



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: sept., oct., nov, 2022 • N°89 • 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.

Natalia de Mello, Anne Lefebvre et Laurence Skivée au Comptoir du Livre par Véronique Bergen

5 La Biennale de Lyon, un texte de Clementine Davin.

6 Nadja aux yeux de fougère, un texte de Véronique Bergen

7 Helmut Newton à la Villa Sauber par Véronique Bergen

8/9 Art brut et Bande dessinée, entretien avec Erwin Dejasse par Annabelle Depret.

Les sourires noirs de Marie Christine Remy, un texte de Sylvie Cannone.

10 Vita Nuova, une expo au Musée de Nice par Jeanpascal Février

11 Les grandes expos de l'été, un recensement par Colette Dubois.

12/13 NFT, Crypto Art, dépose de bilan? par Pierre Yves Desaive

14 Lucile Desamory, un entretien avec Florent Delval

15 Commentaires sur la documenta 15 par Luk Lambrecht. Un Focus sur le collectif 18 par Lino Polegato

16 Peter Wächtler à la galerie Dependence par Yoann Van Parys.

17 Marie Rosen à la Galerie Rossicon-temporary par Jena Tausen

19 Flags à la Villa Empain un texte de Luk Lambrecht

20/21 Douce audace, un texte de Yoann Van Parys sur la documenta 15

22 Les Superstructures d'Alain Tirtiaux à la NewSpace par Marjorie Ranieri.

23 Visibilité / Invisibilité de Marie Zolamian, interview avec l'artiste réalisée par Lino Polegato

24 Exposition de Johan Tahon à l'IKOB un texte de Lino Polegato

25 Simon Hantai, le gardien du pli, un texte de Véronique Bergen.

26/27 In the Womb of The Glass Ship, "Dans le Ventre du Vaisseau de Verre", une interview de Mathieu Kleyebe Abonnenc par Pascale Viscardy.

28 Le coup de cœur de Judith Kazmierczak à la Biennale de Lyon

30 Un texte d'Eva Mancuso sur Sébastien Plevoets

31 Art Public. Intervention de Daniel Buren à Liège à la Gare Calatrava. Une interview de l'artiste par Lino Polegato

32 L'Échelle du Temps de Paolo Gasparotto, un texte de Judith Kazmierczak

34 Chronique25 d'Aldo Guillaume Turinsur Brigitte Closset, Stanley Donen, Ange Leccia, Christian Dotremont.

35 Les Marcheurs de Kassel rendent un hommage à Andre Cadere

Pour ce numéro, j'ai sollicité un artiste. La page de couverture du nouveau FluxNews a été réalisée par Sébastien Plevoets. L'artiste pour faire son projet m'a emprunté une petite dizaine d'anciens numéros. Le résultat est particulièrement éclairant sur l'état général du monde. Une broyeuse de papier a tenté de faire disparaître le contenu des pages et seul en arrière-plan subsiste un visage, celui d'Homère. En grec ancien, Homère signifie "otage" celui qui est obligé de suivre. Ce qui résume parfaitement l'état dans lequel nous sommes tombés. Dans cette actualité nauséabonde surgissent des gestes de résistances et d'espoirs qui nous font espérer. Les artistes ont un rôle majeur à jouer. Dans ce numéro, il y a un gros dossier sur la documenta 15 ainsi que sur la Biennale de Berlin et la Biennale de Lyon, les deux événements qui viennent boucler cette fin de saison artistique. Pour la première fois, la documenta fait débat au sein des collaborateurs dans ce journal. Il y a les représentants qui sont *pour* et les représentants qui sont *contre*. Il y a ceux qui ont adoré et ceux qui ont détesté. Nous avons décidé d'aborder cette manifestation en laissant les deux points de vue se confronter librement, cela fait partie de la politique de ce journal. Il est vrai que cette année la documenta n'a pas été épargnée par le scandale. Pour ma part, je me positionne résolument *pour* ce positionnement radical au niveau des choix sélectifs. Pour la première fois dans l'histoire de cette manifestation, les valeurs éthiques ont supplanté les valeurs artistiques. Repositionnant sur l'échiquier international un réajustement au niveau des élites, l'hémisphère sud a été la plaque tournante d'une politique citoyenne. L'esprit de Lucien Kroll, Yona Friedman, Pierre Bourdieu a soufflé sur cette documenta. Pour la première fois, la parole des petits, des sans-grade était audible. Il est clair que cette éclaircie dans le monde de l'art ne sera pas réitérée une deuxième fois. Le fait qu'elle ait pu

se produire était déjà un miracle, vécu par beaucoup comme une erreur dans un système bien huilé. Un non-sens à l'image du bâton de Cadere qui réintroduisait l'erreur dans la séquence des couleurs. À propos de Cadere, j'ai reçu la visite il y a un mois de deux artistes français, Manu et Fred qui ont fait une escale à Liège lors d'un parcours qui les portait vers la documenta de Kassel. Ces deux artistes rendaient un hommage à l'artiste roumain en se baladant avec des répliques des fameuses barres de bois rond. Une performance à saluer, on en parle dans ce journal. Ce qui m'a fort surpris, c'est la part immatérielle de leur projet. Ils auraient pu s'arrêter par exemple à archiver simplement leur périple par des photos. Ils ont voulu franchir l'étape du formalisme en devenant propriétaires de terrains virtuels reliant les deux villes: le Musée des Flandres à Cassel, (départ du projet) et la rotonde du Friedericianum à Kassel (l'arrivée du projet) et ils ont acquis les droits de propriété des parcelles sur OVR, une plateforme open source de réalité augmentée développée sur la blockchain Ethereum. La porte est ouverte à toute une série d'activités qui permettront d'expérimenter à distance la marche des barres virtuelles en réalité augmentée. Je m'occroire encore un peu de répit avant d'aller voir de plus près à quoi tout ça ressemble... Pierre-Yves Desaive, dans ce numéro, nous parle du possible éclatement, dans un futur proche, de la bulle spéculative autour des NFT liés à des œuvres de crypto art. En toile de fond de ce journal, vous découvrirez un débat sur les droits d'auteur dont fait partie le combat mené par Marie Zolamian, artiste liégeoise, qui a intenté un procès à la Communauté flamande pour revendiquer la maternité de son œuvre, une fresque mosaïque. Un combat qu'elle a dû mener seule et qu'elle a finalement réussi à gagner.

Les Fabriques du cœur et leur usage

23.10.22 > 19.03.23

Au Musée des Arts Contemporains Grand-Hornu



ZONES D'INCONFORT

A l'heure où tout se referme, où le confinement menace de gagner les esprits, les trois artistes élient l'échange, la circulation des créations et les parent d'une mission de contre-feu, de contre-asphyxie. On relèvera la place minime du textuel, le ludisme poétique ou décapant qui préside ou dérive de la concaténation d'images, du détournement de cartes postales, de reproductions de Jérôme Bosch, Magritte, Paul Delvaux, de bandes dessinées. Le geste plastique revendique sa puissance d'intervention sur des matériaux préexistants, la poétique du hasard objectif, l'explosion de la couleur afin de contrer une séquence épocale plongée dans le gris de l'effroi savamment orchestré et entretenu par les pouvoirs qui y voient une nouvelle forme de contrôle et d'instauration d'une société panoptique. Face à l'injonction d'une obéissance au système, Laurence Skivée, Natalia de Mello et Anne Lefebvre explorent, cartographient un chantier de désobéissance esthétique et anthropologique. Elles nous disent que les idées, les forces, les structures, les combats continuent à circuler à l'heure où les musées, les galeries, les établissements, les cinémas sont fermés, à l'heure de l'Anthropocène qui dévoile la faillite et les pulsions de mort du système actuel. Aux côtés de reproductions ironiques de formulaires officiels sur la gestion de la pandémie, de collages qui défont le nœud coulant de l'enfermement, on pointera les télescopes des registres de signes, les clins d'œil à l'histoire de l'art, à sa revisitation libre et la présence marquée du monde animal et du règne végétal qui nous sauvent du mortifère. Dessins d'insectes, cygnes, escargot sur des cartes postales, un puma dans les rues de Santiago, qui illustre la tragédie de la perte des habitats naturels grignotés par la spatrophagie humaine, canards se promenant dans les rues désertes de Paris, cervid se réappropriant

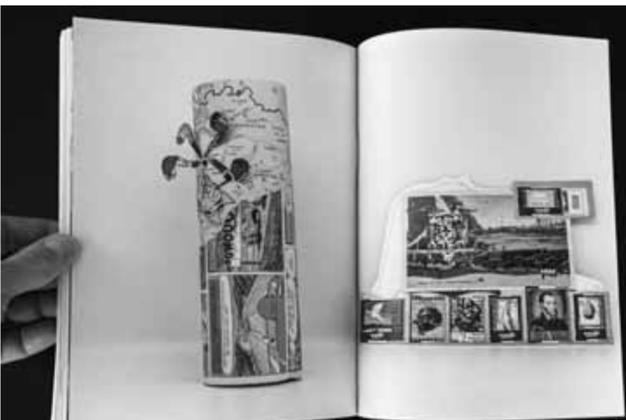
une rue vidée de ses habitants, feuilles d'arbre, fleurs rouges, oiseaux, cours d'eau, étangs, crabe, végétation, oiseaux... forment un contre-point et invitent l'humain à une nouvelle alliance avec eux.

La volonté, la nécessité de créer naît dans les brèches, dans les marges, à fleur des zones d'inconfort : le confort de l'esprit et du corps qui abdiquent, qui acceptent le donné, la mise en boîte, la mise en cage lui sont étranger.

Que faire dans des villes devenues fantômes ? Comment, face à une humanité masquée, confinée, déconfiner les pensées, les formes de création, démasquer le présent, ses poches d'étranglement ? Dans l'après-confinement, la fabrique d'images déterritorialisant notre regard génère ces mêmes trouées d'évasion. Zones d'inconfort rompt l'automatisation, les œillères de la vision, réinjecte des images vivantes dans la centrifugeuse d'une société du spectacle avalée par un pan-ictonique. On pense à l'Atlas mnémosyne d'Aby Warburg, aux détournements situationnistes, à un tissage à six mains qui s'activent à fendre les lois du visible par des clinamens, par des correspondances entre oasis d'images.

Véronique Bergen.

Le Comptoir du Livre
20 en Neuvise
4000 Liège
info@lecomptoir.be



Avec Zones d'inconfort, le projet esthétique conçu par les artistes Natalia de Mello, Anne Lefebvre et Laurence Skivée, nous sommes plongés au cœur d'une question, que détournant Hölderlin, nous formulons sous la guise « que peut l'art en temps de détresse ? ». Initiée avant que n'éclate la pandémie Covid de 2020, la collaboration invente d'autres dispositifs dès lors que l'humanité vit en résidence surveillée. Comment fabriquer du visible, des formes qui empoignent/lisent/transmuent le monde intérieur et extérieur ? Comment faire se dialoguer trois univers plastiques alors que la gestion de la pandémie change la donne ? C'est un des petits dieux d'Helène Cixous (et de Jacques Derrida aussi) qui entre en scène, à savoir la lettre, le courrier qui vole de Bruxelles (où vivent respectivement les artistes multi-disciplinaires Natalia de Mello et Laurence Skivée) à Paris (où réside la photographe Anne Lefebvre). Que peut la création en temps de confinement ? Le protocole de base de l'expérimentation se définit par le voyage des

œuvres, leur transhumance dans des enveloppes. Il y a quelque chose de l'esprit surréaliste du cadavre exquis dans l'agencement qui préside au projet : posté par Natalia De Mello, le premier courrier, contenant la première œuvre, est reçu par les autres membres du triangle qui interviennent (ou pas) sur le collage, la photographie, le montage envoyé.

Durant un an, leurs ateliers se changent en oiseaux, en œuvres qui interrogent le présent du confinement, les dessins, les images réassemblées/découpées/évidées, les propositions visuelles ont donné lieu à Zones d'inconfort, une exposition à La Boverie à Liège mais aussi un catalogue édité par Le Comptoir du Livre, une maison d'édition alternative dont on saluera le souffle.



20 ANS
MACS

NEW SPACE

BENOIT CHRISTIAENS

La nef des fous

Vernissage mercredi 01 février 2023

02.02.23 → 11.03.23



© Benoit Christiaens

JONAS LOCHT
GERARD MEURANT
Caverne Dépendance

Vernissage vendredi 31 mars 2023

01.04.23 → 06.05.23

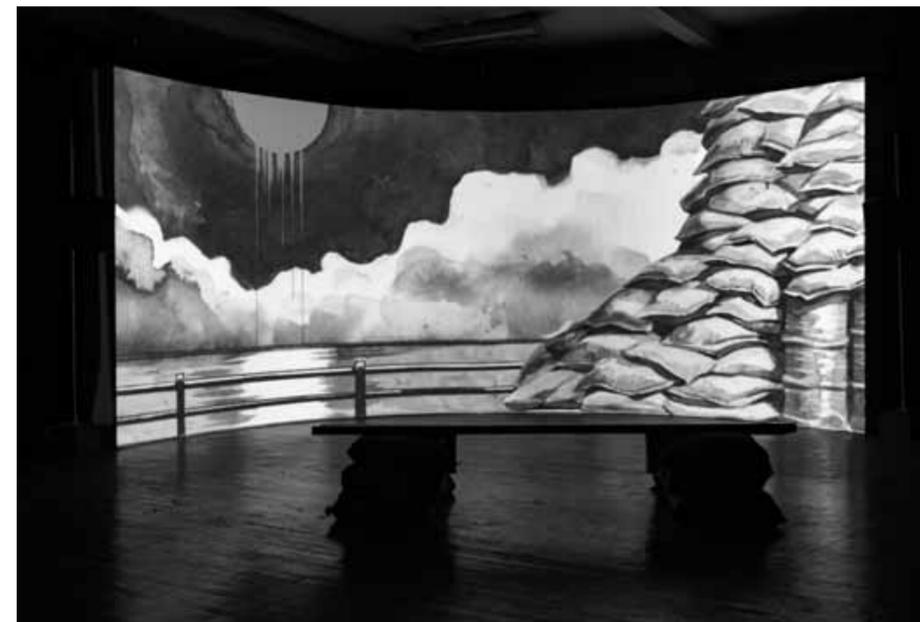


© Photo : Alice Janne

New Space - Rue Vivegnis 234 4000 Liège



16^e Biennale de Lyon *manifesto of fragility*



Nadine Labaki & Khaled Mouzanar, *Le Monde va à la guerre et moi j'en reviens*, 2022, Court-métrage d'animation 5'30", musique, dessins à l'encre de Chine et à l'aquarelle de Jorj Abou Mhaya. Commande à l'occasion de la 16^e édition de la Biennale de Lyon, Musée Guimet. Courtesy de Khaled Mouzanar, Nadine Labaki, Jorj A. Mhaya et Mooz Films. Avec le soutien de Alabama © Blandine Soulage

"Notre fragilité est ce qui nous rend uniques", Etgar Keret

Portée par le duo de curateurs Sam Bardaouil et Till Fellrath¹, cette 16^{ème} édition de la Biennale de Lyon, comme nulle autre auparavant, dialogue de manière résolument étroite avec le territoire en investissant nombre de lieux pour le moins emblématiques de l'ancienne capitale des Gaules. "Pour nous, ce qui a mon sens nous caractérise, c'est en premier lieu cet accent que nous mettons sur la ville, soit au niveau du parcours, soit au niveau de son histoire. Cette biennale n'aurait pas pu être présentée ailleurs, quand bien même nous débordons les questions purement locales."² Impliqués dans une démarche curatoriale engagée qui convoque autant le passé que le présent et ses potentialités futures, et ce dans un va-et-vient constant qui recourt tout à la fois à la fiction et à la réalité, les curateurs ont personnalisé leur quête de la fragilité et de la résilience en suivant la trace de Louise Brunet, une fileuse qui aurait pris part à la Révolte des Canuts en 1834 avant d'emprunter la mythique et tumultueuse route de la soie qui mène jusqu'au Mont Liban à Beyrouth, pour inviter le public à faire l'expérience d'un récit polyphonique aux sinuosités et ramifications multiples. Un parti pris singulier et hautement ambitieux puisqu'il dépasse très largement la géographie et les parentés transhistoriques initiées jusqu'alors.

Depuis sa création en 1991, la Biennale de Lyon s'est emparée de divers espaces aux identités plurielles (publiques et privés, institutions muséales, friches industrielles) reliant généralement le centre de la ville à la périphérie dans le but de renforcer son adhésion tant au territoire qu'auprès de

ses habitant.e.s. Cette édition qui rassemble quatre-vingt sept artistes contemporains internationaux — en ce compris duos et collectifs —, ainsi qu'une importante quantité de pièces de collections provenant des quatre coins du monde, prend ses quartiers au sein de treize sites si on y inclut l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, conviant tout quidam motivé à parcourir une vaste étendue de l'agglomération lyonnaise pour appréhender la manifestation dans son intégralité. Comptabilisant, par ailleurs, une centaine de commandes pour des créations et installations spécifiques, dont la grande majorité a été passée à des artistes âgé.e.s de moins de quarante ans, Sam Bardaouil et Till Fellrath affichent un soutien conséquent à la jeune création mais sans pour autant délaisser les générations précédentes ; un engagement curatoriale qui s'appréhende avec une certaine acuité dans les deux reconstructions historiques présentées au Musée d'art contemporain - MacLYON que sont *Les nombreuses vies et morts de Louise Brunet et Beyrouth et les Golden Sixties*.

Un monde d'une promesse infinie

Après la Halle Tony Garnier et la Sucrière, c'est au tour des Usines Fagor de s'imposer, pour la seconde édition consécutive, comme la place centrale à partir de laquelle se déploie l'ensemble du dispositif curatoriale. À lui seul, ce gigantesque bâtiment industriel abrite les créations, souvent monumentales et *in situ*, d'une cinquantaine d'artistes. Tandis que certain.e.s ne sont visibles qu'à cet endroit précis ou dans un autre espace en particulier, une large part a été invitée à disséminer ses productions au gré des espaces qui jalonnent le parcours, à l'exemple des compositions texturées de Yunyao ZHANG et des expérimentations

picturelles de Chafa GHADDAR qui entrent admirablement en résonance avec l'architecture et les collections permanentes des lieux qui les accueillent ou encore les neuf tirages composites sur papier doré de la série *2nd July, 2020* réalisée par Munem WASIF qui ponctuent avec beaucoup de justesse les différents espaces désaffectés de ce majestueux bâtiment qu'était autrefois le Musée Guimet. Quant au dispositif déambulatoire et immersif en trois parties d'Auréliette PÉTREL, intitulé *Minuit chez Roland [31 décembre]*, 2022, il a été spécifiquement conçu pour s'intégrer dans des contextes aussi variés que celui du Parc de la Tête d'Or, du parking LPA-République et des Usines Fagor.

Épaulés par l'artiste et architecte Olivier Goethals dans l'adaptation et la mise en oeuvre des scénographies propres à chaque site³, les commissaires ont, pour la première fois dans l'histoire de la Biennale, mis en avant le riche patrimoine culturel de la ville en initiant des collaborations significatives avec les musées et institutions publiques garantes de sa mémoire. Et si nombreuses sont les propositions artistiques ayant réussi le pari de répondre aux exigences de leur environnement, on peut cependant déplorer la récurrence, par son caractère trop manifeste, des *Moss People* de Kim SIMONSSON dans quasi chacun des recoins du parcours, ainsi que l'absence de véritables dispositifs de réception pour les oeuvres sonores de James WEBB installées dans l'espace public. Assurément, *manifesto of fragility* est une édition qui restera dans les annales mais qui, pour bien la saisir, demande qu'on lui accorde du temps.

Clémentine Davin



16^e Biennale de Lyon *manifesto of fragility*, jusqu'au 31 décembre 2022
www.labiennaledelyon.com

¹ <http://new.artreoriented.com/about/>
² Citation de Sam Bardaouil, extraite de son interview par Richard Leydier parue dans ArtPress Magazine, n°502, p. 26.

³ Plus spécifiquement aux Usines Fagor, au Musée Guimet (ancien musée d'histoire naturelle) et à Lugdunum - Musée et théâtres romains

Le STUDIO SAFAR a créé un immense mural sur la façade de la gare Lyon Part-Dieu. Le studio a imaginé un foulard de soie au motif floral, dont les bannières calligraphiques portent les noms de Beyrouth et de Lyon. Elles rappellent le rôle prépondérant de la France dans le développement de l'industrie de la soie au Liban, entraînant une véritable transformation du pays avec des conséquences à la fois positives et négatives. Si elles ont largement contribué à la modernisation du Liban et à sa richesse, les manufactures de soie et leur écosystème ont également entraîné des problèmes écologiques à l'origine de famines et de migrations massives.

NADJA « AUX YEUX DE FOGÈRE ». DÉAMBULATIONS

Après l'exposition « *Salambô*. Fureur ! Passion ! Éléphants ! » en 2021, le Musée des Beaux-Arts de Rouen présente *Nadja, un itinéraire surréaliste* qui poursuit l’interrogation du lien entre littérature et arts visuels. La promenade dans les arcanes de *Nadja*, livre stellaire qu’André Breton publie en 1928, nous plonge dans l’univers du surréalisme au travers de photographies, de tableaux, de dessins, de sculptures, de textes, d’objets. L’astre d’une obscure clarté autour duquel l’exposition gravite a pour nom Léona Delcourt, qui se faisait appeler Nadja et est devenue sous la plume de Breton un des personnages les plus bouleversants de la littérature du XX^e siècle. L’identité de la co-autrice, de la voix médiumnique du chef-d’œuvre de Breton n’a été découverte, révélée au public que des décennies après la mort de la jeune femme. Sous la merveille de la rencontre avec une passante « aux yeux de fougère » qui erre dans les rues de Paris, sous l’amour entre Breton et Nadja, leurs quelques mois de complicité, *Nadja* abrite une tragédie : l’internement en hôpital psychiatrique de Léona Delcourt en 1927. Quatorze ans, elle sera enfermée dans un asile d’aliénés jusqu’à sa mort en 1941 à l’âge de trente-huit ans.

C’est à la romancière hollandaise Hester Albach que l’on doit la découverte de la femme de chair et d’os qui donna lieu au personage de Nadja (*Léona, héroïne du surréalisme*, trad. Arlette Ouanian, Actes Sud, 2009). Révolutionnant formellement le récit, *Nadja* agence un contrepoint texte/photos qui entend acter les noces entre rêverie, lecture des signes, déambulation dans la ville et blocs de réalité attestant, par leur dimension visuelle, l’initiation au pays des correspondances. L’exposition nous immerge dans les œuvres qui ponctuent le récit de Breton : photographies de lieux de Paris, de Madame Sacco, la voyante, de Benjamin Péret, de l’actrice Blanche Derval, statuettes africaines, tableaux de Braque, de Chirico, de Max Ernst et, formant le cœur névralgique de l’aventure, lettres, dessins et collages de Léona Delcourt. Nous pénétrons dans le laboratoire surréaliste de l’onirisme, de sa quête d’une surréalité, de son manifeste du hasard objectif, de la révolution de l’amour et de l’amour comme révolution. Les points programmatiques exposés dans le *Manifeste du surréalisme* (paru en 1924) trouvent leur incarnation existentielle dans *Nadja*. L’après-midi du 4 octobre 1926, alors qu’il débambule dans les rues de Paris, c’est en tant qu’apparition, que magicienne qu’André Breton voit surgir une jeune femme « si frêle qu’elle se pose à peine en marchant ». « Je n’avais jamais vu de tels yeux […] Que peut-il bien se passer de si extraordinaire dans ces yeux ? Que s’y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d’orgueil ? ». La créature mystérieuse se présente sous le nom de Nadja, un nom de baptême qui écarte l’état civil. Celle qui se définira par la suite comme « l’âme errante » a choisi le prénom de Nadja car, dit-elle, en russe c’est le début du mot espérance, « et parce que ce n’en est que le commencement ». Après la rencontre décisive de Jacques Vaché en 1915, après quatre années de médecine et son affectation durant la guerre à un centre de neuro-psychiatrie, dans la foulée de sa découverte des travaux de Freud qui redéfinissent la maladie mentale, le poète-médecin fait, en 1926, l’épreuve du surréalisme en acte, du surréalisme incarné dans une jeune femme médiumnique, énigmatique, originale et pauvre. Si elle est davantage surréaliste que le surréalisme, c’est parce qu’elle en est la quintessence, l’expression alchimique et sauvage. Leur rencontre élective prend la forme d’une reconnaissance progressive : il voit en elle ce qu’elle se devine être. Elle est La femme surréaliste, magnifiquement douée pour entrouvrir les portes de la voyance, de l’occultisme, de l’érôtisme. Peut-être a-t-elle souffré de vouloir incarner le mythe surréaliste jusqu’au vertige, jusqu’à sa propre abolition…

« Qui suis-je ? », le célèbre incipit de *Nadja*, place ce récit découpé en trois parties sous le signe de l’introspection. Mais, un abîme sépare la question insondable que s’adresse André Breton et le dessin de Nadja « qu’est-elle ? » dans lequel elle se représente sous la forme d’une femme drapée dans une cape. Ses cheveux forment les jets d’une fontaine déversant ses pensées tandis qu’un immense point d’interrogation ensere la figure, l’étrange dans son énigme. Saturé de mystères, de cryptogrammes, de niveaux de lecture ésotériques (lecture alchimique, astrologique, occultiste…), *Nadja* enchâsse Nadja dans un livre-tombeau qui recueille les paroles, les faits, les créations oraculaires d’une muse-créatrice qui pressent qu’elle sera sacrifiée. La Nadja construite poétiquement par l’écrivain met en crise, efface les contours de Léona Delcourt et de son double, Nadja. Jusqu’au délire, Léona s’est corps et âme identifiée à la Nadja hallucinée par Breton. Nimbée de liberté, d’étrangeté, sécrétant naturellement des images et des associations fulgurantes, des textes extravagants, de troublantes coïncidences, la jeune femme fragile, pauvrement vêtue, charme Breton qui l’appréhende comme un vecteur, une comète de surréel, un support d’introspection. Dans son essai *Passage par Nadja* (Galilée, 2015), la psychanalyste Christine Lacôte-Destribats dévoile ce qu’elle nomme le « malentendu ravageur » entre les deux amants, lequel malentendu s’origine dans la distinction lacanienne entre réalité et réel et dans le



Léona Delcourt, Un regard d'or de Nadja de la série Illustration pour Nadja © Paris, Musée National d'Art Moderne

Léona Delcourt, Un regard d'or de Nadja de la série Illustration pour Nadja © Paris, Musée National d'Art Moderne

rapport que le sujet noue avec le langage. L’amour fou prend la forme d’une demande fusionnelle dans le chef de Léona Delcourt et se heurte au désengagement de Breton qui avoue n’avoir jamais aimé Nadja. Ce livre qu’il désire « battant comme une porte » se termine, dans sa troisième partie, sur l’invocation à la femme aimée, Suzanne Muzard, comme si Nadja, la chimère, l’énigme, n’était apparue que pour laisser place à l’amour. L’aventure ouvre les portes à un nouvel espace d’écriture chez l’un, à la folie chez l’autre.

Ce que l’exposition donne à entendre autant qu’à voir, c’est une autre dérive funeste, dramatique, sous la dérive surréaliste, c’est la cassure progressive du fil entre Nadja et la réalité, entre Nadja et Breton, entre Nadja et Léona Delcourt. L’énigme Nadja/Léona Delcourt excède les puissances d’analyse, de déchiffrement que le théoricien du surréalisme mobilise, tout entier voué à ausculter les nappes de l’inconscient, les régimes d’une autre raison mais impuisant à saisir l’inconscient de cet être à part qui se dessine souvent sous les traits de la fée Mélusine ou d’une sirène, qui rêve de s’arracher à la misère, aux traumatismes de sa jeunesse et qui est montée à Paris pour devenir créatrice de mode, dessiner des costumes pour le théâtre.

Sur Nadja, le « génie libre » qui le fascine, sur cette passante magnétique, sur cette fille de rue, fille de joie, Breton jette un regard mi-amoureux, mi-clinique, aveugle aux fêlures de la jeune femme, méprisant son milieu, son mode de vie qui flirte avec la drogue et la prostitution. Lorsqu’il s’éloigne d’elle qu’il a littéralement envoûtée, elle sombre, perd pied, noyée dans une surréalité déliée de tout ancrage, de tout raccord au principe de réalité. La poétique du merveilleux, de l’imprévisible, de l’amour s’écrase dans l’enfermement asilaire. Celle qui a guidé Breton dans l’océan des signes, celle qui, voyante, déchiffrait des vérités pythiques dans la ville de Paris, sur les monuments, les façades, dans l’inconscient de son amant, tombe en enfer, occupant la place réelle et non métaphorique du cadavre exquís. Le 6 octobre 1926, André Breton lui donne à lire les *Pas perdus* dans lequel elle voyage, prenant les mots pour des choses, les choses pour des hallucinations, offrant ses dessins, ses collages à celui qui les encasterra dans une œuvre qui signe l’enterrement de sa rêveuse livrée « à la fureur des symboles, en proie au démon de l’analogie ». L’inventrice du « réflecteur humain » s’est perdue dans les pas perdus, créant pour Breton une poésie cryptique, des dessins illuminés, hautement allégoriques, d’une imagination débordante — « La Fleur des amants » (et ses variantes « L’âme des amants », « L’enchantement »), « Le salut

du diable », « Le rêve du chat », « Qu’est-elle ? », « A mort, Mazda », « Le baiser qui tue », « Un regard d’or de Nadja », « Autoportrait », « L’âme du blé »… — en lesquels elle condense une adresse amoureuse. Loin de la retenir, Breton qui se targue d’avoir un instinct de conservation qui fait défaut à sa compagne, l’abandonne à ses sophismes, à ses terreurs paniques, à ses visions. Tentant d’incarner le mythe Nadja qu’elle a co-inventé, qu’elle a initié, Léona Delcourt le paie de sa raison, de sa liberté, de sa vie.

L’exposition adopte la forme d’une itinérance dans la matrice visuelle, textuelle de *Nadja* : nous passons des œuvres consacrées au manoir d’Ango en Normandie (lieu où Breton écrit une grande partie du récit) aux portraits d’Éluard par Max Ernst, Man Ray, des dessins sous hypnose de Robert Desnos aux peintures de Giorgio de Chirico, Georges Braque, Max Ernst, Valentine Hugo, des photographies de Denise Bellon à des masques, des statuettes africains, des portraits de Lise Deharme par Picabia ou Man Ray aux lettres et dessins de Nadja. Nous déambulons dans les strasabilité y de Breton dans la trajectoire de Nadja/Léona Delcourt, lui qui, ayant une formation médicale et une expérience en psychopathologie, connaissait les dangers d’une exploration des zones de l’inconscient pour un être aussi fragile que la jeune femme. Le texte porte trace des auto-justifications, d’un certain malaise face au drame qui emporte l’« esprit de l’air », le « génie libre » désormais privé de liberté. Les diatribes contre une médecine psychiatrique assasinant les malades dissimulent la désertion de Breton qui, même si, dans les années 1920, il était quasiment impossible de sortir un patient, surtout pauvre, de l’asile, ne semble avoir rien fait pour tenter de la libérer. Transfigurée en Nadja, donnant lieu à un chef-d’œuvre, le modèle de l’héroïne meurt à petits feux, ne laissant comme trace que son être de papier, de fiction, que son personnage mythique. Effacée du monde, rayée du visible, elle ne lira jamais ce récit qu’elle avait appelé de ses vœux et dont, avec une implacable lucidité, elle avait capté le pacte secret. Retranscrites par Breton, ses paroles prémonitoires sont celles d’un sphinx qui pressent son immolation : « Avec la fin de mon souffle, qui est le commencement du vôtre » ; « Si vous vouliez, pour vous je ne serais rien, ou qu’une trace ». « André ? André ? Tu écriras un roman sur moi. Je t’assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s’affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste…

Dirigé par Sylvain Amic et Alexandre Mare, richement illustré, le remarquable catalogue de l’exposition comprend des contributions décisives de spécialistes de Breton, du surréalisme (Georges Sebbag, Jacqueline Chénieux-Gendron, la romancière Hester Albach, la psychanalyste Christiane Lacôte-Destribats, l’écrivain et biographe François Buot…), de Florence Calame-Levert, la conservatrice du Musée des Beaux-Arts de Rouen, de commissaires d’exposition, d’historiens de l’art comme Alexandre Mare, Sylvain Amic, Damarice Amao, Joanne Sreneh, Bérénice Stoll ou encore du photographe, plasticien, écrivain Alain Fleischer ou de Jean-Baptiste Chantoiseau sur le film *Nadja* (1994) de Michael Almereyda produit par David Lynch…

Véronique Bergen

Nadja, un itinéraire surréaliste, Jusqu’au 6 Novembre 2022 Musée des Beaux-Arts de Rouen Rouen.
Entrée : Esplanade Marcel Duchamp
 <p>Catalogue <i>Nadja, un itinéraire surréaliste</i>, Édition publiée sous la direction de Sylvain Amic et Alexandre Mare, Gallimard / Réunion des Musées Métropolitains, 272 p., 39 euros.</p>
 <p>Textes de Georges Sebbag, Jacqueline Chénieux-Gendron, Hester Albach, Christiane Lacôte-Destribats, François Buot, Florence Calame-Levert, Alexandre Mare, Sylvain Amic, Damarice Amao, Joanne Sreneh, Bérénice Stoll, Isabelle Diu, Jeanne-Marie David, Pierre Ickowicz, Jules Colmart, Katia Sowels, Christophe Langlois, Alain Fleischer, Jean-Baptiste Chantoiseau, Constance Krebs, Sean O’Hanlan, Carole Reynaud-Paligot, Anne-Laure Sol, Antoine Poisson.</p>

HELMUT NEWTON. LA FÉTICHISATION DU VOIR



Helmut Newton, Swimming pool

Helmut Newton, Swimming pool

Dans son essai, Guillaume de Sardes ressaisit l’œuvre de Newton à partir de deux motifs, l’un, évident, celui de la photographie de mode et du portrait du gotha, l’autre, plus enfoui, celui d’une filiation avec le surréalisme. Brouillant les pistes, Newton affirmait qu’il détestait une seule provocation, celle de l’image surréaliste, laquelle, ajoutait-il n’a pas sa place dans son univers. Or, cet ami de Brassat déroule une scène mentale qui présente une troublante proximité avec la subversion actée par André Breton, Paul Éluard, Man Ray, Hans Bellmer, Marcel Mariën, Max Ernst et tant d’autres. Déréalisation proche du surréel cherché par le mouvement surréaliste, fascination pour la nuit, les miroirs, les poupées, les mannequins, interrogation sur la pulsion scopique, le voyeurisme, la femme, mise en scène de corps entravés, bondagés, jeux sur les échelles (petits plongeurs en plastique ou soldat aux côtés d’une femme géante…)… tant, dans les motifs que dans la forme, éclatent les échos, la parenté entre le surréalisme et la sophistication newtonienne. Construite en tant qu’icône, sa femme est mise en scène dans la tension entre son idéalisation et ses incarnations qui ne cessent de flirter avec le mythique.

