-ce que tu penses de l'oeuvre de Manzoni ?

JL : C'est très bien.

LP : L'oeuvre parce qu'il a commencé à signer... Parce que tu considères comme oeuvre d'art ... Il a fait les oeuvres d'art vivantes avant toi.

JL : Oui, oui, oui, oui, oui. Absolument. Et peut-être avant Manzoni il y avait des types ... Avant Manzoni, on va dire que c'est en '61 sa démarche, avant c'était les achromes, de l'ouate, c'est très bien aussi ça. Et c'est en montrant ça à son père que son père aurait dit « Tu ne vas quand même pas croire que tu vas vendre des trucs comme ça, c'est de la merde ! » C'est alors qu'il a décidé de mettre sa merde dans des boîtes. Il a acheté une machine à faire des boîtes avec son copain...

LP : S'il t'avait proposé de faire une signature de Lizène, tu aurais accepté ?

JL : Mais oui, bien sûr. J'aurais bien aimé le rencontrer et je crois qu'on ce serait bien entendu parce qu'il paraît que, lui c'était tous les jours, il aimait bien de boire énormément d'alcool. Moi c'est de temps en temps, mais alors me foutre des doufes !

LP qui ouvre une bouteille de vin : Oui, il aimait bien ?

JL : Oui, c'est un peu de ça qu'il est mort.

LP : De cirrhose.

JL : Il devait aller en cure de désintoxication, il a... Non, non, je ne bois pas moi ! Non ! Non ! Non ! Si tôt...

LP : Je bois à ta santé parce que c'est une journée particulière, aujourd'hui.

JL : Tu vas boire dans les deux verres ?

LP lui présente un verre de vin

JL : Non, non, non, non, non, non. Et puis, hier, j'ai été à une réunion et on a été boire quelques verres..

LP : Et donc tout est question de revisitation ?

JL : Oui, oui, oui. Moi, je suis pour cette idée-là. On revisite et puis il y a un petit déclin en plus qui se fait. Par exemple la façon dont je m'inspire des rupestres. Je fais des néo-rupestres, mais il y a une façon de le faire qui est un petit apport lizénien, voilà.

LP : Oui, mais... seuls les rupestres n'ont pas revisité, ils étaient les premiers. Il a fallu qu'il y ait un premier, finalement.

JL : C'est vrai. Oui, oui, oui, oui. Mais peut-être que c'est parce que le type il a vu une ombre comme ça... C'est à dire dans la roche, avec sa bougie là, non pas sa bougie, sa torche ... « Oh ! On dirait un bison ! » il a tracé avec du charbon de bois un bison. Donc tu vois, c'est la nature qui a créé, le hasard...

LP : Donc il y a toujours un premier, quelque part.

JL : Sans doute, oui, oui, oui.

LP : Dis, on a fait le tour nous aussi.

JL : Si on faisait le ...

LP : Bon, on va y aller.



Jacques Lizène

ARLES. Complexe polyvalent ouvert sur l'art et la communication

Complexe culturel gigantesque, LUMA Arles s'étend sur 33 800 m². Il comprend aussi bien des lieux de restauration alimentaire que des galeries d'expositions, des promenades sur un site aménagé en parc d'agrément, de la conservation d'archives, des endroits de débats que des vestiges industriels.

Ce terrain dédié à l'art d'aujourd'hui mais aussi à la flânerie dans le jardin est ouvert sur la ville d'Arles. La vieille friche délaissée par la SNCF est devenue lieu de détente et de connaissance. De loin, apparaît la Tour biscornue de **Frank Gehry** (Toronto, 1929). Phare incontournable, planté sur une construction circulaire qui rappelle les arènes de la cité, elle annonce l'étonnement, la fantaisie, l'inventivité, l'audace.

Au niveau 1

Dès l'accueil, le visiteur est entraîné vers des univers plastiques différents. Le Drum Café a été imaginé par **Rirkrit Tiravanija** (Buenos Aires, 1961). Il a été réalisé avec des matériaux technologiques actuels comme l'inox mais également issus de la bio-région camarguaise : pulpe de tournesol, laine de mérinos d'Arles, pigments et teintures issus de plantes invasives envahissantes... Une tapisserie monumentale tissée à l'ancienne reprend la thématique de la fleur chère à Van Gogh.

L'auditorium est orné par une fresque céramique d'**Etel Adnan** (Beyrouth, 1925). Elle étale des coloris (orange, jaune, vert, bleu). Se présente alors un panorama séquentiel de silhouettes évocatrices qui donnent la sensation de l'évolution d'un lieu géographique forestier sous les effets d'un vent dominant.

Au niveau 2

Carsten Höller (Bruxelles, 1961) a réalisé une installation ludique calquée sur les toboggans des parcs d'attractions aquatiques, « sculpture à l'intérieur de laquelle on peut voyager ». Les adultes y retrouvent un plaisir d'enfance qu'ils ont rarement l'occasion de pratiquer.

Liam Gillick (Aylesbury, 1964) emprunte ses clichés photographiques à la nature pour les intégrer dans cet espace architectural. Une sorte de préfiguration virtuellement prémonitrice de ce qui attend le visiteur lorsqu'il arpentera le parc paysager externe.

Le paysage Endodrome conçu par **Dominique Gonzales Foerster** (Strasbourg, 1965) est pure évidence virtuelle, aussi manifeste que du vrai, tout en transmettant une impression onirique hypothétique. Munis d'un casque de vision et d'audition, les participants appréhendent en trois dimensions des formes mobiles, mouvantes, en constantes métamorphoses. Ils baignent dans un environnement aux apparences de réalité

Ólafur Eliasson (Islande, 1967) coiffe l'ensemble d'un miroir circulaire en perpétuel mouvement. La réverbération reflète l'espace inversé du puits



Vue de l'exposition : à l'avant, un canapé et des sculptures de Franz West ; à l'arrière, tableaux de Rirkrit Tiravanija (Collection Maja Hoffmann/Foundation LUMA ©Marc Domage)

central, entraînant dans la lenteur de sa rotation le reflet non seulement de l'architecture mais aussi des visiteurs dont l'image semble suspendue au creux d'un temps inlassablement figé et mobile.

Sur la terrasse, c'est un espace pour skate board que propose **Koo Jeong A** (Séoul, 1967). Sa surface est phosphorescente permettant des effets très particuliers lorsque des patineurs se lancent dans des chorégraphies nocturnes.

Galerie principale rez-de-jardin

Dans cet espace grandiose s'offrent des pièces importantes de la collection LUMA. Elles témoignent du souci de choisir des œuvres qui sont le reflet de notre société, le sujet d'une réflexion à propos de notre univers par des artistes.

Les sculptures collages de **Hans Peter Feldmann** (Düsseldorf, 1941) accumulent sur des socles rotatifs des objets bric à brac. Majoritairement, ils appartiennent à des représentations en plastique de personnages de BD ou d'imageries populaires, de gadgets de type porte-clefs ou souvenirs touristiques, voire d'autres inutilités publicitaires. Le mélange de coloris criards, de formes caricaturales, de provenances hétéroclites est éclairé violemment, et, tandis que chaque ensemble tourne en permanence projetant sur le mur des ombres chinoises mouvantes. Un condensé ironique du consumérisme, de la prolifération des choses futiles, tentaculaires du quotidien.

Alighiero Boetti (Turin, 1940-1994) étale un planisphère où la forme géographique des pays est représenté par des patchworks aux couleurs et motifs de leur drapeau national. Reflet à la fois de leur diversité et de leur nationalisme. Une sculpture en noyer de **Paul McCarthy** (Salt Lake City, 1945) ironise à propos de Blanche-Neige et des paraboles véhiculées par les dessins animés de Disney.

Franz West (Vienne, 1947-2012) reprend en papier mâché des éléments de la statuaire antique comme sortant ébréchés de quelque fouille archéologique. Il disperse une série facétieuse de canapés multicolores, accueillants, attirants et élémentaires.

Urs Fischer (Zurich, 1973) travaille dans la démesure et une dérision provocatrice. Hyperréaliste exacerbé, il pastiche de manière monumentale une statue du XVI^e siècle, lui attribue un visiteur contemporain grandeur nature. L'ensemble est criant de réalisme. Mais ce travail colossal s'avère conçu en... cire et chaque œuvre est, en fait, gigantesque bougie en train de subir sa fonte inexorable. Interpellation au sujet de la pérennité de l'art, de l'illusion des trompe-l'œil, du temps qui passe.

L'installation de **Mike Kelley** (Detroit, 1954-2012) brasse bien des éléments. L'association du mythe de « La Grotte », d'une bonbonne technologique d'aujourd'hui, de vêtements abandonnés bien réels..., brasse large sur le passé humain, la nécessité de l'abri, la précarité des plus démunis, la puissance ou la fragilité des pouvoirs du scientifique. Une polysémie condensée par **Arthur Jafa** (Tupelo, 1960) avec « La Rage », décalquage du personnage central de la série télévisée Hulk, sauf que, en colère, le héros du peintre est un Noir.

Ce genre d'ironie, moins cinglante, de **Katarina Fritsch** (Esson, 1956), se retrouve dans la statue religieuse de la sainte patronne de l'Eglise et des médias ! **Isa Genzken** (Bad Oldesloe, 1948) aligne des bustes de Nefertiti affublés de paires de lunettes différentes qui en métamorphosent le visage. Pas loin c'est Madonna en madone qui cajole un enfant Jésus dont l'auréole est un béret rouge ! Quant à **Rirkrit Tiravanija** (Buenos Aires, 1961), il a ancré dans l'actualité une série de grandes toiles réalisées au moment de la crise financière de 2008. Des pages de journaux collées, une phrase voulue incorrecte (les jours de

cette société est compté) concrétisent l'indignation citoyenne qui est sienne. Et **Christofer Wool** (Chicago, 1955) plaque sur aluminium le mot RIOT (émeute) au pochoir, sorte de tag sorti de son contexte urbain et résumant sobrement une violence latente.

Sur acier, façon miroir, **Michelangelo Pistoletto** (Dienna, 1933) sérigraphie un personnage ou un caméraman auprès desquels le reflet du visiteur de l'expo s'invite, intégré à l'insu de son plein gré à une création artistique, devenant un être virtuel tout en demeurant un être réel, questionnement s'il en est du passage d'une réalité à une virtualité qui est le propre de toute représentation. Interrogation que prolongent Peter Fischli (Zurich, 1952) et **David Weiss** (Zurich, 1946-2012) avec leurs deux morceaux de tuyau en argile et en caoutchouc, présents sur un socle, inutiles en tant qu'objets.

Diane Arbus (New York, 1923-1971) tire le portrait de gens ordinaires comme s'ils étaient des personnalités célèbres, mais elle s'intéresse aussi à des marginaux traçant de la sorte l'image d'une société qui, précisément n'a pas qu'un seul aspect car une démarche artistique ne peut se contenter d'envisager que les beaux côtés d'une civilisation.

Galerie Sud rez-de-boulevard

Dans un espace spécifique, **Philippe Parreno** (Oran, 1964) propose une immersion très particulière à travers une projection dont la diffusion est spatialement mouvante : la bande sonore est tributaire d'une installation soumise à des algorithmes, les spectateurs sont assis sur un plancher tournant. Le film se déroule et les transporte dans un univers d'images qui se termine par un retour au réel lorsqu'une baie vitrée se dévoile et dévoile le panorama environnant. Le tout commandé à distance par un serveur électronique.

Galerie Est rez-de-boulevard

Ici se déploie une part plus ancienne de la collection. On y rencontre **Richard Long** (Bristol, 1945) et un de ses chemins de pierres, transposition quasi brute de blocs rocheux à l'intérieur d'une salle muséale, passage du naturel d'un environnement à l'artificial d'un endroit institutionnel. **Cy Twombly** (Lexington, 1928-2011) inscrit sur toile des signes graphiques essentiellement gestuels. C'est allusif à des tags ou des graffiti. C'est une partition rythmique qui consigne une sorte de cartographie cosmique saisie dans le mouvement qui la génère. S'y ajoute un travail sur les lettres, jeu avec le nom d'Orphée qu'il traite par essais et effacements à la gomme, espèce de mise en vue d'un processus de mémoire plus ou moins fiable.

Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941) œuvre lui aussi dans une apparente simplicité. Il déplace des éléments du journalier afin de les exposer. C'est le cas de ses escaliers passés de marches-pieds à sculpture. **Rosemarie Trockel** (Schwerte, 1952) suspend au bout d'un câble un poisson de bronze affublé d'une couronne de cheveux blonds artificiels. Une perception plutôt narquoise de la pollution que nous ne cessons d'engendrer.

Les photos de **Duane Michals** (McKeesport, 1932), qui consacra notamment des clichés à Magritte en 1965, appartient à une série. On y voit un couple dans un décor ordinaire. D'image en image, personne et environnement se transforment pour passer, non sans humour, du présent à un hypothétique jardin d'Eden qui semble remettre en cause l'artificial de notre actuelle façon de vivre.

Glassroom rez-de-jardin

Christian Marclay (San Rafael, 1955) a réussi un tour de force extraordinaire avec son film The Clock. Il est en effet fascinant de visionner son montage-collage de milliers de films internationaux qui fait défiler toutes les minutes d'une journée sur écran. Chacune d'elles étant visualisée à travers une succession ininterrompue d'images ou de séquences brèves. Ce patchwork dans lequel chaque spectateur retrouvera par ci par là des souvenirs de cinéma tisse une histoire improbable mais prenante. Et l'attente amusée de voir comment le réalisateur va trouver une astuce pour insérer des productions hétéroclites dans le temps, pour avancer dans sa narration échevelée, rend la projection palpitante.

Galerie des Archives vivantes rez-de-jardin

Une succession de locaux fournissent une matière particulièrement foisonnante, fréquemment renouvelée. On y trouve des films, des publications comme le magazine Parkett, des œuvres, des documents variés. Il en va ainsi pour la chronologie des projets de la fondation Luma depuis son origine.

Un hommage est rendu au poète essayiste **Edouard Glissant** (Marie-Sainte, 1928-2011) qui fut un remarquable penseur engagé et dont la

de pierre et d'eau

Le parcours proposé par la Biennale de Photographie en Condroz a emprunté cette année la vallée du Hoyoux, cette rivière tantôt calme tantôt ardente, autrefois terriblement poissonneuse, qui a recueilli les rejets de l'industrie avant d'être, autant que possible, réhabilitée.

L'édition 2021 s'étend sur un territoire qui couvre les communes adossées au Hoyoux, à savoir Clavier, Modave et Marchin. D'où le nouveau nom du Centre culturel (élargi à ses voisins) de Marchin : *OYOU*. Un nom qui claque en français comme en néerlandais, si l'on se contente des deux idiomes captés au long d'une journée aussi riche que sportive.

Intitulé judicieusement *Nouvelles Vagues*, le parcours propose une quinzaine de kilomètres à parcourir à pied ou en vélo, avec des haltes dans des fermes fortifiées, églises, maisons villageoises, mais aussi dans des lieux désaffectés, laminoir, scierie, arrêt ferroviaire, tunnel, carrières, forges. La brochure confiée aux visiteurs permet, au fil de textes fluides, de faire connaissance avec les photographes en leurs lieux d'exposition comme avec les points d'intérêt sur le parcours, carte à l'appui.

Nouvelles Vagues, donc, qui éclaboussent les hauteurs ou les berges de propositions en accord avec le paysage et son histoire. Pas étonnant qu'on y retrouve Maxime Brygo et son travail de longue haleine sur l'eau en terre lié-

geoise, mixant photos récentes et archives finement choisies, mais aussi Katherine Longly qui a mené un atelier avec des adolescents de la région, en une plongée qui nous initie à leurs lieux secrets de ralliement dans un environnement forestier.

J'ai arpenté à pied la quinzaine de kilomètres prévue, en réalité dix-huit avec les va-et-vient vers les lieux d'exposition, me précise un marcheur flamand qui dispose d'un compteur de distance sur son téléphone portable. Moi j'ai oublié de recharger le mien. Une journée d'évasion, donc, dans tous les sens du terme, sans écran ni messages - je n'ai même pas pu prendre de photos, c'est tout dire. Étrangement, en fin de journée, les souvenirs visuels en sont plus présents, comme si, privée de la possibilité d'un archivage compulsif, l'attention en redevenait plus vive.

Et puisque Lino Polegato, me croisant à l'heure où je boucle le tracé, me demande un coup de cœur au débotté, j'ai l'avantage d'avoir la réponse toute prête, comme si une image idéale surnageait de l'accumulation d'impressions non répertoriées dans mon fouillis smartphonesque.

- La carrière, lui dis-je. J'aime les pierres, c'est un fait. J'aime les pans déchirés de nos collines mises à nu par l'exploitation de l'ardoise, du calcaire ou du grès et recolonisées par une végétation farouche. Ici, à la carrière Cuvelier, les vestiges en sont spectaculaires, comme arrangés exprès pour une exposition du chaos et de l'ordre à la fois : coulées régulières de



Vue de l'installation d'Erika Meda, © FluxNews

gravier fin et blocs erratiques sur fond de falaises superbement martyrisées. Mais ce qui se trouve dans ce chaudron minéral, l'adéquation des propositions avec le lieu, est stupéfiant de beauté et de sens.

Au milieu, sur le plat, une sorte de container blanc et jaune, comme une cabine de chantier. Et, autour, un parcours de pavés enchâssés verticalement dans des supports de métal. On commence par le sentier sinueux balisé par ces photos imprimées sur ces pavés de grès, de ceux qui font nos trottoirs ou nos vieilles routes. C'est le travail d'Erika Meda, qui associe à la pierre des tirages en rapport avec la mer et des enfants qui nagent ou plongent. Je conseille aux lecteurs de *Flux News* de se reporter à la brochure de la Biennale plutôt que de s'embêter à me lire : les

textes en racontent bien mieux que je ne pourrais le faire ce mariage aussi insolite que poétique, celui de la dissolution des images de l'enfance et de la solidité de la pierre qui en recueille les traces.

Dans la cabine de chantier, ou le container, bref ce qui pourrait servir aussi bien de refuge pour des carriers que de logement provisoire pour des victimes d'inondations, dans ce polygone blanc et jaune vif sur le gris de la carrière, on pénètre dans un lieu de destruction lié aux éléments. Plus exactement au tsunami de 2011 au Japon qui, en cet été marqué chez nous par les inondations, fait écho de manière poignante : l'eau encore, dans ses manifestations les plus terrifiantes. Mayumi Suzuki dit avoir connecté dans ce travail « notre monde avec le

monde au-delà ». Un au-delà de la douleur et de la disparition, puisqu'elle a perdu, dans le désastre d'il y a dix ans, ses parents et sa maison d'enfance, en ce compris le studio-photo paternel. S'emparant des vestiges de l'album familial et de l'objectif abîmé de son père, elle a composé un ensemble d'une douce et tragique beauté, humble devoir de mémoire élevé sur les vestiges de l'absence. D'autres moments me resteront, bien entendu. Mais surtout l'émotion d'avoir suivi, en cet été où l'eau a tant détruit, une rivière amicale ponctuée d'émouvantes découvertes artistiques.

Caroline Lamarche



La Tour de Frank Gehry © Adrian Deweerdt

vision d'un monde en archipel a inspiré une partie de la conception de cet ensemble culturel. Sont conservés des photographies et des vidéos de Nan Goldin, Diane Arbus, Annie Leibovitz, Derek Jarman, John Akomfrah. La musique n'est pas négligée avec Simon Fisher Turner. Elle est présente encore dans un film performance d'Anri Sala où un musi-

icien joue Stravinski en fonction de la progression d'un escargot.

Le jardin

Le jardin conçu par **Bas Smets** (Bruxelles, 1975) permet de musarder à loisir, de se restaurer éventuellement. Il comprend des œuvres particulières. D'abord la gigantesque sculpture rose

de Franz West (Vienne, 1947) qui s'élève jusqu'à 13 mètres au pied de la Tour et accueille les promeneurs avec son allure de bonbon installé dans l'herbe.

En marchant, le visiteur aura le choix de circuler ou non via l'installation de **Carsten Höller** (Bruxelles, 1961). S'il s'y rend, il traversera une sorte de corridor flottant et passera par 7 portes coulissantes en verre qui lui renverront son image, mise en abyme au cours de l'acte même de marcher, d'aller vers sans avoir la possibilité de percevoir qui arrivera dans l'autre sens. Par contre, au cas où il se dirigerait vers le Café, il foulera la mosaïque composée à partir d'œuvres de **Kerstin Brätsch** (Hambourg, 1979). Parmi des mouvements très ondulatoires, il y distinguera des personnages fantasmiques.

La grande halle

L'installation impressionnante de **Pierre Huyghe** (Paris, 1962) est sans cesse en action. Elle associe un incubateur de cellules cancéreuses à une série de composants. Le sol contient des éléments technologiques et des organismes biologiques. Des images produites à partir de l'énergie neuronale d'un individu apparaissent et se métamorphosent sur des écrans. Certaines de ces images ont été concrétisées en sculptures évolutives sous l'effet de micro-organismes. Association d'une

démarche scientifique avec une créativité artistique, cet ensemble s'avère captivant, rebutant, alarmant. L'art se combine ici au phénomène de la mutation et amène à une réflexion plurielle tant à propos d'écologie que d'éthique à cause de manipulations possibles.

La mécanique générale

Cet espace rassemble un quatorze d'artistes en réflexion à propos de l'écologie et de la société à travers vidéos et installations : **Sophia al Maria** (Qatar, 1983), **P. Staff** (Royaume Uni, 1987), **Jakob Kudsk Steensen** (Koge, 1987) et **Kapwani Kiwanga** (Hamilton, 1978).

Cette dernière a entrepris des recherches documentaires dans les archives photographiques de pays africains. Elle a collectionné celles qui concernaient des cérémonies importantes pour l'histoire de ces nations, comme l'indépendance, la signature d'un traité économique ou politique. Ces reconstitutions minutieuses sont exposées et mises en scène de manière quasi théâtrale. Elles témoignent, au niveau historique, d'un moment de liesse, de réussite mais aussi, compte tenu de l'évolution de ces états, suggèrent une image forte de la fragilité des décisions lorsqu'il s'agit de les mettre en pratique.

La visite n'est close pour autant.

D'autres expos sont encore à visiter, notamment celle, liée aux traditionnelles Rencontres photographiques d'Arles, qui fera l'objet d'un article ultérieur. Ce qui est d'ores et déjà évident c'est que le projet de la Fondation LUMA marquera la région par son apport dynamique, ses recherches liées à notre avenir et deviendra un complexe incontournable du témoignage des rapports entre culture et prospective, art et politique.

Michel Voiturier

Expositions actuelles visibles jusqu'au 26 septembre 2021 sur le site géographique de LUMA à Arles, 35 avenue Victor Hugo pour accéder à la Tour ou 33 avenue Victor Hugo ou bien 45 chemin des Minimes pour le jardin.

Infos : 04 65 88 10 00 ou <https://www.luma.org/arles/>

Pas sérieux, s'abstenir

Un élément entre dans l'espace blanc de votre cerveau. Votre white cube personnel, un espace disponible en vous pour la discussion, l'observation, la divagation. Quelques sièges, des lampes. Peu de mobilier (le mobilier serait déjà un élément). C'est le propre du white cube. Des éléments stimulateurs y entrent, d'autres en sortent. C'est toute une gestion. Il peut vous arriver que vous soyez envahis par ces éléments, pour trente-six raisons. Après tout, ce sont des corps étrangers ; il s'agit pour votre esprit de s'y adapter. Il y a parfois des assimilations impossibles. Mais la plupart du temps, tout se passe bien. La digestion, ça va, merci. Ces corps étrangers vous intéressent. Vous leur dites : « Bonjour, c'est par là, je vous en prie... ».

Le corps étranger se nomme cette fois Shimabuku. C'est un artiste japonais. Il semble que ce soit son prénom et son nom mêlés. Le japonais est une langue si riche, si condensée. Il est né en 1969 à Kobe et vit à Naha sur l'île japonaise d'Okinawa, à 1562 kilomètres au sud-ouest de Tokyo.

Si vous vous inquiétez d'être envahi par quelque chose, vous êtes bien tombé, car Shimabuku n'est pas du genre envahissant. Alors là, pas du tout. La culture japonaise ayant érigé la discrétion en vertu cardinale, on sera à moitié surpris. La discrétion de Shimabuku a néanmoins quelque chose de spécial, qui mérite d'être décrite.

Evidemment, c'est toujours cette loi étonnante des contraires : moins on en fait, plus on attire l'attention, une certaine attention du moins. L'attention de ceux qui ne sont pas sensibles aux gros sabots de ceux qui en font beaucoup trop, et qui, hélas, conquièrent encore et toujours les foules.

Shimabuku est dans l'espace blanc disponible de votre esprit. Il en a franchi le seuil puis est entré en scène, sans effets de manche. Vous le voyez faire ses gestes mesurés, sa danse, toute personnelle. Vous êtes spectateur là, quelque part derrière, invisible, dans la cabine de projection de votre white cube personnel. Vous regardez. Pour évoquer la gestuelle (la chanson de gestes disait-on au Moyen-âge) de cet artiste, une image vous vient en tête : une tâche d'encre est posée sur une surface aqueuse et de quelques coups de pinceau, on encourage son étalement, sa diffusion, et les lois de la physique font le reste. Nous ne sommes que co-créateur de la forme à venir. Shimabuku pour son art part souvent de ce postulat de départ, poétique, incitatif, et physique.

Il se fait que Shimabuku présente une rétrospective de son travail au Nouveau Musée National de Monaco, une exposition au long cours qui court du 19 février au 3 octobre 2021. Interminable, cette rétrospective est pourtant légère comme de l'encre posée sur l'eau. Exposition légère en une ville qui ne l'est nullement : Monaco, pour sa part, a tout pour encombrer l'espace disponible de votre cerveau. Pour le submerger.

Monaco est une ville infernale. Est exhibé et concentré ici au grand jour ce que le néolibéralisme a produit de plus odieux. Voilà une ville prête-noms, prête adresses, pour ne pas payer d'impôts sur la fortune. Pour prétendre que des black cubes sont des white cubes. La moindre parcelle de terrain est exploitée au maximum car chaque mètre carré équivaut à une planque bancaire légale. Les gratte-ciels agglutinés s'élèvent dans la baie du Rocher à la manière de certains quartiers sud-américains. On n'en croit pas ses yeux. Tout respire un luxe vulgaire (pour parler comme l'acide Baude-laire à qui l'on demanderait bien de sonner la charge). A vrai dire, on ne respire pas à Monaco, on étouffe. On étouffe du fait d'une atmosphère aseptisée, contrôlée, et économiquement discriminatoire, bien entendu. Essayez seulement de vous payer ici ne serait-ce qu'un café à un prix un peu décent... Et tout cela sur fond de mer et de rochers. Mer et rochers auraient de quoi en rigoler, eux qui sont les seules choses tangibles ici. Sauf que cette ville gifle leur beauté et tangibilité, les laissant abasourdis, assommés.

Ils ont en ce moment un nouveau projet à Monaco : celui de conquérir encore un peu d'espace en s'avancant dans la mer –leurs eaux territoriales sans doute– sur une plateforme constructible. Ils ont fait appel à Renzo Piano pour cette sinistre entreprise, qui est l'architecte en chef officieux de la proche Gênes. Et qui est aussi la star de l'architecture que l'on connaît. Il ne semble pas s'être posé beaucoup de questions à l'idée de venir œuvrer ici. Les artistes tiendront sans doute encore longtemps en faisant leurs petites affaires avec des œillères, portant à la boutonnière l'excuse inusable des Médicis...

Shimabuku, artiste du peu, est donc convié là-bas. C'est assurément un beau et bon choix de la part du Nouveau Musée National de Monaco, il faut leur reconnaître ce mérite. Sans doute n'y avait-il que lui pour occuper le peu d'espace libre, disponible entre deux buildings, en cette ville qui semble asphyxier toute vie, et où règne un prodigieux ennui.



Sous ses airs de rien, Shimabuku se révèle bientôt être une sorte d'archer émérite. Très peu de ses projets manquent la cible. Son peu n'a rien d'ennuyant, tout de passionnant. Ses projets reposent toujours sur la (frêle) structure d'un *pitch* : c'est le propre de l'art néo-conceptuel. Il faudrait à vrai dire trouver un meilleur qualificatif pour cette forme d'art, ou ces formes d'art... Car dans le néo-conceptualisme, on risquerait d'embarquer sur le même bateau Ryan Gander et Danh Vo, qui ont ouvert encore d'autres espaces pour l'art conceptuel. Qui voguent donc sur une autre nef. Avec Shimabuku, nous sommes bien dans cet art néo-conceptuel du *pitch*, de la légende. Mais là où bien des artistes se risquant à cet art de l'emporte-pièce se fourvoient dans des œuvres, certes légendées, mais un peu courtes, voire un peu creuses ou plastiquement faibles, Shimabuku prend soin d'instiller dans ses projets des doses savantes de poésie, d'humour, d'anthropologie, mâtinées de discrètes prises de positions politiques. De la politique discrète, il faut le faire. Sa frêle structure est donc fier voilier.

Prenons pour commencer un projet daté de 1994 (tout de même), nommé « Noël dans l'hémisphère sud »... Ce qui est particulier avec les légendes de Shimabuku, c'est qu'elles sont assez fournies. Dans l'exposition de Monaco, il n'hésite ainsi pas à écrire sur le mur à côté de ses œuvres de petits paragraphes, en son nom. Qui peuvent être également repris dans le livret du visiteur. Et dans ces textes, il évite bien des pièges propres à un tel exercice de l'explication. Écoutons-le, afin de prendre connaissance pleinement ou presque de son Noël de 1994 : « Un jour, j'ai pensé que si je devenais le père Noël pendant la saison chaude, j'aurais l'impression d'être dans un pays de l'hémisphère Sud où Noël se fête en saison chaude. C'était le printemps, et je suis devenu le père Noël près de l'océan, sur un terrain vague traversé par la voie ferrée. J'étais le Père Noël que vous pouviez apercevoir par la fenêtre du train, mais vous ne pouviez pas vous retourner pour le regarder encore. C'est cette impression momentanée qui créait l'événement et sa rémanence dans l'esprit de chacun. Je pensais que ce serait magnifique qu'un sud-américain ou un australien soit dans ce train, et qu'il se rappelle d'un Noël en saison chaude après m'avoir aperçu en Père Noël. J'ai ramassé les déchets sur le terrain vague ; ce Père Noël printanier portait deux sacs bleus remplis de détritus. Parfois, je pense à Christophe Colomb. Il essayait d'atteindre l'Inde, et il a découvert l'Amérique. Jusqu'où mon Noël dans l'hémisphère Sud pourrait-il aller ? ».

C'est avec de telles légendes (la légende qui accompagne une image comme la légende dans l'histoire, la fable) que Shimabuku nous promène dans son exposition, de projet en projet. C'est connu comme principe et à la fois, on dirait que cela lui appartient tout entier, qu'il l'aurait presque inventé, tant c'est fluide. Il y a des ressorts de discours esthétiques, mais aussi une sorte d'intrigue romanesque, de même que la transmission du récit d'une action poétique passée et délocalisée (comme le Land Art l'avait institué, façon Richard Long ou Robert Smithson). Action posée comme dérisoire

face au réalisme tenu par l'homme dans sa manière d'habiter le monde. Mais action dérisoire insistante : qui demande avec insistance jusqu'où elle va aller, dans sa capacité à s'incarner elle aussi de façon réaliste, après tout. Il y a donc une lutte secrète pour le réalisme. Pour un autre type de réalisme. Tant qu'à faire, voyons voir ce que cela donne. Tant qu'à dire. Tant qu'à être. Tant qu'à vivre. Et puis, politique discrète disions-nous : le rouge et blanc du costume du Père Noël, ponctué du bleu des sacs des déchets ramassés sur ce terrain vague...

Autre projet, bien plus récent, se saisissant de l'enjeu de la ville qui l'accueille : *Eriger*, 2017-2021. Ce projet trouve une première expression en 2017 sur la plage de Norihama, dans la péninsule d'Oshika au Japon, côte rudoyée par le tsunami de terrifiante mémoire, de 2011. Là, il propose à un groupe de volontaires de dresser sur le sable troncs et branches échoués. De les fichés dans le sable, face à la mer. Qu'ils tiennent ou non longtemps dans cette position importe moins que l'image ainsi créée : une sorte de mémorial poignant à la fois aux morts, à ce qui fut détruit, mais aussi à ce qui se redresse. Aussi mutilés, tordus, soient ces êtres redressés (faut-il seulement rappeler ce chiffre glaçant, suggérant qu'il faudra près de 200.000 ans pour que les traces de la catastrophe nucléaire de Fukushima s'effacent. Et dire que les médias, voire les êtres humains considèrent le tsunami de 2011 comme quelque chose de passé).

En 2018, à l'occasion d'une autre exposition, Shimabuku réitère le projet à Ivry-Sur-Seine en région parisienne. Il utilise alors les débris des deux dernières maisons ouvrières qui faisaient partie de la première mouture de la cité.