Révolutionnant la photographie de mode dont il bouscule les codes et dont il est le prince incontesté, Newton fit passer le vêtement au second plan au profit d’une scénographie narrative élaborée. La griffe Newton l’emporte sur la griffe des couturiers. Il éloigne la photographie de mode du langage de la publicité et y injecte un érotisme provocant qui flirte avec la sous-culture BDSM. Construction rigoureuse et théâtrale, fétichisation de la femme puissante, énigmatique, jeux de citations cinématographiques, picturales, références aux films d’Erich von Stroheim, à ses accessoires fêches (monocle de Paloma Picasso, minerves…), d’Hitchcock ou de Fritz Lang sont autant de traits qui définissent la quintessence de son style. Newton se méfiait des analyses, des intellectualisations, des théoriciens qui disséquaient ses créations. Sa logique de la sensation est celle de l’élégance froide.

Né à Berlin en 1920, en plein essor de l’expressionnisme allemand, d’origine juive, l’artiste dut fuir l’Allemagne nazie en 1938. Dans le catalogue de l’exposition, Catherine Millet analyse l’influence de la pépinière berlinoise des années 1930, par exemple de Laszlo Maholy-Nagy, sur Helmut Newton. « Il est en vérité évident que c’est toute l’esthétique de cette époque qui a profondément marqué sa façon de capter le monde visuel. Contraste puissant des noirs et des blancs, basculement du point de vue et donc usage de la plongée et de la contre-plongée, silhouettes se découpant dans un environnement structuré (balustrades, grillages, escaliers, piscines, murs) ou sur fond de ciel (idyllique parfois, dramatisé d’autres fois) : ce sont là des topos bien repérés du modernisme » (Catherine Millet).

Dans son essai, Guillaume de Sardes ressaisit l’œuvre de Newton à partir de deux motifs, l’un, évident, celui de la photographie de mode et du portrait du gotha, l’autre, plus enfoui, celui d’une filiation avec le surréalisme. Brouillant les pistes, Newton affirmait qu’il détestait une seule provocation, celle de l’image surréaliste, laquelle, ajoutait-il n’a pas sa place dans son univers. Or, cet ami de Brassat déroule une scène mentale qui présente une troublante proximité avec la subversion actée par André Breton, Paul Éluard, Man Ray, Hans Bellmer, Marcel Mariën, Max Ernst et tant d’autres. Déréalisation proche du surréel cherché par le mouvement surréaliste, fascination pour la nuit, les miroirs, les poupées, les mannequins, interrogation sur la pulsion scopique, le voyeurisme, la femme, mise en scène de corps entravés, bondagés, jeux sur les échelles (petits plongeurs en plastique ou soldat aux côtés d’une femme géante…)… tant, dans les motifs que dans la forme, éclatent les échos, la parenté entre le surréalisme et la sophistication newtonienne. Construite en tant qu’icône, sa femme est mise en scène dans la tension entre son idéalisation et ses incarnations qui ne cessent de flirter avec le mythique.

La mode, l’argent, les rapports de domination font l’objet d’une érotisation. Sa remise en question des codes visuels et moraux élève l’exploration du fantasme en voie de libération du continent des désirs. Le « politiquement correct », les vapeurs du vertueux, de la « belle âme » hégélienne qui triomphent aujourd’hui l’exaspérait. Dans un entretien, il confiait « Le terme « politiquement correct » m’a toujours consterné, il



Newton, Riviera, Vue de l'expo

évoque pour moi la « police de la pensée » de George Orwell et des régimes fascistes ». Il n’avait cure des censeurs, des pinailliers, des érudits qui spéculent sur la différence entre érotisme et pornographie. Son « pomo chic », ses *Histoires d’O* révisitées en *Histoire d’Ohhhh* (1975), ses femmes tour à tour puissantes, dominantes, insolentes, attachées, harnachées, selle de cheval signée Hermès sur le dos, laissant apparaître le punctum de leur blessure, campent une esthétique émancipée du prisme de la psychologie. La politique court en sourdine sous l’empire du glamour : ce sont les affiches grand format diffusées par la police allemande en vue de rechercher les membres de la Fraction Armée Rouge qui inspirent à Helmut Newton l’idée des formats monumentaux pour ses « Cinq grands nus » (1980). Réactivant le schéma de « Naked and Dressed », le diptyque « On my Terrace (Dressed) »/« On my Terrace (Undressed) » délivre le tropisme de l’œil newtonien : dévêtir pour approcher du nu de la vie et vêtir afin de savourer le battement entre le manifeste et le latent, le donné et le caché. Son génie fait monter au visible les facettes cachées d’une réalité qu’il esthétise dans un summum d’artificialité.

Véronique Bergen

Newton, Riviera. Exposition à la Villa Sauber au Nouveau Musée National de Monaco (NMNM) jusqu’au13 novembre 2022.
Commissaires de l’exposition : Guillaume de Sardes et Mathias Harder Scénographe : Christophe Martin Exposition présentée en collaboration avec la Helmut Newton Foundation, Berlin.
NMNM. Villa Sauber.
17, avenue Princesse Grace. 98000 Monaco.
Catalogue Newton, Riviera, Ed. NMNM / Gallimard / Prestel, Français et version anglaise, 352 pages, 39 euros. Préfaces de S.A.R. la Princesse de Hanovre, Björn Dahlström Textes d’Ivan Barlafante, Alain Fleischer, Matthias Harder, Simone Klein, Charles de Meaux, Catherine Millet, Jean-Luc Monterosso, Guillaume de Sardes.

Quand l'art brut s'assoit sur les conventions : "Art Brut et bande dessinée"

Entretien avec Erwin Dejasse, Commissaire de l'exposition.



Johnson -Sketchbook-

En reliant le champ de la bande dessinée et, plus particulièrement, celui de la scène indépendante, avec le champ de l'art brut, Erwin Dejasse, qui a travaillé au *Mad brut*, à la conservation des œuvres de *La S Grand Atelier* et comme chercheur à l'Université de Liège, entre autres choses, s'est lancé dans un travail de Titan. Mais l'exaltation et le plaisir de lecture n'ont jamais quitté les sentiers de son enquête. Tout en croulant sous les pièces exhumées et les découvertes de terrain (plusieurs centaines d'œuvres reliant ces deux continents), le Commissaire de l'exposition, "Art Brut et bande dessinée", est bien conscient que ce n'est qu'un premier récit, sur un territoire dont l'ampleur reste largement inexplorée. Une première pierre qui, on l'espère, éveillera autant les regards sur la bande dessinée de la scène indépendante que sur l'art brut et ses productions contemporaines. Nous l'avons rencontré pour que les lecteurs de *Flux News* puissent remonter dans le processus de conception de l'exposition, mais, également, dans les intuitions qui l'ont précédée. Nous lui avons aussi proposé de parcourir avec nous quelques découvertes dans les Collections et les ateliers qu'il a visités au Japon et aux États-Unis. Un regard neuf sur l'art contemporain s'y révèle.

Annabelle Dupret : Comment ta recherche a-t-elle débuté ? En cours de travail, quels sont les éléments qui ont commencé à te sauter aux yeux ? J'aimerais que tu parles de la conception de l'exposition mais, aussi, de ce qui l'a précédée, les étapes marquantes...

Erwin Dejasse : C'est vraiment une très vieille histoire. Mes premiers contacts avec toute cette mouvance art brut/art outsider sont survenus quand j'ai commencé à travailler pour le *Mad musée* qui s'appelle aujourd'hui le *Trinkhall museum*. On se situe fin des années 90. J'avais déjà commencé à écrire sur la bande dessinée pour *9e Art*, la revue du Musée de la bande dessinée à Angoulême. Au moment où j'écris ces premiers articles, je débarque au *Mad musée* – je ne dis pas "par hasard", mais en ne connaissant absolument rien à tout cet univers-là.

En tout cas pas de manière encyclopédique.

Oui, c'est exactement ça ! Et donc, je lis beaucoup, ça commence à m'intéresser énormément. Je me rends compte qu'il se passe là quelque chose... qu'il y a, dans tout ce que j'y découvre, des enjeux importants. Cela m'amène à complètement repenser ma vision de l'art contemporain à la lumière des productions d'Art Brut et au-delà en envisageant différents types de réalisation que l'on associe à cet ensemble un peu fourre-tout que l'on appelle l'art *outsider*. En fait, dans un premier temps, c'était assez instinctif pour moi. De façon, encore un peu confuse, je sentais qu'il existait des liens entre la bande dessinée et ce que je découvrais chez beaucoup de ces artistes dits outsider. Et le plaisir était équivalent à celui que j'ai dans ma recherche sur la bande dessinée. Au départ, ce qui est significatif, tout simplement, c'est le fait qu'on trouve souvent dans l'art brut des œuvres qui sont également éminemment *narratives*. Les œuvres que j'ai vues et que j'ai pu voir racontent beaucoup... C'est un narratif ! On y trouve beaucoup de témoignages. Or, c'était la même dimension autobiographique que je découvrais, à la même époque, dans les publications de l'Association, de l'Employé du Moi, d'Ego Comme X (ndlr : quelques piliers de l'édition de bande dessinée indépendante, nés dans le courant des années 90).

Autre point fort de rencontre de ces deux champs : on trouve de part et d'autre une *hétérogénéité des dispositifs*. Dans les deux cas, *art outsider* ou *bande dessinée*, les réalisations sont plus complexes que la simple association du *texte* et de l'*image*. Il n'est pas d'y retrouver aussi des *collages*. Ce que j'y observe travaille sur ce que j'appellerais l'*hétérogénéité des signes*. Mais les recoupements sont nombreux. Il y a, aussi, tous ces signes qui deviennent des pictogrammes, par exemple. Ils se situent donc exactement entre l'écriture et le dessin, sans qu'on puisse trancher. Cette observation ouvre sur tout un spectre de réalisations et de développements *graphiques* qui se situent dans un vaste champ de possibilités inexplorées entre ces deux rives.

De plus, la narration, qui représente un territoire subjugué quant à l'association de l'image avec le texte, est, à chaque fois, conquis, par ces auteurs bruts, de manière complètement décomplexée ! Les artistes contemporains qui

voudraient en faire de même s'arracheraient les cheveux !

En fait, quoi qu'on en dise, je pense que les discours sur l'art continuent de reposer sur des schémas anciens, comme le fameux texte de Lessing sur le *Laocoon*. Dans ce texte, il définit assez strictement quelles sont les catégories artistiques (encore présentes dans les mentalités, y compris des artistes). Le genre de schéma que met en crise aussi bien l'art brut que la bande dessinée. Avec l'art brut, on a des créateurs qui, par méconnaissance ou volontairement, s'assoient sur les conventions, sur les schémas habituels qui établissent qu'on fait soit de la littérature soit de la peinture, mais jamais les deux !

Revenons à ta recherche...

J'ai donc commencé à travailler et à écrire conjointement sur la bande dessinée et sur l'art brut. Ça s'est fait comme ça, de manière plus instinctive que réfléchie. Mais, effectivement, petit-à-petit, cette idée a évolué. En 2010, j'ai publié un article « Bande dessinée, art brut et dissidence » pour *9e Art*. C'est le premier texte que j'ai écrit sur le sujet. C'était l'occasion de mettre sur le tapis une série d'idées que j'avais en tête, depuis un certain temps, tout une série de réflexions qui s'étaient forgées par le biais de mes différentes activités en lien avec ces deux champs de création.

Plus tard, à l'époque où je travaillais à la conservation des œuvres de *La S Grand Atelier*, après mon travail au *Mad musée* et après ma thèse de doctorat que j'avais consacrée aux auteurs de bande dessinée argentins Muñoz et Sampayo, j'ai eu envie de revenir dans le circuit de la recherche. Fort de toutes ces expériences passées, le projet de mener un travail d'analyse sur les liens entre bande dessinée et art brut m'est apparu comme une évidence. En 2018, j'ai déposé un dossier pour obtenir une bourse de recherche de trois ans du Fonds national de la recherche scientifique (FNRS) via l'Université libre de Bruxelles. L'ULB a des accords de collaboration avec l'Université de Lausanne qui elle-même est liée à la Collection de l'Art Brut, c'est comme ça que je suis entré en contact avec cette dernière. On s'est alors retrouvés autour de la table avec l'équipe de

direction de la Collection de l'Art Brut. La directrice Sarah Lombardi, qui avait elle-même dans ses cartons l'idée de faire quelque chose sur les liens entre Art Brut et bande dessinée, a d'emblée été très enthousiasmée. Ça s'est décidé très vite. Entre-temps, j'ai obtenu la bourse de recherche. Cette exposition représente donc l'aboutissement de cette recherche.

Est-ce que tu pourrais évoquer certains artistes significatifs dans ta réflexion dont tu ignorais le travail avant tes visites en Ateliers et ton travail avec les Collections ?

Quand j'ai débuté la sélection pour l'exposition, j'avais une liste d'environ 150 artistes. Donc, ça représentait une somme considérable d'œuvres. On a ensuite resserré le choix. Quels sont ceux que je ne connaissais pas ou que j'ai découvert tardivement ? Celui qui est le plus proche de la matrice bande dessinée (c'est d'ailleurs pour cette raison-là qu'il ouvre l'exposition, c'est Frank Johnson. C'est un Américain qui, dès 1928, commence à raconter le récit de *The Wallis Gang*, l'histoire d'une bande de copains, dans une petite ville des États-Unis. Les derniers épisodes qu'il a réalisés datent de 1978. Ça représente près de 50 ans de planches et de récits qu'il n'a jamais montré à personne y compris à ses proches ; c'est sa veuve qui retrouve 128 cahiers juste après son décès.

Frank Johnson poursuit en solitaire pendant une cinquantaine d'années en fait.

Oui, exactement. C'est proche de bandes dessinées comme *Blondie*, *Popeye* ou *Dick Tracy* par exemple. Les intrigues évoluent beaucoup. Dans les années 1940, certains passages semblent annoncer les bandes dessinées *underground* des années 1960 et 1970. Les personnages sont imbibés d'alcool et se tapent dessus ; le genre de chose qui aurait été difficilement imaginable dans la presse étatsunienne de l'époque !

L'aspect compulsif est-il fort présent dans ces récits outsider ? Car l'écriture d'une bande dessinée nécessite une grande rigueur et une assiduité sur le long terme. Parlerais-tu d'une nécessité impérieuse qui ordonne ces réalisations, parfois sur l'échelle d'une vie ?

Ce qui est remarquable, aussi, c'est qu'il y a un côté auto-référentiel : ses personnages savent qu'ils sont dans une bande dessinée. Johnson commence le tout dernier volume en 1978 alors qu'il n'avait plus rien dessiné durant 15 ans ; il est très malade et sait probablement que ses jours sont comptés. Les personnages du *Wally's Gang* se retrouvent et déclarent dans ses planches : « Ah tiens ! Ça fait 15 ans qu'on ne s'est plus vus ! », ils parlent des proches qui sont décédés et constatent que c'est tout une génération qui est en train de disparaître et que les anciens ce sont désormais eux... Très simplement, sous des dehors apparemment anecdotiques, ses petits personnages *cartoonesques* nous offrent un témoignage extrêmement juste et émouvant sur la vie et le temps qui passe...

... le récit entre en dialogue avec son propre créateur.

Oui, c'est ça ! Je ne sais pas si on peut parler de famille de substitution mais je pense qu'il y a quelque chose de cet ordre-là. Visiblement, Johnson n'avait aucune volonté de prospecter dans l'édition ou d'espérer être édité. Or, son talent est évident et je pense qu'il aurait très bien pu intéresser les éditeurs de bandes dessinées. À la même époque, on peut, par exemple, lire des *comic books* complètement déjantés de Fletcher Hanks... Mais voilà ! Visiblement, le travail de Frank Johnson n'était pas destiné à être montré à l'extérieur – tout en étant foncièrement marqué par la production de l'époque. C'est donc une bande dessinée dans sa définition la plus normative.



© Kuroda

À l'autre bout du spectre, on a aussi choisi d'exposer Yuichi Nishida, l'auteur d'immenses dessins – il n'en réalise qu'un ou deux par an. Certains contiennent des éléments figuratifs, d'autres pas du tout. On a une espèce d'explosion et d'abstraction qui fait presque parfois penser à Jackson Pollock ou Cy Twombly. Chez Yuichi Nishida, on retrouve parfois des personnages qui renvoient à certains codes bien connus du manga. Il aurait aimé devenir mangaka mais le fait d'aligner toutes ces petites images, les unes à côté des autres, le pousse au découragement – il faut bien voir qu'au Japon, les bandes dessinées sont en moyenne publiées au rythme de 40 pages par semaine. C'est, évidemment, un travail qui est très très exigeant et très laborieux. Nishida ne se sent pas capable de le faire et il va, pour éviter cette exigence, déployer le contenu narratif qu'il pensait injecter dans ses mangas, dans ces grandes compositions dont lui seul cerne le sens profond. Elles apparaissent comme abstraites mais, à l'étude, elles ne le sont pas vraiment...

Katsutoshi Kuroda, lui, travaille parfois à partir de la dernière case pour remonter dans l'action, ensuite. C'est ça ?

Ha oui ! Effectivement, il dessine ses bandes dessinées en sens inverse : il commence par la fin.

Alors, lui, je l'ai rencontré. C'était une rencontre absolument fabuleuse. Entre temps, j'avais eu une bourse pour faire un séjour au Japon. C'est Tadashi Hattori, professeur d'histoire de l'art à l'Université Konan à Kobé, qui m'a servi de guide dans tous ces ateliers japonais. C'était fabuleux car ce sont des ateliers où on n'entre pas aussi facilement que dans leurs équivalents belges comme au *Créahm* ou à *La S Grand Atelier*. Donc il a été mon sésame et j'ai pu voir énormément de choses. Ce qu'il faut comprendre, aussi, c'est que toute cette esthétique manga est hyper présente dans l'environnement quotidien des japonais. Il faut passer du temps sur place pour s'en rendre compte. On trouve cette esthétique sur les emballages de chips, sur les publicités, partout. C'est décliné à l'infini.

Ce qui m'a intéressé, c'était de montrer la perméabilité de créateurs que j'ai choisi d'exposer à cette culture de masse. On est à priori loin ici de la définition de Jean Dubuffet quand il décrit : l'artiste brut comme « indemne de culture artistique ». Ceci dit, je pense que, quand il parlait de culture artistique, dans son esprit, il parlait de la culture avec un grand C. Celle qui est noblie et non ce qu'on appelle aujourd'hui la « pop culture » qui imprègne très fortement beaucoup de ces artistes dits outsider.

Alors qu'ils semblent antithétiques, je vois des liens évidents entre certaines tendances de l'art outsider et le Pop Art, en particulier au Japon. Pour en revenir à Katsutoshi Kuroda, ses bandes dessinées sont souvent très proches en apparence de l'abstraction, mais c'est sa manière à lui de

figurer des combats hyper violents, inspirés par des séries comme *Battle Royal* ou *Dragon Ball*.

J'ai une anecdote assez amusante. Tadashi m'avait fixé rendez-vous à l'atelier Nishiawaji Kibo-no à Osaka, un lieu de créations pour personnes porteuses d'un handicap que Katsutoshi Kuroda fréquente une demi-journée par semaine. Il voulait savoir qui était ce visiteur et s'était renseigné sur moi auprès de Tadashi. Quand j'arrive dans l'atelier, il est occupé à une histoire de samourais... Alors, il fait de moi un de ses personnages, un samouraï belge qu'il tue au bout de 3 pages ! Ceci dit, il fait ça tout le temps. Dans ses récits, il y a peu de personnages qui survivent plus de 3 ou 4 pages. Lui, l'auteur, est très calme, extrêmement gentil et avenant, et on a un peu l'impression que ses bandes dessinées lui servent d'exutoire.

Et donc tu te retrouves sur place, vous ne vous connaissez pas et tu te retrouves déjà mis à mal dans les scènes de combat !

Oui, exactement.

Je pense que nous tous qui avons dessiné enfants, nous nous racontions des histoires tout en les dessinant. On se les raconte pour soi-même sans que ce soit nécessairement compréhensible pour quelqu'un de l'extérieur. Kuroda a été assez surpris que des gens puissent s'intéresser à ses bandes dessinées, à lui poser des questions, à lui demander ce que ça racontait, etc. Lui se racontait ça pour lui-même. C'est tout. Par exemple, il a réalisé de très grands dessins que je trouve absolument magnifiques. Avec toute la réutilisation de codes visuels du manga, très colorés etc. Mais il l'a fait un peu comme un travail de commande. Ce qui l'intéresse plutôt, c'est d'avoir ses gros volumes comparables à ce qui se fait au Japon où le manga se présente sous forme de volumes de plusieurs centaines de pages. Kuroda les conçoit d'avantage comme ça. Les exposer au mur, de son point de vue, je ne sais pas si c'est une aberration mais ça fait moins de sens pour lui que d'accumuler un gros volume, bien épais, une masse de planches, comme ces séries. C'est ce qui l'intéresse !

« Art Brut et bande dessinée » à la Collection de l'Art Brut, Lausanne, Du 16 septembre 2022 au 26 février 2023

Catalogue « Art Brut et bande dessinée », Atrabile, 2022, 168p.

Sourire noir de MCR

Le jour où tu m'as montré ton travail tu m'as emmenée dans une ruine en surplomb de l'Ourthe au fond la vallée d'enfance eau

Vestiges vertiges

lianes salive savon rivière

glissement Dissolution disparition

(désorientation LES panneaux de signalisation)

Se dissolvant aussi la femme du film insouciance clapote

Dans le transsibérien tu déplores la souffrance des arbres

Une femme enlace un tronc Lutte contre la menace Cherche l'ancrage l'équilibre

Les lianes comme le lierre des ruines enturbannent enserrant étouffent Coupés les liens qui n'existent plus

Abandonner

De décomposition en fertilité Transformations cycles

Plus ancien que le langage

Intime personnel et impersonnel devenir nature La femme enlace l'arbre

Où avais-je la tête ? Coupez !

Fin abrupte du film après une séquence d'excès de féminin Insouciance inconsistance maillot, bottes et bouquet rivière brune climat indécis humide chaud

Dragées Baptême purification dragée semente, une graine qui contient sa disparition Et sa renaissance

Tenir la dragée haute tenir la tête hors de l'eau échapper à la dissolution Enlacer le stable tronc de l'arbre

comme si tu prescrivais aussi la manière d'entrer en résonance avec ton travail : laisser fondre sous la langue Jusqu'au noir cœur de désastre Laisser fondre sous la langue Pour en recueillir la substantifique amande

D'une ruine en surplomb lianes coupées La dragée haute

Sylvie Cannone

Marie-Christine Remy expose à la galerie Flux 60 rue Paradis, 4000 Liège en janvier 2023

VITA NUOVA

1960-1975

Une **exposition d’été à Nice où le MAMAC présente du 14 mai au 02 octobre 2022, un panorama de l’avant-garde italienne entre 1960 et 1975. L’historicité de ses contenus et les questions suscitées, peuvent éveiller une compréhension de la crise que notre actualité traverse. La société de l’image, Mémoires des corps et Reconstruire la nature, structurent le cadre tripartite de cette présentation, lequel induit l’écho répété et constitutif d’une lecture contemporaine de l’histoire.**

Vita Nuova annonce hautement la vertu du changement dans l’art italien des sixties et de l’influence prépondérante du cinéma sur les artistes de la génération née entre 1920 et 1940. Il est en effet le mode d’expression le plus apte à faire la révolution des images et des corps, et donc, en finir avec le fascisme qui fut, rappelons-le, à l’origine de la Cinecittà en 1930. Grâce à la véracité du néoréalisme, le cinéma de 1960 aidera, avec justesse, les jeunes formes expérimentales des arts à privilégier la vie sur la représentation séculaire.

Des extraits de films de La Dolce Vita (Federico Fellini, 1960), d’Accattone (Pier Paolo Pasolini, 1961) et Le Désert rouge (Michelangelo Antonioni, 1964) ouvrent l’exposition en montrant une représentation de la femme subtilement diversifiée, et ceci, comparativement aux stéréotypes féminins qui envahissent l’imaginaire social avec Hollywood, la presse et la publicité. Ce point non anodin souligne cette conviction de contrebalancement que l’art souhaitait opérer sur les dictats de l’industrie et des médias envers la société dite de consommation.

Qu’il s’agisse du film Ma femme (1970) de Rosa Foschi ou bien des caviardages et des détournements publicitaires de Lucia Marucci, ce sont les obsessions représentationnelles de la femme comme le socioclecte d’une société masculine qui sont observées.

C’est en traversant l’Italie du Nord au Sud et en interrogeant les classes sociales et les âges, que le micro-trottoir de Pier Paolo Pasolini, recueille en partage des réponses inédites sur la sexualité vécue et souhaitée. Son documentaire précurseur et nommé, Comizi d’amore, 1964, évoque aussi pudiquement que publiquement, les questions du désir et de ses convenances, de l’égalité sexuelle pour la femme et pour l’homme, du choix du mariage, du divorce et de l’homosexualité.

Dans ces années nouvelles, l’image médiatique et fantasmée entame sa traversée des corps dans la réalité sociale italienne au cœur même du consumérisme. Ce phénomène fut l’entame d’une aliénation que nous connaissons bien et qui fut observée et dénoncée rapidement par nombre d’artistes qui, bien que présents dans l’exposition, n’ont pas tous bénéficiés de la carrière longue et internationale des vedettes de l’Arte Povera.

La Verifica Incerta (1964-65, Rome et Paris), est un film expérimental qui déconstruit les topiques de la grande production cinématographique italienne. Exclusivement composé d’images trouvées (found footage), sur des bobines non exploitées de la Cinecinttà, les artistes, Gianfranco Baruchello et Alberto Grifi, proposent un monument satirique et un ready made, qu’ils dédient à Marcel Duchamp. Ce film en 16 mm, présente une plasticité contrastive, due à la succession des sons, des textures, des couleurs et des lumières. Comme un gant retourné, l’effet filmique est incessamment court-circuité pour montrer une mécanique du cinéma qui révèle son objet par ses coutures.

En 1968-69, Ugo Nespolo réalise à Turin Buon-giorno Michelangelo (film noir et blanc, sonore, 16 mm, 18 minutes). L’auteur film se amis depuis la récupération et le chargement d’une sphère surdimensionnée, qu’il entpouse dans l’habitacle d’une

voiture coupée, décapotable, à destination de la galerie que tenait alors Madame Christian Stein à Turin. Le parcours est drolatique, on y croise Daniela Palazzoli, Gianni Simonetti, Tommaso Trini, Michelangelo Pistoletto et Gilberto Zorio, qui s’amusent comme des adolescents et qui, le croirait-on, démystifient le parcours de l’artiste et le châtiment de Sisyphé pour le transport d’un rocher factice.

Dès 1963, entre les villes de Rome et Turin, l’art prépare une voie dissonante à celle des nouvelles avant-gardes américaines. C’est parce que le corps exprime bien des choses silencieusement, que l’Arte Povera contrecarrera la débauche productiviste et industrielle de son temps, par des formes artistiques dépouillées des acquis de la culture et pour des œuvres faites autant par le questionnement matériel de réalisation que par l’action induite. Dans une salle commune de l’exposition, dialoguent, Italia del dolore de Luciano Fabro



Fabio Mauri, Elisabetta Catalano, collage photographique, Ideologia e natura, 1973

(1975), et Mappa (*Mettere al mondo il mondo*), de Alighiero Boetti (1971-1973).

Pour Fabro, c’est une carte de la péninsule de plus de 2 mètres qu’il lacère et suspend, alors que Boetti fait réaliser soigneusement par l’excellence de l’artisanat afghan, la première broderie d’une longue série de planisphères qu’il produira jusqu’à sa mort. Chaque carte est le chaînon d’une évolution géopolitique d’un temps, qui démontre la brièveté des dominations, qui entraînent cependant, la courte histoire humaine au rythme de ses suffocations.

L’Italie de la douleur de Luciano Fabro exprime les Années de plomb, qui commencent à la piazza Fontana de Milan, le 12 décembre 1969. Cet attentat à la bombe, en plus des quatre autres commis ce jour-là, ensanglanteront le pays pour toute la décennie suivante. Si nous pensons également au coup d’état Borghèse du mois de décembre 1970, nous comprenons un peu mieux la nature de l’activisme et de la lutte armée qui se dérouleront, confusément, par les mouvances néofascistes et une partie de la gauche « extraparlémentaire », convaincues des vertus de la violence politique, le tout sur fond de guerre froide.



Photogramme Pier Paolo Pasolini Comizi d'amore 1964

de la performance Che cosa è il fascismo (1971). Elle est l’interprétation d’un rassemblement de la jeunesse mussolinienne que l’auteur a vécu adolescent dans les jardins Boboli de Florence. Reconstitué à partir d’archives, des étudiants en art dramatique et en arts plastiques exorcisent la systémie idéologique que l’auteur dénonce par le souvenir de cette célébration funeste.

Deux ans plus tard, il entreprend une seconde performance nommée Ideologia e natura (1973), qui restera célèbre grâce à la séquence photographique d’Elisabeth Catalano, où nous voyons une jeune Piccole italiane (une organisation fasciste pour jeunes filles), qui se dénude et se rhabille et dont l’effeuillement de chaque pièce du vêtement fournit la conviction d’un viol idéologique.

L’exposition Vita Nuova concilie l’Art et le Design pour signifier une prise de conscience écologique. Le design fonctionnaliste rencontrera ses premiers contradicteurs en Italie, entre 1966 et 1974, notamment, avec l’Archizoom Associati, qui est une agence fondée à Florence, et avec le Collectif Strum (architettura strumentale), de Turin. Ce dernier accèdera à la notoriété avec la conception du siège Pratone (gazon), conçu en 1971. Il est un carré d’herbes factices à disposer chez soi. Réalisée en mousse polyuréthane expansé, l’œuvre est molle pour une grande liberté de positions du corps. Cette dernière s’affiche clairement comme un projet Kitsch et anti-design industriel, que le collectif considère comme le suppôt de la tyrannie productiviste et consumériste. Dans un autre rapport d’échelle, Laura Grisi et Marinella Pirelli filment le comptage de grains de sable, The Measuring of Time (1969), et le mouvement du vent, Wind Speed 40 Knots (1968). Mario Merz réalise ses premiers habitats et Ettore Spalletti, avec quelques amis, charrient des formes géométriques polychromes sur la plage de Pescara (1970).

La production mondiale des objets plastiques diversifie et amplifie son offre à la fin des années 60, alors que le milieu scientifique constate une diminution périodique de l’ozone dans l’Antarctique. 1971, célèbre la Fondation de Greenpeace et un groupe de 2200 savants alertent des dangers écologiques à venir. La coïncidence de cette croissance industrielle et du premier choc pétrolier d’octobre 1973 est sans appel. La demande d’énergie dépassera désormais l’approvisionnement disponible du pétrole américain et ainsi commencera la dépendance des pays occidentaux auprès des pays de l’OPEP. La suite de l’histoire est connue.

Cette période italienne inventera sa propre contre-culture pour s’extraire d’un passé douloureux. L’exposition Vita Nuova montre bien comment l’invention de formes esthétiques exercera une influence dans la vie artistique internationale, comme des forces d’opposition pour satisfaire une soif de progrès et de justice sociale. Le cinéma a sans doute été une ressource majeure en ce sens. Un nombre d’œuvres en présence, fait preuve d’une étonnante lucidité pour désigner les étapes d’un entre-deux mondes qui ne dévoilait pas encore et pleinement sa nouvelle identité.

Le 31 mai 1975 à la Galleria d’arte moderna de Bologne, Fabio Mauri projette le film L’évangile selon Saint-Mathieu (1964), sur le corps même de Pier Paolo Pasolini, son ami d’enfance. Cette projection unique entend confondre le rythme vital de

Jeanpascal Février

Nice, le 19 août 2022

Les grandes expositions de l’été 2022

En Europe, l’été 2022 est celui de toutes les grandes manifestations internationales de l’art contemporain : biennale de Venise, biennale de Berlin, documenta de Kassel, Manifesta à Pristina. A la rentrée, les biennales de Lyon et d’Istanbul ouvriront leurs portes. J’ai visité les trois premières : elles surfent toutes sur des thématiques socio-politiques et identitaires, tout en instrumentalisant les artistes.

Il est clair que depuis la nuit des temps, les grands problèmes politiques et sociaux concernent les artistes et que leurs œuvres en témoignent. Pour n’évoquer que des chefs-d’œuvre universels on peut citer les *Désastres de la guerre* de Goya ou le *Guernica* de Picasso. Le problème n’est donc pas dans les sujets que traitent les artistes, il réside dans l’utilisation par certains curateurs (pas tous heureusement) de concepts issus de la sociologie ou des études politiques pour définir un thème presque toujours étranger au champ de l’art entendu au sens le plus large. Certains curateurs choisissent les œuvres qui vont constituer l’exposition en fonction de leur adéquation la plus directe avec le thème qu’ils ont défini au préalable. Par là même, ils enlèvent à l’œuvre ce qui fait son essence : sa singularité et sa puissance poétique. Dans le cas des grandes manifestations internationales, ils remplissent des espaces de plus en plus nombreux et/ou démesurés avec de plus en plus d’œuvres retenues en fonctions de leur capacité à illustrer les « concepts » à la mode qu’ils veulent défendre.

l’auteur au mouvement de ses images, dont l’écran est une chemise blanche portée à même la peau. Une installation infra mince très différemment perçue évidemment après son assassinat, le 2 novembre 1975 à Ostie.

Sans revenir plus longuement sur la Biennale de Venise, on peut rappeler que Cecilia Alemani, sa directrice artistique, s’est concentrée sur les notions de genre. A Berlin, l’artiste Kadder Attia assure la direction artistique de la biennale et il s’avère être meilleur artiste que curateur. Attia s’attache au décolonialisme en y incluant le néo-féminisme, l’écologie, etc. Les expositions occupent six lieux à travers la ville : l’Akademie der Künste de l’Hanseatenweg, l’Akademie der Künste de la Pariser Platz, l’Hamburger Bahnhof, le KW Institute for Contemporary Art, l’ancien siège de la Stasi et une vitrine de la Wilhelmstrasse qui devient ainsi le projet pilote du « Dekoloniale Memory Culture in the City ». L’ensemble est clair, il paraît sérieux – je ne suis ni sociologue, ni anthropologue –, à la limite de l’ennui. Il semble plus important de lire les grands cartels qui expliquent comment les œuvres s’intègrent dans le projet que de les regarder.

L’accrochage m’est apparu souvent sommaire, comme si les pièces exposées n’avaient pas de relations entre elles et qu’elles n’étaient là que pour servir le propos curatorial : une attaque de l’héritage de la guerre et du colonialisme, de la domination par la race, le sexe, la classe et la caste, des dommages écologiques, de la désinformation et du contrôle social. Beaucoup des pièces exposées relèvent du documentaire – films, séries de photographies, textes – d’autres, comme on avait pu le voir à Venise, incitent à un retour à un « âge d’or » d’avant toute civilisation, donc à un passé mythifié plutôt qu’à l’avenir. L’Akademie der Künste (Hanseatenweg) est seul lieu où la poétique de l’art est à l’oeuvre. On y trouve une très belle pièce de Sammy Baloji en dialogue avec de délicats dessins de plantes de Temitayo Ogunbiyi ou le beau film de Yuyan Wang, *The Moon Also Rises*(2022) qui s’inspire d’une initiative lancée en 2018 en Chine visant à mettre en orbite trois lunes artificielles au-dessus des grandes villes afin d’assurer une lumière du jour continue.

A la documenta aussi les cartels dominant. Pour ma part, il y a déjà quelques années que je refuse de les lire si l’œuvre qu’ils accompagnent ne m’interpelle pas d’une manière ou d’une autre. A

Kassel, il est essentiellement question de déconstruction. Le concept a été forgé par Jacques Derrida. Pour le philosophe, la déconstruction apportait une dimension supplémentaire à l’analyse critique, elle permettait de faire entendre les voix qui murmurent, sans jamais se figer, dans les interstices des textes. Il ne s’agit jamais de détruire ou de dissoudre, mais de déplier. Le concept de déconstruction, tel qu’il est utilisé aujourd’hui (et singulièrement dans les arts

pour bavarder et faire la fête ? Les « œuvres » ressemblent souvent à l’exposition de fin d’année d’un atelier créatif. A de nombreuses reprises, en guise d’esthétique, elles utilisent le diagramme avec ses cartes mentales et ses schémas – un langage qui appartient plus au marketing ou à la sociologie qu’à l’art. Le visiteur sillonne la ville, passant d’un lieu à un autre, d’une cantine où les artistes cuisinent à une usine désaffectée où les différents espaces sont définis par quelques



Erick Beltran, vue de l’installation, documenta fifteen 2022, vue de l’expositon , Museum fo Sepulchral Culture.

visuels) s’inspire bien des théories derridiennes, mais il s’en éloigne aussi par pratique de la destruction, d’une volonté de faire table rase du passé sans envisager l’avenir. A Kassel, les œuvres sont quasiment absentes au profit de stands plus ou moins bricolés et destinés à l’échange et au dialogue sans que l’on sache clairement qui est supposé échanger ou dialoguer. Les artistes ? Le public des visiteurs ? Les groupes scolaires présents en masse ?

La direction artistique de la documenta fifteen a été confiée à *ruangrupa*, un collectif d’artistes basé à Jakarta qui a construit cette édition de la documenta sur les valeurs et les idées fondamentales du *lumbung* – un terme indonésien qui désigne une grange à riz communautaire. Le *lumbung*, ancré dans des principes tels que la collectivité, le partage des ressources communales et l’allocation égale, devient ici un modèle artistique et économique. Le collectif *ruangrupa* a invité d’autres collectifs qui ont eux-mêmes invité d’autres collectifs portant le nombre de participants à près de 1500, le tout se répartissant sur 32 sites dans la ville. Donc beaucoup de choses présentes mais peu de choses à voir.

Les problèmes de censure que la documenta a connu rencontrent un important débat culturel en Allemagne présent depuis quelques années et d’ailleurs, cette année, la manifestation, habituellement très internationale, est surtout visitée par un public allemand. Les journalistes et les professionnels qui ont assisté aux journées d’ouverture ont tous évoqué un climat festif, des échanges, etc. Mais à la mi-juillet, sous la canicule, il ne se passe plus grand-chose. Et puis, vient-on à Kassel

Un des rares artistes à être présent à Kassel en son nom propre (encore qu’il veuille être un porte-parole des aborigènes australiens), Richard Bell, déclarait dans une émission d’ARTE : « Je suis un activiste déguisé en artiste ». La documenta fifteen de Kassel se veut activiste. Mais est-ce que l’activisme est une nouvelle discipline des arts visuels ? Sa place n’est-elle pas plutôt au sein de la société dans tous les combats nécessaires pour créer une terre vivable pour tous ? Si le terrain de l’art est devenu le seul lieu où l’échange dégaé de toute entrave est possible, s’il est le seul espace de liberté où tout (et n’importe quoi) peut être expérimenté, comment expliquer que les gouvernements et les sponsors paient des sommes colossales pour organiser ces grandes manifestations culturelles qui ne concernent malgré tout qu’une minorité de citoyens ? Et si les pouvoirs publics et les entreprises apportent ainsi des moyens financiers, on ne peut pas s’empêcher de penser qu’ils attendent quelque chose en retour.

Il me semble que nous nous trouvons devant un phénomène de diversion. Il n’est orchestré par personne en particulier, mais par tous les acteurs – publics et privés – qui interviennent dans le monde de l’art, à commencer par nous les critiques. Par paresse ou par confort (c’est un peu la même chose), nous avons cessé d’être vigilants. Dans nos articles, nous restituons trop souvent ce que les curateurs ou les artistes nous racontent de leurs expositions. Nous travaillons : nous approfondissons leurs propos, mais sans les remettre en question, et nous avons démissionné sur le terrain du jugement de goût. Il devient urgent de se remettre sérieusement au travail sous peine de ne plus avoir du tout d’œuvre à commenter !

Le monde : tous les continents, tous les âges, tous les sexes. Mais ces manifestations d’envergure génèrent de nombreux déplacements d’œuvres, de professionnels de l’art et de public, ce qui entre en contradiction avec les préoccupations écologiques affirmées. Les réponses proposées sont aussi problématiques : elles relèvent principalement d’un retour à la tradition et à ses préceptes. Chaque communauté se replie sur elle-même et obéit aux lois immuables de son terroir presque toujours extra occidental. On est loin de l’universalisme qui voudrait que tous soient sauvés.

Un des rares artistes à être présent à Kassel en son nom propre (encore qu’il veuille être un porte-parole des aborigènes australiens), Richard Bell, déclarait dans une émission d’ARTE : « Je suis un activiste déguisé en artiste ». La documenta fifteen de Kassel se veut activiste. Mais est-ce que l’activisme est une nouvelle discipline des arts visuels ? Sa place n’est-elle pas plutôt au sein de la société dans tous les combats nécessaires pour créer une terre vivable pour tous ? Si le terrain de l’art est devenu le seul lieu où l’échange dégaé de toute entrave est possible, s’il est le seul espace de liberté où tout (et n’importe quoi) peut être expérimenté, comment expliquer que les gouvernements et les sponsors paient des sommes colossales pour organiser ces grandes manifestations culturelles qui ne concernent malgré tout qu’une minorité de citoyens ? Et si les pouvoirs publics et les entreprises apportent ainsi des moyens financiers, on ne peut pas s’empêcher de penser qu’ils attendent quelque chose en retour.

Il me semble que nous nous trouvons devant un phénomène de diversion. Il n’est orchestré par personne en particulier, mais par tous les acteurs – publics et privés – qui interviennent dans le monde de l’art, à commencer par nous les critiques. Par paresse ou par confort (c’est un peu la même chose), nous avons cessé d’être vigilants. Dans nos articles, nous restituons trop souvent ce que les curateurs ou les artistes nous racontent de leurs expositions. Nous travaillons : nous approfondissons leurs propos, mais sans les remettre en question, et nous avons démissionné sur le terrain du jugement de goût. Il devient urgent de se remettre sérieusement au travail sous peine de ne plus avoir du tout d’œuvre à commenter !

Le monde : tous les continents, tous les âges, tous les sexes. Mais ces manifestations d’envergure génèrent de nombreux déplacements d’œuvres, de professionnels de l’art et de public, ce qui entre en contradiction avec les préoccupations écologiques affirmées. Les réponses proposées sont aussi problématiques : elles relèvent principalement d’un retour à la tradition et à ses préceptes. Chaque communauté se replie sur elle-même et obéit aux lois immuables de son terroir presque toujours extra occidental. On est loin de l’universalisme qui voudrait que tous soient sauvés.

Colette Dubois

palettes et des panneaux suspendus. Car s’il s’agit de dialoguer, c’est chaque fois à l’intérieur du système défini par chaque collectif. C’est ainsi que j’ai déambulé lentement, en regardant dans le vague, en m’asseyant devant n’importe quelle stands plus ou moins bricolés et destinés à l’échange et au dialogue sans que l’on sache clairement qui est supposé échanger ou dialoguer. Les artistes ? Le public des visiteurs ? Les groupes scolaires présents en masse ?

La direction artistique de la documenta fifteen a été confiée à *ruangrupa*, un collectif d’artistes basé à Jakarta qui a construit cette édition de la documenta sur les valeurs et les idées fondamentales du *lumbung* – un terme indonésien qui désigne une grange à riz communautaire. Le *lumbung*, ancré dans des principes tels que la collectivité, le partage des ressources communales et l’allocation égale, devient ici un modèle artistique et économique. Le collectif *ruangrupa* a invité d’autres collectifs qui ont eux-mêmes invité d’autres collectifs portant le nombre de participants à près de 1500, le tout se répartissant sur 32 sites dans la ville. Donc beaucoup de choses présentes mais peu de choses à voir.

Les problèmes de censure que la documenta a connu rencontrent un important débat culturel en Allemagne présent depuis quelques années et d’ailleurs, cette année, la manifestation, habituellement très internationale, est surtout visitée par un public allemand. Les journalistes et les professionnels qui ont assisté aux journées d’ouverture ont tous évoqué un climat festif, des échanges, etc. Mais à la mi-juillet, sous la canicule, il ne se passe plus grand-chose. Et puis, vient-on à Kassel

Un des rares artistes à être présent à Kassel en son nom propre (encore qu’il veuille être un porte-parole des aborigènes australiens), Richard Bell, déclarait dans une émission d’ARTE : « Je suis un activiste déguisé en artiste ». La documenta fifteen de Kassel se veut activiste. Mais est-ce que l’activisme est une nouvelle discipline des arts visuels ? Sa place n’est-elle pas plutôt au sein de la société dans tous les combats nécessaires pour créer une terre vivable pour tous ? Si le terrain de l’art est devenu le seul lieu où l’échange dégaé de toute entrave est possible, s’il est le seul espace de liberté où tout (et n’importe quoi) peut être expérimenté, comment expliquer que les gouvernements et les sponsors paient des sommes colossales pour organiser ces grandes manifestations culturelles qui ne concernent malgré tout qu’une minorité de citoyens ? Et si les pouvoirs publics et les entreprises apportent ainsi des moyens financiers, on ne peut pas s’empêcher de penser qu’ils attendent quelque chose en retour.

Il me semble que nous nous trouvons devant un phénomène de diversion. Il n’est orchestré par personne en particulier, mais par tous les acteurs – publics et privés – qui interviennent dans le monde de l’art, à commencer par nous les critiques. Par paresse ou par confort (c’est un peu la même chose), nous avons cessé d’être vigilants. Dans nos articles, nous restituons trop souvent ce que les curateurs ou les artistes nous racontent de leurs expositions. Nous travaillons : nous approfondissons leurs propos, mais sans les remettre en question, et nous avons démissionné sur le terrain du jugement de goût. Il devient urgent de se remettre sérieusement au travail sous peine de ne plus avoir du tout d’œuvre à commenter !

Le monde : tous les continents, tous les âges, tous les sexes. Mais ces manifestations d’envergure génèrent de nombreux déplacements d’œuvres, de professionnels de l’art et de public, ce qui entre en contradiction avec les préoccupations écologiques affirmées. Les réponses proposées sont aussi problématiques : elles relèvent principalement d’un retour à la tradition et à ses préceptes. Chaque communauté se replie sur elle-même et obéit aux lois immuables de son terroir presque toujours extra occidental. On est loin de l’universalisme qui voudrait que tous soient sauvés.

Un des rares artistes à être présent à Kassel en son nom propre (encore qu’il veuille être un porte-parole des aborigènes australiens), Richard Bell, déclarait dans une émission d’ARTE : « Je suis un activiste déguisé en artiste ». La documenta fifteen de Kassel se veut activiste. Mais est-ce que l’activisme est une nouvelle discipline des arts visuels ? Sa place n’est-elle pas plutôt au sein de la société dans tous les combats nécessaires pour créer une terre vivable pour tous ? Si le terrain de l’art est devenu le seul lieu où l’échange dégaé de toute entrave est possible, s’il est le seul espace de liberté où tout (et n’importe quoi) peut être expérimenté, comment expliquer que les gouvernements et les sponsors paient des sommes colossales pour organiser ces grandes manifestations culturelles qui ne concernent malgré tout qu’une minorité de citoyens ? Et si les pouvoirs publics et les entreprises apportent ainsi des moyens financiers, on ne peut pas s’empêcher de penser qu’ils attendent quelque chose en retour.

Il me semble que nous nous trouvons devant un phénomène de diversion. Il n’est orchestré par personne en particulier, mais par tous les acteurs – publics et privés – qui interviennent dans le monde de l’art, à commencer par nous les critiques. Par paresse ou par confort (c’est un peu la même chose), nous avons cessé d’être vigilants. Dans nos articles, nous restituons trop souvent ce que les curateurs ou les artistes nous racontent de leurs expositions. Nous travaillons : nous approfondissons leurs propos, mais sans les remettre en question, et nous avons démissionné sur le terrain du jugement de goût. Il devient urgent de se remettre sérieusement au travail sous peine de ne plus avoir du tout d’œuvre à commenter !

NFT, crypto art

Déjà l’heure du (dépôt de) bilan ?

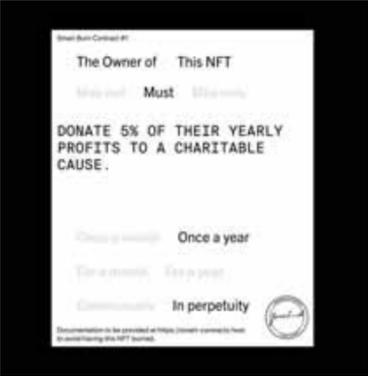
Le marché des NFT a explosé. Les œuvres d'art numériques ont atteint des sommets de valeur, suscitant un engouement sans précédent. Mais derrière cette euphorie, des questions se posent sur la durabilité et l'impact environnemental de cette technologie. Les NFT ont-ils déjà dépassé leur pic ?

Apparu dans le sillage des cryptomonnaies, le marché des NFT liés à des œuvres de crypto art a connu en l'espace de moins d'un an une explosion aussi soudaine qu'inexplicable. Ces actifs numériques, purement spéculatifs, ont formé une bulle dans laquelle le marché de l'art traditionnel s'est enfoncé. Mais le volume des transactions a connu ces derniers mois une forte diminution, faisant craindre (ou espérer, c'est selon) un effondrement prochain. Les NFT vont-ils disparaître aussi soudainement qu'ils sont arrivés, avant même que nous ayons pu comprendre ce qu'ils faisaient là ?

La manière la plus simple d'expliquer ce qu'est un NFT est de remonter à ses origines. En 2014, Kevin McCoy et Anil Dash élaborent, dans le cadre de la rencontre annuelle de programmation « Seven on Seven » organisée par Rhizome (organisation spécialisée dans la promotion de l'art des nouveaux médias) à New York, un concept pour permettre aux artistes travaillant essentiellement dans le domaine du numérique de vendre leurs créations, au même titre que des œuvres « physiques ». Le principe est simple : comment donner de la valeur à un objet numérique par nature reproductible à l'infini ? McCoy et Dash ont l'idée d'utiliser la technologie de la blockchain, alors en plein essor, pour générer un certificat d'authenticité unique, qui sera lié à l'œuvre numérique. Comme un Bitcoin, l'existence et la propriété de ce certificat est a priori infalsifiable, et son transfert vers un autre propriétaire ne peut se faire que via une transaction validée par le réseau qui compose la blockchain. Il s'agit donc d'une technologie très adéquate pour produire un « document » authentique attestant que l'on est l'unique propriétaire d'une œuvre. Cette question n'était pas en soi nouvelle : déjà en 2011, Rafaël Rozendaal, dont les œuvres sont majoritairement des sites web, s'était inspiré du certificat élaboré en 1971 par Seth Sigelaub et Bob Projansky (*The Artists's Reserved Rights Transfer And Sale Agreement*) pour élaborer une procédure via laquelle il confiait le titre de propriété de l'un de ses sites à l'acheteur – ce dernier s'engageant contractuellement en retour à renouveler périodiquement le nom de domaine, afin que l'oeuvre reste toujours librement accessible en ligne.

La grande nouveauté est que, si le certificat imaginé par Rozendaal existe encore sous une forme matérielle (un CD-Rom reprenant le code du site et un document papier), celui de McCoy et Dash est entièrement numérique, et sa pérennité est garantie par la blockchain. Il est conservé, comme un Bitcoin, dans un portefeuille électronique. Quant à son transfert, seul son propriétaire détient la clé qui lui permet d'effectuer l'opération. Mais à la différence d'un Bitcoin, ce « jeton » est « non fongible » (Non Fongible Token, non interchangeable. Un Bitcoin est égal à un autre Bitcoin, là où le NFT est unique (et naturellement non divisible, tandis qu'un Bitcoin peut être divisé jusqu'à 0,00000001).

Et c'est ici que s'installe la grande confusion entre le NFT et l'œuvre numérique qui lui est associée. Pour leur démonstration, McCoy et Dash utilisent une œuvre dénommée *Quantum*, qui consiste en une animation vidéo, une forme abstraite et colorée faisant une boucle de quelques secondes. Le fichier est très léger – 9 Mb –, mais bien trop lourd pour être hébergé sur la blockchain NameCoin qu'il ont choisie (il en existe aujourd'hui des centaines), ou même sur n'importe quelle autre blockchain (soit la taille des blocs qui composent la blockchain ne le permet pas, soit c'est théoriquement possible, mais avec pour résultat un coût de production absolument démesuré). Le principe

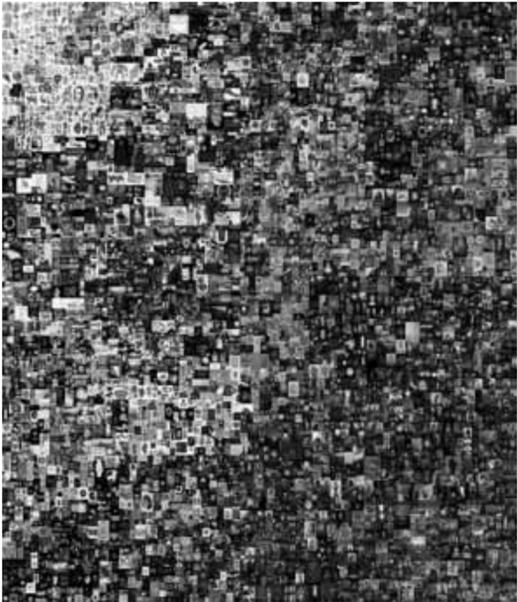

 Jonas Lund : Smart Burn Contract, 2021

consiste donc à créer un NFT qui contienne une clé cryptographique (un « hash ») unique, qui « pointe » vers l'œuvre (un fichier .jpg, une vidéo, un gif, …) dont les métadonnées contiennent le même « hasch ». Si le NFT est revendu, c'est-à-dire s'il passe d'un portefeuille électronique à un autre, le lien avec l'œuvre est ainsi maintenu. Mais si le NFT est stocké sur une blockchain, où se trouve l'œuvre à laquelle il est associé ? Réponse : partout, en un nombre potentiellement infini d'exemplaires et oui, disponible pour téléchargement. Ainsi le lien : https://ipfsgateway.makersplace.com/ipfs/QmXkxp-wAHCTdXbb5HUwqTFucG1RMS6T87v1CdvdvL7qA

donne-t-il accès à l'œuvre par laquelle tout est arrivé, le fameux *Everydays : The First 5,000 Days* de Beeple, vendu par Christie's en 2021 pour 42.329 Ether (la cryptomonnaie de la blockchain Ethereum), soit à l'époque l'équivalent de plus de 69 millions de dollars américains. Il suffit de le télécharger pour en disposer (gratuitement), et l'on peut même s'offrir le petit luxe de vérifier qu'il s'agit bien du fichier associé au NFT vendu chez Christie's, en comparant le « hash » de ses métadonnées avec celui du certificat de vente. On mesure dès lors à quel point les notions « d'unicité » ou de « propriété » telles qu'appliquées au marché des NFT sont relatives. Affirmer que le NFT est une œuvre unique est donc un non-sens complet, pour ne pas dire un abus de langage – intentionnel ou non.

Toutes les données permettant de trouver et de télécharger l'oeuvre de Beeple (un fichier .jpeg de 300 Mb) sont par nature publiques, et fournies lors de la transaction, comme c'est le cas pour n'importe quelle crypto œuvre (une œuvre associée à un NFT). Il ne s'agit pas d'un défaut du système, mais bien de ce qui assure son bon fonctionnement : pour que soit maintenu le lien entre le NFT et l'œuvre, celle-ci est hébergée sur une sorte de réseau dans le réseau, l'Interplanetary File System ou IPFS, qui fonctionne selon le principe du *peer to peer* tout comme le faisait Napster avec les fichiers musicaux, en les rendant toujours disponibles au téléchargement. McCoy et Dash se sont dits surpris de voir que le concept qu'ils avaient littéralement élaboré sur un coin de table, avec ses imperfections, n'ait absolument pas évolué et soit aujourd'hui utilisé pour des transactions chiffrées en dizaines de millions de dollars (Dash, en particulier, est très critique vis-à-vis de la folie spéculative dans laquelle a basculé le crypto art).

Fondamentalement, l'idée n'est pas si différente de celle qui préside aux transactions liées à l'art


 Beeple: Eveydays : The First 5.000 Days, 2021

conceptuel : je peux me faire tatouer une *statement* de Lawrence Weiner sur le bras, ou reproduire à l'identique un *murail* de Sol Lewitt dans ma cuisine, cela ne fera pas de moi le propriétaire de ces œuvres, pas plus que je ne « possède » l'œuvre de Beeple que je pourrais afficher sur un écran 4k dans mon salon. Les collectionneurs de crypto art sont parfaitement conscients (enfin, on l'espère) de ce paradoxe et s'en amusent via des mêmes internet sur les « right-clicker savers » qui enregistrent les fichiers associés à des NFT. En 2014, l'artiste Michael Green avait tenté de vendre sur eBay un gif animé intitulé *Balloon Dog Deflated* représentant une version dorée du *Balloon Dog* de Jef Koons se dégonflant jusqu'à s'écraser sur le sol. La mise à prix, 5.800 dollars, se voulait un clin d'oeil aux 58 millions qu'avait rapporté la vente de l'oeuvre originale. La presse avait alors titré sur « le gif animé le plus cher de l'histoire », qui n'avait pourtant pas trouvé preneur. Green a conservé pour ses archives un stock de « hate mail » qui lui a été adressé, ses correspondants ironisant sur l'idée d'acheter ce qu'ils pouvaient télécharger gratuitement en une fraction de seconde … Il y a fort à parier qu'aujourd'hui, si un NFT était créé et lié au gif *Balloon Dog Deflated* (c'est peut-être le cas), il trouverait rapidement preneur pour un montant nettement supérieur à 5.800 dollars.

Ce n'est donc pas a priori cet aspect du marché des NFT qui est le plus déconcertant (car que dire des *zones de sensibilité picturale immatérielle* d'Yves Klein ?), pas plus que le fait qu'il repose sur une technologie, la blockchain, encore largement incomprise du plus grand nombre (car il n'est pas nécessaire de comprendre le fonctionnement de l'internet pour admettre son existence). Ce qui déconcerte, et qui est la raison essentielle pour laquelle les NFT sont devenus le centre d'une telle attention, c'est évidemment les prix auxquels ils s'échangent. Si le phénomène était resté cantonné au monde des geeks et des collectionneurs de cryptomonnaie, il aurait tout au plus suscité une attention amusée. Mais il est entré avec fracas dans la « vrai » monde de l'art, via non pas la grande porte mais le portail royal – l'une des plus vénérables maisons de vente, Christie's -, et avec un parfait inconnu (en tous cas du monde de l'art), Mike Winkelmann alias Beeple, qui du jour au lendemain se retrouve à égalité

(d'un point de vue financier s'entend) avec un Damien Hirst, un David Hockney ou un Jef Koons (Christie's avait déjà procédé auparavant à la vente bien moins médiatisée d'un NFT, mais associée à une œuvre « physique »). A partir de là, ce fut la ruée vers l'or : de l'infographiste du dimanche à des artistes renommés tels que Frank Stella, Marina Abramovic ou Bob Wilson parmi tant d'autres, tout le monde voulut en être. Et pour ceux qui n'avaient rien à proposer, pas de problème : des « générateurs de crypto art » firent rapidement leur apparition et pullulèrent désormais sur le web.

Les questions esthétiques sont de toutes façons ici sans importance, ou plutôt : elles ne sont pas appropriées. Car comment juger les productions de Beeple autrement qu'avec des critères adaptés à la peinture à l'aérographe sur trottoir, sans même parler de la laideur abyssale des « Bored Apes » et autre « CryptoKitties » ? Comment supporter la vue des récents « Howlerz » d'un certain Noah Davis qui, après un passage par Gagosian, est entré chez Christie's où il a organisé la vente de Beeple ? Davis qui n'hésite pas à citer … David Hammons quand il s'agit de déplorer le fait que certains (il en reste) dans le monde de l'art continuent de dédaigner le mouvement NFT, et déclare avoir amassé plus d'argent avec ses, donc, « Howlerz », que durant ses cinq années passées chez Christie's. L'erreur serait d'aborder le phénomène sous l'angle des arts visuels, là où il n'est en fait question que de popularité. Posséder le NFT d'un « Bored Ape » équivalait à faire partie d'un club fermé – dont les membres se retrouvent d'ailleurs parfois dans la « vraie vie ». Acheter le NFT d'un « CryptoPunk » équivalait à acheter un titre de noblesse, mais posséder le même « CryptoPunk » sans avoir eu à l'acheter signifie faire partie de la vieille (quelques années donc) aristocratie numérique : à l'origine, en 2017, ces images de 24 x 24 pixels étaient accessibles gratuitement (dernier record en date, 8.000 ETH soit 23,7 millions de dollars) à tout qui ouvrait un portefeuille électronique sur la blockchain Ethereum. En cela, le mouvement NFT est parfaitement représentatif de son époque, où ne comptent que les *likes* et les *followers*, où la vie est d'abord vécue à travers les filtres d'Instagram.



The Ukrainian Meta History Museum of War

Mais tout comme le fonctionnement des réseaux est bien souvent biaisé – *likes* et *followers* achetés par milliers, faux comptes aussi nombreux que les vrais, *fake news* érigées en système de désinformation -, celui du marché des NFT est régi par une grande opacité. Il convient de rappeler que toutes ces transactions, traduites en dollars pour leur donner un côté plus spectaculaire, sont réalisées en cryptomonnaie, dont l'une des caractéristiques intrinsèques est la très grande volatilité. Si la chute du Bitcoin (moins 40% en six mois) et celle de l'Ether (moins 25% sur la même période) se poursuivent, tous ces NFT ne vaudront bientôt plus grand-chose. L'Ether ne valait quasi rien en 2020, avant de connaître deux pics spectaculaires en 2021 (vente de Beeple chez Christie's) et début 2022 (sommets de la vague NFT) avant de commencer sa dégringolade – tout comme s'effondrait le volume des transactions liées au crypto art. Le Bitcoin suit le même schéma (même si sa valeur initiale est évidemment supérieure à celle de l'Ether) : difficile dès lors de ne pas voir que le marché des cryptomonnaies et celui des NFT sont étroitement liés - ou peut-être, qu'ils ne forment qu'un.

Ces transactions sont-elles seulement réelles ? Un NFT peut passer par des dizaines de portefeuilles électroniques et voir sa valeur démultipliée, avec une seule et même personne à la manœuvre. Beeple a-t-il vraiment encaissé, en cash, les dizaines de millions de dollars qui lui aurait rapporté la vente de son œuvre ? Lorsqu'on lui pose la question il répond qu'il doit lui rester « quelque chose comme 6 dollars après les taxes », qu'il n'aime ni les grosses voitures ni les grandes maisons, et qu'il préfère réinvestir ses gains dans de nouveaux projets artistiques. On peine à voir lesquels, tout comme on peine à croire, compte tenu de la personnalité du personnage, qu'il n'ait pas eu le désir d'acheter au moins une (ou deux) Lamborghini pour s'afficher sur Instagram. Tout le monde a entendu parler de ces adolescents devenus millionnaires en quelques clics grâce aux NFT, mais personne ne les a jamais vu. L'exemple le plus parlant de cette dichotomie entre le réel et la réalité est à trouver du côté des musées d'art. Durement touchés par les conséquences de la pandémie de covid-19, puis par la crise de l'énergie, ils ont vu frapper à leur porte des sociétés leur faisant miroiter des fortunes pour la vente d'une simple reproduction numérique de leurs œuvres. A priori, tous les musées du monde devraient aujourd'hui crouler sous les millions (là où ils peinaient auparavant à se faire payer des sommes dérisoires pour l'utilisation légale des mêmes reproductions), mais force est de constater que c'est loin d'être le cas. Le Musée des Offices à Florence avait créé l'événement en 2021 lorsqu'il avait vendu un NFT lié à la reproduction du *Tondo Doni* de Michel-Ange pour l'équivalent de 240.000 dollars. Mais il s'est avéré que la société ayant mené l'opération a empoché près des 3/4 de la somme promise. Certes, le musée aurait au final touché 70.000 dollars (à vérifier), ce qui est loin d'être négligeable, dans l'opération. Mais celle-ci a soulevé des questions juridiques tellement complexes, notamment liées à la propriété intellectuelle … que le gouvernement italien a depuis lors interdit à ses institutions de s'embarquer dans

NFT creators when I right click and Save Image As



Right click.

l'aventure NFT (Dorian Batycka, dans Artnet News du 11/07/22). Il est de ce point du vue presque touchant de voir l'ADAGP publier une tribune (co-signée entre autres par les successions Chagall, Miro, Picasso, Magritte, …) appelant au respect du droit d'auteur (« Par ailleurs, certaines œuvres d'art numérique associées à un NFT reproduisent des œuvres d'autres artistes sans le consentement de ces artistes ou de leurs ayants droit. ») : on ne peut que souhaiter bonne chance à leurs avocats dans leur poursuite des contrevenants à travers le Far West sans frontières de la blockchain.