Enfin, en 2020, à Monaco, Shimabuku s'intéresse cette fois à la villa Ida, une demeure construite entre 1880 et 1900 dans un des plus anciens quartiers de la ville, puis détruite en 2019 pour faire place à, bien évidemment, un projet immobilier d'envergure : le *Grand Ida*.

Récultant des fragments de l'architecture de cette villa détruite et des plantes du jardin, il entreprend ensuite, à l'aube de sa rétrospective au Nouveau Musée National de Monaco, de les acheminer dans une salle d'exposition, et de les dresser là aussi. Le spectacle offert de ces plantes et fragments de pierre dispersés dans l'espace immaculé du musée déploie cette fois une puissante réflexion sur cette course à l'élévation, pour ne pas dire cette érection, qui caractérise l'infernale ville de Monaco. Où l'on compare deux élans : l'élan du végétal et du minéral vers les cieux, élan spirituel s'il en est, et l'élan des gratte-ciels qui à vrai dire, semblent générer bien plus un affaîssement de l'énergie vitale qu'une quelconque optimisation de celle-ci. *Eriger*... Ce qui s'érige, c'est l'expérience du temps en un lieu : c'est cela qui fait monument, paraît nous dire avec sagesse Shimabuku, monument qui s'affranchit même volontiers de toute incarnation pérenne. Comme si dresser le monument au mépris du temps lui ôtait toute corporéité, sans parler de la légitimité.

Un projet participatif concomitant vient également épaissir encore le propos, le faire quelque peu dévier sa trajectoire la plus attendue : *La plus grande femme de Monaco*, 2021. En préparant son exposition à Monaco, Shimabuku y installe un de ses projets au long cours : *Je voyage avec une sirène de 165 mètres* (1998-encore en cours). Nous n'entrerons pas dans les détails de ce projet, sinon pour dire que c'est une œuvre itinérante là aussi, qui s'enrichit au fil de ses étapes des légendes diverses et variées liées au mythe de la sirène, qui ne connaît point de frontières. Projet touchant autant à la sociologie, qu'à l'archéologie ou à l'anthropologie. Métaphore aussi de ce qui lie les peuples souterrainement : pour un manifeste, presque, d'une humanité se liant sur le mode de la fable plutôt que sur le mode géopolitique, ethnique ou religieux (avec les désastres que l'on sait, et auxquels on continue d'assister). On n'ira pas plus loin dans les détails de ce projet de la sirène de 165 mètres, sinon pour aller tout de suite à son ultime étape, qui nous intéresse pour éclairer le projet « Eriger » précédemment décrit. A Monaco en 2020/2021 donc, Shimabuku décide de façon fantasque de passer une petite annonce dans la ville afin de solliciter « la plus grande femme de la principauté ». La plus grande, littéralement. En centimètres. Ce, afin qu'elle soit prise en photographie directe, imprimant sa silhouette sur papier photosensible. Et l'on nous dit qu'une femme de 190 cm répond, employée à la mairie de Monaco. Et on nous montre dans l'exposition, non loin de la salle avec l'œuvre « Eriger » cette photo en silhouette nébuleuse de la femme la plus grande de Monaco, soit la sirène toute désignée de Monaco. Subtil raisonnement que voilà. Drolatique d'abord, car on ne peut s'empêcher de penser aux relations des princes héritiers de Monaco aux femmes. La belle et grande Charlène Wittstock étant l'ultime version de cette égérie royale idéale et idéalisée, attirée sur le Rocher depuis les profondeurs du monde extérieur à Monaco. Attirée par les sirènes de la fortune et de la renommée. Le comble d'attirer une sirène, alors que c'est de coutume la sirène qui attire au large. Charlène, une ancienne nageuse professionnelle qui plus est, épouse donc d'Albert de Monaco ! Il est fort drôle de penser que cette œuvre est en quelque sorte un portrait royal, et il est encore plus drôle de se tourner vers l'actualité, car il paraît que la sirène a déserté le rocher, que les rumeurs de divorce courent, qu'elle serait retournée dans son Afrique du sud natale, pour ne plus revenir. D'où ce portrait sur papier photosensible, à peine visible. Mais l'œuvre ne saurait être cantonnée à cette petite boutade : il faut y lire probablement un commentaire sur les questions féministes qui secouent le monde occidental. Un politicien discret que ce Shimabuku. L'œuvre pourrait être une ode à la femme dont l'aura grandit, dont la délicatesse est photosensible, et dont la grandeur est appelée à être celle d'Athéna. Dans un registre plus critique, il pourrait s'agir tout bonnement d'un portrait de l'absence des femmes au pouvoir, et de la volonté des femmes de désertir ce rôle de la diva auréolée : pour preuve, ne subsiste ici qu'une couronne de lumière, un flash, et plus de corps, plus d'être. Parti, la femme. En Afrique du sud !

Le sens de l'humour distillé dans les œuvres Shimabuku participe beaucoup du charme de sa création.

Prêtons-lui encore l'oreille, sur un dernier projet, pour le plaisir. Nous nous trouvons cette fois en Angleterre, en 2006, avec l'œuvre intitulée *Le Fish & Chips de Shimabuku* : « Poisson et pommes de terre, une rencontre de la mer et de la terre. Les panneaux Fish & Chips sont partout dans les villes anglaises. Pour moi, c'est comme si les villes regorgeaient d'une poésie simple et belle. Un jour, j'ai voulu faire ma propre version d'un Fish & Chips. Donc à Liverpool, j'ai fait un film sur une pomme de terre nageant pour aller rejoindre un poisson ».

Et nous, spectateurs, de regarder effectivement, amusés et incrédules, le ballet aquatique d'une pomme de terre désireuse d'entrer en contact avec un poisson. Et d'éventuellement, ne pas se faire manger, discuter un peu, quoi, se rencontrer entre être de la terre et de la mer. Une simple rencontre. Voire plus, plus tard, si affinités. Comment, encore, l'humanité a-t-elle débuté ? D'un ectoplasme métamorphosé en un batracien s'étant ensuite piqué de mettre le nez hors du thé ?

Louis Annecourt

Shimabuku
La sirène de 165 mètres et autres histoires
 Nouveau Musée National de Monaco
 19/02-03/10/2021
 www.nmnm.mc
 Commissariat :
 Célia Bernasconi





La bataille que mène Vincent Geyskens avec la peinture est trouble, car trouble est l'adversaire, trouble est l'adversité. L'adversité, ce serait le réel à représenter mais quel est-il, quelle est sa nature, qui est-il ? On procède chez Geyskens en ôtant des pellicules. Ainsi se présente en effet de prime abord le réel : sous forme d'une succession de pellicules qu'on aurait à peler pour enfin atteindre le noyau dur et nu. L'opération est chirurgicale. Elle est de facto intrusive, invasive, violente. Elle secoue les nerfs de l'opéré (le réel) comme du chirurgien (le peintre), engagé dans un corps à corps.

Les relations entre les origines d'un conflit, les motivations qui l'engagent, puis les suites qui en découlent se distendent rapidement. Très vite, le combat propulse dans le cœur de soi et des autres enserrés indistinctement. Plus que tout autre, la peinture est ce médium artistique qui engage une bataille. S'il y a lutte, c'est parce qu'il y a symbole. Ce qu'on affronte en effet en peinture, c'est bien la question de la position dans le monde, face au monde, et aux autres qui le peuplent, l'occupent.

On pénètre dans cette exposition de Geyskens au musée M de Louvain, et voici que la première cimaise se dresse devant nous tel un artifice exhibé : elle est faite de plaques de plâtre dénudées, non peintes, vissées en suspension au devant des murs de l'institution qui accueillent de coutume les œuvres d'art. Ces plaques, au milieu, sont ajourées grossièrement, de façon à ce qu'elles miment un passe-partout : cet habillage bourgeois du cadre d'autrefois. Au milieu apparaît une première peinture/collage, constituée de pellicules imagées, tout comme est pellicule le passe-partout démesuré qui l'enserme. Si la peinture est pellicule à ôter, elle se fait aussi et tout de suite construction sociale artificielle : c'est le musée qui la crée, c'est l'institution qui fait, qui dicte la peinture. Il y a donc le soupçon d'une entente qui s'est déroulée ailleurs, avant, et nous sommes mis devant un fait accompli, qu'il soit juste ou non pour nous, ou pour la peinture. Voilà que Geyskens crée un hiatus, une distance. La guerre est pleine d'illusions, qu'elle soit contre un ennemi visible ou invisible.

La peinture consiste notamment à batailler avec ses pairs. L'exposition de Geyskens s'ouvre, et on observe un premier coude à coude avec Van Gogh et Courbet. Van Gogh, qui d'autre quand il s'agit de s'emparer de la vie les doigts pleins d'huile ? Qui d'autre, quand il s'agit de voir osciller la lumière entre aube et crépuscule, en croquant comme un forcené nos remous émotionnels les plus profonds ? Quant à Courbet, il va s'agir de stupeur, d'une provocation par la stupeur, de la stupidité de la stupeur. Il va s'agir avec lui aussi de sexualité, ou plus exactement de désir, qui est le nom de ce qui tient l'être au-delà même de la sexualité. Vont également s'ouvrir à son contact des gouffres, de l'angoisse noire, menaçante, des grottes aux vagues. Tout au long de l'exposition de Geyskens, reviendra ce motif récurrent si pas obsessionnel d'une vague exécutée au racloir dans la couche épaisse de l'huile, souvent. La vague : ce mot qu'on a tant entendu prononcer depuis le début de la pandémie, et qui est d'actualité comme d'éternité.

Si la peinture est bataille avec les anciens maîtres, elle est bien vite plongée dans un passé obscur dont on ne comprend plus réellement le langage. On reconnaît des formes, des figures, des bribes de phrases, sans en déduire les symboles et les sens. On s'obstine néanmoins, car on sait que là, tapi dans l'ombre sont des secrets fondamentaux pour vivre aujourd'hui. La peinture de Geyskens fait à ce titre le constat d'une amnésie à la fois imposée, refusée, annoncée. L'intelligible est placé sous la menace de l'engloutissement, et nous avec. Peur d'être digéré, propulsé dans des entrailles d'on ne sait quelle chose. Geyskens multiplie les lacunes : il déploie des polyptiques dont il manque tout de suite des volets. Des panneaux

qu'on ne retrouvera jamais, ni dans une église perdue de Toscane ou du Limbourg, ni dans une collection très privée. Et pour cause, les œuvres qui les contiennent ont été créées sur de l'absence, sur une absence tour à tour insupportable et source de soulagement. Ainsi en est-il de notre rapport à la mémoire, qui sans doute, sélectionne pour ne pas ou plus souffrir, et pour se retrancher dans le camp du plaisir, du confort. A moins qu'elle ne comporte une dimension sadomasochiste, qui la verrait goûter à l'esclavage du souvenir insoutenable.

Cette peinture va tenter de représenter la matière noire de l'existence, dont on dit qu'elle emplit bien plus le cosmos que toute autre. Tentative de figurer les nuits de rêves ou de cauchemars qui ne laissent aucun souvenir au réveil, les jours où rien de notable ne se passe, qui sont en nos vies si nombreux. Il faut oser aller au contact de cette matière noire de la vie : c'est audacieux sur le plan plastique, car elle est a priori irreprésentable. C'est tout aussi téméraire de s'y aventurer d'un point de vue existentiel, car personne n'investit ces ombres sans être tenu par une sensation de terreur.

Au détour d'une autre œuvre, voici venir aussi Géricault. La bataille personnelle, individuelle d'un ou d'une peintre est toujours universelle, jamais innocente. Ou si elle est innocente, alors c'est qu'il y a un projet d'innocence (comme chez Matisse, Hockney, encore qu'il faudrait y regarder de plus près). Geyskens, en ses polyptiques, ses toiles encroûtées, vit intrinsèquement l'humanité en détresse. Elle le traverse, elle le pénètre, elle le rend malade, cette insupportable humanité. Mourir à l'hôpital, être blessé, souffrir d'un corps qui encombre mais qui est pourtant notre unique port d'attache en cette vie, le poids de la vieillesse inexorable, le cercueil, la violence perpétrée à l'encontre des autres, le meurtre, l'opération à cœur ouvert, la cicatrice, le teint blême du convalescent ou du malade... Ce qui est obligatoire, ce n'est pas le vaccin, qui prémunirait du mal, ce qui est obligatoire, c'est de ressentir en soi la maladie, la souffrance qui secoue l'humanité. Pour peindre, tel est le chemin. Et gare à la définition qu'on donne de la maladie, du mal. N'est pas nécessairement maladie ou mal ce qui se présente sous ce costume. Ce à quoi on devrait beaucoup réfléchir aujourd'hui, face à cette pandémie. Or, on le fait peu. On nous empêche de le faire.

On a abandonné l'expressionnisme à l'entre-deux guerres, ou à l'après-guerre, ou aux avant-guerres de toutes sortes. On l'a cantonné là, dans un camp de l'histoire. Mais l'expressionnisme n'en a eu cure. Et le voilà, chez Geyskens, actualisé. L'expressionnisme nouveau semble avoir assimilé un beau nombre de mouvements internationaux de la peinture, sans qu'il n'en fasse des emblèmes. C'est simplement l'animal sauvage qui a survécu, on ne sait comment, et qui surgit un matin, au bord de la route, là où on ne l'attendait plus. Le même, quoique différent, riche d'esthétiques ultérieures. Désormais, avec Geyskens et d'autres artistes sans doute, on sait qu'elle est là, la créature expressionniste, cachée quelque part dans les fourrés autour. Qu'il faut compter avec elle, qu'elle compte avec nous, sur nous, que nous sommes comptés en elle. Cet animal sauvage est international, mais aussi éminemment local. Il surgit près d'ici, en Flandres. Aux abords de plusieurs villes, on a noté sa présence.

Pour se faire local, être en lui, Geyskens convoque à nouveau des artifices : les cadres en particulier. Il utilise dans ses œuvres des cadres que l'on dirait démodés, impossibles. Des cadres des années 1980, tels qu'on pouvait en trouver dans les maisons en Flandre, à l'époque, et qui, comme tout cadre artistique, ne fait/ne faisait que prolonger une certaine ambiance esthétique présente dans l'ameublement, sinon dans l'architecture. Toutes ces maisons construites

chairs



dans les années 1970 ou 1980 qui sont un peu la matière noire de la Flandre, de par leur abondance, leur omniprésence, qui serait aussi une omni/absence. Toutes ces maisons en lesquelles se sont déroulées des vies, dont souvent il ne reste que des traces modestes, presque pathétiques : une pierre tombale au cimetière, un avis nécrologique, les souvenirs s'estompant de quelques voisins, disparaissant bientôt eux aussi. De quoi, à quoi rêvait-on entre ces murs ? Par quelles névroses étions-nous tenus, secoués ? Que se disait-on au bord des tables en faux bois ? Quel conflit familial se tendait, puis se dénouait ou se diluait là encore ? Quelle solitude fut ici vécue ? Tout cela qu'on ne peut voir que lorsque le temps a fait son œuvre, décantant les éléments constitutifs, et ne laissant que des ruines de formica, qui suffisent cependant à sentir bien des choses tues, à les sentir plus qu'à les distinguer nettement, mais à les sentir assurément. Les idéaux, les goûts d'une époque, allant du contexte politique local, mais aussi international à la cellule familiale, ou individuelle, et vice-versa.

Ainsi, il y a dans la peinture de Geyskens une constante couche sous-jacente d'histoire. Mais souvent c'est une histoire dont on aurait fait ablation des hauts faits, qui somme toute ont leur artificialité quant à la figuration de l'histoire. Les hauts faits écartés (ou disons plutôt mis dans le lointain, mis à un niveau de rumeur), il capte en vérité plus du temps, car il enserme de la durée. Voici le temps en sa durée, là où il a duré, dans une ville, un village, une rue, une maison. C'est le temps hors, ou plutôt en marge des mariages, des divorces, des baptêmes, des décès, en marge des événements qui font la biographie écrite d'un individu ou d'une société. C'est le temps des mardis et des jeudis, le temps de la semaine dernière, du mois passé.

Pris dans le feu de notre bataille, on revient encore à l'idée de pellicule et d'artifice. Les peintures de Geyskens vont forcément s'empoigner avec l'image : cet agent parfait de l'illusion, ce mercenaire de l'illusion. L'image, que le réel aurait commanditée pour perpétrer son meurtre, consistant à produire une impression, un impressionnisme (voir à ce sujet l'usage médiatique que l'on fait, depuis le surgissement de la pandémie, des images de salles de soins, de mains tenant des seringues, de patients à demi nus, au visage flou, couchés sur le ventre, sur des lits de soins intensifs). Et là voilà, la bataille avec l'image, dans les collages de Geyskens notamment, images qui surgissent en des arrachages, un peu comme les pratiquaient les affichistes. Mais l'intensité est plus grande ici, le spectre



plus large. Le pop art, l'appropriationnisme, et plusieurs bataillons de surréalisme et d'expressionnismes sont passés par là, et depuis longtemps. De sorte que le champ ouvert, béant, est tout autre.