Certains auront réussi, c'est certain, à tirer des bénéfices rapides du phénomène NFT et du crypto art. Mais les principaux acteurs du système sont peut-être à rechercher du côté des cryptomonnaies elles-mêmes. Des liens auraient existé entre Beeple et son acheteur avant la vente de *Everydays*. Le dit acheteur, qui se cachait jusque là derrière le pseudonyme de Metakovan, a profité de l'événement pour révéler sa véritable identité : Vignesh Sundaresan, connu pour ses investissements massifs dans les cryptomonnaies. Son intérêt : que ses actifs numériques circulent et prennent de la valeur. Or quelle meilleure publicité pour ceux-ci que de montrer qu'ils vous rendent tellement riche que vous pouvez aller jusqu'à acheter un fichier .jpeg pour 69 millions de dollars ? Les connaisseurs de la blockchain Ethereum ont relevé des zones d'ombre sur la transaction avec Beeple : a-t-elle vraiment eu lieu, ou les Ether n'ont-ils fait qu'un aller-retour depuis le portefeuille détenu par Metakovan ? Quant au Bitcoin, on l'a peut-être oublié, il a longtemps été associé aux transactions criminelles effectuées sur le « dark web ». Quoi de mieux que l'art (fut-il crypto) pour lui donner une nouvelle respectabilité ?Et derrière Nifty Gateway, l'une des principales plateformes d'échanges de NFT, on trouve les frères Winkelvoos (à l'origine de Facebook avant d'avoir la mauvaise idée de confier leur idée à Mark Zuckerberg), eux aussi « milliardaires » en cryptomonnaies.

Si l'effondrement du marché des NFT est lié à celui des cryptomonnaies, il pourrait aussi venir d'une prise de conscience de ses principaux



Bored Ape Yacht Club

acteurs, c'est-à-dire des collectionneurs. L'opacité

des transactions pose déjà de nombreuses questions, mais un autre problème de taille est lié à la conservation des actifs numériques eux-mêmes. Le recours au système *peer to peer* de l'IPFS mentionné plus haut est loin d'être la norme, et de nombreuses plateformes de vente de NFT conservent les données de manière « centralisée », ce qui signifie que les données en question peuvent disparaître (si la société qui les gère venait à faire faillite par exemple), ou qu'elles sont susceptibles d'être corrompues. Le créateur de NFT Neither confirm a ainsi vendu une collection sur OpenSea, l'une des principales plateformes d'échanges, avant de remplacer quelques jours plus tard les œuvres qui leur était associées par des images de tapis – donnant corps à l'expression « to pull the rug » (tirer le tapis), utilisée dans le domaine des cryptomonnaies pour désigner un acte malveillant. Il entendait par cette action faire prendre conscience aux collectionneurs potentiels de la nécessité de comprendre comment fonctionne ce marché – et où sont conservés ces actifs que l'on dit valoir des millions. Les exemples de NFT disparus (ou plutôt, de la disparition du contenu auquel ces NFT sont liés) sont devenus (crypto)monnaie courante. Même le recours à l'IPFS ne fournit pas une totale garantie pour la pérennité de ce contenu, car il peut être accessible de manière publique, ou privée (via un serveur centralisé). Des observateurs attentifs ont ainsi souligné que le lien (repris ci-dessus) au fameux *Everydays* de Beeple passait par makersplace.com, ce qui posait de sérieuses questions quand à sa conservation à long terme. Un point à méditer, lorsque l'on parle d'une oeuvre à 69 millions de dollars.

Tout ceci pourrait prêter à sourire – après tout, il y a quelque chose d'amusant à voir se développer de toutes pièces un marché de l'art virtuel qui reproduit à sa manière les travers et les excès du marché « physique » de l'art -, si les NFT et le crypto art en général ne constituaient pas un véritable désastre écologique de plus, compte tenu des masses colossales d'énergie carbonée que nécessite leur production, leur gestion et leur échange. La disparition des NFT serait une bonne nouvelle pour la planète, qui en a grandement besoin.

Lucile Desamory POLYAMORY

Lucile Desamory est une artiste belge née en 1977 à Bruxelles. Elle est connue pour ses œuvres multimédias, notamment ses performances scéniques et ses installations. Elle a travaillé avec des artistes congolais et allemands, et a été impliquée dans des projets internationaux. Ses œuvres explorent souvent des thèmes liés à l'identité, à la culture et à la politique.

Début 2020, le second long métrage de Lucile Desamory, Télé Réalité est projeté en avant-première à la Berlinale, dans sa ville d'adoption. Belge devenue allemande, elle occupe un territoire aux frontières mouvantes. Les visions carnavalesques et les guests iconiques (Boris Lehman, Noël Godin), les collaborateurs congolais (les cinéastes Gustave Fundi et Glodie Mubikay), les coproductions allemandes font de Télé Réalité un objet hybride assez représentatif de l'écosystème de l'artiste, mais aussi naturellement de son esthétique. Des points de repères emblématiques (surréalisme, occultisme, théâtre, série Z...) sont reliés par des errances de road movie, ou par la curiosité éclectique de quelqu'un qui a fait l'impasse sur les écoles d'art ou de cinéma. Se former par soi-même, c'est en réalité évoluer en fonction des rencontres au devant de qui l'ont va, mais c'est aussi ne pas avoir une maison à proprement parler : l'ailleurs est toujours la prochaine destination, l'inexploré est constamment enviable. Installations, collages, pièces de théâtre, films sont les vaisseaux d'une narration où Lucile Desamory fait le lien entre sa vie réelle et sa vie rêvée, à la manière d'une shaman. Elle travaille en ce moment sur un médium propice à la transe collective : la série télé.

Feuer und Flamme, une soirée cabaret animée par Lucile Desamory et Werner Hirsch aka Antonia Baehr avec Carola Caggiano, Teta Lfrica et bien d'autres. Petite plate-forme artistique, Emanat, Ljubljana, 2022

Lucile Desamory, 2019

Interview de Lucile Desamory par Florent Delval

Lucile Desamory, 2019

Une de tes premières publications s'appelait "Une relation compliquée avec la transe". Le titre est une bonne entrée en matière dans ton travail.

La transe c'est là où on se perd. Ce qui m'intéresse dans mon travail c'est l'endroit de l'entre deux, où on n'est pas sur si c'est un courant d'air ou un fantôme. Tu vois quelque chose dans le ciel et tu te dis que c'est un ovni. Mais le lendemain tu entends à la radio que c'était un météorite qui est tombé pas très loin. J'aime ces moments de bascule où le vrai et le faux sont indiscernables. . J'adore le cinéma Z et le cinema bricolé parce qu'on n'est jamais très sûr. Est-ce que c'est sérieux? J'aime quand les effets spéciaux sont apparents : le choix est laissé d'y croire ou pas. Je dirais même que le moment où on y croit et on n'y croit pas en même temps qui m'intéresse. Et je me place au milieu. J'ai pratiqué parfois la télépathie avec des élèves, lors de cours à distance pendant les confinements. Je ne dis pas que la télépathie existe ou pas. Mais mettons-nous en situation de communication et voyons ce qui se passe. Il se passe toujours quelque chose, car une possibilité est créée.

Est-ce que le cinéma est un outil de reproduction du réel?

Plus que la salle d'exposition, la salle de cinéma, et le film, comme un ensemble sont du côté de la transe. Ce que je cherche est au-delà du réalisme. Les acteurs avec qui je travaille ne sont pas maquillés et ne sont généralement pas professionnels. Il y a donc un part très réaliste, voire documentaire. Mais les situations ne sont absolument pas réalistes. Quand je joue ou quand je demande à mon frère Damien ou à d'autres de jouer, ce n'est pas le talent d'acteur qui compte, mais ce qui se dégage des personnalités mêmes. Ensuite l'histoire que j'écris avec Damien est plus du côté du réalisme magique que du

Est-ce que tu n'as pas aussi une relation compliquée avec le collectif?

Lucile Desamory, 2019



Feuer und Flamme, une soirée cabaret animée par Lucile Desamory et Werner Hirsch aka Antonia Baehr avec Carola Caggiano, Teta Lfrica et bien d'autres. Petite plate-forme artistique, Emanat, Ljubljana, 2022

Lucile Desamory, 2019

Lucile Desamory, 2019

J'ai vécu une enfance communautaire dans une communauté Emmaüs à Bruxelles où on partageait tout, tout le temps : la cuisine, la salle de bain, la TV. Tout était commun et je n'avais rien à moi. Vivre une utopie en train de se réaliser m'a constituée. Je le porte en moi. Mais cela ma fait comprendre que ce qui m'intéresse c'est plutôt le collectif où tout le monde ne pense pas pareil.

On est seul mais on ne se fait pas tout seul. C'est un mythe du XXè siècle. Un artiste est fait de tous les gens et de toutes les personnes rencontrées sur son parcours.

Donc tu es toujours hantée par d'autres?

Oui, aussi, mais c'est autre chose. Je suis hantée et peuplée. Mais je parlais concrètement : un film ne se fait pas toute seule, une pièce de théâtre non plus... Je n'ai pas fait d'école d'art. J'ai donc dû apprendre avec des gens. J'ai toujours su que je voulais faire des films. Mais comme je n'ai pas été prise dans les écoles, j'ai commencé à les faire moi-même. J'ai commencé à faire des films en Super 8, en voyageant. Je peux te raconter quand je me déguisais en religieuse pour ne pas payer le train ; ou quand je faisais du stop avec un projecteur dans une valise, deux culottes et la caméra avec la pellicule dans l'autre. Je suis allée à pied de l'autoroute de Brescia vers l'autoroute de Turin et je suis tombé sur l'équipe de tournage du Fantôme de l'Opéra de Dario Argento (1998).

Tu travailles en ce moment sur un format très codé, une série. Peux-tu m'en dire un peu plus?

Avoir un format codé et l'appeler série, c'est juste un cadre. Ce n'est pas du tout de la fiction classique. Le projet est produit en partie par Netwerk à Alost. C'est la curatrice, Pieternel Vermoorlet qui était au courant de cette télévision pour retraités qui ont accès à un temps d'antenne de quelques minutes par jour. Elle a pensé que c'était une manière de collaborer avec des gens de la région. Encore une fois je me retrouve dans une position entre deux, entre mes idées de narration et le cadre. Pieternel savait que j'avais déjà fait une série en super 8, mais aussi que je suis intéressé par les détours les plus inattendus.

Le titre est : De Wervelde Wirwar, c'est-à-dire le Fouillis Tourbillonnant. Comme les personnes âgées sont le public, je vais parler de la perte et de la mémoire. On a tellement peur de perdre la boule, plus que de perdre la

Lucile Desamory solo show chez Faecher, Berlin 04 Déc – 14 Jan 2023

Lucile Desamory, 2019

Lucy McKenzie et le milieu de l'art. Il me semblait que je pouvais faire quelque chose dans ce milieu.

Qu'est ce que l'art offrirait que le milieu du cinéma n'avait pas?

Je n'étais pas dans le milieu du cinéma, mais de le milieu des squatters. J'étais sur la route. Je faisais des films à la punk, hors du milieu du cinéma car je n'avais pas fait d'école. Sans école, les connections se font de manière plus lente. Le milieu de l'art semblait offrir de l'espace et une liberté. Il y avait une ouverture à l'étrange et au détournement des codes qui était plus grande chez les gens que je rencontrais dans l'art.

Ensuite j'ai déménagé à Berlin et ça a été un grand coup de pied au cul. Quand je créais dans mon coin, j'avais l'impression d'être exceptionnelle ; arrivée à Berlin, je me suis rendue compte que tout le monde faisait ça. Ca peut-être très dur pour beaucoup mais pour moi c'était bénéfique.

J'ai continué à faire des films en parallèle jusqu'à aboutir au premier long, Abracadabra en 2013.

Tu travailles en ce moment sur un format très codé, une série. Peux-tu m'en dire un peu plus?

Avoir un format codé et l'appeler série, c'est juste un cadre. Ce n'est pas du tout de la fiction classique. Le projet est produit en partie par Netwerk à Alost. C'est la curatrice, Pieternel Vermoorlet qui était au courant de cette télévision pour retraités qui ont accès à un temps d'antenne de quelques minutes par jour. Elle a pensé que c'était une manière de collaborer avec des gens de la région. Encore une fois je me retrouve dans une position entre deux, entre mes idées de narration et le cadre. Pieternel savait que j'avais déjà fait une série en super 8, mais aussi que je suis intéressé par les détours les plus inattendus.

Tu as donc aussi "une relation compliquée avec les mots"?

Oui, ce titre était programmatique.

Lucile Desamory, 2019

La Cinematek de Bruxelles proposera une rétrospective des films de Lucile Desamory courant 2023.

Lucile Desamory solo show chez Faecher, Berlin 04 Déc – 14 Jan 2023

Lucile Desamory, 2019

Luk Lambrecht: La documenta15 était comme un rhizome, ni sondable ni compréhensible

Lucile Desamory, 2019

Cette année, la documenta15 a eu lieu à Kassel, sous la direction du collectif d'artistes Ruangrupa, basé à Jakarta. Ils ont fondé leur concept sur les valeurs et les idées du "lumbung", terme indonésien désignant une grange à riz communautaire.

Dans le cadre de la documenta 5, la "lumbung" a été déployée et traduite comme un modèle ancré dans des "principes" tels que le partage de biens communs, l'allocation d'espace à valeur égale - autant de valeurs qui sont devenues universellement applicables dans toutes les collaborations et dans le montage d'une gigantesque exposition dans 32 lieux à Kassel.

La documenta15 est devenue un modèle sans précédent à grande échelle, où il n'y avait plus de commissaire vedette centralisé, mais des collectifs d'artistes responsables du monde entier, qui mettaient en place et maintenaient un processus artistique dynamique et en constante évolution dans le lieu qui leur était attribué et invitaient également d'autres artistes "excédentaires" à participer activement.

La documenta15 était comme un rhizome, ni sondable ni compréhensible.

Une documenta de projet prestigieuse, coupée du canon de l'histoire de l'art occidental, loin des lieux traditionnels de la documenta historique-iconique de Kassel (comme la Neue Galerie) jour après jour - pendant exactement 100 jours - chaque visiteur était traité comme un ami VIP avec un éventail quotidien d'ate-liers, de films, de concerts et de fêtes gratuits.

Tout le remue-ménage très égotique de la traditionnelle "curation" des mégas-expositions - comme c'est le cas aux biennales de Venise et de Lyon - a été proprement jeté par-dessus bord à Kassel.

Des questions fondamentales sur "ce qu'est" l'art et le rôle des auteurs individuels, la place de l'art et de la culture dans les "sociétés", la "différence" visible de l'importance accordée à un individu en Occident et dans le Sud, l'omission du directeur/du "conservateur" au profit de décisions partagées par des collectifs, ainsi que la mise en évidence de l'importance de l'information gratuite par le biais des presses offset tournant en

Lucile Desamory, 2019

Lucile Desamory, 2019



Soumeya Ait Ahmed

Lucile Desamory, 2019

Kassel, au WH22, près de la gare nous attendait une petite constellation de collectifs extra européens. Parmi ceux-ci nous nous sommes intéressés au collectif 18. Une chimère à deux têtes: d'un côté, un lieu de documentation livres, vidéothèque et de

l'autre une aire de repos, un endroit de relaxation avec dégustation et repas distribués. Une ambiance relax qui invitait les visiteurs à la discussion. Avec la présence de Laila, la sociologue, Amine, le poète, Nadir le révolutionnaire et Soumeya la militante un film de 30 minutes reprend la totalité de l'interview et est visible on line sur notre site.

Lucile Desamory, 2019

Qui sont-ils? Comme le prétend Nadir Bouhmouch, ils ne veulent pas s'exotiser en présentant une exposition construite en amont, dans ce sens ils s'inscrivent totalement dans le protocole instauré par ruangrupa le collectif indonésien qui chapeaute cette documenta.

permanence dans le hall sinueux et remodelé de la Documenta, sont une petite sélection d'éléments qui ont rendu le monde de l'art traditionnel et surtout le marché de l'art hyper nerveux.

Le marché de l'art, mais aussi les académies occidentales, avec leurs départements et leurs directions fondés sur les prouesses techniques, pimentés par un modèle de transfert de connaissances sur l'histoire de l'art cano-nisé et occidentalisé, ont été fondamentalement exposés aux doutes et aux objectifs par le biais des faits de la documenta15 globale...

Il est apparu très clairement à Kassel que l'on fait de l'art de qualité dans le monde entier, un art qui est sou-vent très critique mais aussi séduisant, anonyme en termes d'auteur et non issu d'écoles d'art profession-nelles. L'art à la documenta15 a été négligeable sur le plan commercial mais abondamment soutenu sur le plan culturel par les communautés locales en tant que biotopes inspirants, souvent connectés en tant que col-lectifs d'artistes "inter-locaux" - grâce à internet !

Lucile Desamory, 2019

La documenta s'est terminée définitivement le 25 sep-tembre 2022. La question se pose de savoir si cette vaste édition apportera un quelconque changement dans "notre" société où l'art consiste en une succession d'expositions avec de petites fêtes pour des groupes limités de personnes qui fonctionnent dans l'entre-soi. Des centaines d'œuvres d'art de bon niveau ont été exposées à la Documenta 15. Je ne veux en nommer aucune par respect pour les centaines d'artistes de n'im-porte où dans le monde qui, dans un certain "contexte", déclenchent et produisent de l'art par besoin d'exprimer des idées à travers un langage visuel qui interpelle les "communautés" et pas seulement les formés de l'his-toire de l'art contemporain.

Lucile Desamory, 2019

Les temples de l'art étaient "momentanément" silen-cieux et vides. Les colonnes du Fridericianum de Kas-sel parlaient en noir et blanc; l'art est vivant.

Luk Lambrecht

Traduit avec www.DeepL.com/Translator, texte origi-nal en néerlandais sur fluxnews.be

Lucile Desamory, 2019



Collectif ruangrupa

Lucile Desamory, 2019



Reza Afisina, © FNLP

Lucile Desamory, 2019

Ouateux



Comment vous décrire cette exposition de Peter Wächtler présentée du printemps à l'été 2022 à la galerie Dépendance à Bruxelles? La décrire reviendrait à vous brosser un large tableau de la période dans laquelle nous nous trouvons : un tableau d'histoire. Il va de soi que nous n'allons pas y arriver. Mais à défaut de se lancer ici dans une vaste fresque historique, risquons-nous à avancer un modeste adjectif qui évoquerait l'époque que nous traversons actuellement.

Nous dirions qu'elle a quelque chose de *ouateux*, cette période... La pandémie semble derrière nous. Les lendemains n'ont pas vraiment chanté. On s'attendait à une sortie en forme d'apothéose, façon finale de coupe du monde. Certains ont même rêvé d'une nouvelle ère d'années folles. Serait venu un remède miracle qui aurait éradiqué la maladie, à une vitesse équivalente à celle de son irruption. Au lieu de cela, elle s'en est allée après un dernier tour d'honneur, se retirant lentement, laissant même encore planer le doute sur le fait qu'elle soit toujours présente, malgré tout. Les esprits en sont sortis assommés. Il y a eu une confuse volonté d'oublier, de mettre tout ça au placard. Personne n'a réellement trouvé la force d'achever la digestion psychique de ces deux années de cauchemar sanitaire, mais aussi et surtout de cauchemar politique. On a plutôt misé sur une amnésie individuelle et collective. Au diable ces années perdues. Lesquelles ? On ne s'en souvient même plus. Le monde est reparti dare-dare à Ibiza, à Lanzarote, pour se détendre. Il va sans dire que les diverses belles résolutions du début de la pandémie ne subsistent dans les consciences que sous la forme de vagues ectoplasmes...

Toutes ces bribes de récit historique, Peter Wächtler les saisit au vol et les distille dans la première aile de la galerie. Cette galerie bruxelloise possède la particularité d'être polarisée en deux espaces : un troisième espace, plus confus, encombré de colonnes, les joignant. Lorsqu'on pénètre dans cette exposition, on note tout de suite que l'artiste a fait sienne cette distribution spatiale. Il l'a même accentuée, plaçant tout au plus deux séries d'œuvres, dans les deux ailes opposées de la galerie, séries flanquées chacune d'une autre œuvre, plus singulière : soit quatre types différents de créations. Sans être à proprement parler un face-à-face, l'exposition postule en tout cas résolument une distance. L'espace central, de jonction, est vide. Il ressemble soudain à un hall de gare, d'aéroport, ou à un *no man's land*, au front.

Oui, cette période est *ouateuse* et pour exprimer formellement cela, Wächtler a fait une série de céramiques drolatiques : il a réalisé des compositions sculpturales colorées en terre cuite imitant des essuies de bain, recouvrant mystérieusement des objets indéfinissables, le tout placé sur des piédestaux métalliques (*Towel Red*, *Towel Blue*, *Two Towels I*, *Two Towels II*, toutes œuvres de 2022). On pourrait dire que ce seraient là des parodies, en modèles réduits, des fameuses sculptures en feutre de Robert Morris (pour leur côté vaguement menaçant), voire de Joseph Beuys (pour leur prétention curative). Mais on pourrait aussi songer à la célèbre sculpture de Man Ray, datant de 1920 : « L'énigme d'Isidore Ducasse », où un volume indistinct est ficelé dans une couverture de façon un peu sadomasochiste. Notre rapport à la matière, au soin, à la douleur comme au bien-être, et enfin, notre rapport à l'absurde, au surréalisme, sans

oublier notre relation générale à ce qui est montré ou caché, avoué ou passé sous silence, ce dont on se souvient et ce qu'on oublie, volontairement ou involontairement... Oui, tout cela peut effectivement être placé sous la bannière de l'adjectif *ouateux*. Et tout cela renvoie bien à un récent état du monde. L'état ouateux peut renvoyer, en ce qui concerne notre vécu du corps humain, à deux situations. On se sent d'une part un peu ouateux sous l'effet des antidépresseurs. Ou alors, on se sent ouateux quand on a fait beaucoup de sport, qu'on s'est dépensé à fond, pour se sentir vivre (enfin). Ensuite, on prend une bonne douche, on se sèche avec un essuie éponge (justement) et là, ô satisfaction, on se sent un peu *ouateux*.

D'un point de vue technique, le travail de Wächtler est souvent provocateur : par exemple, ici, ces céramiques sont en terre cuite, mais leur polychromie est ajoutée à... l'aquarelle ! D'un côté, il use de la céramique, sorte de médium remis à l'honneur, valorisé par le marché de l'art comme quelque chose de potentiellement pérenne. Puis vient cette invraisemblable geste de peindre les sculptures à l'aquarelle, ce qui ramène le tout dans le champ de l'amateurisme le plus inadmissible pour le monde de l'art. Loin d'être maladroite cette double impulsion plastique est en réalité brillante, car elle dit beaucoup de notre société, égarée dans sa perception de ce qui est vif et de ce qui est inerte, de ce qui est vivant, et de ce qu'on pétrifie, contrôle.



A côté de la série des céramiques, on trouve un diptyque réalisé sur un matériau encore plus noble, à savoir le calcaire (*Softening*, 2022). Ce sont deux plaques de cette pierre sur lesquelles sont tracées deux lettres en caractères romains : un T et un D, peints consciencieusement et maladroitement, à nouveau, avec la fuyante aquarelle. Ce qui est cocasse ici, c'est bien sûr de deviner qu'on parle de Donald Trump, qui serait soudain passé dans l'histoire (ancienne). Et dont ne subsisteraient que les initiales, gravées dans quelque temple romain, témoignant lointainement de son règne. Fut-ce un règne glorieux ou consternant ? La majesté graphique, la noblesse de la pierre et la patine de l'histoire semblent là pour nous embrouiller doucereusement, pour placer le tout dans un passé vaguement prestigieux, un rien nauséux : ouateux en somme. On notera aussi en quoi cette pierre peinte à l'aquarelle de caractères romains évoque la lithographie : ce vieux procédé d'impression dont usait encore la presse au 19^{ème} siècle. Autre manière ironique, pour l'artiste, de mettre en perspective les échos confus nous parvenant des médias ayant accompagné le règne du rocambolesque président américain.

Lorsqu'on pénètre dans la seconde partie de la galerie, on voit d'abord un autre diptyque, fait de deux pierres, semblant extraites de fouilles archéologiques (*Two stones*, 2022). Mais bientôt, on y

devine aussi l'évocation de ruines, restant de quelque guerre du passé. On y devine aussi confusément la forme d'obus qui se seraient calcifiés, si tant est que ce soit géologiquement possible...

Et puis, tournant la tête, on tombe sur trois grandes sculptures figuratives en plâtre, évoquant le 19^{ème} siècle comme l'Antiquité, et représentant des personnages en toges, s'inclinant devant une foule imaginaire, une fleur à leurs pieds (*Main Actor I*, *Main Actor II*, *Main Actress I*, toutes de 2022). « Entre Agamemnon et Antigone » nous précise ironiquement l'artiste dans l'excellent texte accompagnant l'exposition, écrit sur le ton de la confession, mais brouillant aussi les pistes de lecture, non sans plaisir.

Pour notre part, on ne penserait pas en premier lieu à ces personnages antiques mais plutôt à des figures de « semeurs de grains » qui renverraient d'une part aux peintures pastorales françaises, à la Jean-François Millet, et d'autre part aux vaillants héros soviétiques peints au début du vingtième siècle, travaillant aux champs pour nourrir et inspirer le peuple. Le surgissement de ces deux types de figures, dans l'exposition, éclaire aussitôt l'ensemble de la proposition d'une lumière supplémentaire. On comprend en quoi elle portait, en sus de la fin de la pandémie, le début d'une guerre. Guerre ouateuse, en ce qu'elle est guerre d'influence, à distance, sur l'approvisionnement, en blé, notamment. Mais guerre pesante et réelle aussi, qu'on ne veut pas trop regarder, d'où la mise sous essuie de bain, dans la série des céramiques



dans l'aile opposée. Cette série de céramiques évoque alors des civils se cachant, se barricadant, se peinturlurant pathétiquement à l'aquarelle, pour ne pas se faire voir. Tandis que les bombes tombent et que les présidents français (joué ici par Jean-François Millet) et russe (incarné par le semeur soviétique anonyme) palabrent sans se comprendre un instant, chacun ayant ses propres valeurs « pastorales », ou devrait-on dire, populistes. A moins que le semeur soviétique ne soit joué par Volodymyr Zelensky, en martyr ou en porte-parole des agriculteurs alimentant dignement le monde, et ayant à courber l'échine sous le joug russe ? On s'emmêle les pinces, à la fin, dans la peinture de cette vaste fresque historique. Tout dépendra finalement des médias que vous lirez, de la perception de la réalité que vous vous forgerez, sculpterez.

Yoann Van Parys

Peter Wächtler
Softies
27 Avril > 9 juillet 2022
Galerie Dépendance, Bruxelles
4, rue du marché aux porcs
1000, Bruxelles
+32 2 217 74 00

Mu(s)e(s)



Observer l'œuvre de Marie Rosen nous fait découvrir ce que René Magritte ou Paul Delvaux, auraient créé s'ils avaient pu avoir le don d'immortalité. S'ils avaient vécu plus longtemps qu'une vie humaine, s'ils avaient pu continuer à faire évoluer leur travail, on les aurait peut-être vu aboutir aux délicats tableaux que propose cette peintre née en 1984 et vivant à Bruxelles. Nous en voulons pour preuve la nouvelle exposition que déploie la descendante de ces illustres aieux à la galerie Rossicontemporary, dans la capitale belge.

Un des fondements de la peinture de Magritte et de Delvaux est assurément à localiser du côté du désir pour l'être féminin se faisant idéal, muse tout autant que corps sensuel de chair incarnée. Un autre désir que nourrit la peinture de ces deux éminentes figures a trait quant à lui à l'espace : on peut dire qu'il y a un désir d'espace chez Magritte et Delvaux, un souhait irrépressible de le posséder, de l'habiter, de l'investir, d'être en lui, multiple, démultiplié. Le désir pour le corps féminin va de pair avec le désir d'espace : les deux se confondent, s'enchâssent, sont volontiers soumis aux mêmes jeux d'illusions, d'ésquives. Puisque tel est le désir : il doit s'alimenter d'une forme d'impossibilité pour continuer à exister, et même croître.

Marie Rosen fait cependant une démonstration étonnante. Elle dévoile un développement du désir que ne laissait pas présager la docte observation de l'œuvre de ses deux aieux égarés en leurs labyrinthes créatifs. Elle nous révèle en fait une peinture où le peintre se serait finalement métamorphosé en son modèle. Ou pour le dire autrement, une peinture où le désir se serait finalement métamorphosé en son objet. Ce n'est plus une énergie masculine qui observe ici une présence féminine, mais bien une présence féminine incarnée, ne laissant paraître de son précédent état d'énergie masculine qu'une lointaine mue. La mue d'une muse, qui est désormais autre, soit elle-même, et elle seule (dès lors que le peintre masculin soudain disparaît).

Il en résulte des tableaux surprenants, où l'on voit en quelque sorte cette muse en sa souveraineté nouvellement acquise. Marie Rosen représente beaucoup de personnages féminins (qui sont autant de portraits de cette muse nouvelle), se tenant droits et fiers. Comme par exemple dans ce

triptyque *Sans titre* (l'artiste ne donne jamais de titres à ses tableaux) de 2022 montrant trois jeunes filles –ou trois fois la même jeune fille– vêtues de rouge, se tenant devant un fond orangé piqué d'un motif étoilé. De tels personnages ont conservé dans leur regard une trace de mélancolie qui n'est autre que le reliquat du désir masculin inassouvi qui les a vu naître. Ils ont des longs couds, des traits épurés, comme on a pu en connaître avec Boticelli ou Ingres, d'autres peintres s'étant frottés à l'incarnation d'idéaux. Mais là où ces prédécesseurs ajoutaient cette masculine touche d'ambition (opérant souvent une contrainte à l'égard du corps féminin représenté), on vient ici vers un idéal différent, qui serait sans cesse ponctué d'une pointe de réalisme retenant l'envolée lyrique, empêchant l'être de trop se déréaliser : nous allons assurément dans les airs, dans les cieux avec cette peinture de Rosen, mais nous gardons aussi un pied sur la terre ferme. Ce pied sur la terre ferme sera toujours conféré par tel ou tel détail disons, prosaïque, dans ses tableaux : un regard soudain plus bas, un vêtement...

Ce qui se passe au niveau de l'espace est du même acabit. Ce n'est plus la représentation d'un désir d'espace mais la représentation du désir acquis de cet espace. On pourrait dire qu'on se retrouve *dans la peau* de l'espace dans les tableaux de Rosen qui le représente, ou plutôt qui nous le font vivre, car ce n'est plus une représentation mais une expérience. Ainsi de ce grand tableau *Sans titre* de 2022 toujours, de 120 par 150 cm, révélant une grande pièce tapissée de bleu, ouvrant vers deux couloirs dérobés, tels deux oreilles ou deux yeux. Ce serait presque équivalent à l'expérience récente que nous faisons de la réalité virtuelle, bien qu'en apparence le travail de Rosen dans son anachronisme semble éloigné de ces ultimes développements technologiques. Mais il n'empêche... Les tableaux d'espace de Rosen ont des yeux, un visage, un souffle, des battements de cœur (un peu comme l'annonçait en 1952 *La chambre d'écoute* de Magritte, du reste). Les regarder, c'est les revêtir. C'est être en eux. Et même plus encore, cela consiste à être eux. Cela signifie que les peintures de l'artiste vont souvent être des peintures de regards. Mais ce n'est plus le regard qui zyeute, louche. Nous ne sommes pas dans *Suzanne et les vieillards*. Ni dans l'œuvre finale de Marcel Duchamp, *Etant donné* : 1^o *La chute d'eau* 2^o le

gaz d'éclairage (1946-1966) dévoilée après sa mort au Philadelphia Museum of art, qui serait l'ultime représentation du regard désirant. Non, avec Rosen, vient désormais le temps du regard froid, intérieur, impassible, du désir même. Ce n'est plus un regard désirant, mais le regard du désir souverain. Désir assouvi, accompli. Et ce regard est présent autant dans les œuvres qui font littéralement voir des personnages en buste, ou dont seul est le visage, que dans celles qui montrent des espaces clos a priori dénués de présence humaine.

Puisque cette peinture est accomplissement et incarnation du désir, on pourrait aussi postuler qu'elle est enfantine. Car qu'est ce que le désir accompli sinon l'enfant ? Les personnages figurés par Rosen ont dans les yeux un regard d'enfance. Ce n'est pas un regard ingénû, mais un regard lucide et curieux. D'une lucidité qui leur vient de la connaissance encore fraîche du monde embryonnaire, absolu, dont ils proviennent. Monde totalement abstrait des pénibles aspects dont l'adulte affuble le réel. D'une lucidité, car ils entendent précisément *voir* les alentours : les regarder d'un œil perçant et clair.

Si ce ne sont pas des personnages qui sont représentés, mais bien des espaces seuls, alors ils sont représentations, expériences du regard en ce qu'ils montrent souvent des « boîtes » que l'on dirait presque crâniennes, ayant systématiquement ou presque, des « orbites ». Cette approche morphologique de l'espace s'exprime par l'intermédiaire d'intérieurs carrelés : salles de bain, laboratoires, ou ateliers de peintres d'une époque et d'une localisation indéfinissables. Tels sont les avatars de « boîtes crâniennes à orbites » dont use Rosen. Ces espaces carrelés ou crâniens ouvrent souvent sur l'extérieur sans toutefois que cet extérieur ne soit détaillé. Car ce qui importe, ce n'est pas cet extérieur mais bien les orbites incarnant le regard. Ces orbites prennent dans les tableaux de l'artiste la forme de fenêtres ouvertes vers un infini. Exemplaire à ce titre est le tableau *Sans titre*, 2022, de 120 sur 150 cm représentant une fenêtre aux bords arrondis, carrelés, plongeant vers un ciel orangé. Exactement comme Magritte le faisait, lui qui a multiplié les figurations de grandes baies de pierres ouvertes sur ce qui ressemblait à la mer, ou à un ciel. On pourrait dire similairement que les yeux écarquillés des personnages de Rosen sont autant de

baies bordées de pierres taillées ouvrant vers un infini.