Parmi les multiples images qui pourraient se retrouver au front, se présente en particulier une catégorie d'images, à savoir l'image pornographique, et en filigrane l'image médicale, comme de juste, dirait-on, en ce temps. Pourquoi ces types d'images ? Parce que l'image est une pellicule, une peau du corps. Le peintre et l'image vont s'étriper avec véhémence pour le gain de ce territoire, celui du corps. Parce que c'est en lui (le corps) que tout se joue, ou semble se jouer : l'incarnation, l'être au monde, dans un ici et maintenant, comme le narcissisme, dans un partout et nulle part. Beaucoup des collages de Geyskens dévoilent des pans de cette lutte à mort : tantôt l'un progresse, tantôt l'autre recule. L'œil du spectateur assiste à cela : il devine des morceaux de corps photographiés, sans parvenir à les identifier, c'est-à-dire à les associer à une image connue du corps. Parfois, le peintre cisaille, tranche. On voit sa claire marque, qui n'est pas photographique, mécanique, mais manuelle, gestuelle, abstraite. Tout cela produit des arrêts sur image, qui seraient arrêts sur moments de peinture, soit moments de lutte avec l'image. Les compositions de Geyskens tiendront toujours de cet instantané de la lutte entre peinture et photographie. La bataille est déclarée : bien plus déclarée que chez Tuymans, Borremans, Sasnal...

La pornographie a ceci de nécessaire, ici, qu'elle nous montre en quoi l'enjeu va être, comme on l'a dit plus haut à travers Courbet, autant de l'ordre du meurtre que du désir, que d'une soif totale pour la possession de l'autre corps, en lequel on tenterait de s'incarner, de trouver preuve de son incarnation : d'où les corps emmêlés. On fourrage dans la peinture comme dans la chair. On teste les limites de la chair, jusqu'à la mutilation. Peinture taboue, des tabous. La pornographie a certes quelque chose d'artificiel, mais au moins produit-elle une image de la sexualité, et peut-être de la sensualité, quand il y a catharsis, épiphanie, extase, ce qui chez Geyskens, comme chez nous tous, ne paraît durer qu'un temps. On lutte avec l'image, mais elle nous constitue, on la désire ardemment, car elle rassure, car nul ne veut ou n'ose être masse indistincte. Puisque tout un chacun aspire à être masse distincte, c'est-à-dire image. C'est le sadomasochisme de cette peinture. Mais elle n'est en rien singulière, marginale, en ce sadomasochisme : au contraire, c'est son courage d'avouer une nature humaine communément possédée.

Le maquillage, les chairs flasques, ou décharnées, émues : notre chair dit toujours plus de nous que ce que nous disons en notre être social. Nous marchons, nous déambulons. Nous affrontons des paradoxes. Puis soudain vient une poussée de désir qui nous fait presque chavirer. Puis le désir disparaît. On le chercherait presque, parce qu'il nous tient, nous fait vivre, nous donne quelque chose auquel s'adonner, nous ouvre les portes d'une addiction, qui a le bon goût d'emplir nos vides, avant d'en ouvrir d'autres, sans aucun doute, plus vertigineux, plus menaçants encore.

La fenêtre : on connaît cette formule classique que l'on serine en classe d'histoire de l'art : la peinture est fenêtre sur le monde. Dans l'exposition de Louvain, la particularité du bâtiment du M Museum est de faire voir à quelques moments les alentours de la ville. Et alors, on voit toutes ces fenêtres des maisons en briques de Flandre, et on comprend qu'on parle de ces fenêtres-là, ici. La peinture de Geyskens va être fenêtre donnant sur une rue de Waregem, ou de Kortrijk, ou de Leuven. Ô, pas dans le centre histo-

rique, plein de cachet, non, dans une rue comme il y en a d'autres. Et où passent les jours. Dans le même temps, il s'agira bien également des fenêtres qui ouvrent grand sur l'infini, le spirituel : tels opéraient en effet les polyptyques de Van Eyck, de Van Der Weyden. Dans un ici et maintenant extatique et dans un au-delà. La peinture de Geyskens, en sa lutte si locale, si dénué de noms, d'identité, touche pourtant à cet infini : celui qui fuit des ciels de Permeke par exemple, voire de l'incontournable Vermeer, ou de bien des paysagistes flamands et hollandais, s'étant employés à représenter ces ciels lourds ou enlumés de nuages que l'on connaît dans le Nord.

Choix de prime abord très étrange, voici que l'exposition se prolonge, voire se conclut, au musée M en une sorte d'annexe, dans une salle isolée à l'étage, ouvrant sur les toits de la ville. Là, Geyskens se retrouve aux côtés d'un peintre de paysages éminemment local, oublié, un certain Alfred Delaunoy (1877-1941), dont les petits tableautins contiennent, si on les regarde bien, beaucoup de l'incandescence et des remous de l'art de son cadet. Il se passe aussi quelque chose au niveau du sujet, dans ces tableautins de Delaunoy : de par leur extrême classicisme, on dirait qu'il refuse presque le sujet (ce qui revient à un refus d'image), quand bien même ce sont des tableaux réalistes. Ce refus du sujet se mue en un accent mis sur la lumière, vecteur de méditation existentielle. Et tout cela, dans le cadre strict, d'une contrainte presque choisie, de cette peinture de genre, de paysage.

Dans cet éclairage porté à Delaunoy, on lit en fait un manifeste de la peinture de Geyskens : la contrainte choisie du genre, voire du médium peinture, comme métaphore de la condition humaine, serrée dans le cadre social, géographique, temporel d'une vie ; un chassé-croisé avec l'image, et derrière, une lueur.

Le changement de ton de l'exposition, advenant avec cette survenue de cette dernière salle à l'étage, comme indépendante du reste de l'exposition, comme une expo dans l'expo, est en fait un geste artistique très intéressant. Cela crée une rupture, une cassure, comme si le spectateur se retrouvait finalement pris au cœur d'une vaste œuvre de Geyskens, par cette simple transition des grandes salles où se déploient la majeure partie de ses tableaux et collages, puis soudain, cette alcôve indépendante, là haut. Un entrecroisement de genres d'expositions, finalement. Un collage d'expositions. Au côté des œuvres de Delaunoy, figurent des cahiers de dessin de Geyskens, ouverts en quelques pages, dont on explique que ce sont pour lui des cahiers de promenades. Ils sont déroutants ces cahiers : ce sont des hachures sur la surface du papier, d'un minimalisme, d'une crudité extrême. Beckett ne serait sans doute pas loin. Mais dans cette économie, quelque chose émerge qui serait de l'ordre d'une accalmie, d'un cessez-le-feu.

Jena Tausen



mountaincutters

LES FORMES DE L'IMPERMANENCE...

Le 14 septembre dernier, je découvrais une nouvelle installation des mountaincutters à la Média-tine en duo avec l'artiste Jot Fau. Je fus une nouvelle fois saisie par la maestria des artistes à se saisir d'un lieu des plus retors. Traversé de part en part, l'espace y est redessiné par les structures portantes du duo, orchestrant à partir d'une seule ligne au niveau du sol, un paysage rasant constitué de différentes formes telles des reliques abandonnées issues des pratiques respectives des artistes. La ligne se fait ascendante au niveau des étages et organise de la sorte une chorégraphie du regard.

Chaque installation des mountaincutters porte sa part de mystère et imprègne durablement et quasi physiquement le spectateur qui aura à cœur de se saisir des nombreux enjeux à l'œuvre tant politique qu'esthétique. Une œuvre à la charge puissante dont cette interview tente de circonscrire le territoire ample et jouissif.

Interview menée à la Verrière Hermès par Pascale Viscardy, le 16 août 2021

D'emblée, j'aimerais questionner l'origine du nom de votre duo de même qu'interroger le fait que dans quasi tous les textes critiques, on vous définit par une identité hybride, trouble, voire mystérieuse. On parle aussi de duo non généré. En quoi est-ce important pour vous d'être (in)déterminé de la sorte ?

mountaincutters a pris du sens au moment où on a compris que notre pratique était une pratique commune, c'est-à-dire au-delà de nos pratiques respectives. Mountain évoque l'environnement dans lequel on se situe. Un environnement très géologique qui engendre des questions qui nous intéressent. En effet, on est lié à la terre, au paysage et à leurs matières plutôt qu'au ciel. Notre pratique a aussi démarré dans le sud de la France, dans une région très calcaire et montagneuse (aux Beaux-Arts de Marseille, aux portes des calanques)... Cutters convoque l'idée d'agir et de faire dans un environnement. Il s'agit aussi d'un nom non généré qui induit de la fiction. Il permet d'imaginer plusieurs personnages derrière, voire même quelque chose de non humain. Il y a aussi l'idée d'abandonner nos noms et d'être au service des mountaincutters. En tout cas, pour nous, c'était très important que ce soit pluriel et multiple car nous souhaitons nous laisser la possibilité d'un jour accueillir un autre artiste désireux de renoncer à se présenter sous son nom. mountaincutters reste un concept ouvert qui permet aussi à chacun de nous de quitter l'entité à un moment donné sans que celle-ci ne s'arrête nécessairement. mountaincutters, c'est, dès lors, tout à la fois nous et, aussi, quelque chose qui nous échappe.

Quelles sont les sources qui alimentent votre travail ? Votre « généalogie fictive » pour reprendre le titre d'un cycle d'expositions proposé par le commissaire Guillaume Désanges que vous avez inauguré au Grand Café à Saint-Nazaire (1) ?

L'une des sources importantes est la philosophie non occidentale et, notamment, sa conception du vide qui n'est pas le rien. Le vide recouvre l'espace et, pour nous, le possible. Le point de départ de notre travail est toujours un espace vide et, c'est à partir de celui-ci, que nous arrivons à nous projeter. D'ailleurs, dans la mesure du possible, nous essayons de garder l'atelier vide afin de créer les conditions de l'amorce du travail. La question du vide a aussi partie liée avec la notion de silence. Dans la culture orientale, il y a



Les Indices de la respiration primitive (Signs of primal breath), in-Situ Installation, La Verrière - Fondation d'Entreprise Hermès, Brussels, Belgium, 2021. © mountaincutters

aussi un rapport au sol qui est beaucoup plus important. Il n'y a qu'à citer les films d'Ozu où tout est filmé très bas. Le sol est véritablement un espace où se déroulent les choses qui se déploient à l'horizontale plutôt qu'à la verticale, à l'instar d'une grande part de notre travail. Il y a aussi un rapport à l'archéologie où quelque chose s'étend et émerge du sol. On a aussi été marqué et traversé par l'arte povera et l'art minimal. Dans notre « généalogie fictive », l'œuvre de Walter De Maria et, notamment, *Lightning Field* a une place de choix. Guillaume Désanges, dans son idée d'ouvrir à une généalogie fictive partagée, a posé entre autre Pasolini en regard de notre travail pour le rapport politique et poétique qu'il y entrevoyait. De notre côté, nous avons évoqué notamment Béla Tarr et Moondog qui prirent place dans l'exposition au travers de partitions en braille. Il faut savoir que Moondog a accompagné notre travail pendant très longtemps, on peut même dire qu'il faisait quasiment partie de notre processus. *Spolia* était une exposition assez étrange puisqu'on venait accueillir des parcelles et des fragments de travaux d'autres artistes à l'intérieur de l'installation et parfois les liens n'étaient pas toujours aussi explicites notamment avec le travail d'Etel Adnan que l'on admire énormément. Elle a aussi cette pratique de l'écriture qui est peut-être même première chez elle. *L'apocalypse arabe* est un recueil de poésies traitant de témoignages de guerre avec des dessins d'une puissance incroyable. L'exposition montrait, ainsi, les soubassements de notre travail tout en y dépliant une partition commune avec Guillaume Désanges.

Pourriez-vous décrire votre vocabulaire formel et votre rapport à la matière et à sa transformation ?

Cette description passerait nécessairement par les matières que nous utilisons, exercice que nous venons de pratiquer pour la monographie qui va paraître tout bientôt (2). Les formes ont souvent émergé des lieux que nous avons investis et, à contrario, ces lieux ont souvent été à leur tour contaminés par notre travail. L'importance donnée aux cycles et à la fiction de même qu'à poser des mots sur ce que nous faisons, notamment par nos titres qui

ne sont pas juste des titres. Tirés de nos textes, ils posent un nouvel univers, un nouveau lieu et un nouveau travail. Le titre de l'exposition au Creux de l'enfer, *Anatomie d'un corps absent* (3) est plus qu'un titre, il est une sorte d'équation de notre travail. En ce qui concerne la matière et sa transformation, nous sommes coutumiers du réemploi des matériaux qui sont redécoupés, reconstruits. Il est important pour nous d'affirmer qu'il n'y a pas de sens à vouloir absolument figer une matière. Tout au contraire, tout peut être réemployé, réactivé et montré différemment. Tout est toujours en mouvement. Il était très difficile au sortir de notre formation, d'arrêter des objets notamment pour la vente. Cela pointe quelque chose d'important sur la manière de travailler et d'envisager le travail. Aujourd'hui, les différentes expériences et les regards extérieurs nous ont aidés à dépasser nos réticences pour intégrer le fait qu'un visiteur peut arrêter le mouvement d'une pièce.

Au Creux de l'enfer, la contamination était effectivement très perceptible et puissante. Votre installation *in situ* a été marquante dans sa saisie remarquable de l'esprit du lieu. A l'opposé, comment s'est opéré le travail à la Verrière Hermès (4) où, me semble-t-il, s'établit un rapport nouveau à la verticalité. Est-il lié à la hauteur sous plafond de ce grand white cube ?

Le Creux de l'enfer est en effet un lieu industriel avec une histoire. Encastré dans un flanc de colline, il est en fait, en soi, déjà une installation *in situ*. Nous nous sommes d'abord laissés contaminer par le lieu et on a essayé de le contaminer en retour. Dans notre exposition actuelle à la Verrière Hermès, le contexte est très différent puisqu'il s'agit effectivement d'un white cube. Nous avons tout de même été contaminés par sa lumière et nous avons pratiqué *l'in situ* dans un rapport au cycle élaboré par Guillaume Désanges : « matters of concern » est devenu le lieu de travail. C'est aussi, de fait, la première fois que l'on érige beaucoup plus et que l'on accroche autant aux murs. On a en réalité travaillé sur la mesure de l'espace et sur son rapport vertical à la lumière zénithale.

Quelle est la place de l'écriture dans votre pratique et comment s'articule-t-elle avec votre travail sculptural ?

L'écriture est un processus parallèle à la sculpture. Nous l'envisageons à l'instar d'une pratique artistique qui suit nos cycles qui s'enchaînent et se nourrissent des précédents dans un processus proche du recyclage actif. Il s'agit d'élaborer des continuités, d'apparition en disparition et en réapparition modifiée. Nous sommes deux dans le travail, l'un travaille pour l'autre et inversement. L'un construit des structures pour que l'autre puisse les utiliser dans un processus de réaction en chaîne. Par contre, les objets sont conçus ensemble pour être travaillé ensuite de manière organique. L'idée de flux constant et de réaction est au cœur des choses en train de se faire ou de se défaire. De même, les formes naissent aussi de contraintes notamment pour ce qui concerne les pièces sur roulettes réalisées pour palier une insuffisance physique. Au départ, les roulettes étaient industrielles donc uniquement fonctionnelles. Elles permettaient plus facilement le dessin au sol, le travail à l'horizontal et aussi d'être dans l'espace, mobile, sans souffrir. Ces pièces sont restées fondamentales dans nos dispositifs, elles sont devenues comme des interférences entre des corps et un lieu et une manière de poser le travail. Le corps étant toujours présent en creux d'où la notion de « corps absent » qui est un autre fondement de nos installations. Le corps est aussi très présent mais de manière directe dans les textes que nous produisons. Au sein de ceux-ci, s'établissent des rapports d'intériorité, d'expérience, de douleur. Ils peuvent également évoquer la réparation ou alors des gestes. Ils prennent forme au sein de nos installations toujours selon un même protocole : sous un format A3 proposant un extrait de texte centré sans verso. L'ensemble des textes que nous produisons n'est pas accessible directement. L'écriture est du ressort de l'intime et nous préférons opérer nous-mêmes les choix de résonances entre nos mots choisis et le travail sculptural.

Que renseignent *Les Indices de la respiration primitive*, titre de votre exposition chez Hermès ?