Cher Magritte, cher Delvaux, vous voilà donc informés de ce que votre peinture est devenue. Vous pouvez vous réjouir de la voir dans les mains expertes de Marie Rosen. Ou plutôt, de la voir en son regard. Elle a de beaux jours devant elle. Et dans le futur, après elle, quelqu'un d'autre naîtra et proposera à son tour une autre mue.

Jena Tausen

Marie Rosen
Noemes II
02/06-27/08/2022
Rossicontemporary
Rivoli Building Ground Floor #17
690, Chaussée de Waterloo
1180, Bruxelles

**EUROPA,
OXALÁ**

EXPO 07.10.2022
05.03.2023

AFRICAMUSEUM

www.africamuseum.be

ces
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
Mucem
loterie nationale nationale loterij
Belgium
belspo

"Flags" à la Villa Empain

Quiconque pense à une exposition ayant pour thème les "drapeaux" dans un lieu désormais respecté comme la merveilleuse Villa Empain à Ixelles ne sera pas déçu et rentrera chez lui ravi.

Parbleu, l'équipe de la Villa Empain sait très adroitement et intelligemment, sur la base de thèmes apparemment banals, lancer à maintes reprises des projets qui "comblent un vide" à Bruxelles.

Les organisations subventionnées ne sont pas les seules à essayer de charmer, disons-le, un petit public initié avec des artistes et des concepts qui sont des "premières" dans notre pays avec des thèmes qui s'inscrivent parfaitement entre et dans le contenu de la Documenta, de la Biennale de Venise et de Manifesta. Bien sûr, l'art est le véhicule de prédilection pour aborder des questions d'actualité brûlantes sur le plan social, même si tout cela reste bien à l'abri des murs de l'art et de la culture. Une fois que le contenu polémique s'échappe, les "corps établis" de la société resserrent les rangs et des mesures sont prises ; même la récente Documenta de Kassel en a fait l'expérience du premier au centième jour du projet artistique "libre" le plus surveillé au monde.

La Villa Empain, parrainée par la Fondation Boghossian, se définit comme un "centre d'art et de dialogue entre les cultures orientales et occidentales". Il ne s'agit pas d'un simple discours d'encouragement, mais d'une réalité qui se concrétise par de nombreuses activités que la Villa entreprend et organise dans cette noble intention.

L'ADN de la Villa Empain est donc imprégné d'un soupçon d'engagement qui se ressent et se voit tout au long de sa "programmation lumineuse".

La Villa se profile au milieu de la scène artistique (contemporaine) surpeuplée de la région bruxelloise et va " survivre " avec brio.

Les "drapeaux" sont désormais un sujet que tout le monde poursuit d'une manière ou d'une autre ; un thème de rêve pour réaliser une exposition complète qui a été (une fois de plus) confiée au conservateur français "retraité" Alfred Pacquement, qui a longtemps brandi la plaque et le drapeau au Centre Pompidou à Paris. C'est aussi la raison pour laquelle certaines œuvres d'art vraiment cool sont exposées à cette expo. Pacquement a probablement encore un double de la clé des dépôts du méga-musée français qui va aussi bientôt "moderniser" la zone du canal de Bruxelles.

Deux "drapeaux", l'un flottant sur la façade et l'autre (comme une collection) planant de façon délirante au-dessus de l'illusion d'eau bleu ciel de la belle piscine en forme de miroir, sont d'accès gratuits à visiter.

Sur la façade, le drapeau de Yara Saïd, originaire de Syrie, "flotte" ; un drapeau conçu comme un champ orange traversé d'une bande noire, en référence " abstraite " aux gilets de sauvetage et aux canots pneumatiques permettant de traverser la mer vers de meilleurs endroits. Ce drapeau a été porté par le groupe d'athlètes réfugiés lors de la parade des Jeux olympiques de Rio.

Se faufilant dans l'eau de la piscine, Daniel Buren a installé pas moins de 1312 drapeaux triangulaires bleus et blancs en une invasion serrée de drapeaux rappelant une flotte de voiliers. Daniel Buren brille une fois de plus autour de la Villa avec un travail qui lui est typique, à savoir l'utilisation de lieux et d'endroits où personne d'autre ne mettrait les pieds. Cette œuvre impressionnante "1312 Flammes sur l'eau" est bien sûr en partie formelle mais, comme toutes ses œuvres, elle suscite l'observation active et la déambulation des visiteurs. C'est pourquoi des milliers d'images de téléphones portables de ses œuvres circulent "in situ", ce qui ne suggère absolument pas une position de visionnement fixe de prédilection. Quel artiste ce Daniel Buren !

Entre ces deux œuvres "publiques" situées "à l'extérieur", les autres œuvres s'insèrent dans le contexte muséal et "habité" de la puissante villa qui respire le luxe et le pouvoir. À son crédit, le commissaire Pacquement n'oublie jamais d'injecter une dose d'histoire de l'art dans ses projets d'exposition, et cette fois-ci encore, il ne déroge à cette règle.

Quel plaisir de découvrir dans la "Salle Nord" une suite d'œuvres d'art sur les bouleversements politiques plus ou moins simultanés du début du XIXe siècle en France et en Belgique, avec des œuvres ou des copies de Léon Cogniet, Adolphe Moulleron & Eugène Delacroix et Gustaf Wappers. Devant la belle et dense gravure de Picasso qui se trouve dans cette pièce, Pacquement émet une hypothèse amusante sur la signification d'un drapeau noir comme déclaration de guerre pour une femme désirée.



installation de Daniel Buren, © FNLL

La visite de la Villa offre une infinité de travaux de premier ordre, tous bien commentés et contextualisés dans un livret public gratuit

Un petit échantillon d'incontournables. L'Américain David Hammons (1943) a accroché dans la cage d'escalier de la villa son iconique drapeau américain déchiré aux couleurs panafricaines ; un drapeau qui pourrait hérisser tout comme l'autre drapeau américain de Danh VO, qui date de 1776 et est orné d'"accessoires militaires" avec un clin d'œil - qui se répercute d'ailleurs dans de nombreuses œuvres - à la transition d'un drapeau (américain) qui représente d'abord le désenchantement et devient bientôt celui de l'impérialisme. Dans un style similaire mais direct, l'affiche "All the Genocide Records" (1966) de l'artiste fluxus Georges Maciunas communique sans détour une "statistique" de ce que l'impérialisme américain a coûté dans le monde entier en vies humaines (innocentes) !

Tendez l'oreille et ouvrez grand les yeux devant les vidéos poignantes, voire déjà iconiques, de John Gerrard, Mircea Cantor et de la fabuleuse Marina Abramovic.

Parmi les découvertes, ne manquez pas de visiter la salle de bains bleue, dont un joli plat avec trois œufs aux couleurs belges de Marcel Broodthaers et, surtout, un petit ensemble de premiers assemblages de bois flotté (!) par Claes Oldenburg, récemment décédé. Ces petites sculptures franchement fantastiques de 1960 (!) sont désarmantes de simplicité et ne suggèrent pas immédiatement un drapeau national ; tout au plus, un sous-entendu, une ébauche...

L'expo nous plonge de surprise en surprise !

À côté d'œuvres d'artistes incontournables comme Alighiero e Boetti, Andy Warhol, Jasper Johns et Gilbert & George, se distingue la contribution de l'artiste allemand pétulant Thomas Schütte, dont l'un des triptyques interchangeables de la série "Tricolores" est présenté. Les trois couleurs sont produites à la main sur trois plaques de céramique émaillées de format différent et indépendant, de sorte que l'ordre ne doit pas nécessairement ou ne devrait pas suivre l'ordre patriarcal

... C'est l'un des nombreux exemples extrêmement "beaux" de la façon dont les artistes ne courent pas ou ne courent jamais après le drapeau ou le fanion, mais restent critiques à l'égard de toute forme d'ordre public-externe de drapeau-identitaire et s'efforcent plutôt d'obtenir une émanation artistique de la liberté basée sur le désordre humain-égalitaire.

Luk Lambrecht

L'expo "FLAGS" se déroule jusqu'au 22.01.2023
www.villaempain.com

Traduit avec www.DeepL.com/Translator
texte original en néerlandais sur fluxnews.be



drapeau américain de Danh VO, ©FNLL

Douce audace

Il faut tirer son chapeau au collectif indonésien ruangrupa qui vient de déployer une très belle et très juste documenta ; l’exposition dont notre temps avait besoin, mais qu’il fallait encore réussir à faire. Parmi les quatre dernières éditions de la documenta, celle-ci pourrait bien partager la première marche du podium aux côtés de la majestueuse exposition de Ruth Noack et Roger M. Buergel de 2007. Ce petit tiercé, pour être un peu vain, n’en a pas moins le mérite de venir renforcer quelque peu le soutien qu’on doit apporter à ce projet, tandis que plane à son égard un certain scepticisme (tout comme d’ailleurs en 2007). Si ce n’est pas le gouvernement allemand qui s’y met, c’est une des rares stars présente qui s’en charge (Hito Steyerl, qui a joué les vierges effarouchées autour du très/trop commenté épisode dit antisémite – et cette orgueilleuse retraite en dit long selon moi du personnage et de son art). Et puis il y a aussi ces articles de presse dubitatifs ici et là, dont les auteurs ne semblent pas être parvenus à faire grand-chose d’autre que de prendre au pied de la lettre le concept synthétique de *Lumbung* avancé par le collectif à titre de mise en bouche, tout au plus. Il faut toujours que ces grandes expositions soient réduites à un pauvre slogan, qui doit être donné par les commissaires eux-mêmes du reste, pour les sacro-saintes causes de la médiation ou de la synthèse prédigérée à destination de la presse. La biennale de Venise en a même fait une obligation bisannuelle, ce qui nous vaut des titres/sous-titres souvent étroits. Sur lesquels la presse se jette avidement, trop contente de trouver un point d’entrée dans des expositions tentaculaires que les journalistes ne font pas l’effort de décrypter, dépassés qu’ils sont.

Le D’Artagnan qui sommeille (qui ronflete) toujours en votre serviteur se réveille ici pour courir au chevet de cette documenta 15 d’une ampleur et d’une finesse remarquables, n’en déteste à ses détracteurs. Ce qu’on propose dans le texte qui suit n’est évidemment pas d’embrasser la totalité du projet. La place manque nonobstant la magnanimité du présent magazine qui a déjà permis les plus honteux étalements. On propose de se focaliser à tout le moins, sur le volet curatorial de ce projet : sur ce que ruangrupa a fait, en tant qu’organisateur.

Quand une exposition collective (et ici le terme n’est pas vain) vraiment élaborée se présente à vous, il y a toujours une petite musique qui se fait entendre en fond sonore. Il se peut qu’un temps d’adaptation auditive soit nécessaire pour que vous la perceviez. Comme c’est une musique qui vous est étrangère (le terme n’est pas vain, ici non plus, nous le verrons) il faut parfois une phase de décryptage. En général, il est utile d’assister à disons, deux événements. Un premier qui fait naître une intuition, un second qui la confirme et qui vous permet d’engager votre travail de traduction de l’intention curatoriale. Il convient de se mettre au diapason de cette « langue étrangère » s’offrant à vous. Une fois que vous la tenez, de lieu d’exposition en lieu d’exposition, vous la suivez, l’entendez, la comprenez.

L’exercice a sûrement dû être difficile pour bien des visiteurs et critiques de cette documenta qui ont probablement commencé leur visite par le Fridericianum. Autant dire, le cœur battant de la documenta, le forum. Cet espace où tout est sensé se dire, où tout est sensé être dit avant même que l’exposition (dont l’essence est pourtant d’être éclatée en plusieurs lieux) ne se livre dans ses ramifications…

Mais avant de nous plonger dans ce lieu, il nous faut faire un pas en arrière. D’Artagnan pointe de son fleuret ce qui constitue le premier choix curatorial de ruangrupa, d’une originalité et d’une portée considérable. Ce choix est d’avoir invité non pas une liste d’artistes mais bien une liste de collectifs d’artistes ayant pour la plupart et selon des modes divers, une forme d’engagement societal. Lesquels étaient en droit à leur tour d’inviter d’autres partenaires également : un développement cellulaire, tentaculaire. Ce simple fait d’avoir devant nous un collectif invitant

des collectifs ne semble pas avoir été digne d’un grand intérêt pour les commentateurs. Pourtant, dans l’histoire de la documenta qui n’en est pas à ses débuts, cela n’est jamais arrivé. Faire cela est de nature à renverser les paradigmes. Ou plutôt-il dire autre chose : ce choix ne relève pas tant d’une sorte de volonté d’avant-garde, augurant d’un futur (l’avant-garde fait-elle encore sens quand il y a une telle urgence), que d’une volonté de donner un reflet fidèle du présent. Car que se passe-t-il en ce qui concerne la création actuelle, se jouant à une échelle planétaire ? Il se passe que les artistes s’associent, qu’ils collaborent, voire même se dissolvent dans des entités collectives qu’elles soient physiques ou digitales. Ce mouvement tient à plusieurs facteurs : en fait, comme le monde de l’art est d’une grande violence sociale et économique, il laisse beaucoup d’artistes sur le carreau. Le récit, porté jusqu’ici par l’Occident, d’une histoire de l’art faite de noms plus ou moins pérennes que l’on sacre et inscrit dans le temps, peine à tenir, tout simplement parce qu’il y a de plus en plus d’artistes qu’il faut y faire entrer. C’est évidemment toujours ce récit que la majorité des institutions artistiques, qu’elles soient publiques ou privées, va défendre. De gros efforts de mémorisation (s’adjuvant parfois à des efforts de mémoire



consistant à revaloriser des artistes oubliés, qu’on est prêts à oublier à nouveau presque aussi vite) sont réalisés en ce sens.

On ne peut sans doute pas tout à fait abandonner l’attention portée à ce que fait un individu seul : le type d’attention qu’a forgé l’histoire de l’art classique n’est pas à jeter d’un bloc. Mais ce qui est sûr, c’est que ce qui se passe dans les coulisses de ces institutions valorisant un petit nombre d’individus est bien plus significatif aujourd’hui, non pas en terme de valeur de ce qui est produit, mais en terme de ce qu’est l’expérience d’être un créateur ou une créatrice aujourd’hui, quel que soit les points du monde où la création s’exerce (ou presque, puisqu’il est indénable que des différences abyssales de conditions de travail demeurent selon les continents). Dans un contexte où les individus sont nombreux et économiquement affaiblis, où les portes de l’accès au dit récit sont sans cesse plus étroites, la création se réinvente des possibilités d’existence. La fédération, le collectivisme, sur le terrain, sont les réflexes les plus habituels, pour exister, un tant soit peu. Un autre réflexe peut être celui du hacking : quand on ne parvient pas à entrer par la porte, il reste la possibilité de rentrer par la fenêtre. Voire, la possibilité, très contemporaine (hélas) de s’inventer une sorte de succès entièrement virtuel dans un monde de l’art rêvé, mais rêvé de façon nauséuse, ce que représente par excellence Instagram (avant c’était Facebook, et on voit où a fini ce miroir aux alouettes). Il y a donc maintenant (mais cela était déjà le cas depuis belle lurette, c’est juste que cette documenta pour la première fois le confesse publiquement) une immense réalité créative qui est là en « marge » de ce qui est considéré par les institu-



tions comme la réalité créative, soit leur liste plus ou moins extensive de noms (en vérité, ce sont les institutions qui sont à la marge). Le récit de l’histoire de l’art tel qu’on l’a défendu n’est plus à même de montrer et de digérer cette profusion. Oh, bien sûr, il le fera encore. Il usera de quelques subterfuges, pour discrètement passer à autre chose, oublier quelques noms en chemin afin d’en avaler aussitôt d’autres. La rapidité et la régularité avec laquelle les galeries intègrent à présent de nouveaux artistes est significative de cela. Ce n’est plus le modèle de l’artiste « qu’on défend » dans le temps. Il n’y a plus de temps pour cela, et l’objectif est trop vain, trop aléatoire. On dirait que la nouvelle devise des galeries, qui nous

dental. C’est un commissariat dont le point de gravité se trouve en Océanie et en Asie du Sud-est. Le premier choix que ruangrupa pose a évidemment quelque chose de désarmant pour l’Occident : voici que ruangrupa avance comme modèle de référence pas tant le capitalisme (ou règne l’individu comme marque) que… le communisme/marxisme (où règne le groupe militant comme vecteur de changement societal). Idéologies que l’on pensait mortes et enterrées ! Le communisme, dans cette zone du monde, a eu une résonance bien plus grande que dans la nôtre. Les traces laissées là-bas sont plus marquantes. Chez nous, il y a bien eu le socialisme. Mais ce n’est pas la même chose. On est pas devant une documenta socialiste. On est devant une documenta communiste ! Entendons-nous, le communisme dont il est question en filigrane de ce projet n’est pas univoque ni programmatique, et ne ressemble nullement aux versions lugubres que l’on peut par exemple observer de nos jours en Chine. Il n’empêche qu’on voit bien que ce projet prend pied sur un terrain qui a pour un occidental des allures de sol meuble, voire de sol marécageux. On ne sait pas trop où on est, non pas parce que ce serait un projet vague, mais parce que nous sommes en *Terra Incognita*.

Outre cette toile de fond idéologique et philosophique, il y a donc bien une attention géographique particulière portée à ces pays qu’on regarde peu, ou pas du tout, dans le monde de l’art occidental. Parmi ces pays, il faut aussi compter sur un pays « occidental » quelque peu égaré géographiquement en cette zone, à savoir l’Australie. Il y a plusieurs projets qui mettent en lumière ce pays, avec une attention portée avant tout au peuple natif, à savoir les aborigènes. « L’Occident », en son omnipotence, colore aussi ces parties du monde. Mais il ne donne pas le corps des choses. C’est une sensualité asiatique que cette documenta met en œuvre. Et c’est une merveilleuse expérience que de s’y fondre.

Revenons au Fridericianum, et à notre petite musique de fond. Le Fridericianum est déroutant car il donne l’impression d’un grand capharnaüm. Cette institution centrale réunit un bon nombre de collectifs dont les dispositifs de monstration s’entrechoquent. Comme beaucoup de ces collectifs ont une action sociale qui s’inscrit dans le temps et dans un terrain précis, l’exercice de l’exposition n’est pas toujours évident : c’est précisément le modèle dont ils se sont éloignés. Et du reste ils sont éloignés ici de leur terrain, obligés de venir étrangement rendre compte, hors sol, d’une expérience et d’autres lieux, bien réels. Aussi, nous observons beaucoup de collectifs qui tentent de trouver des moyens termes entre ce qui serait l’ici et le maintenant de la documenta, et la réalité connue par eux de leur terrain et de leur durée. En vérité, c’est bien cela qui est exposé par ruangrupa : le fait que *l’exposition comme acmé* (que la documenta quinquennale représente par excellence et que le bâtiment du Fridericianum incarne symboliquement) a quelque chose d’artificiel, de forcé par rapport à la création, dont la nature est plus erratique, lente, faite de condensations comme d’éparpillements. ruangrupa n’instrumentalise pas les collectifs qui exposent là : il les laisse ces collectifs s’exprimer, montrer cette dichotomie entre le moment de l’exposition, et le moment de la création, que ces collectifs ne connaissent que trop. Les commissaires laissent les collectifs trouver des solutions diverses et variées. Il montre les solutions qui sont trouvées en général par de tels collectifs dans leur rapport à l’institution et



Le collectif Ruangrupa, à gauche, devant la Biennale de Venise, 2013. À droite, devant la Biennale de Venise, 2015.

à ce *momentum* un peu factice de l’exposition. Cela passe notamment par beaucoup de schémas, de mind-mapping : ce qui montre a fortiori en quoi l’institution et le *momentum* de l’exposition exercent une sorte de pression sur la forme de la création : la forçant à se justifier elle-même, à faire sa propre pédagogie, à se donner un visage, une apparence, là où fondamentalement, il y a plutôt une nébuleuse, une expérience impalpable qu’on vit plus qu’on ne la met sur mur ou papier. Cela passe aussi par des tentatives de réinstaurer de la durée et de l’interactivité, puisque le Fridericianum se voit converti partiellement en lieu de vie. Les salles du rez-de-chaussée, partant vers la gauche, sont totalement stupéfiantes, puisqu’une majeure partie des espaces est occupée par une sorte de salle de création et de jeux pour enfants, dans lesquelles quelques œuvres sont discrètement distillées, tandis que des animations avec des enfants bien réels battent leur plein. L’exercice peut sembler artificiel de prime abord (voire tenir de la mise en foire de la vie, ce qui est aussi problématisé subtilement ici : le sauvage ou l’enfant étant mis en spectacle) mais il n’empêche que jamais ne furent présents autant d’enfants dans le Fridericianum. Et peu leur importe, de toute évidence, la différence entre ce qu’on nomme musée, et ce qu’on nomme espace de vie. C’est l’adulte qui a fait du musée un espace enfant non admis après tout.

Le même type d’approche curatoriale, la même musique, se prolonge dans les autres lieux de l’exposition. Le principe revient souvent à s’appuyer sur l’identité du lieu, pour y placer des œuvres qui à la fois le commente et glisse métaphoriquement un éclairage sur l’état du monde, tel qu’envisagé en une confrontation similaire, entre espaces, individus, enjeux politiques, sociaux, économiques, écologiques. Cette manière de « s’arrimer » à un lieu pour développer un propos qui en dérive n’est pas nouvelle en soi : c’est un classique de l’exposition post conceptuelle. Mais il y a bien des manières de le faire, et ici, c’est fait avec beaucoup de souplesse, de maies, de glissements, et d’ampleur. Cela n’est pas organisé de façon à relayer un présage aussi sombre que dans la documenta d’Adam Szymczyk de 2017. Place est donnée à des énergies humoristiques, badines, divertissantes, suaves, voire didactiques, pédagogiques, oniriques en sus d’énergies plus graves, plus vindicatives même (dans le cas du fameux collectif Taring Padi dont un détail de l’abondante production fut à l’origine de la fronde sur le thème de l’antisémitisme). Toutes ces énergies se rassemblent lentement mais sûrement, et finissent par délivrer un message qui au final n’a rien d’anecdotique ou d’innocent. On sent toujours une très grande lucidité derrière l’articulation des diverses propositions artistiques entre elles, dans un lieu. Ce, sans jamais que ne soit imposé une sorte de regard, par exemple, formel, un jugement sur les formes proposées, qui seraient acceptables, selon tel ou tel canon. Non, c’est toujours le principe de laisser être et de laisser faire qui préside. Y compris au niveau idéologique, car ruangrupa laisse aussi les collectifs s’exprimer en leur propre nom, sans qu’il ne soit déclaré la nécessité d’une adhésion à un discours ; il y a une neutralité nonobstant le fait que ruangrupa ait sélectionné consciemment tel ou tel collectif en particulier. On laisse dire, faire, être mais cela se passe dans des lieux dont la symbolique va résonner avec les réalités vécues par les collectifs qui y sont à l’œuvre, et au-delà d’eux. Telle est l’approche curatoriale. C’est évidemment très bouddhiste aussi (osons ce second mot, après celui de communisme).

Pour éclairer encore cette méthode curatoriale, on peut s’intéresser à un second lieu, la documenta Halle, proche du Fridericianum. De façon surprenante, on entre dans la documenta Halle par le biais d’un couloir en tissu, placé sur le pavé, devant le bâtiment. C’est comme un boyau, en somme. L’entrée est repoussée en arrière, rendue non

spectaculaire. On note aussi l’accent mis sur l’obscurité, alors que ce bâtiment porte beaucoup de spectacularisation en lui-même, de par son côté vitré, sa hauteur de plafond, le rôle qui lui est dévolu : être ce « hall de foire », tout spécialement bâti pour cette grand messe de l’art contemporain qu’est la documenta. Suite à ce boyau, on tombe sur des œuvres du collectif Wajukuu Art Project, originaire de quartiers très pauvres de Nairobi. Leur histoire est plus que poignante : ce collectif s’est bâti à partir de rien, dans un contexte très pollué, et secoué par des problèmes de drogue, et de violences de toutes espèces. Et les voilà dans la première partie de la documenta-halle.

Dans une petite salle adjacente, une vidéo est projetée qui montre les artistes de Wajukuu au travail, et les laissent s’exprimer. Où ils disent tous combien c’est une chance énorme pour eux « d’être à la documenta ». Cela sonne presque de façon étrange, un peu comme lorsqu’on montre, dans une rétrospective d’un ou d’une artiste âgé.e une interview vidéo de ce dernier, de cette dernière, où il/elle raconte –sans le dire– comment il/elle a survécu à une vie d’artiste, soit dans une indifférence générale. Et comment on va ensuite l’oublier, car après une rétrospective de votre vivant, c’est comme si on vous enterrait. Sur les artistes de Wajukuu, si fiers d’être là, plane comme une même menace. Connaissant le monde de l’art, on perçoit en quoi leur enthousiasme à être dans cette exposition peut tout aussi bien mener à un espoir déçu. Puisque rien n’est moins sûr, finalement, même dans de grands événements, d’être repéré, acheté etc, ainsi que le veut le récit « compte de fées ».

Intervient ici une question esthétique, dont les ressorts sont finalement cruellement éthiques. Il se fait que la production artistique de ces artistes, oeuvrant à partir de ce qu’ils trouvent là-bas, peut être rapidement assimilée, par quelque froid critique d’art (ce que n’est pas D’Artagnan), à quelque chose qui relèverait de l’expressionnisme. Or, l’expressionnisme, en notre ère post conceptuelle, et hautement digitale, est considéré comme *has been*, voire carrément méprisé au titre de « mauvais art ». *Puisqu’il faut surmonter ses traumas pour ensuite parvenir à parler à tout le monde* comme on veut le dira sans doute à l’école d’art. L’art créé par les artistes de ce collectif est pourtant fondé, plus que tout autre art peut-être, sur une réalité d’existence très dure. Mille fois plus dure que ce que ne connaissent les artistes en Occident. Ce qui devrait primer sur tout autre critère : il semble en effet juste de laisser s’exprimer artistiquement ceux qui souffrent d’une situation aussi tragique, dont l’Occident, du reste, peut être considéré comme responsable. Or, les critères esthétiques en vigueur en Occident sont de nature à exclure ces artistes de toute manifestation d’art contemporain d’envergure. Ce qui est en soi d’une violence colossale, car que sont les critères esthétiques face à des problèmes vécus de pollution empoisonnante, d’addictions meurtrières ? Ils sont/seraient donc rapidement exclus, sauf ici, puisque ruangrupa leur propose de venir, et de se montrer, à Kassel. En les invitant et en les plaçant dans la documenta Halle, c’est surtout toute cette mécanique de l’exclusion « esthétique » qui est pointé.

Tout n’est pas non plus univoque, car on semble aussi noter, dans les volontés des artistes de Wajukuu leur vécu et celui de la communauté. Avec ce désir en tête (bien légitime au demeurant, quoique toujours un peu mal vu, à plus forte raison si le public doit recevoir l’art comme étant « issu d’une histoire vraie »), un peu comme si le public occidental ne pouvait accepter de l’art expressionniste que s’il n’y avait pas d’enjeu pécuniaire à la clé, ainsi que le veut un



autre stéréotype) on semble néanmoins déceler, ici ou là dans les œuvres des artistes de Wajukuu, des pointes d’influence de ce qui serait l’art occidental « abstrait », par exemple. Comme si ces artistes africains avaient interprété l’art abstrait actuel occidental comme étant « le canon » à copier, pour faire des œuvres vendables. Ce en quoi ils n’ont pas tort. On entre bien sûr là dans des détours complexes, d’un expressionnisme qui serait à la fois totalement justifié sur le plan du vécu, et corrompu ensuite par la forme, sur base de divers a priori, motivés par l’argent. Mais n’est-ce pas là des détours que l’Occident connaît bien, même quand il est seul, face à lui-même ? Tout cela rappelle toute la dynamique vicieuse de la « charité » dont l’Occident a gratiné l’Afrique, ordre que les chinois sont ensuite venus bouleverser.

On comprend donc, à travers cette invitation, en quoi ruangrupa s’appuie sur la réalité du lieu, place un collectif dans ce lieu, et la laisse ensuite être lui-même, là, tout en divers a priori, motivés par des éclairages considérables sur diverses réalités socioéconomiques vécues à travers le globe.

La suite de la documenta Halle est du même acabit multidimensionnel et polysémique. On tombe par exemple sur une zone à l’accès limité en plein milieu de la grande salle, où se trouve un abondant matériel de presse (lumbung press). Il y a en particulier une presse offset a fortiori complexe, qui est laissée là à destination des artistes de la documenta souhaitant s’en servir, annonce-t-on. Cependant, il n’y a expressément aucun technicien spécialisé auprès de la presse. Et le jour de la visite, un seul artiste semblait y errer. Ce qu’on pourrait interpréter comme un espace participatif non mis à profit, raconte en fait une histoire bien plus vaste. Cette « installation non signée » se dessine soudain comme une métaphore de la situation du journalisme papier, à travers le monde. Un domaine, on le sait, de plus en plus délaissé sous influence d’Internet. Il n’y a plus d’argent pour payer des techniciens, mais aussi plus d’argent pour payer des journalistes. Autre fait qui est pointé : l’absence d’implication des artistes dans la presse : domaine trop inconnu, demandant trop de technique, d’implication temporelle, physique… L’artiste ne saurait quoi faire. Et c’est bien ce qui se passe. Quelques travaux plus poétiques, discrets, semblent malgré tout avoir été imprimés par quelques artistes plus appliqués, plus courageux face au matériel mis à disposition. On en voit des reliquats sur le bord de l’espace de lumbung press. Or, que disent ces reliquats ? Ils disent, mais quelle place est faite, au fond, pour la poésie dans la presse ? Ou pour l’art ? C’est le même jeu d’échelle qui est illustré de facto dans ce qui est produit. Le geste curatorial consiste donc bien à dire : on met à disposition, et on observe… et cela raconte. Cela raconte tant et tant…

Voilà donc, chères lectrices, chers lecteurs, quelques accents de cette « musique de fond » qui traverse toute la documenta de ruangrupa. S’il fait toutes les lignes que vous venez de lire pour approcher à peine quelques détails de cette exposition, vous pouvez imaginer de quelle symphonie il est question en un ensemble qui couvre plus de trente lieux. D’Artagnan vous le dit : cette documenta est fabuleuse, nécessaire, aussi élégante et raffinée que la plume d’autruche ornant son chapeau. Hommage aux autruches de tous les continents.

Yoann Van Parys

Superstructures à la News Space

Du 24.09 au 29.10, la New Space accueille l'installation monumentale et participative d'Adrien Tirtiaux.

Installations, sculptures, performances ou encore dessins... Les interventions d'Adrien Tirtiaux sont nombreuses et répondent toujours aux lieux et aux situations dans lesquels le plasticien est invité. Depuis l'IKOB jusqu'à la biennale d'Ijssel en passant par le Musée de Middelheim, la Manifesta 7 ou encore le Magasin des horizons à Grenoble, toutes ses interventions ont en commun d'explorer le rapport du corps à l'espace et d'évoquer des problèmes de société mais sans tomber dans un discours moralisateur.

Invité à la New Space, cet ingénieur et architecte de formation propose une fois de plus une installation monumentale qui reprend des maquettes, des prototypes ou des réminiscences des projets in situ qu'il a réalisés ces dernières années en Belgique et qui ont été retravaillées pour l'occasion.

La disposition des différentes sculptures est pour le moins atypique puisqu'elle s'étend sur un sol verdâtre qui ne manque pas de nous interpeller quant à sa composition. Tapis végétal ou synthétique ? Solide ou liquide ?

Greenwash, l'urgence climatique au cœur de l'installation

Le public est invité à fouler ce sol gras pour en avoir le cœur net. Cette étendue végétale est en réalité un bassin peu profond qui accueille de l'eau de pluie et des lentilles. Baptisé Greenwash, l'œuvre renvoie à l'urgence climatique à laquelle nous sommes confrontés. Elle avait déjà été présentée à une échelle réduite par l'artiste pour une exposition dans la Ruhr.

A la New Space, le tapis d'eau, semblable à celui d'un sous-bois, devient la pièce maîtresse de l'installation. Il occupe la majeure partie de l'espace. Nos repères spatiaux sont bouleversés par une marche rendue périlleuse par le milieu aqueux sur lequel il faut déambuler précautionneusement. Notre progression est ralentie. Il faut être attentif pour ne pas s'aventurer en dehors de l'ombre du petit ponton que l'on devine sous nos pas et qui nous guide tel un phare dans la nuit.

Pour parvenir au bout du plan d'eau, il faut se frayer un chemin parmi les diverses sculptures accidentées et éparpillées ça et là. Celles-ci semblent s'enfoncer dans le sol de cet ancien garage de 500 m² comme des icebergs ou des vestiges engloutis par la montée des eaux.