Ce titre est un extrait d'un de nos textes. Il faisait sens par rapport aux enjeux du cycle d'expositions (l'idée que la matière peut contenir une charge magique, lointaine, indicible, mais toujours en résonance) dans lequel on venait s'inscrire et, de même, il raisonnait au regard des nouvelles recherches que nous désirions dévoiler. En l'occurrence, ici, des objets, tels les Vénus, qui font référence au pariétal, à une forme d'origine dans un souffle qui n'a jamais cessé d'œuvrer.

De même, le dessin et la photographie sont également présents dans vos installations. Où se situent-ils dans votre travail ?

Le dessin est également un processus parallèle à l'instar de l'écriture si ce n'est que nous avons mis plus longtemps avant de les affirmer. C'est Guillaume Désanges qui nous a engagé à les montrer quand il les a découverts en préparant l'exposition *Spolia*. Leur monstration est de l'ordre de la pioche comme pour les extraits de textes que nous mettons en relation avec le travail. Le dessin est une manière pour nous de penser et de générer un vocabulaire. Désormais, dans les dessins, il y a la présence de la photographie et pas nécessairement la nôtre. En ce qui concerne ce médium spécifique, il opère à deux titres dans notre pratique, d'une part comme archive de nos expositions. Archives que nous réalisons toujours sous forme argentique et que nous privilégions, si possible, dans la diffusion de notre travail. Les photographies peuvent ensuite elles-mêmes intégrer le travail notamment dans des pièces que l'on nomme *Archives partielles* qui sont des morceaux de métal dans lesquels s'inscrivent des photographies



Anatomie d'un corps absent (Anatomy of an absent body), In-Situ Installation, Centre d'art Le Creux de l'Enfer, Thiers, France, 2019.
© mountaintcutters

de l'installation dans laquelle la pièce de métal a pris part. Il s'agit, dès lors, d'une archive sculpturale et photographique. Les images sont imprimées sur un papier légèrement épais. Les photographies sont alignées verticalement, certaines sont tronquées, comme si nous observions un extrait d'une pellicule d'un film. Il faut peut-être préciser ici que lors de l'acquisition, nos pièces sont titrées *Objet incomplet* accompagné du nom de l'installation entre parenthèses. L'origine de l'installation est toujours fixée. L'objet est incomplet car il est orphelin de son cycle.

Le transitoire, l'inachevé, le corrompu, l'informe sont le vocabulaire critique régulier que génère votre travail. Sont-ils au cœur de vos processus ?

Au fil des années, toutes ces notions sont présentes dans notre manière de travailler. Mais, on ne se dit jamais qu'on doit les « travailler ». Elles sont d'emblée là. Notre travail à une certaine linéarité qui permet d'identifier certaines choses mais, dans le même temps, parfois, c'est comme si on était sur un fil conducteur qui peut aussi bien tomber du côté du magique, de la guérison ou parfois même carrément vers le chaotique. Le travail contient ces choses-là sans vouloir les représenter littéralement. L'entropie et la transformation sont encapsulées dans la matière, comme une charge silencieuse prête à émerger. Avant, on était plus dans la démonstration d'une situation déconstruite, presque « détruite ». Désormais, il s'agit de ré-agréger les fragments et les faire tenir dans un processus positif.

On essaye toujours de garder un fil d'équilibre avec le transitoire car, pour nous, c'est la charge de potentiel contenue dans l'objet qui est important. S'il n'y a pas cette charge, l'objet est inerte. Il produit, dès lors, beaucoup moins de lectures possibles. Le point focal est mis sur le mouvement, sur le processus : entre le déconstruit et le reconstruit ou le mieux construit...

Que recoupe la notion « d'esthétique décroissante » (5) ? Comment raisonne-t-elle en vous ?

Guillaume Clerc a posé aussi le vocable « décélération » à propos de l'exposition *Spolia* et cela raisonne beaucoup pour nous. Nous sommes attachés à une forme de ralentissement. Dans nos installations, rien ne se donne à voir immédiatement, il faut prendre le temps de se poser et de les parcourir. De même, on a aussi du mal à être dans une production effrénée. Tout ce que nous produisons est réutilisé. Autrement dit, une œuvre est une matière réutilisable. Il y a aussi au cœur de notre pratique des temporalités longues sans production matérielle. Des temps de latence productive, des temps de vie. La sculpture est vraiment, pour le coup, l'art de la latence. La présence de la sculpture impose une tem-

poralité qui n'est presque pas réelle. Son immobilité physique engendre une sorte de latence autour de laquelle on peut tourner.

Si on en revient à vos displays, comment sont-ils pensés et mis en œuvre ? Quel est leur rapport au paysage ?

Nos displays sont pensés comme des horizons. Notre prochaine intervention à ART-O-RAMA (6) s'intitule d'ailleurs *Objets-Horizons*. Par ailleurs, au Creux de l'enfer, tout a été pensé comme un paysage. Le premier étage offrait un paysage rasant qui ne dépassait pas la hauteur des fenêtres afin de donner à voir deux horizons. Le nôtre, discret et celui de l'environnement extérieur à travers les fenêtres. Le tout a été pensé dans une forme d'humilité par rapport à l'architecture. De même, à la Verrière, nous avons eu des échos qui portaient l'idée que notre intervention permettait à certains visiteurs réguliers d'appréhender nouvellement l'espace. Ce qui nous satisfait pleinement car pour nous, il ne s'agit jamais de transformer le lieu mais bien plutôt de le révéler.

Vos dispositifs génèrent des d'espaces/temps suspendus. Comment s'opèrent-ils ?

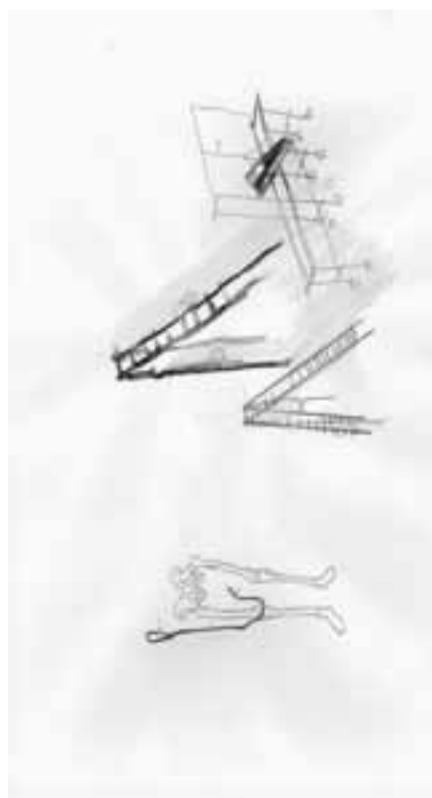
Ces dernières années, la présence des roulettes en verre donne cet effet de suspension de la matière tout comme le fait que nous n'allons pas toujours au bout des processus de transformation de la matière. Nous décidons de nous arrêter en cours, parce que la justesse est atteinte à ce moment-là. L'idée d'« agir » et de « faire » contenue dans le terme cutters est très présente dans l'atelier. Les choses viennent à nous comme pour beaucoup d'artistes. La main, dit. On est au service de mountaintcutters mais aussi au service d'un geste presque universel, celui d'être à l'écoute et tout à la fois dans l'action. Ces états transitoires que l'on perçoit participent pleinement à la création de ces espaces/temps suspendus de même que le fait que les pièces bougent énormément lorsqu'on installe. A l'origine, il y a toujours du mouvement et, d'un coup, on s'arrête. L'installation découle de cette sorte de chorégraphie et nous pensons que cet amont mouvant se ressent et inscrit pleinement cet état de suspension généré par le processus d'installation lui-même. Celui-ci est de l'ordre de la déconstruction et se situe presque à l'opposé de l'imprégnation culturelle qui pousse plutôt au construit et au fini, au souligné. Cela nous libère de l'écueil d'une certaine forme de théâtralisation. Nous sommes dans des opérations de langage qui sont visibles et rendues lisibles, conjuguées.

Enfin et pour conclure, pouvez-vous dévoiler les linéaments de votre prochaine intervention au Middelheim à Anvers ?



Archives Partielles, 2019, Art-o-rama 13ème édition, Friche de la Belle de Mai, Marseille.

Le projet tournera autour des Venus. Une figure déjà présente dans l'exposition à la Verrière Hermès. Elle émane de notre intérêt pour les objets préhistoriques. Corps hybrides, elles appartiennent au registre de la représentation symbolique de la sexualité ou de la fécondité tout en gardant une interprétation toujours incertaine aujourd'hui et, dès lors, chargée d'énormément de potentiel. Il nous intéresse aussi d'interroger la réinterprétation d'une forme, en l'occurrence, ici, chez Hermès, la Venus de Willendorf, avec d'autres outils que sont le verre (pour les formes) et la céramique (pour les teintes) que nous avons abordés au travers de différentes résidences. Aujourd'hui, elles occupent le centre de nos recherches axées sur la pluralité des formes qu'elles engendrent. Nous en avons sélectionné une dizaine aux typologies particulières de même que d'âges, d'endroits et d'époques différentes pour malgré tout constater qu'elles dépeignent une sorte de concordance formelle. On reconvoque cette figure en jouant sur différentes échelles de représentation tout en gardant quelques indices qui devraient permettre l'identification de chacune d'elles. Positionnées sur des trépieds tels des instruments de mesure en laiton, émergeant du sol et dessinant un relief, une ligne d'horizon. Tels, encore, des outils de mesure du temps à l'instar du laser mesurant l'espace.



Etudes (Ponction), 2020, papier, graphite, craie grasse, collage, cuivre,
© mountaintcutters

(1) *Spolia*, mountaintcutters, Guillaume Désanges, du 13/10/18 au 6/01/19, Le Grand Café - Centre d'Art contemporain d'intérêt national - Saint Nazaire (F). https://www.grandcafe-saintnazaire.fr/oeuvres_produites/spolia/

(2) *Archives lacunaires*, 144 pages, coédition FRAEME et Le Grand Café, aout 2021

(3) *Anatomie d'un corps absent*, sous commissariat de Sophie Auger-Grappin, Le Creux de l'enfer - Centre d'Art contemporain - Thiers, du 21/06 au 22/09/19. <http://www.creuxdelenfer.fr/anatomie-d-un-corps-absent.html>

(4) *Les indices de la respiration primitive*, du 19/06 au 11/09/21, in *Matters of concern/Matière à panser* : cycle d'expositions réalisé à la Verrière Hermès par Guillaume Désanges. <https://www.fondationentreprisehermes.org/fr/projet/matters-concern-matieres-panser-cycle-dexpositions-la-verriere>

(5) Guillaume Désanges.

(6) Lauréat du Prix Région Sud 2019, mountaintcutters a été invité à ART-O-RAMA du 27 au 29.08.21. L'exposition était, quant à elle, visible jusqu'au 12.09.21. <https://art-o-rama.fr/fr/mountaintcutters/>

Jot Fau & mountaintcutters

Du moins, côte à côte

La Médiatine (Dans le cadre de MAGMA, Triennale d'art contemporain d'Ottignies, Louvain-la-Neuve)

Du 17.09 au 31.10.21

<https://www.magmatriennale10.be/>

Middelheim

Young Artist Fund

du 18.09 au 15.12.21

Autres artistes invités : Mostafa Saifi Rahmouni et Maika Garnika. <https://www.middelheimmuseum.be/fr/activite/young-artist-fund>

<http://www.mountaintcutters.com/>

Anaïs Chabeur :

“Je façonne des atmosphères plus que des œuvres plastiques.”

Dans une volonté de retrouver le bâtiment originel qui abrite l'artist-run space schaarbeekois V2VINGT, la jeune artiste Anaïs Chabeur (°1992, vit et travaille à Bruxelles) s'est emparée du lieu pour en redéfinir les espaces d'exposition et ainsi proposer au visiteur une déambulation sensorielle dont elle a le secret. L'occasion pour FluxNews de dénouer le fil de sa pratique pour mieux en révéler les fondements.

Entretien entre Clémentine Davin et Anaïs Chabeur.

Plongée dans les préparatifs de ton exposition, tu as récemment entamé une formation en soins palliatifs. Peux-tu nous en dire un peu plus sur cet engagement volontaire ?

J'ai débuté la formation la semaine dernière, à raison d'une journée par semaine pendant huit semaines. Au cours de cette première session, j'ai fait la connaissance du groupe de volontaires, dont je suis la benjamine. C'est intéressant de voir la diversité des profils et le fait que plusieurs souhaitent y trouver un sens autre que celui du travail productif qu'ils exécutent tous les jours.

La formation s'est ouverte sur la notion d'écoute : Qu'est-ce qu'écouter ? Quelles sont les différentes formes d'écoute ? Comment mener une conversation qui laisse suffisamment d'espace à son interlocuteur/trice pour que celui/celle-ci puisse s'exprimer pleinement ? Nous avons ensuite parlé de l'importance de se concentrer sur les émotions et le ressenti des personnes plutôt que sur leurs énoncés, dans le but de percevoir les désirs qui se cachent derrière leurs besoins.

Il est important de comprendre que le rôle du volontaire n'est pas de donner une opinion personnelle ou de livrer une part de lui-même. Il se présente telle une page blanche sur laquelle les personnes peuvent projeter leurs pensées, partager leurs angoisses. Ni psychologue ni médecin, chacun/e se doit de trouver sa place.

Qu'es-tu venue y chercher en tant qu'artiste ?

Le vrai challenge pour moi est justement de voir comment je me positionne dans cet entre-deux : est-ce en tant qu'artiste ou d'abord en tant qu'individu que je me suis lancée dans cette expérience ? Même si je ne suis pas en mesure de répondre à cette question aujourd'hui, il est clair que ma pratique artistique s'en trouvera *de facto* imprégnée.

D'un point de vue personnel, cette formation répond avant tout à un besoin intime, à quelque chose que je voulais entreprendre depuis longtemps et qui, je le sais, va énormément m'apporter au niveau humain. La recherche d'une connexion avec l'autre est centrale dans mon travail et je souhaite maintenant privilégier des projets collaboratifs. Il s'agira ensuite de déterminer dans quelle mesure cette nouvelle strate viendra s'immiscer dans mon processus artistique. Pour commencer, je peux d'ores et déjà dire que je souhaite conserver une certaine distance en menant les deux activités en parallèle



Rehearsal, vidéo © Anaïs Chabeur

afin de laisser à la nouvelle un espace suffisant pour se développer. Et c'est dans cette perspective que j'ai commencé à initier des rencontres avec divers professionnels dans le but de monter, probablement l'année prochaine, un groupe de discussion pluridisciplinaire autour des notions du soin à l'égard des personnes en fin de vie.

Le corps est omniprésent dans ton travail, doublé d'une attention portée envers les objets, aussi insignifiants et tenus soient-ils. Est-ce que l'intérêt que tu développes aujourd'hui pour la palpation des corps – abordé avec justesse et délicatesse dans ton film “Rehearsal” –, et plus généralement aux soins prodigués aux personnes en fin de vie, ne relève-t-il pas d'une forme de continuité, voire d'une filiation quasi naturelle ?

En effet, depuis longtemps déjà, j'avais la sensation que la professionnalisation des soins post-mortem nous déposait du corps et de cette relation au toucher. L'épisode épidémique que nous traversons n'a fait que révéler, amplifier cette réalité qui tend à invisibiliser les corps, en particulier ceux des mourants, en ne permettant pas aux proches d'être intégrés dans le processus. Il en va de même avec toutes les problématiques soulevées par le décès d'un parent et qui nous plongent, dès lors, dans une tension constante entre nos besoins réels et leur réappropriation capitaliste, découlant tant de l'offre de services que de la législation qui entourent le monde funéraire.

Mon intérêt pour ce sujet n'est pas récent, il remonte à l'un de mes tous premiers projets à La Cambre où, alors en bachelor, je me suis rendue au crématorium de Bruxelles. Ce fut une expérience très forte d'entrer dans les coulisses, d'échanger avec les personnes qui y travaillent, et de me rendre compte, par la même occasion, que je me sentais très à l'aise dans cet univers.

Onze ans plus tard tu entreprends une démarche qui semble lui faire écho, comme une résurgence de ce qu'on peut lire en filigrane dans nombre de tes projets.

C'est juste. Mon travail a pris différentes routes jusqu'en 2014 où j'ai fait l'expérience de la mort de mon père. À

cet instant, toutes les données pragmatiques que j'avais assimilées à l'occasion de mes recherches, et que je connaissais désormais par cœur, je les ai vécues de manière très directe et frontale. J'ai également constaté leur incidence sur mon ressenti face à la situation. D'emblée, je me suis placé du côté de la personne qui gère, qui prend soin, c'est-à-dire que je me suis naturellement sentie plus en adéquation avec la position des personnes des pompes funèbres qu'avec celle de la famille.

Mon travail a alors pris un tournant plus personnel et c'est à ce moment-là que j'ai commencé à faire de la vidéo. Lors de mes deux années passées au HISK à Gand, nous échangeons régulièrement entre artistes sur la pertinence des sujets relevant de l'intime, en nous demandant comment faire face aux critiques de certains intervenants à ce propos. J'avais le même sentiment de malaise vis-à-vis de mon intérêt pour la spiritualité, une difficulté à assumer une appréhension du monde qui ne répondait pas aux principes généraux de la logique. Et c'est en découvrant *La perspective inversée* de Pavel A Florenski que cette question de la perspective m'est apparue comme la vision dominante du monde rationnel, et donc, rien de moins qu'une des nombreuses façons de voir et de concevoir ce qui nous entoure. Ce fut une période de reconquête car cela s'avérait être le seul moyen pour moi de créer et je sentais que, parce que le sujet me touchait personnellement, la réponse du public serait d'autant plus forte.

Si je reviens à ce thème périodiquement c'est parce qu'il demande un effort constant pour maintenir ce fragile équilibre entre la vie et la mort, tout en sachant que la manière de faire son deuil est propre à chacun/e. De même que lorsque je convoque l'encens dans mes environnements, je m'efforce d'épurer le sujet à l'extrême afin que chaque personne puisse s'adonner à l'expérience et ce, indépendamment de ses croyances personnelles. Ce à quoi je crois, c'est qu'il est des mystères que l'on ne peut pas comprendre et que la mort est peut-être l'une des premières choses face à laquelle nous devrions avoir une forme d'humilité et de candeur qui soit à la hauteur de ce mystère.

sans nécessairement être impliquée aussi intimement. Quelque part, c'est ce que j'entreprends avec cette formation... et, en même temps, je me demande si ma pratique artistique ne pourrait pas, à un moment donné, évoluer vers une pratique de terrain. L'espace d'exposition (collectif) et l'espace du vécu (individuel) se rejoignent dans mon processus artistique et j'aimerais voir jusqu'où je peux pousser mes expérimentations dans ce sens.

Je me sens assez proche de la façon de penser de l'artiste brésilienne Lygia Clark (1920-1988) pour qui l'œuvre, en définitive, c'est le moment de la rencontre entre le visiteur et l'objet qui va lui être proposé, montré, donné à manipuler, à expérimenter etc. Ce que je cherche c'est un espace de convergence où ma vocation à produire du soin et de l'attention peut s'exprimer pleinement, avec ses propres codes et outils.



Disarming Reality, sablier en verre soufflé, cendres © Anaïs Chabeur

Cette problématique de la fin de vie rejoint la façon dont tu envisages l'expérience d'un temps relatif, suspendu au travers de tes expérimentations sur l'encens. Comment est-ce que tu relierais ce besoin de fabriquer toi-même tes encens avec le reste de ta pratique ?

Je ne m'étais jamais vraiment posé cette question. Faire de l'encens est pour moi quelque chose de compliqué car je ne suis pas quelqu'un qui a une pratique d'atelier. Mes pièces se développent en réponse à un espace proposé, à son architecture, et plus précisément à la manière dont les corps le ressentent. Je façonne des atmosphères plus que des œuvres plastiques. À V2Vingt par exemple, il était important pour moi de retrouver la sensation d'un passé ancré dans le bâtiment. C'est précisément l'idée d'un temps ressenti qui est à l'origine de ma recherche sur l'encens. La combustion est un outil de transformation qui révèle l'ubiquité – un phénomène que je trouve fantastique – le fait qu'il puisse être à la fois ici, ailleurs et partout en même temps. Ressentir l'écoulement du temps est quelque chose qui était déjà présent dans mon travail, au travers de l'encens, j'ai voulu lui attribuer une densité.

Souhaites-tu un jour arriver à t'affranchir de ce thème, ou est-ce qu'au contraire, tu cherches à le déployer au maximum ?

Je me questionne en effet sur la poursuite de ces recherches et la manière dont je dois dépasser cette expérience pour continuer à produire des pièces

I learned much later when a body is cremated, the metal prostheses are gathered for recycling, transformed and repurposed. As her body was being burned and these metal pieces once again freed, I was driving away from Santiago, where my brother lives. At that time a forest fire had started nearby and a crushing heat took over. When I received the message letting me know it was happening, a rain of ashes was falling on us. Everything became white and grey, light shadows petrified together.

Strangely it wasn't the first rain of ashes I experienced. I knew its way of burning your eyes and irritating your throat. The warm and abrasive dust that doesn't dissolve in water, but stagnates and persists. I knew the beautiful orange light piercing through the cloud chasing us. This apocalyptic, thrilling feeling. Back then, the ashes had changed my plans and I had to take a new path. But now, they brought me closer to the experience I was missing. (1)

V2VINGT, Rue Vanderlinden 20, 1030 Schaarbeek

02.10.21 > 11.12.21

Ouverture sur RDV: info@v2vingt.net
Curatrice : Antoinette Jattiot

(1) Extract of “An Understanding of Care”, 2018



L'avant-dernière version de la réalité

Vue générale de l'expo, Photo : © Leslie Artamonov

Le 9 octobre dernier s'est ouverte à Charleroi le second volet de l'exposition monographique consacrée à l'œuvre protéiforme du duo d'artistes Brognon Rollinⁱ, qui fait suite à celle présentée l'an dernier au MAC VALⁱⁱ ; une production conjointement orchestrée par toutes les parties prenantes.

Un nouvel ensemble de propositions discursives vient désormais investir les cimaises du BPS22 – certaines ont déjà été montrées ailleurs, d'autres sont restées relativement confidentielles, quelques-unes ont été spécialement conçues pour cet espace –, et ainsi offrir aux visiteurs une relecture de cette pratique singulière élaborée en tandem depuis une quinzaine d'années. Plaçant l'être humain au cœur de leurs préoccupations théoriques et plastiques, leur démarche poétique et engagée s'articule autour de deux grands axes que sont, d'un côté, une vigilance accrue portée envers les mesures de contrôle, de surveillance et de pouvoir mises en place par nos sociétés contemporaines, et de l'autre, une recherche continue dédiée à la retranscription substantielle de l'expérience sensible de la durée, et qui, généralement, se répondent, s'alimentent l'un l'autre.

Focus sur trois projets qui mêlent art et société de façon magistrale

“Le corps, passager clandestin de ce monde provisoire, capture cet espace-temps et en devient instantanément la trace”ⁱⁱⁱ

Dans une démarche moins catastrophiste que celle proposée par Gianni Motti avec son œuvre *Big Crunch Clock* (1999) installée au fronton du Palais de Tokyo à Paris en 2006^{iv} et qui décomptait, implacablement, le temps dont l'humanité dispose avant sa disparition programmée par l'explosion du soleil, mais dont l'échéance est tout aussi inéluctable, la performance *Until Then* conçue par David Brognon & Stéphanie Rollin en 2018, et réactivée ponctuellement depuis, personnifie un temps en souffrance, celui d'un patient qui attend sa délivrance éternelle au travers de l'euthanasie. Faisant appel à un *line sitter* – un professionnel rémunéré pour attendre patiemment à la place des autres –, les artistes travaillent en collaboration avec un médecin belge qui les tiendra informés du départ volontaire et programmé de son patient. Installé confortablement et pouvant interagir avec les visiteurs, le *line sitter* n'a, pour ainsi dire, pour seule fonction que celle d'occuper physiquement l'espace qui lui a été attribué jusqu'à ce qu'on lui donne congé. À l'heure exacte du décès, ce dernier est invité à quitter l'espace d'exposition, laissant derrière lui une chaise désormais vacante, doublement. “Dans la souffrance, tout le temps se trouve pour ainsi dire contracté dans un instant unique, actuel et infiniment dense. Dans un tel instant, ce qui passe ne peut plus être distingué de ce qui demeure. [...] La souffrance est le point où le temps et l'éternité se touchent.”^v

Initiée par les artistes en 2011, une série de lignes prélevées dans la main droite d'anonymes rencontrés au fil des années sont matérialisées dans l'espace via une succession de néons blancs, dont chaque sous-ensemble porte le nom d'un projet en particulier, suivi du prénom de son/sa porteur/euse. Ainsi, *My Heart Stood Still* reproduit le tracé de lignes de cœur d'individus mariés de force, tandis que *Fate Will Tear Us Apart* s'attache aux lignes de destinée de personnes toxicomanes. En réaction au confinement imposé au printemps dernier, les deux artistes ont poursuivi ce projet en reproduisant, cette

fois-ci et à l'échelle monumentale, une intersection des lignes de cœur et de destinée qui rend collectivement hommage aux nombreux travailleurs qui ont œuvré chaque jour pour maintenir la société à flot, baptisée sobrement *Première ligne*. En écho à ces empreintes partielles que l'on dote généralement d'un fort potentiel suggestif, le duo travaille depuis 2013 à la constitution d'une vaste collection d'images photographiques de paumes de main ayant appartenu à des personnes illustres, *Famous People Have No Stories*. “Figée par la gloire, lissée par le temps, la paume de main des statues offre un exercice de chiromancie à rebours.”^{vi} Pour cette exposition en particulier, les artistes ont conçu *Yamina*, une gigantesque ligne de cœur lumineuse qui traverse l'ensemble de la salle.

Dernière production en date, l'œuvre vidéo *Ejection Tie Club* relève d'un nouveau projet au long cours, à la croisée des frontières et des récits personnels. À la découverte de témoignages de pilotes qui ont dû, au cours de leur carrière, s'éjecter d'urgence de leur appareil pour éviter une mort prématurée – une expérience unique et traumatique pour nombre d'entre eux –, les artistes ont parcouru les archives de ce club exclusif et unique au monde, fondé à l'initiative du fabricant anglais de siège éjectable Martin Baker en 1929^{vii}. Le Tie Club offre ainsi l'adhésion à vie à tout pilote ayant réussi à sauver la sienne en s'éjectant d'un avion équipé d'un siège conçu par la société du même nom. Comme signe d'appartenance entre initiés, chaque nouvel adhérent se voit offrir une cravate arborant le fameux triangle rouge inversé, symbole international de danger associé au siège éjectable et reconnaissable entre tous. Partis à la rencontre de quelques-uns de ces survivants dans le but de capturer, pour chacun, un portrait sensible qui traduirait l'expérience de l'indicible, les deux artistes espèrent aujourd'hui pouvoir prolonger l'expérience en allant rendre visite aux quelques rares femmes pilotes qui se sont faites éjecter, toutes installées sur le territoire américain.

Pour conclure, je reprendrai simplement le dernier paragraphe du texte très justement intitulé *Contre-temps* de Julien Blanpied, co-commissaire de l'exposition, et qui, à mon sens, résume parfaitement la démarche de Brognon Rollin : “Le temps n'est pas réductible à son statut d'objet mesurable, quantifiable, construction humaine utile à l'appréhension de notre environnement ; il coexiste avec le temps fluctuant de la conscience, caractérisée par la notion de durée, enchaînement des sentiments intérieurs qu'il est possible d'apprivoiser. Aussi, à l'image de l'espace, le temps est un élément constitutif du monde social, l'école durkheimienne ayant posé les fondements d'une sociologie du temps: “le temps est une institution sociale” ; une stratégie d'organisation du réel.”^{viii}

Clémentine Davin

BROGNON ROLLIN “L'avant-dernière version de la réalité” Une exposition du BPS22 coproduite avec le MAC VAL, Exposition du 09.10.2021 au 09.01.2022

Commissariat : Julien Blanpied et Frank Lamy, assistés de Ninon Duhamel (MAC VAL) Pierre-Olivier Rollin (BPS22)

Catalogue de l'exposition

Edition BPS22 - MAC VAL, 2020

ⁱⁱ Plus d'infos: <http://www.macval.fr/L-avant-derniere-version-de-la->

Brognon Rollin: On fait de l'art pour ne pas faire oublier aux autres qu'ils ne doivent pas perdre leur temps.



David Brognon, Stéphanie Rollin ©FluxNews

LP: Pourquoi ne pas avoir choisi un gardien de musée au lieu d'un Line sitter dans “Until Then”?

David Brognon: Les Linesitter attendent un événement qui se passe, comme faire la file pour l'achat d'un iPhone par exemple, les gardiens de musée attendent surtout en espérant qu'il ne se passe rien.

Stéphanie Rollin: Ils surveillent, lui, il veille.

LP: Finalement la notion du temps c'est très subjectif...

SR: Totalement, l'Orient et l'Occident n'ont pas la même notion, il y a un temps linéaire et un temps vécu.

LP: On ne découvre la réalité du temps que lorsqu'on s'ennuie...

SR: Quand les gens me disent: je fais ça pour passer le temps, ça me gêne.

DB: Quelque part on montre avec des typologies de personnes très précises que le temps n'est pas pareil pour tout le monde. Mazon ne conçoit pas son temps de la même manière qu'Elvin. Son temps est différent de celui qui est en prison. Plus on avance, plus on réalise que, suivant sa situation sociale, psychologique, le temps n'est pas pareil.

SR: Les pilotes sont conscients qu'ils ont été sauvés et qu'ils ont un bonus, ils sont dans leur deuxième vie, ils ont frôlé la mort.

DB: Ce sont des échappés sur la ligne. **SR:** Il y a l'histoire de cet homme qui au moment de monter les marches sur l'échafaud referme le livre qu'il lisait en cornant la page avant de donner son livre au bourreau.

DB: Ca reste l'image de l'improbable retour.

SR: Il come la page mais ne revient pas, mais les pilotes, eux, reviennent.

LP: Pourquoi faites-vous de l'art? Pour oublier la finalité qui nous guette?

SR: Non!

DB: On fait de l'art pour ne pas faire oublier aux autres qu'ils ne doivent pas perdre leur temps. Si le visiteur en sortant de l'expo se rend compte que sa perception du temps est valable pour lui, mais différente pour les autres, qu'il n'y a pas qu'une ligne directrice, c'est gagné. Nous sommes sept milliards, il y a sept milliards de perceptions du temps.

LP: Votre perception du temps? Vous êtes plus proches de Chronos, de Kairos ou de l'Aïôn?

SR: On n'est pas pareil là-dessus. Lui, il a peur de perdre du temps, moi pas. Je vais essayer dans le bref moment que l'on a sur terre d'être toujours consciente de ce qu'on fait. Par exemple ce montage aura été sublime, la façon de le faire, sa construction. A suivre en ligne.

LP: Entre la réalité sensible et intelligible, où vous situez-vous?

DB: On est entre les deux, on essaye de rendre intelligible les choses sensibles et en même temps je me plais à croire qu'on essaie de vaincre le stoïcisme, c'est à dire : à quel moment a-t-on prise sur les choses et à quel moment on doit laisser filer les choses et quel est notre impact avec toute l'énergie qu'on met? C'est le destin. Est-ce qu'il est changeable, subi, imposé? Stéphanie et moi, on se balade sur une plage et on essaie de trouver le grain de sable qui brille le plus. C'est un travail de fourmis, mais une fois qu'on l'a, ça permet de dire: En chaque situation on doit trouver le positif, la chose inattendue.

Mon père me dit toujours une chose très juste: Pour transformer une chute en envol, il faut changer de perspective, c'est ce qu'on essaie de faire dans notre travail. C'est un vrai travail de fond, de recherche et d'empathie.

réalité

ⁱⁱⁱ Citation extraite du texte *Attraper les “lignes fantômes” et voir le monde trembler* d'Axelle Grégoire, pp. 10-15 (p. 14) in cat. BROGNON ROLLIN, “L'avant-dernière version de la réalité”.

^{iv} À l'occasion de l'exposition collective *Cinq milliards d'années*, curatée par Marc-Olivier Wahler, directeur du Palais de Tokyo.

^v In Porée Jérôme, “Souffrance et temps. Esquisse phénoménologique”, *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 95, n°1, 1997, pp. 103-129 (p. 117).

^{vi} Notice de l'ensemble photographique extraite du catalogue, p. 144.

^{vii} En janvier 1957, un premier pilote fait son entrée dans le club, depuis, plus de 7 650 vies ont pu être prolongées grâce à ce dispositif d'éjection. Plus d'infos: <https://martin-baker.com/ejection-tie-club/> https://www.instagram.com/eject_eject

positif d'éjection. Plus d'infos: <https://martin-baker.com/ejection-tie-club/> https://www.instagram.com/eject_eject

^{viii} Citation extraite du texte *Contre-temps* de Julien Blanpied, pp. 34-41 (p. 40) in cat. BROGNON ROLLIN, “L'avant-dernière version de la réalité”.