The rich will survive, Little square depression, Higher and Higher ou encore *Endless Column*, toutes les structures parlent des modèles économiques de production sur lesquels nos sociétés capitalistes s'érigent. Elles renvoient à l'idée d'une ascension ou d'une crois-



vue de l'installation, © FluxNews

sance sans fin qui les précipite simultanément vers leur naufrage. Difficile de ne pas y voir une métaphore écologique et la menace d'un système prêt à nous engloutir avec ces superstructures. Pour Adrien Tirtiaux, : « ces sculptures explorent, chacune à leur manière et sans tomber dans le dogmatisme, des formes de circularité qui paraissent plus que jamais actuelles aussi bien dans le domaine artistique qu'architectural. »

Cette expérience spatiale est d'autant plus atypique pour le public liégeois que le plan d'eau va évoluer en fonction de ses conditions de présentation. La lumière et la température ambiante altéreront la couleur et la consistance des lentilles d'eau. Et, ce n'est pas la première fois qu'Adrien Tirtiaux intervient à Liège pour altérer les repères spatiaux. Le plasticien était déjà intervenu en 2020 dans le cadre de l'édition Art Public en proposant une structure spectaculaire sur le toit du parking Neujean.

Marjorie Ranieri

Superstructures, Adrien Tirtiaux
NEW SPACE
Rue Vivegnis 234, 4000 Liège
24.09.2022 → 29.10.2022

Adrien Tirtiaux: Les œuvres présentées à l'avant ont plutôt tendance à s'enfoncer dans le sol. Un sol vert, plus ou moins liquide selon qu'on le considère comme un tapis ou un bassin, qui ne manquera pas de nous renvoyer à l'urgence climatique à laquelle nous sommes confrontés. De The Rich Will Survive, une pyramide de 8m de haut réalisée pour la Biennale de l'Ijssel en 2021, on ne voit plus que la pointe dorée, comme si la hausse du niveau de l'eau avait déjà englouti la grande majorité de l'objet, fait de matériaux moins nobles.

Superstructures, Adrien Tirtiaux
NEW SPACE
Rue Vivegnis 234, 4000 Liège
24.09.2022 → 29.10.2022

Genk. Droomland, une fresque de Marie Zolamian à Jester



photo Michiel De Cleene

Pour réaliser sa peinture monumentale, Marie Zolamian a travaillé sur place durant trois semaines. Avec Droomland une grande toile tendue (3,10 x 13,45 m) aux allures d'un magnifique tapis oriental suspendu dans l'espace, Marie Zolamian nous invite à nous perdre dans son paysage. Elle nous offre un paradis imaginaire qu'elle peuple de ses paysages, mers, rochers, natures luxuriantes, animaux marins... C'est aussi pour elle, indirectement, une manière intelligente de résoudre la problématique de dissipation spatiale de ses 22 petits tableaux et petites céramiques en créant un récit unificateur. Elle a voulu nommer sa grande toile "Symbiocène", en référence au philosophe australien Glenn Albrecht qui s'est intéressé à son environnement en proposant un futur optimiste en réaction au sentiment de terreur et de fin des temps lié à

l'anthropocène. Marie Zolamian: "Ne voulant pas reproduire un paysage réel morne et désastreux, j'ai peint un royaume exclusivement d'oiseaux en laissant l'être humain en dehors afin de voir ce que cela pouvait donner." Dans le contexte ambiant, un peu de sublime pour nous aider à continuer à rêver à un futur possible entre l'humain et la nature. Relier les choses au lieu de les séparer, sa grande fresque en relief nous montre la voie à suivre.

Au premier étage du C-mine: Droomland, jusqu'au 11 décembre 2022 à Jester, Genk, www.jester.be

Invisibilité-visibilité de Marie Zolamian

Droits d'auteurs? Maurizio Cattelan - Marie Zolamian: Mêmes combats?

Ces derniers mois, deux affaires concernant un litige en droits d'auteurs ont fait la une des chroniques dans les médias. L'une a été fortement médiatisée, il s'agit de l'affaire concernant le sculpteur Daniel Druet opposé à la galerie Perrotin pour des œuvres commanditées par la galerie et divulguées sous le seul nom de Maurizio Cattelan (procès 05/22), l'autre concerne le litige confrontant l'artiste Marie Zolamian à la Communauté flamande, à l'instigation de Mosaico di Due, la société située à Mortsel et chargée de l'exécution de la mosaïque (procès 04/22).

Dans ces deux litiges, les juges ont débouté les requérants concernant le droit de paternité - maternité unique des pièces incriminées. Deux affaires d'apparence semblable au niveau des mobiles, mais fondamentalement différentes au niveau des enjeux économiques engagés. Si Druet s'est attaqué directement à la galerie Perrotin et non à l'artiste, demandant plusieurs millions d'euros, Marie Zolamian, artiste d'origine arménienne et libanaise vivant à Liège, a dû faire preuve de courage et d'abnégation pour tenir tête seule à la machine de guerre qu'est la Communauté flamande. Victoire amère, le jugement en sa faveur ayant été acté en référé, l'artiste n'a pas eu droit aux remboursements de ses frais d'avocats. "Le procès m'a coûté 25.000 euros, j'ai

Lino Pologato: Il est aberrant que malgré un jugement en ta faveur ton nom soit toujours écarté de cette fresque mosaïque? Peux-tu imaginer un cartel? Comment le rédiger?
Marie Zolamian: Mon nom vient en première ligne, en deuxième ligne : Beiroet, 1975, ça j'y tiens!
Puis le titre de l'oeuvre: "Welkom – Bienvenue – Welcome – Willkommen" 2022 et ensuite l'exécution: Mosaico di Due. Comme on le fait habituellement et parfois sans mention des artisans.

L.P.: Mais puisque les mosaïstes sont nommés sur le cartel qu'est ce qu'ils veulent en plus ?
MZ: Ils voulaient la paternité exclusive, ils refusaient le terme exécution seul. MDD et la Communauté flamande voulaient que ce soit : Ontwerptekening: Marie ZOLAMIAN - Ontwerp & uitvoering mozaiek: Mosaico di Due Dessin Marie Zolamian, sur la même ligne, conception et exécution Mosaico di due. Je pense qu'ils prennent cela comme une hiérarchie. En fait, ils voulaient séparer le dessin de l'oeuvre finale. Faire une distinction entre le corps et l'esprit.

L.P.: Mais en réalisant cette fresque à l'identique, ils deviennent les co-auteurs ?
MZ: La notion d'identique est importante et s'oppose à la notion d'interprétation ou d'adaptation. Non, l'auteur c'est celui qui l'a pensé, qui l'a mis en chantier qui a fait face à des prises de décision. C'est pour ça que je tiens à ce qu'ils soit définis comme les exécutants. Après le jugement les mosaïstes m'ont envoyé un courrier à travers leur avocat. Ils voulaient essayer de casser le jugement, ça s'appelle la tierce opposition, j'ai remarqué qu'ils continuent malgré tout à faire circuler leur version de l'accreditation: dessin Marie Zolamian, conception et exécution Mosaico di due. Ce qui est une violation du jugement. Je devrais mettre en demeure, ce qui veut dire de nouveaux frais, etc.

L.P.: Si on parle de l'affaire Cattelan, il n'y a jamais eu de la part de Druet l'intention de parler de coauteur.
MZ: Druet a fait une erreur, il a demandé la paternité exclusive. De mon côté, la Communauté flamande s'appuyait essentiellement sur le fait que c'est ma première mosaïque, que je n'ai

déjà payé 15000 euros et le reste je le paye par mensualités. Pour moi il s'agit d'une question de principe, je veux que mon nom soit associé à mon oeuvre" me confiera-t-elle.

La magnifique fresque mosaïque de 76 mètres carrés ornant le péristyle du tout nouveau Musée des beaux-arts d'Anvers n'est toujours pas assignée à un auteur par un cartel et n'a toujours pas été inaugurée officiellement par le musée. Le musée avait promis une inauguration groupée avec l'intégration de Lili Dujourie, sculpture située à 3 mètres de la mosaïque. Il y a quelques jours le musée a annoncé à Marie Zolamian que la mosaïque ne fera pas partie de la fête d'inauguration prévue le 28/10. En attendant une inauguration officielle par le KMSKA, le lieu d'exposition de la peinture monumentale de Marie Zolamian, Jester (Genk), sous la direction d'Orlando Maaike Gouwenberg, a décidé de faire dorés et déjà une inauguration exclusive de "Welkom - Bienvenue - Welcome - Willkommen" le 28/10. On peut raisonnablement se poser la question de savoir comment aurait réagi la Communauté flamande, si au lieu de Marie Zolamian, Manfred Sellink ancien directeur du KMSKA et Elsie Janssen ancienne directrice des collections avaient commandité pour cette intervention un artiste flamand de renom ?
L.P.

jamais fait de mosaïque, donc je ne peux être l'autrice, mais quand j'ai réalisé ce projet pour la mosaïque, j'ai conçu tout en terme de mosaïque, l'échelle des tesselles grâce aux proportions des fragments d'images, j'ai décidé des couleurs des marbres à Carrare (voyage avec les mosaïstes) et grâce au transfert, à l'aide d'un papier carbone, les lignes ont été reportées à l'exact pour que ce soit cette mosaïque et pas une autre. Ils s'appuyaient aussi sur le fait que mon travail s'est arrêté à la remise du dessin en septembre 2018. Or, j'ai fait le suivi de l'exécution de la mosaïque jusque la fin, c'est-à-dire septembre 2021 (le suivi de cette phase était d'ailleurs stipulé dans mon contrat), j'avais pendant le procès des centaines de preuves. Tandis que dans son jugement, le juge posait la question des éléments de création de MDD défendus par la Communauté flamande.

Les mosaïstes tenaient à être les artistes de l'œuvre. Depuis le début de la phase d'exécution je me suis méfiée, lorsque j'ai constaté que certains de mes traits étaient modifiés et simplifiés lors du report. J'ai repris avec moi les 240 papiers de dessins qui servaient de guide (sur lequel les mosaïstes collent les tesselles une par une). J'ai tout vérifié, effacé et redessiné ce qui étaient modifiés. Ces papiers n'existent plus car ils sont déchirés une fois que les pierres sont posées in situ. Je les avais photographié avant de les rendre aux mosaïstes.

Dans mon contrat il est spécifié : « Livraison des dessins manuels détaillés sur un support approprié en fonction de leur application (découpe et pose) par l'entrepreneur du sol en mosaïque (à déterminer). J'ai donc exigé à ce que ce soient ces dessins corrigés qui servent de guide. Ils ont dû prolonger d'un an l'exécution.

L.P.: Que ce soit avec le cas Cattelan-Druet ou avec ton cas aujourd'hui à la base il y a l'auteur qui pense un projet et qui le fait faire, il est l'auteur de droit du travail. Pour quelles raisons aujourd'hui les artisans se rebellent-ils?

MZ: Je ne connais pas exactement leurs raisons profondes. Dans mon cas, ils stipulent que parce qu'ils l'ont fait avec leurs mains, ils en sont les auteurs. Et que mon travail s'est arrêté à la remise du dessin. Comme je le disais, ils font une distinction, il scinde deux choses: le corps et l'es-



Marie Zolamian
Welkom - Bienvenue - Welcome - Willkommen, 2022
Mosaïque en marbre, entrée du musée des Beaux-arts d'Anvers, 3.5 x 23 m.
Exécution : Mosaico di Due
Dit mozaiek kwam tot stand in opdracht van de Vlaamse Gemeenschap. KMSKA & Marie Zolamian

prit, il scinde la mosaïque et le dessin, comme si j'avais remis un dessin sans penser à cette mosaïque et eux avaient créé la mosaïque sans mes directives et spécifications très précises.

L.P.: En fait, ils ne l'ont pas interprétée, ils ont suivi tes directives en conformité avec ton dessin...

MZ: Il existe des contrats spécifiques pour les interprétations et adaptations d'oeuvres d'art. Je n'ai pas signé un tel contrat. J'ai toujours pensé la finalité de la mosaïque dans mon dessin, j'ai fait des dizaines de corrections pendant l'exécution qui ont été réalisées. Le droit d'auteur c'est aussi prendre la responsabilité de faire quelque chose. Tout ce qui est dit dans cette mosaïque, j'en prends la responsabilité. Tout ça a un sens (en montrant les détails sur la photo de la mosaïque).

L.P.: La métaphore de la chimère qui figure sur cette fresque qu'est ce que ça représente pour toi?

MZ: Ca symbolise la composition hybride de choses qui ne sont pas censées être ensemble. En plus ici, je me réfère à la chimère de Pieter van der Borcht. Une gravure du 16e, qui est intitulée: Allégorie de la difficulté de régner sur une nation diversifiée, c'est le titre en 1578. Rien n'a été choisi au hasard.

L.P.: Que penses-tu du statut de coauteur? Pourrais-tu imaginer que les mosaïstes puissent se coiffer de la casquette de co-auteurs? Tu es wallonne d'origine libanaise, tu ne réponds pas aux critères...
MZ: Je suis une femme, wallonne et étrangère. C'était une décision claire de la direction du musée, en 2017, de choisir une femme parlant plusieurs langues, multiculturelle, pas trop connue. J'ai l'impression que cette belle initiative de départ s'est retournée contre moi.

L.P.: Dans le procès Druet-Cattelan, il fabrique aussi une oeuvre, on pourrait imaginer qu'il soit coauteur avec Cattelan de ces productions?
MZ: Ca repose sur le libre choix. L'histoire du coauteur se vérifie sur les prises de risques sur les

choix du contenu. Sur la direction à donner à une oeuvre. La question de coauteur peut être intéressante dans la mesure où des prises de décisions importantes influencent le résultat de l'oeuvre. Si c'est Druet qui choisit la position de la sculpture dans l'espace et si c'est lui qui choisit le costume, s'il induit un autre regard sur la finalité de l'oeuvre, le statut de coauteur peut être envisagé. Ici, il n'en est pas question.

L.P.: Que disent les médias flamands?

MZ: Un peu avant le procès, il y a eu un article dans Hart qui a présenté le cas juridique en consultant mon avocat ensuite une lettre ouverte dans le Standaard est sortie le jour du procès par une association Engagement Arts qui s'est positionnée en mettant la Communauté flamande au pied du mur.

L.P.: Finalement tu es gagnante dans cette histoire, tu gagnes un procès et l'oeuvre est réalisée, ton rapport avec les mosaïstes?

MZ: Je viens de recevoir un recommandé, ils me mettent une épée de Damoclès sur la tête. Jusqu'ici c'était la Communauté flamande, maintenant ce sont les deux mosaïstes.

L.P.: Si au lieu de Marie Zolamian cette pièce avait été signée Luc Tuymans, penses-tu que la Communauté flamande aurait réagi comme ça? Tu es wallonne d'origine libanaise, tu ne réponds pas aux critères...

MZ: Je suis une femme, wallonne et étrangère. C'était une décision claire de la direction du musée, en 2017, de choisir une femme parlant plusieurs langues, multiculturelle, pas trop connue. J'ai l'impression que cette belle initiative de départ s'est retournée contre moi.

IKOB, Les repentirs de Johan Tahon.



Vue de l'expo, © FluxNews



Vue de l'expo, Daniella Géo © FluxNews

« Redrawing the Lines »

Matei Bejenaru, Irina Botea Bucan, Dani Ghercă

Pour l'expo, « Redrawing the Lines » (redessiner les lignes), la commissaire Daniella Géo a choisi de présenter des œuvres des artistes Matei Bejenaru, Irina Botea Bucan et Dani Ghercă. Dans leur travail, photos documentaires, performances, vidéo installations, ils nous parlent de la transition postcommuniste de la Roumanie vers l'UE, en mettant l'accent sur les problématiques, sociales, économiques, liées à ce basculement. Les artistes apportent les constats d'une incommunicabilité du citoyen par rapport au pouvoir central.

Irina Botea Bucan traite du nationalisme et de l'amour de la patrie. L'artiste présente deux photos de groupes qui parlent de diaspora et d'immigration, rassemblement identitaire dans un lieu précis de Londres. Dani Ghercă avec son triptyque aborde la question de survie pour une population marginalisée et réduite à squatter les égouts de Bucarest. L'art documentaire a une vocation sociale. Il sert à visualiser. Matei Bejenaru nous parle du temps où plusieurs entreprises européennes ont exploité la main-d'œuvre roumaine. Dans son installation il présente, non sans humour, des vêtements très grands. L'artiste a calculé la proportion de profit que

la production de vêtement a rapporté au moment où les coûts de production en Roumanie étaient très bas.

Tentative d'insertion et d'exclusion sont les deux vecteurs qui relient les œuvres entre elles. Le positif est contrebalancé par le négatif: il y a du positif, intégration d'une part et rejet de l'autre. Il y a les deux pôles: soit tu t'intègres, soit tu crèves. Tout ça en toile de fond de la montée des vagues nationalistes.

Daniella Géo: Cette expo nous parle des gestes de résistance et d'espoir. De la complexité de la réalité contemporaine. Les artistes ne sont pas là pour donner des leçons, mais pour poser des questions et susciter un débat autour de cette dialectique. Il n'y a pas de noir et blanc, il y a des nuances qui demandent à chacun de trouver ses propres réponses. Je m'intéresse au contexte politique de l'art. Cette expo est un focus sur la question économique politique et sociale. La transformation de la société roumaine après la chute du communisme et surtout au moment d'entrer dans la communauté européenne. C'est pour ça que l'art est politique, il montre ce qui est défendu de montrer.

« Umarmung » (Étreinte).

L'IKOB présente le travail récent de Johan Tahon, sculptures en plâtre, céramique et bronze ainsi que des œuvres anciennes faisant partie de leur collection. Cette exposition s'attaque également à des questionnements liés à la conservation des œuvres et du rôle que doit avoir le musée aujourd'hui. Le Rez du musée est lui occupé par une exposition de jeunes artistes roumains abordant une réflexion critique sur les changements sociétaux provoqués par l'adhésion de la Roumanie à l'UE. De nouveau en selle, suite à une longue éclipse, Frank-Thorsten Moll affine une politique culturelle qui s'affirme et qui peut parfois bousculer certaines conventions.

Qui est Johan Tahon? Propulsé par Jan Hoet lors de l'exposition "De Rode Poort" en 1996, il acquiert une certaine notoriété. Ses sculptures de tendance expressionniste sont figuratives et font penser dans leur posture corporelle à de l'énergie brute. Une impression assez vite contrariée par la douceur extasiée de visages nous dévoilant une tristesse infinie. Ces êtres androgynes, anges pour la plupart, sont parfois coiffés d'un étrange couvre-chef en forme de cheminée, qui renvoie aux rituels funéraires antiques. L'artiste alterne le plâtre, qu'il travaille à la main sur des supports métalliques, avec la céramique et le bronze. Il les expose souvent par groupe de trois de façon à créer des lignes de force qui se connectent. Tahon n'est pas un inconnu pour l'IKOB. Son retour à Eupen est le fruit d'une conversation dans laquelle l'artiste confessa le désir de retravailler son œuvre « Kreissaal » (Salle d'accouchement), une installation conçue en 2006 et présente dans la collection de l'IKOB depuis 2016. Pour l'exposition actuelle, l'artiste émet le souhait de transformer cette installation. Une récréation en quelque sorte. Dans ce cas de figure on pourrait dire qu'il continue de performer en mettant au monde une nouvelle œuvre. Il opte pour une nouvelle reconfiguration en éliminant des pièces et en y incluant des créations plus récentes. Un nouveau reformatage qui met la création au centre du jeu et qui souligne une certaine paix intérieure retrouvée. Avec cette métamorphose, il aborde une forme de repentir. Un cas d'école dans le monde de l'art qui transgresse les codes en usage dans les institutions muséales qui sont là pour protéger de toute dégradation les œuvres acquises. Cette transgression, contraire aux règles, a été rendue possible grâce à la largesse d'esprit de Frank-Thorsten Moll, le nouveau directeur de l'IKOB. Une telle attitude pourrait-elle devenir récurrente dans le monde de l'art? Frank-Thorsten Moll pense qu'il est temps de trouver dans le cadre des collections une nouvelle forme de dialogue entre les musées et les artistes. La question est posée sans complexe et suggère un changement de mentalité radical.

Questions à Frank-Thorsten Moll

Lino Polegato: Vous autorisez Johan Tahon à modifier Kreissaal, son installation de 2006 dans le cadre de l'exposition actuelle, vous assumez?

Frank-Thorsten Moll: C'est dangereux mais c'est une aventure, un challenge.

C'est un cas spécial, on nous parle toujours comme si les œuvres ne changeaient pas du tout. Les œuvres changent toujours en fonction du contexte. J'ai un point de vue différent du vôtre. Si on change le contexte, une œuvre aujourd'hui considérée comme esthétiquement jolie peut être considérée dans un autre temps, comme une œuvre dangereuse. Si un artiste veut changer le contexte, l'esthétique ou l'apparence, ça doit être possible. Je rejette la notion du pouvoir décisionnel unique. Si un artiste réussit à me convaincre avec des arguments sérieux et avec une réflexion sur son intention de modification, alors on peut discuter avec moi. C'est le message de cette exposition. On peut parler avec des institutions muséales au sujet de la conservation des œuvres. Les artistes ont droit aux droits d'auteurs toute leur vie. On doit toujours leur demander leur avis en cas de publicité ou autre chose mais ils n'ont pas le droit de dire comment l'œuvre doit être exposée. Je trouve cela bizarre.

Il y a des discussions que les musées aujourd'hui doivent faire. Nous sommes dans un processus de transmission. Il faut pouvoir discuter du nombre de pièces anciennes que l'on peut garder et combien peuvent changer.

LP: A propos de cette nouvelle installation Kreissaal, qu'allez vous faire avec les pièces de 2006 que Johan Tahon a décidé d'exclure? Allez-vous les détruire?

F-T M: C'est en discussion. Pour les archéologues que ça intéresse (rires) l'histoire de l'art est bien documentée et archivée en photos dans les catalogues.

LP: J'imagine que si Johan Tahon avait proposé à Jan Hoet de refaire son œuvre, la réponse aurait été différente...

F-T M: Jan Hoet fait partie du XXe siècle, il a été l'homme du pouvoir, il était le gardien d'une collection qu'il avait mise sur pied et on ne discutait pas de ses choix. Dans ce cas-ci, c'est une discussion entre le musée et l'artiste. J'ai opté pour le oui, mais je peux également ne pas donner mon accord.

LP: Vu le contexte de maternité dans son œuvre, il voudra peut-être encore changer dans dix ans...

F-T M: Peut-être... Dans dix ans je me réserve le droit de dire non mais je veux aussi avoir le droit de dire oui, pourquoi pas...

LP: Pourquoi a-t-il voulu transformer sa pièce?

F-T M: Il a mûri, c'était une période particulière de sa vie.

LP: Deux mots autour du sentiment de tristesse qui traverse l'expo...

F-T M: La tristesse n'est pas une chose exposable, elle est faite pour rester chez soi. Johan Tahon expose sa tristesse en public, c'est aussi un dialogue qu'il fait avec nous. On peut être triste avec quelqu'un que l'on aime beaucoup.

IKOB

Johan Tahon

«Étreinte»

« Redrawing the Lines »

Matei Bejenaru, Irina Botea Bucan, Dani Ghercă

11.10.2022-08.01.2023

SIMON HANTAÏ. LE GARDIEN DU PLI

A l'occasion du centenaire de la naissance de Simon Hantaï (1922-2008), la Fondation Louis Vuitton célèbre une rétrospective donnant à voir de nombreuses séries d'œuvres jamais exposées, datant notamment de la dernière période du peintre. Sur trois étages, l'artiste du pli révèle son univers dans près de 130 tableaux au fil d'un éblouissant voyage.

S'étageant sur les années 1957-2004, sous le commissariat d'Anne Baldassari, avec la collaboration de la famille Hantaï, l'exposition délivre nombre d'inédits de toute beauté. D'origine hongroise, quittant son pays peu avant la tombée du rideau de fer, arrivé à Paris avec sa femme Zsuzsa en 1948, le « Souabe errant » côtoie d'abord les surréalistes, André Breton, avant de s'éloigner d'eux. Le face-à-face avec les toiles des deux peintres qui ont influencé son itinéraire esthétique, Henri Matisse et Jackson Pollock, procure toute la mesure de la filiation et de la rupture, de l'influence et de la re-création. L'innovation plastique et conceptuelle que Simon Hantaï explore dès la série des « Mariales » (1960-1962), qu'il poursuit avec les séries « Catamurons » (1963-1965), « Panses » (1964-1967), « Meuns » (1967-1969), « Tabulas » (1972-1982) se place sous le signe du « pliage comme méthode ». S'il aborde déjà le pli en 1950, ce n'est qu'avec les « Mariales », « Manteaux de la Vierge » (qui rendent hommage aux Madones de la peinture religieuse) qu'il en fait le moteur de sa recherche. Motif baroque que Deleuze analyse dans Le Pli. Leibniz et le Baroque — le Baroque portant le pli à l'infini —, opérateur mallarméen, le pli devient chez Simon Hantaï un protocole d'expérimentation lié au hasard, le hasard objectif des surréalistes, le hasard mallarméen qu'aucun coup de dés n'abolira (Le Coup de Dés), le hasard de l'œuvre en gestation. Se libérant de l'automatisme surréaliste, de son onirisme poétique, le peintre interroge le jeu sur le hasard et le jeu du hasard en peinture. Une conviction l'anime : ce jeu implique une soustraction de la maîtrise de l'artiste qui se confie à l'aléatoire et à la mise en œuvre de toiles (partiellement) imprévisibles. Le pli, le dépli, le repli sont au service d'un corps à corps avec le hasard. Davantage qu'une base de son vocabulaire pictural, le pli, le froissage, le neud sont des opérateurs heuristiques. « Je peins à l'aveugle, à tout hasard, jetant le dé » disait-il.

Comment penser le pli, le faire danser ? La procédure picturale se fait en deux gestes, en deux temps, le pli des toiles et leur dépli qui dévoile une constellation de couleurs, de formes. Après que la toile brute se voit chiffonnée, froisée, enduite de couleur « à l'aveugle » (formule-clé du peintre), c'est lors de l'opération de dépli que le tableau apparaît, passant du fermé à l'ouvert, libérant des percées de blanc. Le processus relève d'un accouchement qui produit une répartition aléatoire de zones de couleur (hors du pli) et de zones blanches (intérieur du pli). Le pli perturbe la maîtrise, entrave le calcul du peintre. L'on connaît l'importance du tablier de la mère de Simon Hantaï, son statut de relique, de vestige, de modèle. Le modèle du pli baroque est un modèle textile écrit Deleuze. « Si le Baroque se définit par le pli qui va à l'infini, à quoi se reconnaît-il, au plus simple ? Il se reconnaît d'abord au modèle textile tel que le suggère la manière vêtue » (Le Pli, Leibniz et le Baroque, Ed. de Minuit, 1988, p. 164). Cette analyse vaut pour Simon Hantaï chez qui le référent du pli a pour nom textile, tablier maternel. La toile est avant tout un espace textile, un tablier qui essaime de façon géométrique dans les « Tabulas », lesquelles déploient dans un système euclidien une

subdivision infinie de carreaux. Avec les « Tabulas », la gestuelle du pli s'emporte dans une nouvelle technique, dans une division à l'infini qui délivre des « tables mathématiques » au travers d'une répétition de rectangles.

A ses yeux, il existe deux phares, deux voix dans la peinture moderne, Matisse et Pollock dont il reprend les gestes en les poussant à leurs limites. Il pousse le procédé des collages, des papiers découpés du dernier Matisse dans la voie d'une radicalisation du pli tandis qu'il poursuit et déborde le « all-over » de l'action painting de Pollock, parachevant la révolution pollockienne du dripping. Le nœud de sa recherche en perpétuel approfondissement tient dans la connexion des termes de hasard-couleur-plier. Provoquer le hasard, c'est le laisser décider de la composition, c'est brouiller l'intention par la passivité.

Dans sa période « peintures à signes » (1957-1958), Simon Hantaï développe une esthétique de la gestualité, de l'abstraction qui se situe dans le sillage de Pollock. L'exposition nous offre de saisissants monochromes et une confrontation avec les œuvres de Michel Parmentier et de Daniel Buren qui réalise une intervention in situ. La pièce maîtresse autour de laquelle l'événement gravite s'intitule « Écriture rose » (1958-1959) qui a pour pendant le tableau « Écriture grise ». Le grand format épouse un climat méditatif né de la superposition de textes rendus illisibles. Pendant un an, Simon Hantaï recopie sur la toile des textes liturgiques, théologiques mais aussi des fragments de Goethe, Hegel, Heidegger qui, superposés, intriqués, finissent par former un néo-texte où tout se bouscule. Ce palimpseste indéchiffrable est ponctué de signes (étoile de David, croix grecque). Pure surface couverte de signifiants visant l'au-delà du signifié et l'effacement du peintre au profit d'une révélation spirituelle, le tableau laisse éclater l'énergie de la lettre effacée sous les strates d'écriture. La tentation de l'extinction est déjà à l'œuvre avant qu'elle ne prenne d'autres formes ultérieures (le silence de Simon Hantaï qui arrête de peindre durant des périodes plus ou moins brèves, l'enfouissement de ses anciennes œuvres dans la terre, le retrait de l'espace public en 1982...). De cette toile-mystère en laquelle elle perçoit l'autoportrait du peintre, Hélène Cixous a déplié les harmoniques dans Le Tablier de Simon Hantaï (Galilée, 2005).

« C'est le tout autre tableau. Il n'y en a qu'un. Il n'y en a pas d'autre. C'est le premier ou le dernier. Celui qui va. À la lettre. À la ligne. Il va jusqu'à la fin de l'an entre les ans, et il revient de l'avent à l'avent. C'est l'avent de Hantaï, son avance infinie sur tout tableau, sur peindre et la peinture, sur lui-même d'abord. C'était en 1958 et 1959. Il s'est mis à peindre le temps. La date devient La Date, le donné de toute date. Ce tableau est fait d'encres noire, violette, rouge, verte du matin au soir trois cent soixante-cinq fois, jamais de rose. □ À la fin il est : rose. Est. Rose. Le, la Rose : est "sans pourquoi", aura dit, pour Simon Hantaï, d'avance, Angelus Silesius. Il est Rose absolu – Rose d'être sans Rose. □ Un an, à mon tour, je me laisse conduire par cette "chose", dies Ding, ce rassemblement de signes, ce "tableau", ce mystère (...) Qu'est-ce qu'un "autoportrait en peinture" ? On regarde la chose (de) Hantaï et tout est déplacé, tous les clichés de pensée de mots, de voir. On découvre qu'on ne sait pas, on n'a jamais su ce qu'est "peindre", "tableau" "peinture" "écriture" "rose" "autoportrait" "couleur" "penser" "voir". Cette chose visible est également invisible. Hantaï a poussé le



Simon Hantaï, *Laissée, [Maisons-Alfort / Meun], 1981-1994. Acrylique sur toile, 200,5 x 160 cm. Collection particulière. © Archives Simon Hantaï / ADAGP, Paris 2022. © Fondation Louis Vuitton / David Bordes.*

visible jusqu'à l'invisible, le lisible jusqu'à l'illisible.», Hélène Cixous, Le Tablier de Simon Hantaï.

Chez cet immense coloriste, longtemps, son art du pliage s'est noué à sa passion du monochrome. « Études », « Blancs », « Tabulas », « Sérigraphies », « Laissées », « Le dernier atelier »... l'exposition nous achemine vers des œuvres qui n'ont jamais été montrées, datant d'après 1982, année où il se retire de la scène artistique publique. De pliages drippés, préparés, des pliages de pliages où la polychromie explose. Simon Hantaï revisite son œuvre antérieure, la déconstruit, la détruit et la reconstruit, explore le dialogue entre deux types de blancs, crée les « Tabulas lilas ». Son programme ? Acheminer la peinture vers son extinction, vers sa dissipation, dernière étape et aboutissement cohérent d'une quête d'effacement du sujet créateur au profit de la peinture elle-même. Durant les années 1994-1995, dans la série « Laissées », il découpe ses toiles antérieures, ses « Tabulas » et recompose de nouvelles œuvres à partir des fragments. C'est aussi l'époque où il enterre ses toiles, les inhume, attend qu'elles se métamorphosent sous l'action de la terre, de la poussière. Devenant du « compost pictural », soumises à ce qu'il appelle un « élevage de moisissures », elles s'effacent, se réécrivent. Le projet d'extinction de la peinture continue-t-il la peinture sous la forme de sa soustraction, de sa disparition, de son devenir a-pictural ou l'interrompt-il ? Dans le chef de Simon Hantaï, le projet (jamais achevé, interminable) d'extinction de la peinture semble de l'ordre de la poursuite indéfinie et non d'un arrêt. Dans cette quête d'une peinture « négative », apophtique, sœur de la théologie négative, il s'agirait d'œuvrer à une peinture qui se dés-œuvre, qui se retire. L'abolition de la peinture accomplirait un pas au-delà du retrait, de l'extinction de la subjectivité que Simon Hantaï revendiquait. Le vœu d'éclipse du pôle du créateur s'opère au profit d'une peinture qui se peint elle-même, qui se met en œuvre avant de convoiter sa propre disparition.

Tout peintre est un révélateur-enfouisseur-excavateur. L'espace plastique a besoin d'un tempo qui ait au minimum trois scansions :

une première fois, Simon Hantaï agence l'œuvre selon l'axe du pli, du froissage, une deuxième fois, il enfouit ses toiles sous la terre, une troisième fois, il les exhume et assiste à la révélation de leurs métamorphoses imprévisibles. In fine, l'on aboutit à une position idéaliste radicale : demeure l'œil de l'artiste, l'œil du spectateur qui crée l'œuvre par le regard qu'il porte sur elle. L'aspiration ultime, n'est-elle pas qu'à la fin des fins, la création, ayant congédié la subjectivité de l'artiste, congédie aussi le regard humain ? L'idéalisme radical se retourne alors en un réalisme spéculatif.