MACS

Musée des Arts Contemporains
Grand-Hornu

Léon Wuïdar

À perte de vue

26.09 2021 > **30.01** 2022

Tamara Lai

Silent Noise

Léon Wuïdar, 29 juillet 1969 (détail), 1989
Donné en vertu de la générosité de l'artiste. Musée MACS, Grand-Hornu

Tamara Lai, image extraite de la vidéo @TENDRE (détail), 2021
© Tamara Lai



EECKMAN
art & insurance

loterie nationale nationale loterij

Prométhéa

TEC

LE SOIR

LaProvince

TÉLÉ MB



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES



Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de la Loterie Nationale

DES SONS, DES IMAGES, DES REBONDS



Bounce # 006 (Parrot) - 2019 - Oil on canvas - 200 x 160 cm

Stephan Balleux et Porz An Park (a.k.a Cédric Dambrain) investissent le Museum du Botanique avec *Bounce*, mise en relation de leurs disciplines respectives en une expérience perceptive dans laquelle espace d'exposition et public jouent un rôle actif : le premier comme médium de cohésion, le second comme partie intégrante de la proposition.

Près de l'entrée, une petite image trouvée et une grande peinture de Stephan Balleux amorcent l'exposition. Le portrait de femme en grisaille est en partie occulté par un rectangle noir qui occupe la moitié de la toile. Cette surface opaque ménage une parfaite transition avec le dispositif déployé dans tout l'espace inférieur du Museum : sept monochromes noirs, très mats, scandent l'espace, en écho à la structure des colonnades. Ces surfaces vides ne réfléchissent aucune radiation visible, mais elles réfléchissent et diffractent une onde sonore, au développement très lent, qui pénètre le corps. On l'aura compris, il ne s'agit pas de nouvelles recherches picturales d'un Stephan Balleux qui aurait versé dans la monochromie, mais de la proposition de PORZ AN PARK, dernier pseudo en date de Cédric Dambrain (°1979, Bruxelles), par ailleurs Bambi OFS, compositeur et musicien électronique qui explore l'impact physiologique du phénomène sonore et les seuils perceptifs. D'aucun.e.s se souviendront de sa performance donnée lors de l'exposition monographique de Stephan Balleux au Musée d'Ixelles (*La peinture et son double*, 2014), expérience qui encouragea les deux artistes à développer leur collaboration et à initier la présente exposition. C'est alors que s'est affirmé l'intérêt de Cédric Dambrain pour les arts plastiques et pour l'approche phénomé-

logique de la relation entre son, espace et perception. Porz An Park est l'alias sous lequel l'artiste poursuit désormais ce travail hybride, entre art sonore, installation et recherche psycho-acoustique. Sa production actuelle est centrée sur la réflexion et la diffraction de sources sonores synthétiques, comme en atteste *Incidence of You*, l'installation électroacoustique conçue pour le Botanique. Une incidence se définit notamment comme la rencontre avec une surface, en fonction d'une certaine orientation. Et c'est précisément ce qui se joue dans cette proposition visuellement minimaliste, mais tissant une trame complexe de stimulations sonores directes et réfléchies. Diffusé au moyen de deux haut-parleurs directionnels, le son rebondit (« bounce ») sur sept réflecteurs en suspension (les monochromes noirs contemplatifs) qui corroborent visuellement la confusion spatiale et auditive générée par le son. Car une incidence, c'est aussi la conséquence directe d'un fait sur un autre, en l'occurrence le trouble perceptif qu'engendre ce dispositif sur celle ou celui qui l'expérimente. La déambulation dans cet enchevêtrement de sons se vit comme l'exploration d'un espace inédit, dans lequel lieu de monstration, installation, son et perception s'amalgament, pour ne plus former qu'un seul organe. Cette porosité entre des catégories perceptives habituellement très scindées est encore accentuée par le fait que *Incidence of You* génère des émissions otoacoustiques, soit des sons de très faible intensité émis depuis l'oreille interne par une vibration de la cochlée lorsque celle-ci est stimulée par une onde acoustique externe. Des sons fascinants qui, semblant provenir de l'intérieur de la tête, brouillent davantage les pistes entre intériorité et extériorité, entre ce qui est 'Soi' et ce qui est 'Autre'.

L'articulation entre les deux propositions est encore habilement gérée par STEPHAN BALLEUX (°1974, Bruxelles) avec une toile monumentale de huit mètres de haut qui, placée entre les deux colonnes, s'élève sur les deux niveaux du Museum. Cette représentation théâtrale de cascade en grisaille, évoquant l'histoire d'un souverain chinois qui ne trouvait pas le sommeil à cause du vacarme d'une chute d'eau picturale, assure une transition idéale entre les sons et les images. La question de l'image exerce une fascination puissante sur l'artiste, d'ailleurs collectionneur compulsif d'une riche documentation iconographique. Ces documents photographiques qui nourrissent son imaginaire et ses recherches plastiques sont tantôt transposés tels quels en peintures, tantôt après un long travail de manipulation informatique. Dans *Bounce*, Stephan Balleux juxtapose des images que rien ne semble relier mais qui, malgré leur hétérogénéité (thématique, stylistique) ou la diversité des formats et supports utilisés (toile, cuivre, bois, papier), se répondent comme dans une partie de ping-pong visuel qui pourrait ne jamais cesser. Un nid de frelons, un jardin



Untitled (Eye 001) - 2021 - Oil on Copper, 10 x 5 cm

illisibles, mais leur traitement réaliste rend ces images inventées de toutes pièces très évocatrices et parfaitement plausibles. Aussi ces amalgames insensés de formes organiques, de matières vives aux couleurs rutilantes et aux textures fluides mettent-ils le regard à l'épreuve de par leur ambiguïté esthétique, entre splendeur et horreur, entre attraction et répulsion. Volontairement lacunaires, la plupart des peintures présentées ont été pensées et exécutées pour être finalisées lorsqu'elles sont regardées. Pour complexifier le tout, elles cohabitent avec des images trouvées, collectées dans des publications diverses qui, extraites de leur contexte et exemptes de toutes légendes, sont soumises au même jeu d'association et

dans les compositions, démultiplié ou solitaire, comme dans une minuscule peinture placée pour être presque non vue, incitant à ouvrir l'œil et le bon. Passionné par les jeux visuels, les aberrations de perception, les images multi-stables ou les capacités hallucinatoires de la vision, bref par l'illusion, Stephan Balleux nous en met plein la vue et nous invite à voir notre propre regard, tout comme Porz An Park nous fait entendre notre propre écoute. Plus qu'une exposition, *Bounce* se conçoit comme une expérience sensible indicible qui repousse nos limites perceptives et qu'il nous incombe de définir.

Sandra Caltagirone

STEPHAN BALLEUX ET PORZ AN PARK
BOUNCE
16.09 > 21.11.2021
Botanique Museum
Rue Royale 236, 1210 Bruxelles
www.botanique.be

À l'occasion de *Bounce*, les artistes ont créé des éditions limitées sur support vinyle qui complètent l'exposition et la prolongent à domicile. Stephan Balleux propose un coffret comprenant un jeu de cartes constitué d'images trouvées et un disque vinyle intitulé «La Criée», dont la première face consiste en des phrases écrites et déclamées par l'artiste, tandis que la seconde contient un son enregistré de nuit et dont le rythme aléatoire provoque un état de concentration intense. Porz An Park propose quant à lui un double vinyle constitué de 13 miniatures électroniques consistant en une composition libre de sons conçus pour l'installation *Incidence of You*, mais qui n'ont pas été retenus dans la version finale du dispositif. Ce matériel sonore (gravé sur du vinyle transparent) documente la face cachée d'un processus de création et explore divers phénomènes psycho-acoustiques ou physiologiques contradictoires.

Bounce fait partie intégrante du programme de MAGMA, la 10e Triennale d'Ottignies-Louvain-la-Neuve placée sous le signe de la fluidité. www.magma-triennale10.be

Stephan Balleux est également présent dans les trois lieux de MAGMA, avec une soixantaine de pièces (dont une toile continue de 60 mètres de long), ainsi qu'à La Maison des Arts de Schaerbeek dans le cadre de l'exposition *Nuages*. <http://lamaisondesarts.be>



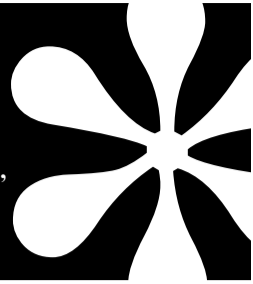
Photo : Silvia Cappellari

nocturne inhabité, un drôle d'oiseau en lévitation, une mer déchainée sans horizon ou un portrait de Van Gogh pour le moins insolite composent un corpus figuratif hétéroclite mis en relation avec un ensemble de fausses abstractions (ou de fausses figurations, c'est selon) que le regard peine à décodifier. Dans ces dernières, les sujets sont

d'interprétation. Car tel est précisément l'objet de cet accrochage impeccable qui semble appliquer à la lettre la fameuse assertion de Duchamp (qui ne pratiquait guère l'écriture inclusive) : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux », assignant au pôle réceptif un rôle actif, participatif et créatif. L'œil est d'ailleurs représenté à foison, ostensible ou caché

Chronique 24

Aldo Guillaume Turin

Christian Boltanski, William Kentridge,
Mary Gagarine.

UN TEMPS SANS AGE

Avant que ne lui soit parvenu l'écho d'un deuil qui restera à jamais lacunaire et dont les sortilèges parlent chacun de pensées toujours changeantes, mais aussi toujours pareilles, il aura fallu à Christian Boltanski partir à la recherche d'un gîte afin d'y ensevelir toute la douleur du monde. S'agissant d'un lieu de repos définitif, c'est du fond du deuil de soi qui ne craint pas de se battre avec l'irréalité théorique du discours, qui ne bute au final sur aucune concession funéraire véritable, que l'artiste plasticien s'adresse à tous ceux qui le découvrent. S'il fallait résumer son œuvre, ce qui est impossible, il vaudrait mieux évoquer la tentative de capter la ressemblance de ses souvenirs enfuis avec le vœu de se garder à soi, mais pour renforcer le rapport avec d'autres personnes, avec même beaucoup d'inconnus. Cela, tandis qu'une puissance d'accrétion inouïe maintient chez lui l'ordre des liens actifs ainsi créés avec ce qui finit par compter le plus : les souvenirs, comme autant de dévoilements empêchés, perturbés, partiels, comme si des fragments ne cherchant à s'aimer les uns les autres que dans la proximité glissaient vers l'incomplétude.

Mais voici que l'on apprend la mort de Boltanski, qui s'est éteint le 14 juillet dernier, à Paris. Lui qui était demeuré un étranger au temps historique, quoique soucieux d'opérer des allers-retours entre le présent et les limbes où, croyait-il, se trouvaient réunis, se réchauffaient peut-être autour d'un feu invisible tant de disparus, la plupart anonymes ou massacrés en terre de conquête, dans des camps d'abattage, tous à peine reconnaissables, devenus des soutiers de la mémoire, le voici ôté à la parole.

L'une des déclarations parmi les plus fortes qu'il ait faites concerne, justement, l'effort que suppose le voyage en esprit, lorsque l'on remonte vers un visage, n'importe lequel, désormais passé du côté de l'ombre – il l'appelait « *petite mémoire* ». Pour l'opposer à celle, dite grande, qu'on a trop tôt fait de confondre avec un mauvais théâtre. On ne doit pas voir dans cette expression le rappel d'une langue ancienne, peu assurée de pouvoir se greffer sur les mentalités contemporaines mais néanmoins convaincue de retenir l'attention, parce que initiatrice d'un récit et cassant tout à fait l'emprise de l'analyse abstraite. Il cherchait à travers elle cette langue où, malgré les apparences, la scène du deuil ne concerne pas ultimement son objet : ce que prouvent ses travaux, surtout des photographies sans auteur et qu'il sauvait de la destruction, et des installations, nécessitant de la part du regardeur non de réhabiliter en lui-même une part oubliée de l'être, mais de reconnaître en arrière-plan d'albums de famille construits en monolithes ou bien de ces reliquaires, de ces enclos d'intimité aussi obscurs qu'une grotte, l'échec d'une médiation.

Décrire une carrière, ici, serait déplacé, aussi déplacé que si l'on comparait un promeneur à un géomètre. Sans doute quelques étapes ne furent-elles le fruit du hasard au long d'un parcours débuté aux prémices adolescentes, poursuivi dans la prise de conscience, par rapprochements successifs, d'une disposition singulière à adopter une identité extérieure à la sienne. Pour autant, on ne peut assimiler l'évolution qu'on observe chez Boltanski à ce qui indique de la part d'énormément de démarches modernes comme un principe de précaution. La pure émotion, la plus brute, mettant en cause le problème des origines, celui de la présence-absence d'un père soumis aux lois raciales et, dès avant la naissance de l'artiste en 1944, ayant dû opter pour une cache, rejaillit de partout et, dirait-on, simultanément autant que continuellement, aussi lointaine qu'une charpie d'étoile en dépit de la brûlure d'intensité qui, de près, la consume. Se retrancher d'une société de guerre, inséparable de l'élaboration d'un sort commun, mais pour l'annihiler, semble ici le thème dominant.

On ne pénètre pas dans un rêve de la sorte éveillée en s'approchant tant soit peu de ces lettres rendues

à la visibilité après leur enfermement, investies par Boltanski, qui y discerne durant moins d'un instant l'un de ses propres reflets. On ne recense pas comme sur un vrai site de fouilles archéologiques ces ustensiles auxquels ont été retirés tout pouvoir et tout bien, perclus qu'ils sont d'une lumière pauvre et morne. Et même on ne considérera les innombrables particules de mémoire en suspens dans l'air, au cœur de ces installations donnant l'idée d'assemblages provisoires, qu'à l'aune du désir presque anti-muséal à leur source. L'art du prélèvement pratiqué sur tel ensemble de photos d'enfants, et répété d'exposition temporaire en exposition rétrospective, une fois la célébrité venue, brocarder le goût de l'idolâtrie de soi. Celui également de la tâche qu'il y aurait, absurde, à faire de poésie profession. A son plus haut degré, l'art de Boltanski touche au réinnocement.

*

A Luxembourg, sur l'une des collines vertes dominant la ville en contrebas, se dresse le Mudam, musée dont la collection d'art actuel regroupe quantité de noms de grande audience. L'impression reçue, lorsque l'on arrive au pied de l'édifice, confirme que le rapport physique à l'environnement de tout l'appareil relève du traitement-dossier. En ce beau jour de printemps, les masques de prévention contre la Covid 19 constituent une espèce d'adjuvant à quelque chose qui semble tenir d'un cérémonial. Dès l'entrée, d'impressionnantes structures, comme des blocs géants additionnés avec zèle, retiennent l'œil. Les règles en vigueur sont ici appliquées à la lettre – insistantes quant au contrôle et à l'assignation, elles soulignent combien l'étrangeté du bâtiment en place, soudé à la nature alentour par un système de poids et mesures plus que par des lignes, s'est substituée à une énergie jadis répandue sur ces hauteurs.

C'est William Kentridge qui s'est vu proposer d'occuper un étage entier – la réussite de l'entreprise réside dans le fait qu'il a su, lui seul, établir une entente entre ces salles aux perspectives déroulantes, signes d'une mélancolie excessive comme le sont certains palais de Sicile, et toutes sortes d'éléments propres à ses dispositifs : il a en effet été le régisseur momentané de ces espaces, les rendant accessibles à qui se défie des forgeries métaphysiques. Pour cela il n'a pas utilisé la méthode du calcul, c'eût été croire combattre la mélancolie à l'aide d'une arme certes radicale, mais manquer l'essentiel d'une signification dont il compte explorer les couches. Esprit et matière se conjoignent désormais, ils s'entretissent en recourant à nombre d'éléments du médium plastique qu'ils font se frôler, se recouvrir au moyen de dizaines de supports différents, et c'est pour les découpler aussi bien – l'ensemble proscrit le sensationnel, il dépasse peut-être l'attente de ceux qui fréquentent de longtemps l'œuvre de Kentridge. Il faut se rendre compte qu'au fond, du visiteur, l'homme de Johannesburg fait un invité. Pour cela il lui propose un tracé, concret et mental, dont la finalité sera de produire à vue la culbute de maints stéréotypes et, pour commencer, des représentations qu'aujourd'hui encore, en Occident ou ailleurs, l'on se donne de l'Afrique – en particulier de l'apartheid, lequel est loin de se résumer à une question que le jugement arriverait à coincer dans une case, et apparaît, le siècle mutant sur ses bases, subtilement anamorphosé. Jusque dans les sphères où, sous la pression, le langage politique le cède à l'hypothèse du « *fait social total* », cette notion élaborée par Marcel Mauss, l'Afrique, en un sens, on ne peut que constater qu'elle sert de gage à des intérêts et des préceptes qui la malmènent. Le travail de l'exposant, face au désastre, se présente telle une parataxie renfermant une charge assez forte pour s'éprouver une transe, pour que grâce à elle un rejet des schèmes abusifs concernant l'un des visages du monde qu'il importe avant tout d'épargner se déclenche.