Véronique Bergen.

Simon Hantaï, l'exposition du centenaire, Fondation Louis Vuitton, dernière étape et aboutissement cohérent d'une quête d'effacement du sujet créateur au profit de la peinture elle-même. Durant les années 1994-1995, dans la série « Laissées », il découpe ses toiles antérieures, ses « Tabulas » et recompose de nouvelles œuvres à partir des fragments. C'est aussi l'époque où il enterre ses toiles, les inhume, attend qu'elles se métamorphosent sous l'action de la terre, de la poussière. Devenant du « compost pictural », soumises à ce qu'il appelle un « élevage de moisissures », elles s'effacent, se réécrivent. Le projet d'extinction de la peinture continue-t-il la peinture sous la forme de sa soustraction, de sa disparition, de son devenir a-pictural ou l'interrompt-il ? Dans le chef de Simon Hantaï, le projet (jamais achevé, interminable) d'extinction de la peinture semble de l'ordre de la poursuite indéfinie et non d'un arrêt. Dans cette quête d'une peinture « négative », apophtique, sœur de la théologie négative, il s'agirait d'œuvrer à une peinture qui se dés-œuvre, qui se retire. L'abolition de la peinture accomplirait un pas au-delà du retrait, de l'extinction de la subjectivité que Simon Hantaï revendiquait. Le vœu d'éclipse du pôle du créateur s'opère au profit d'une peinture qui se peint elle-même, qui se met en œuvre avant de convoiter sa propre disparition.

Co-édité par la Fondation Louis Vuitton et les Éditions Gallimard, un magnifique catalogue d'exposition accompagne la rétrospective : Simon Hantaï, L'exposition du centenaire, sous la direction d'Anne Baldassari, Fondation Louis Vuitton/Gallimard, 392 p., 49,50 euros, Essais d'Anne Baldassari, Jean-Luc Nancy, Georges Didi-Huberman, Jean-Louis Schefer, Entretien d'Anne Baldassari avec Simon Hantaï, avec Zsuzsa Hantaï et avec Daniel Buren.

In the Womb of the Glass Ship

Convoquant les vides laissés par l’histoire officielle, la pratique multiforme de Mathieu Kleyebe Abonnenc cherche à désigner dans le présent les effets contemporains du legs colonial au fondement de la modernité. Déplaçant la part autobiographique au sein d’un récit qui se superpose à d’autres, ses recherches, articulées et modulées, créent au sein de ses expositions, un subtil équilibre entre savoir, sensibilité et affects. Sa fréquentation assidue de la pensée de Wilson Harris, de son réalisme magique, donne à ses projets et, encore ici, dans ce qui se déploie aujourd’hui à La loge, un accès intime, vivace et indiciel à cette « musique des paysages vivants » si chère à l’auteur.

Rencontre avec un artiste dont le travail interroge inlassablement et subtilement les hégémonies culturelles, les principes de domination et qui revendique, par ailleurs, une approche subjective des sujets qu’il aborde.

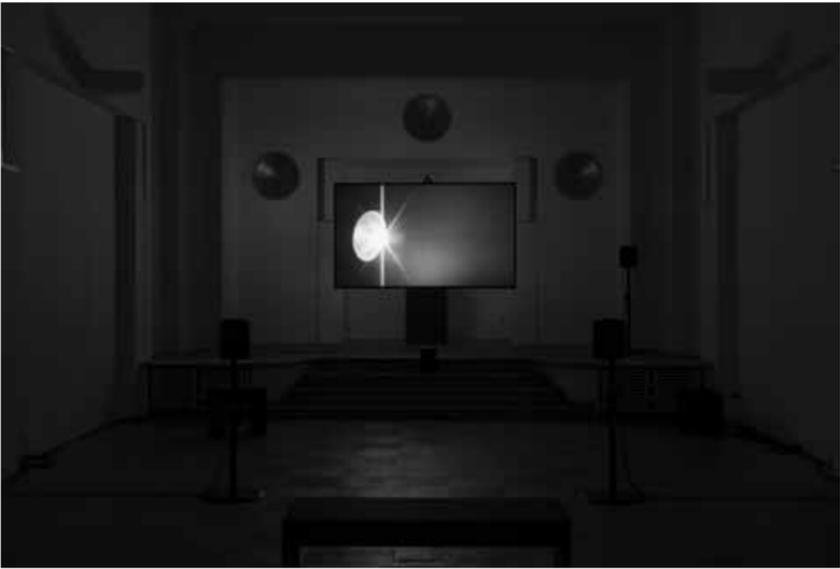
« Le monde est un lieu qui se construit et se reconstruit sans cesse, et c’est dans ce processus que réside la beauté et la poésie. »

L’exposition à la loge s’inscrit dans la continuité de travaux et d’expositions récents autour de la figure de Wilson Harris écrivain, essayiste et poète guyanien, né en 1921 à New Amsterdam en Guyane britannique (Guyana, aujourd’hui). Pouvez-vous brièvement introduire cet auteur et, de même, circonscrire précisément la manière dont il vient enrichir les questions au cœur de votre travail ?

Wilson Harris arrive à 38 ans en Angleterre après avoir été hydrographe. Il mesurait la profondeur des fleuves pour les préparer à potentiellement accueillir notamment des barrages. Ces éléments biographiques m’intéressent beaucoup car c’est quelqu’un qui a une connaissance très intime de la forêt et des fleuves, du paysage du Guyana et, c’est cette connaissance-là, qui infuse tous ses romans autant dans sa façon de décrire les équipages que les paysages qu’il a expérimentés et arpentés réellement.

Je rencontre Wilson Harris assez tardivement grâce au texte d’un autre auteur, David Scott, qui dans l’un de ses textes, *Omens of Adversity : Tragedy, Time, Memory* dédié notamment à l’indépendance de la Grenade, évoque la singularité de l’oeuvre de Wilson Harris. J’en viens à lire *Le Palais du paon*, l’un des trois textes traduit en français par Jean-Pierre Durix. Wilson Harris y évoque le paysage du Guyana qui se situe sur cette formation géologique qu’on appelle Le Plateau des Guyanes, qui comprend le Suriname et la Guyane dite Française. Harris dans son approche littéraire touche à quelque chose qui m’intéresse particulièrement; la question de ce que serait l’identité d’un être né dans un contexte postcolonial. Questionnement que j’essaie de développer avec beaucoup moins de succès. Dès lors, je me plonge dans son œuvre, multiple, qui est autant philosophique que poétique. Ses premières publications sont des poèmes ou des pièces de théâtre. C’est aussi quelqu’un qui va élaborer toute une réflexion sur des formes littéraires canoniques comme peut l’être le roman. Il se penche sur la nature des textes qui appartiennent aux canons de la littérature classique anglaise en essayant de les dérouter, de les mettre à l’épreuve de l’expérience de la conquête, du génocide des autochtones ainsi que du transbordement des esclaves et de la colonisation de l’Amérique. Il va questionner le canon et tenter de produire des textes qui ne sont pas vraiment des contre-textes mais une tentative de mise à l’épreuve, de production de nouvelles configurations. Wilson Harris est quelqu’un avec qui, par l’intermédiaire de textes, je réfléchis. La forme même de ses textes, plus particulièrement de ses romans, porte quelque chose qui est, presque, de l’ordre d’une espèce de conflagration des temporalités, des échelles et des points de vue. Une espèce d’hallucination collective. Un personnage chez Wilson Harris n’est jamais un personnage seul, c’est un personnage qui est une foule, un mille-feuille de temporalité et d’identité, un archétype.

Wilson Harris a posé des questions que je ne suis jamais parvenu à mettre en forme ou en mot mais que je sentais, en terme presque d’intuition, à l’œuvre, sur le territoire guyanais. Ma mère est guyanaise, j’y ai grandi, c’est un territoire auquel je reviens constamment.



Exhibition view of In the Womb of the Glass Ship by Mathieu Kleyebe Abonnenc in collaboration with Thomas Tilly at La Loge Brussels, 08.09-04.12.22. Courtesy of the artists and La Loge. Image by Lola Pertsowsky

C’est aussi un terrain de recherches ?

Je ne dirais pas que c’est un terrain de recherches. Je dirais plutôt que c’est le centre de mon expérience du monde, une expérience qui s’est construite à cet endroit-là et dans toute sa complexité. C’est aussi ce que j’essaie de travailler et l’oeuvre de Wilson Harris, comme un cadeau, me permet de toucher beaucoup d’endroits qui me semblent assez fondamentaux. La composition de la société Guyanienne est assez proche de celle de la Guyane dite française. Il y a aussi cette proximité du Guyana, du Suriname et de la Guyane dite française qui sont désormais des pays indépendants. Harris me permet de penser beaucoup de choses à partir de l’articulation du politique et du poétique. Pour Harris, il y a des questions fondamentales dont par exemple : « Comment est-ce qu’on refonde une société après la conquête, après le génocide amérindien, après l’esclavage et la colonisation ». Harris propose d’habiter le trauma colonial car il croit avec beaucoup d’optimisme que le fait d’habiter le trauma colonial et de vraiment le prendre en charge devrait concourir à l’émergence d’une forme de créativité inédite.

Comment pensez-vous l’articulation des expositions successives que vous avez réalisées à partir de votre recherche sur Wilson Harris ?

Il y a une espèce de fil qui se construit depuis que j’ai entamé le projet de faire un film sur Wilson Harris. Dans ce cadre, j’ai démarré une discussion avec Thomas Tilly dont je connaissais le travail. Il est compositeur et son instrument de création principal est le microphone. Thomas avait déjà aussi beaucoup travaillé dans la forêt guyanaise. Cette collaboration démarre en 2018 par l’intermédiaire de différents textes de Wilson Harris que je lui adresse. S’amorce ensuite notre travail sur l’installation présentée à la loge. Il démarre à partir du texte *« The Music of living landscape »* et, plus particulièrement, à partir de l’enregistrement de la voix de Wilson Harris lisant ce texte dans le cadre du programme radiophonique produit et diffusé par la BBC 4 en 1995. Je connaissais surtout la version imprimée et éditée dans un recueil de textes de l’auteur. Suite à des recherches dans le fond de la BBC à la British Library, je me suis rendu compte que la version radiophonique était finalement assez différente de la version imprimée.

Thomas s’intéresse particulièrement à ces frottements de milieux, aux lieux-frontières entre humains et non-humains et, pour ces derniers, à comment rendre perceptible leur mode d’existence dans leur milieu spécifique. Il s’entoure de scienti-



Exhibition view of In the Womb of the Glass Ship by Mathieu Kleyebe Abonnenc in collaboration with Thomas Tilly at La Loge Brussels, 08.09-04.12.22. Courtesy of the artists and La Loge. Image by Lola Pertsowsky

fiques pour être le plus précis possible par rapport au milieu qu’il enregistre. Dès lors, il ne tombe jamais dans une espèce de naturalisme un peu naïf. Ces frottements me paraissent assez essentiels et ils sont très présents dans la pensée d’Harris. Chez Thomas Tilly et Wilson Harris, m’intéresse aussi beaucoup la façon dont ils font cohabiter des espaces qui sont en fait séparés et comment ils vont trouver une manière, par la forme, de les rassembler et de les faire fonctionner de façon presque fractale. On va du très gros au très petit et tout se joue presque dans des rapports d’échelle.

L’installation présentée dans le Temple de la loge, composée d’un film HI-8, Laurène Loharana (2007-2022) et d’une installation sonore réalisée avec Thomas Tilly, *The Music of Living Landscape (A Visitation/1) (2022) est assez puissante dans ce qu’elle donne à expérimenter. En effet, en tant que spectateur, nous sommes placés dans ce que j’imagine être les conditions mêmes de la réalisation du film c’est-à-dire dans un état de disponibilité accrue à une absolue écoute et observation. La modulation de la spatialisation sonore y concoure largement. Le display a-t-il été pensé dans ce sens ? Et quels ont été les modes opératoires de votre collaboration avec Thomas Tilly ?*

C’est exactement comme cela que nous voulions travailler. En ce qui concerne la partition sonore, elle a été conçue de manière à ce que le langage humain n’ait pas une prévalence sur les autres types de langage. Il y a beaucoup d’autres sons et d’autres émetteurs. A un moment, il y a de petites stridulations émises par des fourmis et, idéalement, il faut se déplacer dans l’espace pour les entendre. A certains moments, il faut aussi bouger pour écouter distinctement la voix de Wilson Harris et, à d’autres moments, on a travaillé à la faire disparaître dans le milieu comme si elle s’y fondait, s’y ensevelissait. Il s’agissait d’ailleurs de l’une des idées de départ de la composition. En ce qui concerne le film proprement dit que j’ai tourné il y a une quinzaine d’années avec ma sœur Laurène aujourd’hui décédée, il oblige, à contrario, à une position plus frontale. Pour moi, ce film est un bloc de temps, c’est presque comme un ready-made qui tourne autour de cette idée de l’observation de la forêt. Ce qui nous occupe, c’est d’identifier les animaux de nuit à partir d’une lampe frontale qui, quand elle tape dans les yeux d’un animal, ces derniers relètent la lumière. Il s’agit d’une technique d’identification. Cet halot de la lampe frontale, c’est quelque chose qui est commun à toutes les communautés de Guyane qui traversent la forêt de nuit, que ce soit un herpétologue, un entomologiste,

un indien kali’na ou lokono ou que ce soit un noir marron. C’est vraiment une limite de la perception qui m’intéresse car on est toujours en train de chercher de la profondeur de champ, de la définition et, dès lors, se mettre dans un état d’observateur et d’écoute profonde prenait tout son sens.

Qu’est-ce qui, il y a quinze ans, a présidé à la réalisation de ce film et à cette forme d’images ?

Ces images sont à la source d’un film *L’oreille de la proie* (2007) qui n’était pas satisfaisant. Il y était déjà question de ces images qui manquent pour décrire la forêt et où tout se passe dès lors nécessairement par l’écoute. Pour moi, il s’agit aussi, ici, de faire une œuvre qui parle du deuil car il se trouve que c’est le corps de ma sœur défunte qui éclaire, qui porte la lampe frontale. Il y a donc aussi l’idée de la captation d’un instant qui n’est plus…

Un indien kali’na ou lokono ou que ce soit un noir marron. C’est vraiment une limite de la perception qui m’intéresse car on est toujours en train de chercher de la profondeur de champ, de la définition et, dès lors, se mettre dans un état d’observateur et d’écoute profonde prenait tout son sens.

Le dernier espace, sur le pont, pour reprendre votre configuration, compose me semble-t-il un paysage indiciel plus brutal. Quel en est l’horizon ?

A la sortie des escaliers, on est face à deux grandes peintures intitulées *Etudes pour la chambre de la rançon (Atahualpa), 5 & 6* (2021), qui évoquent la centralité de l’or dans la conquête de l’Amérique. Les peintures sont recouvertes de cinabre qui est un oxyde de mercure, plus connu sous le nom de vermillon dont on s’est beaucoup servi, notamment, pour faire la carnation des joues. Ce pigment n’est plus autorisé puisque toxique. En effet, si on le fait brûler, il se transforme en mercure liquide. Les châssis des peintures étant en cuivre, il y a une sorte d’amalgame chimique qui se fabrique avec le cinabre, amalgame dont on se sert pour capter les paillettes d’or dans la forêt. C’est une manière pour moi d’évoquer l’or, ce matériau manquant et, encore, une façon d’imaginer une représentation possible de ce matériau par le négatif. Après, il y a aussi une référence à la peinture historique. L’étude sur l’assassinat d’Atahualpa, le dernier empereur de l’empire inca indépendant qui offrit aux Espagnols, de remplir une salle complète d’or comme rançon en échange de sa liberté. Cette salle est connue comme étant la chambre de la rançon. Au final, il sera malgré tout assassiné par Francisco Pizarro après avoir réuni ce butin faramineux qui a été pour beaucoup dans la puissance de l’Espagne à un moment. Il s’agit pour moi d’un point de fixation historique de l’histoire de la conquête qui parle de l’or mais, dans le même temps, l’or n’est pas là. C’est une manière de dire la façon dont les matériaux s’amalgament, qu’ils sont là sans être là.

Dans le prolongement, je présente également une bague qui appartenait à mon arrière-grand-père, sa bague d’initiation à une loge franc-maçonne guyanaise, la loge de la France équinoxiale. Je l’ai fait refondre pour en produire une espèce de memento mori. Toute la forme de la bague originale est à l’intérieur en négatif. Si on la déplace, on voit ce crâne (avec ses deux os croisés) creusé à l’intérieur. Si on la porte, c’est invisible. L’objet devenant encore plus ésotérique que ce qu’il n’était à l’origine. En même temps, il s’agit aussi de parler de l’évidemment d’un héritage dont on ne sait que faire. En effet, par exemple, que faire d’une bague d’initiation quand on n’est pas initié soi-même ? Que cela soit dans une loge maçonnique ou ailleurs…

Je vois Sarah pour la première fois en 2006, sur scène, dans le cadre de la présentation de son film sur Léon-Gontran Damas, poète guyanais à l’origine du mouvement de la négritude. Il faut savoir qu’elle était actrice et qu’on peut dire que c’était une formidable performeuse. Je la contacte deux ans plus tard car je voulais vraiment voir son film. On se rencontre et, de fil en aiguille, elle commence à me raconter sa vie que je connaissais peu et je prends alors conscience de ma grande ignorance, notamment sur Le Troisième Cinéma. Ce cinéma sud-américain qui essayait de faire rupture avec le cinéma des studios hollywoodiens, le cinéma d’auteur européen pour produire ce que Fernando Solanas et Octavio Getino décrivent comme un cinéma fait par les peuples colonisés pour se représenter eux-mêmes. C’est vraiment la prise en charge par des réalisateurs et réalisatrices - d’Amérique du Sud, du continent Africain et d’un ensemble de pays non alignés - de leur propre représentation. Sarah Maldoror s’inscrit complètement dans ce processus-là. Elle va très vite se retrouver en Algérie, au Maroc. Son compagnon Mario de Andrade faisait partie du MPLA et du PAIGC qui sont les deux mouvements de décolonisation de l’Angola et de la Guinée-Bissau.

Elle fait un premier film intitulé *Monangambéé* qui est l’adaptation d’un roman de l’écrivain angol-

ais Luandino Vieira qui était à l’époque au bagne de Tarafal. De manière très décalée et très subtile, ce film évoque une incompréhension dans un contexte colonial, celle d’un mot qui veut dire deux choses différentes chez le colonisé et le colonisateur. Ensuite, elle réalisera Des fusils pour Banta, tourné en 1970 en République de Guinée. Ce film était censé montrer tout le travail de mobilisation politique créé par les commissaires politiques en Guinée-Bissau, et ce que recouvre une guerre de décolonisation au quotidien. Ce qui intéresse Sarah Maldoror et que je conserve précieusement, c’est d’être au plus près de la vie des gens ordinaires et, plus particulièrement, la centralité et l’importance des femmes dans ces luttes de libération. Dans Des fusils pour Banta, elle donne à voir l’éveil politique d’une jeune femme qui va petit à petit rentrer dans la lutte armée et devenir, par là même, une martyre de la lutte de libération. Ce film fut tourné avec l’aide de l’Algérie mais, pour diverses raisons, dont certaines interpersonnelles avec les militaires qui l’accompagnaient, ce film ne sera jamais monté. Elle m’a toujours dit que les militaires algériens n’ont jamais pu accepter que ce soit une femme noire qui réalise le film. A l’époque, le cinéma algérien est très masculiniste, les héros de la

Je ne souhaite pas être dans des modes de représentation qui perpétuent des représentations coloniales sous un autre mode. Et souvent, sous un mode qui ne dit pas son nom ou qui ne veut pas faire l’aveu de cette continuité. Ce qui m’intéresse, c’est aussi d’essayer de faire rupture avec cela. C’est aussi pour cette raison que, souvent, les visiteurs sont un peu désarmés par rapport à mon travail car, par exemple, je ne présente pas d’archive. Et, effectivement, je fais tout pour ne pas mettre cela. Je lutte pour trouver des moyens un peu différents pour évoquer les problématiques qui m’habitent.

On peut dire que les grandes voix de la décolonisation telles Franz Fanon…nourrissent votre travail et qu’elles sont régulièrement convoquées par celui-ci. C’est aussi le cas de Sarah

Je ne souhaite pas être dans des modes de représentation qui perpétuent des représentations coloniales sous un autre mode. Et souvent, sous un mode qui ne dit pas son nom ou qui ne veut pas faire l’aveu de cette continuité. Ce qui m’intéresse, c’est aussi d’essayer de faire rupture avec cela. C’est aussi pour cette raison que, souvent, les visiteurs sont un peu désarmés par rapport à mon travail car, par exemple, je ne présente pas d’archive. Et, effectivement, je fais tout pour ne pas mettre cela. Je lutte pour trouver des moyens un peu différents pour évoquer les problématiques qui m’habitent.

Effectivement… Mais, il ne me semble pas avoir été brutalisée comme on peut l’être, parfois, au sein de certaines expositions par trop littérale. Ce qui circule, ici, est beaucoup plus subtil.

Je ne souhaite pas être dans des modes de représentation qui perpétuent des représentations coloniales sous un autre mode. Et souvent, sous un mode qui ne dit pas son nom ou qui ne veut pas faire l’aveu de cette continuité. Ce qui m’intéresse, c’est aussi d’essayer de faire rupture avec cela. C’est aussi pour cette raison que, souvent, les visiteurs sont un peu désarmés par rapport à mon travail car, par exemple, je ne présente pas d’archive. Et, effectivement, je fais tout pour ne pas mettre cela. Je lutte pour trouver des moyens un peu différents pour évoquer les problématiques qui m’habitent.

On peut dire que les grandes voix de la décolonisation telles Franz Fanon…nourrissent votre travail et qu’elles sont régulièrement convoquées par celui-ci. C’est aussi le cas de Sarah



Exhibition view of In the Womb of the Glass Ship by Mathieu Kleyebe Abonnenc in collaboration with Thomas Tilly at La Loge Brussels, 08.09-04.12.22. Courtesy of the artists and La Loge. Image by Lola Pertsowsky

Effectivement… Mais, il ne me semble pas avoir été brutalisée comme on peut l’être, parfois, au sein de certaines expositions par trop littérale. Ce qui circule, ici, est beaucoup plus subtil.

Maldoror (réalisatrice française, née d’un père guadeloupéen), une figure moins connue que vous avez contribué à faire connaître par vos recherches au-delà du monde du cinéma. Qui était-elle ? Comment son cinéma participe-t-il à la lutte décoloniale ? Et, enfin, quel est le ressort de votre diaporama *Préface à des fusils pour Banta* (2011) ?

Je vois Sarah pour la première fois en 2006, sur scène, dans le cadre de la présentation de son film sur Léon-Gontran Damas, poète guyanais à l’origine du mouvement de la négritude. Il faut savoir qu’elle était actrice et qu’on peut dire que c’était une formidable performeuse. Je la contacte deux ans plus tard car je voulais vraiment voir son film. On se rencontre et, de fil en aiguille, elle commence à me raconter sa vie que je connaissais peu et je prends alors conscience de ma grande ignorance, notamment sur Le Troisième Cinéma. Ce cinéma sud-américain qui essayait de faire rupture avec le cinéma des studios hollywoodiens, le cinéma d’auteur européen pour produire ce que Fernando Solanas et Octavio Getino décrivent comme un cinéma fait par les peuples colonisés pour se représenter eux-mêmes. C’est vraiment la prise en charge par des réalisateurs et réalisatrices - d’Amérique du Sud, du continent Africain et d’un ensemble de pays non alignés - de leur propre représentation. Sarah Maldoror s’inscrit complètement dans ce processus-là. Elle va très vite se retrouver en Algérie, au Maroc. Son compagnon Mario de Andrade faisait partie du MPLA et du PAIGC qui sont les deux mouvements de décolonisation de l’Angola et de la Guinée-Bissau.

Elle fait un premier film intitulé *Monangambéé* qui est l’adaptation d’un roman de l’écrivain angol-

ais Luandino Vieira qui était à l’époque au bagne de Tarafal. De manière très décalée et très subtile, ce film évoque une incompréhension dans un contexte colonial, celle d’un mot qui veut dire deux choses différentes chez le colonisé et le colonisateur. Ensuite, elle réalisera Des fusils pour Banta, tourné en 1970 en République de Guinée. Ce film était censé montrer tout le travail de mobilisation politique créé par les commissaires politiques en Guinée-Bissau, et ce que recouvre une guerre de décolonisation au quotidien. Ce qui intéresse Sarah Maldoror et que je conserve précieusement, c’est d’être au plus près de la vie des gens ordinaires et, plus particulièrement, la centralité et l’importance des femmes dans ces luttes de libération. Dans Des fusils pour Banta, elle donne à voir l’éveil politique d’une jeune femme qui va petit à petit rentrer dans la lutte armée et devenir, par là même, une martyre de la lutte de libération. Ce film fut tourné avec l’aide de l’Algérie mais, pour diverses raisons, dont certaines interpersonnelles avec les militaires qui l’accompagnaient, ce film ne sera jamais monté. Elle m’a toujours dit que les militaires algériens n’ont jamais pu accepter que ce soit une femme noire qui réalise le film. A l’époque, le cinéma algérien est très masculiniste, les héros de la

Je ne souhaite pas être dans des modes de représentation qui perpétuent des représentations coloniales sous un autre mode. Et souvent, sous un mode qui ne dit pas son nom ou qui ne veut pas faire l’aveu de cette continuité. Ce qui m’intéresse, c’est aussi d’essayer de faire rupture avec cela. C’est aussi pour cette raison que, souvent, les visiteurs sont un peu désarmés par rapport à mon travail car, par exemple, je ne présente pas d’archive. Et, effectivement, je fais tout pour ne pas mettre cela. Je lutte pour trouver des moyens un peu différents pour évoquer les problématiques qui m’habitent.

Effectivement… Mais, il ne me semble pas avoir été brutalisée comme on peut l’être, parfois, au sein de certaines expositions par trop littérale. Ce qui circule, ici, est beaucoup plus subtil.

On peut dire que les grandes voix de la décolonisation telles Franz Fanon…nourrissent votre travail et qu’elles sont régulièrement convoquées par celui-ci. C’est aussi le cas de Sarah

Je ne souhaite pas être dans des modes de représentation qui perpétuent des représentations coloniales sous un autre mode. Et souvent, sous un mode qui ne dit pas son nom ou qui ne veut pas faire l’aveu de cette continuité. Ce qui m’intéresse, c’est aussi d’essayer de faire rupture avec cela. C’est aussi pour cette raison que, souvent, les visiteurs sont un peu désarmés par rapport à mon travail car, par exemple, je ne présente pas d’archive. Et, effectivement, je fais tout pour ne pas mettre cela. Je lutte pour trouver des moyens un peu différents pour évoquer les problématiques qui m’habitent.

Toutes les questions des études culturelles et des études postcoloniales ont été, en tout cas en France, négligées à un moment par l’université notamment. Hors, on le sait, l’espace de validation reste l’espace universitaire. B42 n’était pas une maison d’édition universitaire, on prend le parti et le risque de publier des textes qui sont la plupart de temps écrits par des chercheurs et des chercheurs renommés qui n’arrivent jamais à traverser l’espace universitaire français. Pour exemple, il aura fallu attendre 2007 pour que Payot publie *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale* de Homi Bhabha.

Par ailleurs, avec des amis, nous avons créé la maison d’édition rot-bo-krik (https://rot-bo-krik.com). Nous présenterons nos deux nouveaux titres à Bruxelles le 21 octobre prochain à la librairie Météores (207 rue Blaes, 1000 BXL): le roman *La Sphère de la planque* de l’écrivain camerounais Lionel Manga et l’essai *La décolonisation n’est pas une métaphore* d’Eve Tuck et K. Wayne Yang.

libération et de la révolution sont exclusivement des hommes. Il y a tout un faisceau de raisons qui font qu’un moment Sarah est expulsée d’Algérie sans pouvoir finir le montage du film et, jusqu’à maintenant, les bobines n’ont pas été retrouvées.

Pour mon diaporama, j’ai travaillé avec des images prises sur le tournage par Suzanne Lipinska, une amie chère de Sarah. Toutes deux ont été très généreuses avec moi puisque elles m’ont permises de faire *Préface à des fusils pour Banta*. Sarah reste très importante pour moi car elle a accompagné et mis en images des luttes qui étaient complètement invisibles dans l’espace public. Ce fut des guerres terribles et, ce sont ces guerres, qui ont amené la chute de Salazar. Ce n’est pas parce que la dictature est tombée qu’il y a eu l’arrêt des guerres coloniales mais bien les militaires qui ne voulaient plus partir en Angola. C’est comme si le Vietnam avait fait tomber le gouvernement américain. C’est les guerres de l’Afrique lusophone qui ont permis la fin d’une dictature européenne. Je précise que mon père est portugais et qu’il a fui le Portugal après avoir été dans les geôles de Salazar pendant des années… Pour moi, c’est aussi une façon d’adresser une histoire très personnelle dont je parle très peu dans le diaporama.

Est-ce aussi pour vous une manière de faire exister ce film absent ?

Bien sûr. Je dirais même que le diaporama est assez didactique et, sans doute, beaucoup moins poétique que mon travail actuel car ce qui était important pour moi, là, c’était de rendre visible ce à quoi j’avais eu accès à l’époque. C’est-à-dire, l’accès aux archives de Sarah Maldoror et, notamment, toutes les versions des scripts. Avec ce diaporama,

J’ai essayé de partager une enquête, une recherche dans les archives et de longs entretiens menés avec elle et que je reprends dans le diaporama en les faisant jouer par une actrice. Il y a donc aussi cette espèce de mise en abyme, de mise à distance. C’est un objet qui dit ce qu’il est, c’est-à-dire, un objet qui arrive à plus de quarante ans de distance.

La mort de Sarah (2020) m’a beaucoup touché, bouleversé. Il me reste bien évidemment la leçon de son enthousiasme, de son humour, cette force antiraciste et anticoloniale profonde et de tous les instants. La preuve d’un engagement à toute épreuve et sans peur.

Au travers de vos différentes activités - plasticien, chercheur, curateur, programmateur de films - vous participez avec d’autres à l’élaboration d’une mémoire commune, à une pensée contradictoire face à nos sociétés au bord de l’amnésie. La collection « Culture » que vous dirigez aux éditions B42 s’inscrit dans un projet de décolonisation des savoirs. Où s’origine-t-elle et quelle en est la spécificité ?

Il se trouve que je connais depuis longtemps Alexandre Dimos, l’un des créateurs du studio de design graphique deValence, qui dirige aussi les éditions B42. Nous avons déjà collaboré ensemble sur la réalisation d’affiches qui accompagnaient par exemple mon diaporama. Je lui ai proposé de développer une collection autour de textes qui me semblaient nécessaires dans l’espace francophone et qui n’étaient pas encore traduits. Nous avons commencé par *Art Queer*. Une théorie freak de Renate Lorenz. On a publié deux livres de Michael Tausig, l’une des plus importantes figures de l’anthropologie moderne dans le monde anglophone. Et, dernièrement, *Femme, indigène, autre de Trinh Minh-Ha*. Soit, des textes qui font défaut à l’espace francophone mais qui sont lus dans d’autres sphères.

Toutes les questions des études culturelles et des études postcoloniales ont été, en tout cas en France, négligées à un moment par l’université notamment. Hors, on le sait, l’espace de validation reste l’espace universitaire. B42 n’était pas une maison d’édition universitaire, on prend le parti et le risque de publier des textes qui sont la plupart de temps écrits par des chercheurs et des chercheurs renommés qui n’arrivent jamais à traverser l’espace universitaire français. Pour exemple, il aura fallu attendre 2007 pour que Payot publie *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale* de Homi Bhabha.

Par ailleurs, avec des amis, nous avons créé la maison d’édition rot-bo-krik (https://rot-bo-krik.com). Nous présenterons nos deux nouveaux titres à Bruxelles le 21 octobre prochain à la librairie Météores (207 rue Blaes, 1000 BXL): le roman *La Sphère de la planque* de l’écrivain camerounais Lionel Manga et l’essai *La décolonisation n’est pas une métaphore* d’Eve Tuck et K. Wayne Yang.

libération et de la révolution sont exclusivement des hommes. Il y a tout un faisceau de raisons qui font qu’un moment Sarah est expulsée d’Algérie sans pouvoir finir le montage du film et, jusqu’à maintenant, les bobines n’ont pas été retrouvées.

Quelle est la ligne éditoriale de rot-bo-krik ?

Nous mettons l’accent sur la littérature avec des auteurs qui se situent, vous l’aurez compris, plutôt au sud.

Entretien mené par Pascale Viscardy, le 16 septembre 2022

Mathieu Kleyebe Abonnenc
In collaboration with Thomas Tilly
In the Womb of the Glass Ship
La Loge
86 rue de l’Ermitage 1050 Bruxelles
> 4.12.2022
https://www.la-loge.be/en

Concert de Thomas Tilly
Le 10.11.22 à 20H
Sur réservation

L’exposition sera ensuite présentée au CREDAC (Ivry)
Du 15.01 au 26.03,
2023 https://credac.fr/

Coup de coeur à la biennale de Lyon

Study for the Valeska Gert Pavilion, 2022

Dans les anciennes Usines Fagor, lieu phare de cette 16^{ième} édition riche en créations et œuvres de grande qualité, une surprise!