Le tracé dont on suit les méandres à la manière d'une piste plus colorée que les thèmes retenus ne le laissent pressentir constitue peu à peu un pêle-mêle de trouvailles graphiques et de volumes à sujet humain, ou autres. Il est aisé de les prendre pour un crible dont l'une des missions serait de retoucher, par l'exercice d'un style empreint d'une volonté démystificatrice, les angles du bâtiment. A tout le moins de les tordre en leur surimposant un univers de découpes tirées en avant du bronze ou du carton et qui jouent un rôle de repères dès que la perception, du fait de leur extrême netteté dans le surgissement, exige de saisir le tout des images qu'elles convoquent sans nul effet stéréométrique. Des bêtes, des objets familiers, un fonds commun tropical adoptent une allure dansée, magnifiquement « prise au mot ».

On songe ici volontiers aux silhouettes qu'un éclairage incertain, celui d'une bougie, projetait jadis contre les murs, ombres de lanterne magique soudain généreuses d'ampleur car sortant des dimensions strictes de l'objet de départ et ainsi appelées à résonner avec une parfaite maîtrise dans les caveaux du fantasme, dans le noir, un noir sans bords pour freiner la prolifération des spectres. Intuition aussitôt confirmée lorsque s'offre au regard la sculpture intitulée *Construction for Waiting for the Sibyl* ; il s'agit d'une pièce qui pivote sur son axe, mue par un mécanisme aveugle, pareille à une toupie, mais une toupie récalcitrante aux lois qui en déterminent la rotation, plus hardie en cela qu'elle invente sur la paroi qui lui fait front une suite de taches formelles et informelles, une écume, un playtime. Ou le coulisement d'une bande cinéma dans sa bobine. Et ces taches personnifient des bras, des ailes parfois, un peuple de la nuit. Le silence s'impose, on retourne à l'écran muet. Cette atmosphère, on la retrouve dans les deux vidéos, admirables, que Kentridge a réunies – *Sibyl*, une piste d'envol, une étude pour anticiper sur le montage de l'opéra éponyme, et on sait Kentridge fortement réclamé par l'art lyrique – et *City Deep*, un hommage aux besogneux qui excaverent le sol à faire valoir sous la férule des puissants Blancs. Ce sont de ces dessins au fusain, ici et là, mis à l'épreuve du temps puisque les plans où leur patine granuleuse apparaît et disparaît se délimitent suivant le flux d'un mouvement confondu avec leur dissolution même, en un feuilletage de surimpressions. Le meilleur est à deux pas : les dessins eux-mêmes, qui mirent l'artiste en course, en réaction à une société déshumanisée. Enfin, *More Sweet Play the Dance*, somptueuse installation sonore enchaînée par plusieurs moniteurs et écla-boussant de fresques digitales l'enceinte du Mudam proclame l'évanouissement d'une ère, à coups de métaphores incantatoires.

*

Parmi ses œuvres plastiques, celle qu'il a plu à Mary Gagarine d'établir dans une sorte de rêverie distincte car séparée de celles dont elle tirait des compositions propres à remémorer un visage connu, un visage ami, ou bien le désir qu'il y eut l'espace d'un instant de parler avec les invités s'étant prêtés à l'exercice du portrait, atteint l'œil du regardeur à l'égal d'un coup de force. Cette rêverie est augurale mais en elle les signes s'assemblent, et c'est paradoxal, comme si une nuit devait l'assombrir – cela alors qu'elle semble toujours se raviver. Non que l'artiste, ayant à l'époque de la réalisation de la toile intitulée *Le cri des enfants* tout juste gagné des lauriers académiques à Gand, en Belgique, renonce ici à la manière que sa formation au dire pictural lui avait avant ça si bien apprise. Dans nombre de ses créations, à l'huile ou au pastel, l'exilée russe se montre soucieuse de tourner son esprit vers des personnes proches, et d'autres fois vers des lieux, des paysages de terre et de ciel harmonieusement séquencés : au contraire de ce que l'on pourrait croire de prime abord, dans *Le cri des enfants*, Mary Gagarine cultive tout autant qu'ailleurs les mille sentiers enclos en eux-

mêmes qu'offrent à la sensation des accords de couleurs farouches, qu'on dirait énervées.

La toile date de 1933 et la tentation est forte d'y voir un symbole. L'artiste n'avait que sept ans lorsque, chassée hors de sa patrie avec les siens par le pouvoir bolchévique, en 1917, elle n'aurait plus qu'à affronter la liquéfaction d'un monde, celui de ses origines, celui des milieux aristocratiques maintenant désarrimés à la suite d'événements majeurs, abandonnés en fait à leur sort.

Les chocs de l'Histoire ressemblent souvent à des griffes qui s'enfoncent, au-delà de toute exaspération, jusque dans la chair du souvenir, à moins que quelqu'un ne scrute celle-ci à coups de lumineux éclairs de conscience. La survenue, en 1933, de circonstances idéologiques succédant à des circonstances idéologiques antérieures suppose, encore que non comparables, que l'on cherche à trouver sens. L'injustice à des œillères, peu importe l'aisance acquise ou, à l'inverse, l'état de pauvreté, et cette forme de violence est obligée, partout, de s'affermir aux moindres frais de la cruauté qu'elle a le mauvais goût d'alimenter sans cesse. Au moment de la prise en main du destin de l'Allemagne par Hitler, et au bout d'un périple qui fut autant de découverte que de déconvenue, faire résonner un cri, si même fondu au geste dicté par un pinceau, ce serait s'engager au nom de l'art, de la peinture en particulier, à convenir que l'on ne s'exprime pas de rien – qu'il va de soi sur « l'on sait » – que l'on refuse de se mettre à l'abri du tragique de l'existence. Tandis que se préparaient de nouvelles menaces à l'encontre des êtres, de leur printemps, de l'enfance si légère, Mary Gagarine, marquant un arrêt dans sa course presque totalement solitaire au meilleur de sa jeunesse, aurait reconnu là, structurellement associable à la douleur née du pays perdu, le lincaul du cœur.

Se sentir en situation historique, tel serait le fondement sur lequel s'appuierait la mise en scène évoquée par le tableau. Et on s'interroge. Ces visages, ces yeux brillants étonnent. Ces poupées, se pourrait-il qu'elles soient, ordonnées comme pour une parade et revêtues des habits fantasques que l'on endosse lors d'une fête où chacun se masque, une allusion à du semblant que la peinture assimile à une ombre se posant sur l'innocence des plus petits ? Le jeu, la fête restent choses en délibéré. Et si l'interprétation hésite, c'est que l'image est faite pour que l'on s'égaré dans son miroir, la révolution sanglante de 1917 en Russie n'étant plus circonstance passée mais ferment d'une gésine commençante, où vacille le réel – d'où le cri.

Le style de cette peinture se raccorde au socle ancien : il n'y a pas de développement que l'on constate sous le rapport des langages formels innovants à la mode durant la période située entre les deux guerres mondiales. Son intérêt réside ailleurs. On retient, serties bord cadre à la façon d'un ornement saisi dans la pleine matière, la présence de deux roses, l'une jaune, l'autre rouge ; elles intriguent par le silence qu'elles opposent au cri des enfants qui, s'il se manifeste vraiment, demeure lui aussi indéchiffrable. Ces fleurs coupées font déjà un sort à l'approche historique, mais plus encore – en effet, elles se portent vers la nature sans toutefois fournir de celle-ci une version symbolisée. Quelqu'un est passé, a aperçu le tableau, a eu l'envie d'y accrocher des fleurs cueillies dans un jardin voisin, car ces fleurs sont fraîches. L'artificialité menuisée de la scène se démembré. D'autant qu'ainsi se précise une trouble relation à ce qui est, lorsqu'un individu de chiffon est pris pour un individu authentique, une illusion d'être pour une figure attendue, familière, et le mirage d'une apparence trompeuse pour la vie en soi. - Une relation, pour finir, où soudain s'éloigne le halo de l'image, où l'attention libère le visible. Et où voir s'affranchit, considérablement, et laisse retentir l'émotion.

Pierre-Philippe Hofmann:

Avoir la vision totale, c'est cette quête-là que je mène.



Portrait d'un paysage.

Durant ces neuf dernières années, Pierre-Philippe Hofmann s'est embarqué dans un projet un peu fou. Pour son périple, il a effectué dix randonnées depuis les frontières extérieures de la Suisse jusqu'au centre géographique du pays, l'Älgi-Alp dans le canton d'Obwald. Il a parcouru ainsi 2700 kilomètres et a réalisé 2700 films. Le projet est devenu un livre et une exposition qui est montrée pour la première fois en Belgique au Singel à Anvers.

Randonneur dans l'âme il pousse la performance jusqu'à faire la distribution de son livre à pied lui-même. C'est dans ce cadre que nous avons pu nous rencontrer pour qu'il me parle de son livre.



Pierre Philippe Hoffmann, *Portrait of a Landscape* Singel, Anvers

Entretien avec Pierre-Philippe Hofmann mené par Lino Polegato à la galerie flux. Selon la volonté de l'artiste cet entretien a été revu et corrigé avant son passage on Line.

C'est un projet un peu fou ?

Il n'est que le prolongement de *Lieux Communs – Gemeenplaatsen* que j'avais présenté à la galerie Nadja Vilenne en 2010 aux côtés d'une série de *dessins et photographies professionnels* de Jacques Charlier. Il s'agissait de tenter de représenter en une abondante série d'images la complexité d'un territoire. Dans le cas de *Portrait of a Landscape*, il s'agit toujours de synthétiser un pays sans restreindre la quantité de détails. Ce qui rend la chose complexe la donne, c'est que la Suisse n'est un pays plat et que les conditions météorologiques font partie de l'hétérogénéité que je veux montrer. Cela rend l'entreprise plus démesurée, d'autant plus que j'utilise cette fois à la vidéo.

Tu t'intéresses aux lieux ? La Suisse en tant que lieu ?

La Suisse est un prétexte pour aborder des questions de complexité et de description. Ce qui rend la chose intéressante, c'est que ce pays alimente une sorte de fantasme paysager que je déconstruis. En réalisant un plan fixe après chaque kilomètre, je confirme certaines attentes et certains stéréotypes mais je m'engage surtout dans les interstices, à la découverte d'un quotidien qui me paraît plus parlant.

Qu'est-ce qui est plus parlant ?

Ce qui me semble le plus parlant, c'est de mêler ces contradictions – la banalité et le grandiose – en partant du principe que tout ce qui se présente à moi devient *paysage* une fois que l'enregistrement se produit, tant les aires d'autoroutes que les sommets enneigés.

Tu es Suisse, vivant en Belgique, quel est ton rapport à la Suisse après avoir parcouru 2700km ?

Ce n'est pas le territoire qui m'a changé en tant que tel, mais bien la marque du temps tout au long de cette *tentative*. A titre personnel, j'y ai fait des découvertes, mais c'est surtout la méthodologie et la rigueur du projet qui m'ont transformé. Je ne suis probablement jamais senti aussi libre, mais je me suis enfermé dans une mécanique intellectuelle aux limites de mes possibilités.

La finalité du livre, c'est d'expliquer le processus ?

Le livre n'est pas une explication. Il présente un mode opératoire et confronte ensuite les résultats obtenus à l'endurance du lecteur. Car il est finalement demandé au lecteur (pour le livre), ou au spectateur (pour l'exposition), de s'engager et de prendre part à la déconstruction du territoire.

Artiste conceptuel ?

Bien sûr, je me situe dans cette lignée. Mais j'ai l'impression de faire évoluer la réflexion conceptuelle vers quelque chose qui renoue avec la notion de plaisir. Dans les années '60, l'art conceptuel a souvent été provocant, engagé, drôle mais la notion de plaisir est rarement présente. On peut voir comme les protocoles très stricts d'On Kawara laissent la subjectivité sur le bord de la route. 60 ans ont passé et je ne renonce plus au plaisir de *faire image*, puis celui de redonner du plaisir au spectateur. Il est absorbé par la surabondance et la diversité des propositions diffusées simultanément sur 72 écrans.

Où est le plaisir ?

Le fait de marcher, de ne se synchroniser que sur l'urgence de faire et non sur celle de la frénésie contemporaine est un plaisir absolu. Mais il y a aussi une certaine forme de torture qui intervient quand il faut organiser la logistique de tous les déplacements, archiver des centaines de vidéos, vérifier l'exactitude des données dans quatre langues nationales, contrôler des algorithmes, calibrer une par une 2700 images pour un type d'écran,.... Je souffre de troubles de l'attention, et je me suis enfermé dans une mécanique qui m'a fait dépasser mes limites à tous les instants.

Aux antipodes du marcheur chez Rousseau ? Tu aurais pu marcher sans rien faire ? Pourquoi une trace.

La marche pousse à la rêverie, à la réflexion, bien sûr. Dans mon cas, la marche n'est pas un but en soi. C'est une méthode lente pour que le corps puisse prendre la mesure d'une distance. C'est un engagement dont l'ensemble des images témoigne.

Ces films traduisent-ils 'on a existé' ?

Bien sûr, la captation vidéo atteste d'une forme d'existence, dans le prolongement du *hic et nunc* de Barthes. Les choses ont eu lieu. J'étais présent en tant qu'observateur. J'étais dès lors engagé pour chaque prise de vue, mais aussi lors de tous les instants de marche qui séparent ces prélèvements.

Se perdre ou se retrouver ?

Curieusement, ce n'est pas dans l'espace que je me perds – c'est probablement là que je suis le plus clairvoyant – mais dans la matière. Il faut se souvenir du *où*, du *quand*, de *comment ont été faites les choses*, il y a cinq minutes, une heure, trois jours ou huit ans. Je préférerais me perdre en forêt que de perdre le contrôle sur la matière collectée. Cette perte-là serait véritablement irréversible.

Le poète n'a pas besoin de laisser de trace...

Y a-t-il une dimension poétique dans ce projet ? C'est l'expérience et le contact du réel qui laissent des traces. Je décris le territoire plus que je ne le marque.

Ton travail a-t-il été fait ?

Oui. Cela dit, tous les jours, j'ai l'impression de pouvoir creuser davantage encore. Mais je mettrais à trop lourde épreuve ma santé mentale si je ne passais pas maintenant à tout autre chose.

Entre la Suisse et la Belgique, ton cœur balance ?

Si je me reporte à mon fonctionnement interne, l'expérience m'a fait remarquer que mes principales contradictions trouvent un terrain dans chacun de ces pays. Les allers-retours entre les deux me permettent de gérer une sorte de créativité rationnelle, de jongler entre l'ordre et le chaos.

Tu as été surveillé le long de ton parcours ?

J'ai croisé quelques vaches suspectes. Sinon rien.

Tu as fait du stop ?

Quand j'étais ado. Ici, ça n'aurait aucun sens. Je n'avais besoin des transports que pour me mener à mon point de départ et me reprendre à mon point d'arrivée. Mais quand je marche, c'est à pied.

Tu as toujours fait des allers-retours ?

Mes traversées du pays sont moins linéaires qu'il n'y paraît. Je fonctionne en rhizomes plus qu'en lignes. Il est dès lors rare que je reprenne le chemin là où je l'ai laissé la veille. Recherchant la plus grande diversité, je ne voulais pas que les lieux qui se voient ne soient filmés que pendant une seule saison. Pour cette raison, mais aussi pour des raisons logistiques (planification des itinéraires en fonction de la météo, vérification des horaires,...), je rentre tous les jours à la base et tente de réserver pour le jour suivant quelque chose de diamétralement opposé.

C'est quoi l'espace pour toi ?

C'est tout le reste. L'autour de moi. Un autour qui crée des occasions, rend possible l'idée d'une projection. En le parcourant à pied, on fait un effort, mais une sorte d'effort qui n'en est pas un tellement il est inconscient. Et de ce fait, le juste rapport au temps permet une disponibilité mentale très spécifique.

Donc finalement, c'est l'espace-temps qui te relie à ton corps.

J'ai remarqué que la question du temps était centrale dans toutes mes recherches. Plus encore que celle de l'espace. C'est le temps qui nous lie à l'existence.

IK
OB

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



04.09.–

28.11.

2021:

Francis Feidler

ELASTIKOM-

MUNIKA-

TION 1964

–2021

Rotenberg 12b
4700 Eupen
Belgien
/ Belgique
/ Belgium

www.ikob.be



GRENZECHO Ostbelgien