En bout de parcours du hall central, des sons appellent... Cela grommelle, pleure, chuinte, murmure, crie, éructe du gosier. Cela grimace, étire les lèvres, écarquille des yeux, arrondit la bouche, anime le visage entier. Chœur de babilis de bambins satisfaits roucoulant avec délectation des sons, en alternance avec de stridentes expressions vocales manifestant l'insatisfaction. Mouvements de voix et de mimiques faciales comme des ponts de lianes menant vers d'anciennes émotions plus ou moins enfouies... Les jeunes gens, assis sur des marches de podiums de bois sont vêtus de salopettes et de chaussures colorées. La majorité d'entre eux porte une perruque de courts cheveux noirs. Ils ont les yeux et la bouche fortement fardés. Soudain, ils se lèvent, sautent, esquissent laborieusement de savants pas de danse puis disparaissent en cabriolant. Une jeune femme reste, telle une grande poupée orange en attente. Dans une gestuelle minimaliste, elle articule « I am contemporary. You are contemporary... » Une autre femme en salopette rouge cambre exagérément son corps simulat des poses séductrices tout en approchant et frôlant le public des yeux et de ses déhanchements. Puis c'est par tache de couleur que je distingue les jeunes gens. Une salopette mauve abrite un oiseau perché s'égosillant. Une jaune reprend les cris d'oiseaux. L'orange rit. Le vert parle en anglais repris en écho par la salopette bleue assise derrière lui. Est-ce un dialogue? Une invitation en coulisse? Une scène de théâtre? Je ne comprends pas bien l'anglais... Les fenêtres disent en français: *Aujourd'hui ouverture, circulez, y a rien, à voir, cinéma permanent, fermeture définitive et combien de travail dans l'art et combien d'art dans le travail?* Les mots se mélangent et sont confondants. Les danseurs poursuivent leur cheminement. Tous sortent un torchon. Ils se mettent à éponger des objets invisibles ou des objets de personnes du public. Puis les torchons couvrent les visages. Pour endormir les oiseaux? Endormir les voix? Endormir les esprits? Cacher la vue pour ne pas voir la nuit du présent?

Plus tard, ailleurs dans l'espace ou au dehors, je retrouverai ces protagonistes gesticulant ou produisant des vocalises inédites. Je retrouverai cette même impression de bouffées de vivant, de bouffées de cinglant, de bouffées de désordre.

Mais qui était Valeska Gert?

Une pionnière de la danse peu (re)connue qu'Eszter Salomon, la chorégraphe du projet, a désiré sortir de l'invisible. Elle a ainsi proposé la matière de son travail sur *The Valeska Gert Monuments* (2017) aux jeunes danseurs du CNSMD¹ habituellement dirigés par Kylie Walters. Valeska Gert, coupe à la garçonne fut une artiste subversive haute en couleurs qui bouscula son époque avec son énergie sauvage, sa gestuelle débridée, et ses moues expressives. Dans les années 20, elle détonnait par rapport aux canons de la danseuse romantique. « Sois belle et tais-toi » ne lui convenait pas du tout, Valeska danse, chante, bouge, mime, glapit, provoque lorsqu'elle se produit dans les cabarets allemands « Rien que pour le plaisir, rien que pour le jeu »² mais aussi pour choquer et contrer la bourgeoisie avec ses farces grotesques. Ses créations intitulées *fusées sifflantes* percutent et cela lui vaut alors une ascension de reconnaissance dans le milieu berlinois. Mais l'arrivée de la seconde guerre mondiale l'oblige à fuir le nazisme car elle est juive. Exilée par obligation, elle ne retrouvera jamais l'aura de la belle époque où au cinéma, elle jouait pour Renoir et Pabst, même si des réalisateurs tels que Fellini et Fassbinder feront encore appel à sa gouaille transgressive pleine de prestance, pour jouer dans leurs films. En 1968, elle écrit ses mémoires dans un livre intitulé *Je suis une sorcière, kaléidoscope d'une vie dansée*.

Interviewée par Lino Polegato de Flux News, Eszter Salomon³ semble décliner tout possible classement et toute interprétation de son œuvre. Comme Valeska Gert elle est insaisissable. Non, elle ne s'est pas uniquement inspirée de cette pionnière. Non, elle ne retrace pas sa vie. Citant Walter Benjamin, elle dit: « On ne peut pas faire revenir le passé... ». Oui, elle a réécrit l'histoire de cette femme « tel un dialogue fictionnel transhistorique à travers des traces transformatrices de la vie et de l'œuvre de l'artiste ». « Je ne fais pas qu'aborder la figure historique, je l'agrandis, je spéculer autour, j'invente même des fictions à son sujet puisqu'il



Photo © Judith Kazmierczak

existe peu d'archives... Valeska Gert m'a transformée et je l'ai transformée.»

Brouiller les pistes, brouiller les codes semble primordial pour Eszter Salomon afin d'insuffler chaque jour aux jeunes danseurs un souffle proche de la Valeska Gert qui ne pouvait danser sans abandonner le théâtre, sans improviser, sans pépier et sans déranger. Dans le contexte du *Manifesto of Fragility*, thème de la biennale 2022, le mouvement donnant à côtoyer l'art vivant vibrant pensant, dans sa dimension de proxémie réflexive avec le monde, interroge les systèmes actuels et s'offre résistance à l'inertie ambiante en se penchant sur une artiste invisible donc fragilisée, une artiste sans pouvoir si ce n'est celui de développer un usage du corps luxuriant et protéiforme.

Les jeunes danseurs bondissants iront encore faire oeuvre de chœur grotesque se lamentant de tout et de rien, ouvrant et fermant les vannes de leurs énergies contaminantes, grimant sur les podiums triangulaires, perturbant l'ordre établi et remuant le public pour qu'il ne s'endorme sur ses certitudes. Décloisonnant espaces et temps, les onze danseurs continueront à pérégriner entre les salles, le passé, la fiction, et tous les entre-deux possibles pour célébrer et activer autrement l'empreinte expressionniste d'une grande dame avant-gardiste extravagante, influente avant l'heure, maîtresse dans l'art de réinventer sans cesse les multiples formes de langage. Avec éclat. Avec puissance.

Judith Kazmierczak

¹ CNSMD : Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon

² Titre d'une création de Valeska Gert.

³ Chorégraphe, artiste et interprète vivant entre Berlin, Paris et Budapest, en doctorat artistique à l'académie nationale des arts KHIO, à Oslo.



Photo © Judith Kazmierczak



BRUT



T

BXL

4 lieux
8 expositions

collection
Bruno
Decharme

P H

O T O

24.11
2022
→ 19.03
2023

ART ET MARGES
MUSÉE

BOTANIQUE

CENTRALE
FOR CONTEMPORARY ART

TINY
GALLERY

PHOTO | BRUT #1
collection Bruno Decharme
& Angel Vergara
@ CENTRALE for contemporary art
Du 24 novembre 2022 au 19 mars 2023
<https://centralebrussels>

PHOTO | BRUT #2
collection Bruno Decharme
@ Le Botanique / Musée
Du 24 novembre 2022 au 19 mars 2023

Kitsch Catch, l'âge d'or franco-belge
@ Le Botanique / Galerie
Du 24 novembre 2022 au 15 janvier 2023

*To Tell My Real Intentions,
I Want To Eat Only Haze Like a Hermit,*
Katherine Longly
@ Le Botanique / Galerie
Du 26 janvier au 05 mars 2023
Vernissage le 25 janvier de 17h à 21h

Présentation workshops sténopés,
Sébastien Delahaye
@ Le Botanique / Galerie
Du 10 mars au 19 mars 2023
<https://botanique.be/fr/expositions>

Jean-Marie Massou,
collectif La Belle Brute
@ Art et marges musée
Du 24 novembre 2022 au 19 mars 2023

Si tu n'viens pas j'te scalpe,
Vincen Beeckman
@ Art et marges musée
Du 24 novembre 2022 au 15 janvier 2023

Partenaires Particuliers,
Vincen Beeckman
@ Art et marges musée
Du 26 janvier au 19 mars 2023
Inauguration le 25 janvier de 18h à 20h
<https://www.artetmarges.be/fr>

Spontaneous-Amateur
Photography 1860-1930
@ Tiny Gallery
Du 24 novembre 2022 au 19 mars 2023
<https://tinygalleryphoto>

Le Botanique - Rue Royale 236 • 1210 Bruxelles • Tickets / Réservations : [BOTANIQUE.BE](https://botanique.be)



Bribes du Sud : Dattris, Luma, Camprédon

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Début d’automne. Les expos estivales se terminent. En voici trois variées. Dattris comme chaque été rassemble des céramiques autour d’un thème ; LUMA pour la deuxième année d’existence de son implantation en domaine participe aux rencontres photographiques d’Arles ; Camprédon a choisi un peintre qui crée de manière photographique en noir et blanc.

La terre sous cuissons diverses a envahi la villa Dattris de la cave au grenier et dans l’environnement du jardin avec des œuvres venues de l’Europe (du Portugal à la Suède), du Cameroun aux Amériques et du Japon. A proximité, dans la même localité, c’est un peintre au musée Camprédon qui transpose des paysages dans la nuit et un certain fantastique. Quant à LUMA, sur sa vaste étendue, on y rend entre autres hommage au vidéaste et photographe militant Arthur Jafa.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Tant et tant de pièces diverses qu’il faut choisir parmi cette sélection. Les noms célèbres ne sont pas nécessairement les plus intéressants. Ne serait-ce que parce que la céramique n’est pas toujours une pratique qui leur est familière. Ainsi pour Fontana broillon, Flanagan pataud. Par contre, Penone réalise une belle synthèse minéral-végétal et Léger propose un graphisme épuré. Dietman s’en sort avec beaucoup de dérision.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

La danseuse à peine nubile

À propos de dérision, le pastiche de la petite danseuse de Degas agrémenté d’odeurs, réalisé en imprimante 3D par Antoine Renard, est sans doute une des œuvres essentielles de ce florilège. Elle est porteuse de questions sur la portée d’un travail artistique, tant au sujet de la forme qu’à celui des intentions en rapport avec l’histoire de l’art et celle de l’évolution des mœurs.

On le sait, la plus fameuse des jeunes danseuses peintes par Degas n’a pas cessé de susciter une réflexion profonde, surtout à partir du moment où on s’est intéressé à la réalité historique de ces gamines qui peuplaient les fantâsmes pédophiles de vieux messieurs hantant à l’Opéra les coulisses des ‘petits rats’ issus d’une classe sociale défavorisée. Celle-là en particulier, avec tous les relents liés à la prostitution enfantine dont une pièce de théâtre a fait récemment état.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Renard en réalisant cette statuette au moyen d’une imprimante a d’emblée situé son travail dans une modernité particulière en relation avec une technologie nouvelle. Il n’a pas sculpté un portrait individuel ; il a condensé en un personnage toute une mentalité. Cette masse de terre cuite est une silhouette qui, chez le peintre, à travers les deux dimensions d’un tableau, prend une pose provocatrice et la fois soumise. L’absence volontaire d’un visage permettant d’identifier le modèle tend à s’écloigner d’une problématique individualiste au profit d’une généralisation anonyme.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Le relief de la céramique, la superposition de blocs créchant le corps par strates, le contraste entre la matité mêtisse de l’argile et la blancheur immaculée de la faïence du torse s’évertuent à traduire le réel d’une façon contemporaine emblématique. Ils montrent, y compris par les écorchures de matière laissées brutes et par des pieds ancrés au sol comme un socle pesant, ce qui sépare une vision figurative du XIXe et celle fragmentée, disséquante du XXIe. Cette ado est ‘fabriquée’ pour deux fonctions, l’une culturelle et l’autre vénale. A bien y regarder, on se demanderait même si l’arrondi du ventre ne suggérerait pas qu’elle soit enceinte.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Focalisation sur l’objet

C’est un escadron d’objets liés à l’électricité que Béatrice Arthus-Bertrand étale verticalement, un catalogue de près de 500 prises de courant, interrupteurs, boutons de sonnette, fusibles… Ils ont l’apparence désuète de ces ustensiles de jadis qui furent d’abord en faïence avant la bakélite et autres substances chimiques. Promus témoins archéologiques de l’ère de la ‘fée électricité’ (comme l’a célébré Raoul Dufy dans sa monumentale fresque de 1937), ils ont quitté leur rôle utilitaire pour s’enrôler dans le bataillon de l’abstraction géométrique.

De même, des filtres en céramique agencés par Fulpius, un peu à la manière de certaines sculptures de Pol Bury, suggèrent quelque territoire géographique tourmenté. Les vases en porcelaine de Barthélémy Togoü se mettent au service de la lutte contre les virus de la covid. Il le fait de manière à la fois symbolique et réaliste.

Pour Rodolphe Huguet, le problème des migrants se traduit par des fragments de mains accrochés à un grillage frontière et par une valise cabossée, trouée par balles. Chez Wenzel, la copie de bustes antiques lacérés devient support d’un hommage aux activistes féministes des Femens. Marie Heughebaert s’est emparée de balises posées sur les routes en chantier afin de les transformer



Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

en jeu de lego tandis que Gardone réinvente des traces préhistoriques, discrètes et monumentales façon de rappeler que l’art a toujours existé.

Zablocki assemble en fantaisie. Divers volumes colorés s’entremêlent en un chaos caricatural, offrent une sorte de coît partouzard aux allures spongieuses. Erin Jane Nelson invente carrément par associations audacieuses des éléments visuels tels que photographies ainsi que d’autres aux formes plus organiques, d’où d’étranges assemblages. Mais le champion toutes catégories de la récup d’accessoires les plus hétéroclites reste Jean-René Laval . Et ce que présente Clémence van Lunen pourrait être des vases aussi bien que des personnages appartenant à l’ère des grotesques.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Nature en crise et en beauté

Après être passés par une évocation du paradis perdu par Éric Croes,ceux qui s’intéressent à la matière se rappelleront avec Alfieri Gardone que la terre est celle qui nourrit et avec Virot qu’elle nous parle. Ils trouveront des créations où elle est mise en exergue par Pouplart dans des formes brutes déformées par une énergie qu’il est tentant de relier aux forces intérieures qui composent notre planète. Chez Brian Rochefort, c’est le résultat d’une succession de destructions-reconstructions : un inattendu de coulées et de suintements. Gisèle Garric, elle, préal l’archéologie de demain quand des fouilles exhumeront des amalgames minéraux composés de nos déchets. Champy dresse une falaise, malmenée, craquelurée par les eaux et le soleil.

La végétation que Safia Hijos a modelée en grès émaillé surgit du sol ou descend du plafond. Dans un cas comme dans l’autre, il s’agit d’une invasion, plus ou moins sournoise car les nuances de vert qui les composent sont en apparence paisantes. Les « Serpentines » d’Arlette Simon grouillent, d’autant plus intrigantes, voire inquiétantes qu’on se demande si elles appartiennent au règne des reptiles ou à celui des végétaux.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Variétés chez Luma

L’impressionnante occupation de l’espace chez Luma permet une multiplication des expos. Celle des pièces de la collection permanente est quasi identique à celle de l’an passé, hormis le constat de la fonte bien entamée des sculptures monumentales d’Urs Fischer, perpétuellement allumées façon bougie et dont l’existence est vouée à l’éphémère. La partie réservée à une sélection installation d’œuvres de Julien Creuzet (1986) s’avère exubérante, désordonnée, confuse, ambiguë.

Celle consacrée à un hommage à Arthur Jafa (1960) est en soi un événement. Ce photographe-vidéaste est un représentant significatif de ceux qui illustrent et défendent la culture afro-américaine, s’attaquent au racisme. Sa production est de celles qui mélangent

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

réel et virtuel, sophistication et crudité brutale afin de mieux convaincre. Il est particulièrement attentif aux choix de ses images afin qu’elles ne soient pas noyées dans le flot iconique insignifiant mais permanent qui déferle sans discontinuer dans les media depuis quelques décennies déjà.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Ce n’est pas anodin que le thème de la vague s’avère récurrent dans sa production multiforme. Celle des inondations ou des tempêtes. Celle des mouvements collectifs qui revendiquent un statut de citoyens et une culture. Celle de la violence qu’elle soit policière ou collective. Celle des changements sociétaux. Une installation visuelle et sonore complexe, baptisée AGHDRA, tente de montrer comment notre civilisation va se comporter dans l’avenir. Réalisée avec l’aide d’une intelligence artificielle, projetant des images fictionnelles de déferlement aquatique, elle se déroule après la disparition de l’homme, elle nous met en face d’une réflexion que le foisonnement iconique galvaude au profit d’un illusionnisme trompe l’œil.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Jafa met en valeur aussi bien des célébrités que des anonymes. Il est capable d’emprunter des personnages fictifs pour les adjoindre à ses démarches comme l’atteste son utilisation de Hulk, héros culte qui au lieu de devenir vert et géant quand la colère l’habite devient noir. Ou un Mickey Mouse associé à un pratiquant du vaudou. Il passe volontiers de sa posture d’observateur caméraman à celle de collagiste, de graphiste, de sculpteur, de sonorisateur. Dans les paroles diffusées, comme dans certaines représentations iconiques, il provoque par la crudité d’un vocabulaire consciemment vulgaire autant que par la monstration de clichés qu’on pourrait qualifier de pornographiques alors qu’ils sont d’abord manifestations d’une réalité sexuelle élémentaire.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Dans le lieu de ‘La Mécanique générale’ sont dispersés à intervalles divers des rails et des tubes assemblés, métaphore répétitive du poids sociétal sur une population de gens de couleur. Plus loin, un pneu de deux mètres de diamètre, habillé de chaînes antidérapages, prend sens référent à l’esclavage et l’exploitation des travailleurs.

Les vidéos sont nombreuses. Et l’initiative de fournir au visiteur un livret contenant la version française de propos tenus en anglais est très appréciable. Parmi elles, The Withe Album s’en prend aux idées reçues sur le concept de ‘race blanche’. Une autre, aking-domcomethas, explore les discours exaltés des pasteurs évangélistes et l’effervescence des cérémonies religieuses.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Impossible de sortir de cette anthologie imposante de l’œuvre de Jafa sans être profondément ébranlé, remis en question, sensibilisé. Lorsque l’art est véritablement art tout en étant porteur d’une interrogation essentielle sur l’humain, il joue de façon plénière son rôle de révélateur.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Expérience au Camprédon

Laurent Delaire (1971) utilise le familier de façon à amener les regards à percevoir différemment ce qui relève de l’ordinaire, du banal, voire de l’inaperçu tant il est familier et peut-être aussi, comme il l’écrit en rejoignant de la sorte Jafa, par manque d’« une attention consciente, celle qui fait défaut à l’ère de l’inflation sans fin des images médiatiques ».

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Les sujets choisis ne sont donc nullement inattendus, exotiques, surprenants. Bien au contraire. Paysages ou natures mortes, ils sont d’une familiarité impersonnelle. C’est précisément à cause de cela que ce que propose ce peintre bascule du côté d’un fantastique qui n’est ni celui des surréalistes façon Magritte, ni celui des récits horribifiques de type Stephen King ou Kubrick. Il est celui des rêves dans lequel le réel se trouve soudain décalé d’une perception habituelle.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

C’est une façon subtile de désorienter une perspective. D’en ajouter une parfois avec délicatesse, comme l’ombre improbable d’un marquage routier blanc en ape-santeur sur le bitume. C’est l’atmosphère matinale ou vespérale d’un crépuscule, la présence visible ou supputée d’une lune pleine ou d’un soleil à peine levant que certains effacements de la peinture rendent présents par le dévoilement de la blancheur nue de la toile. C’est la clarté floue d’une bougie, une lueur de phare en pleine brume.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Alors la silhouette d’une maison prend statut d’apparition. La table dressée d’une salle à manger sans convives devient la démonstration d’une absence, de la dissolution des êtres supposés s’y installer, évaporés dans un néant proche mais lui aussi invisible quoique suggéré par le fait que la vaisselle et les couverts ne sont pas en trois dimensions mais dessinés à même le papier de la nappe. Sur des murs d’une salle du musée s’étalent aussi des dessins multiples d’encadrements. Ils sont vierges de toute autre représentation que celle de leur inutilité.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Le rôle de Laurent Delaire est bien d’aiguiser notre observation, de l’inciter à traquer un détail qui expliquerait, qui rassurerait. Et tant pis (ou tant mieux ?) si, lorsqu’on le trouve, ce détail se révèle davantage porteur de doute que ce qui est regardé. Et ce n’est pas qu’une question de virtuosité picturale. Simplement que les apparences ne sont pas le réel mais un imaginaire que nous fantasmons.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

C’est encore ce que sa pratique suggère dans d’autres tableaux qui semblent plus directement figuratifs. Mais les voici dotés de lignes déterminant une géométrie seulement perceptible par un artiste qui délimiterait des plages à peindre ; ou des traits horizontaux découpant des zones plus ou moins déterminées ; d’autres se croisant pour faire, comme on dit, une croix dessus. Une volonté d’affirmer une distance prise entre le vécu d’un être et sa représentation par un artiste.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

À l’instar de Dotremont mais graphiquement très différente, Delaire pratique une écriture personnelle, libérée semble-t-il de la graphie des alphabets connus. Au premier abord, à l’inverse de l’artiste belge, elle n’est pas la transcription gestuelle de poèmes à traduire. C’est une recherche davantage formelle, ainsi que le serait une partition musicale proposée à quelqu’un qui, ignorant le sol-fège, serait impuissant à la déchiffrer. Proche par moments de ces manuscrits d’écrivains d’avant les facilités de l’ordinateur, qui rataient leur texte, y glissaient des ajouts, au point parfois de friser l’illisibilité. D’ailleurs, selon sa thématique de la présence et de l’absence, l’artiste présente aussi des cartons et des rouleaux fermés contenant des feuillets bien cachés, présences en absences.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

« Toucher terre » à la fondation Villa Dattris à l’Isle-sur-la-Sorgue jusqu’au 11 novembre 2022. Infos : 0490 95 23 70 ou www.fondationvilladattris.com

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Catalogue : Danièle Kapel-Marcovici, Valérie de Maulmin « Toucher terre l’art de la sculpture céramique », Isle-sur-la-Sorgue, Villa Dattris, 2022, 232 p. (29€)

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

UN DIALOGUE AVEC UN DIALOGUE DEDANS AVEC UN DIALOGUE DEDANS

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Dans la ville qui est petite tout le monde sait qu’il y a un homme qui est sculpteur et qui est aussi peintre qui a recouvert une gare avec des grandes plaques transparentes colorées et tout le monde sait ou presque qu’il s’appelle B. et tout le monde sait que c’est la gare qui a été faite par un autre homme qui est un architecte qui est un grand architecte et qui a un nom que tout le monde connaît dans la ville qui est petite parce qu’il a fait la gare qui est la plus grande. Et il y en a qui pensent que c’est bien de faire dialoguer l’art et l’architecture et il y en a qui pensent que c’est joli de faire dialoguer deux grands hommes dans une petite ville. Et il y en a qui pensent que ça va être cher et il y en a qui pensent que ça va être moche. Et il y a un homme qui a une galerie à une rue de la gare qui est la plus grande et cet homme a demandé quelque chose à un artiste de la ville qui est petite. Il a dit presque comme un jeu et si tu jouais avec B. qui joue avec C. et si tu dialoguais avec B. qui dialogue avec C. parce que l’artiste devait faire une exposition dans sa galerie et que le vernissage allait tomber en même temps que la grande inauguration de B. dans C. Et l’artiste a accepté le jeu et il a pris les couleurs de B. et il a pris les bandes de B. et il les a faites avec du papier qu’il a peint et avec du papier qu’il a découpé dans des vieux numéros de la revue qui était la revue de la galerie et il y avait des interviews de B. dedans et il les a faites pour faire, comme on dit, une croix dessus. Une volonté d’affirmer une distance prise entre le vécu d’un être et sa représentation par un artiste.

C’est encore ce que sa pratique suggère dans d’autres tableaux qui semblent plus directement figuratifs. Mais les voici dotés de lignes déterminant une géométrie seulement perceptible par un artiste qui délimiterait des plages à peindre ; ou des traits horizontaux découpant des zones plus ou moins déterminées ; d’autres se croisant pour faire, comme on dit, une croix dessus. Une volonté d’affirmer une distance prise entre le vécu d’un être et sa représentation par un artiste.

À l’instar de Dotremont mais graphiquement très différente, Delaire pratique une écriture personnelle, libérée semble-t-il de la graphie des alphabets connus. Au premier abord, à l’inverse de l’artiste belge, elle n’est pas la transcription gestuelle de poèmes à traduire. C’est une recherche davantage formelle, ainsi que le serait une partition musicale proposée à quelqu’un qui, ignorant le sol-fège, serait impuissant à la déchiffrer. Proche par moments de ces manuscrits d’écrivains d’avant les facilités de l’ordinateur, qui rataient leur texte, y glissaient des ajouts, au point parfois de friser l’illisibilité. D’ailleurs, selon sa thématique de la présence et de l’absence, l’artiste présente aussi des cartons et des rouleaux fermés contenant des feuillets bien cachés, présences en absences.

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

« Toucher terre » à la fondation Villa Dattris à l’Isle-sur-la-Sorgue jusqu’au 11 novembre 2022. Infos : 0490 95 23 70 ou www.fondationvilladattris.com

Dattris, Luma, Camprédon, 2022, 232 p.

Daniel Buren: Je ne sais même pas si ce que je fais c’est de l’art.

Lino Pologato: Quel est le meilleur point de vue dans cette gare pour admirer votre installation ?

Daniel Buren: J’essaie toujours de faire ce que je fais pour cadrer les éléments le plus judicieusement possible avec l’idée que c’est celui, celle, ceux qui vont voir qui vont créer leurs propres points de vue.

Ce sont des centaines, voire des milliers de points de vue. Pour moi, c’est sans aucune préférence de l’un vis-à-vis de l’autre, car je pense qu’ils sont tous intéressants et qu’il y a forcément des points de vue que je n’ai pas vus et que d’autres vont découvrir donc je n’aurais aucune envie de dire : Ca c’est le point de vue le plus beau ou le plus horrible. Ca appartient aux yeux des personnes qui regardent, ce n’est pas à moi de leur dire que ce que je préfère, c’est celui-ci ou celui-là.

LP: Parmi tous ces regards multiples, il y a sûrement quelques imprévus qui font que ce que vous n’attendez pas arrive. Pour que la magie opère, il faut des circonstances particulières , une certaine inclinaison du soleil, un certain état d’âme, il faut que quelque chose se passe.

DB: Oui, c’est évident ! C’est même l’intérêt principal d’utiliser la lumière naturelle que j’utilise depuis que j’ai commencé à travailler il y a plusieurs vingtaines d’années qui est le corps et le cœur de ce type de travail. Évidemment selon le moment où vous y êtes, selon la couleur du ciel, selon la force du soleil ou son absence à chaque fois on a quelque chose de très différent. Si vous multipliez cela par le nombre de personnes, ce sont des milliers de regards et d’appréciations.

LP: Comme vous n’êtes pas là tous les jours, les gens vous remplacent, ils deviennent les acteurs potentiels , ils sont là pour établir un relais, donc il y a transmission, vous êtes là pour transmettre. Cette manière d’aborder l’œuvre fait en sorte que vous en faites des coauteurs de cette pièce ?

DB: C’est un terme que j’aime assez , je pense que celui qui regarde, plus il est attentif, plus il devient le coauteur. S’il n’est pas attentif, il est un passager. S’il est attentif , à ce moment-là, tout à fait normalement il devient coauteur d’une œuvre donnée. Et dans le cas de ces énormités d’espaces et de jeux sur la couleur, la transparence et la projection, il est sûr que l’on n’a quasiment jamais la même fois le même type de projection. Il peut arriver d’être non seulement coauteur, mais il devient l’inventeur de l’angle de vue qu’il a trouvé.

LP: Est-ce que vous pouvez imaginer une exposition de coauteurs? Vous pourriez la parrainer en sélectionnant une centaine de photos qui vous parlent et que vous pourriez considérer comme œuvres d’art ?

DB: À propos de mon travail, je ne considérerais jamais une photo comme une œuvre d’art.

LP: C’est quoi une œuvre d’art pour vous ?

DB: Une œuvre d’art je ne sais pas ce que c’est ! Mais une photo, je sais. Pour moi, ce sont des photos souvenirs. C’est juste une photo souvenir comme celle de ma grand-mère, elle a beaucoup de valeur éventuellement, mais ça reste une photo souve-nir. Dans ma vie, je n’ai jamais exposé une photo dans une exposition. Je ne le ferai jamais.

LP: Vous considérez que toutes les photos sont possibles, mais sans co-paternité ?

DB: Elles sont possibles, surtout comme aujourd’hui où tout le monde fait des photos. Elles sont évidemment la propriété de chacun. Maintenant, si ces photos apparaissent dans des magazines, elles sont sujettes aux règles de la photo et du droit d’auteur. Si la photo reste dans un catalogue ou même si la personne les accroche sur les murs chez elle, c’est son droit absolu.

LP: A la question *Qu’est-ce qu’une œuvre d’art dans cet environnement d’art public ?* vous ne voulez pas répondre ?
DB: Si c’est vous qui le dites que c’est une œuvre d’art, je ne vais pas être contre. Mais moi je ne dirai jamais que c’est une œuvre d’art.

LP: Vous autorisez que la personne décide si c’est une oeuvre d’art ?

DB: Ce n’est que comme ça que ça marche …

Les artistes qui ont eu le culot de dire, *ce que je fais c’est de l’art*, ce sont des gens très prétentieux. Comment ils le savent ?

LP: Mais tout l’art contemporain est dans cette lignée !

DB: C’est possible ! Moi je ne suis pas pour l’art contemporain. Je suis tout à fait opposé.

LP: Vous n’êtes pas un peintre classique non plus…

DB: Je ne sais même pas si ce que je fais c’est de l’art. Je n’ai jamais dit que c’était de l’art. Les gens le prennent pour de l’art, je ne vais pas me battre avec eux. Ils ont peut-être en plus raison, mais moi je fais un travail. Un travail spécifique qui peut jouer comme ici sur l’architecture, sur la couleur, avec le soleil, etc. D’où l’on peut dire, ça c’est typique d’une oeuvre d’art, mais ce n’est pas moi qui la propose de cette manière là. Ce n’est pas une peinture ni une sculpture, ça parle un peu avec tout ça, c’est pas de l’architecture. Je me sers d’une architecture extraordinaire comme ici , donc j’emprunte des éléments qui ne sont pas du tout à moi. Je ne le fais jamais sans demander l’autorisation, emprunter l’architecture qui est signée par quelqu’un. Mais quand c’est fini, l’architecture retrouve son aspect d’origine.

LP: Si vous empruntez Calatrava, je peux emprunter Buren pour faire une œuvre ?

DB: Je ne dis pas le contraire, vous faites ce que vous voulez. Je n’ai pas dit qu’en empruntant une architecture ça devenait une oeuvre d’art. A la limite, c’est ce que vous voulez, mais moi c’est précisément ce qu’on peut décrire ou ce qu’on peut voir. Ce qui m’intéresse c’est comment c’est fait, ce que ça provoque mais pas finir en disant c’est une oeuvre d’art.

LP: Vous vous situez en dehors du jeu de l’art contemporain, pourtant vous exposez dans une grande galerie pari-sienne, vous faites les foires de l’art, vous participez à tout ce jeu ?

DB: Jamais ! Je ne fais pas les foires de l’art. Il y a des œuvres qui existent, qui appartiennent à des galeries qui se montrent dans les foires. Je ne parle pas de mon travail, je parle de moi. Mon travail, quand il est libre, quand il n’a pas une contrainte spécifique comme ici, il appartient à celui qui l’a acheté. Jusqu’à un certain point parce qu’il ne peut pas en faire ce qu’il en veut non plus.

LP: Vous pensez comme Beuys *Nous sommes tous des artistes* !

DB: Non pas du tout, c’est de la foutaise ! (Rires) D’autant plus de qui déciderait de ça.

LP: Mais la personne impliquée.

DB: Vous pouvez toujours dire que vous marchez sur la tête aussi, c’est pareil.

LP: Au début de votre carrière c’est ce que vous faisiez. Vous avez tout fait pour pénétrer le milieu de l’art…

DB: Lisez mes textes d’il y a 60 ans. J’ai commencé un de mes premiers textes en disant que je suis tout sauf un artiste et que je déteste ce monde de l’art. Noir sur blanc, ça remonte à 1966. Je n’ai pas changé d’avis.

LP: Je vous avoue que vous m’avez surpris , vous avez un côté punk qui m’a séduit quand j’ai vu la casquette de la gare auréolée des bandes colorées rouges et jaunes, il fallait oser !

DB: Je me donne la possibilité de travailler. N’oubliez pas que dans une œuvre publique, il y a toujours un aréopage de gens qui sont là pour vous dire OK où pour vous dire qu’on ne veut pas de ça. Donc, l’artiste il est en question, il n’est pas tellement libre, il dépend des gens qui ont le contrôle de la situation surtout quand c’est dans dans l’espace public et que ça appartient aux politiques. Il faut être au minimum un peu humble et savoir que sans ces personnes en question qui peuvent êtres des poli-tiques ou simplement des hommes d’affaires vous ne faites rien du tout s’il n’y a pas ces accords et ces accords, ils peuvent toujours être enlevés.



Daniel Buren, "Comme tombées du ciel, les couleurs in situ et en mouvement", travail in situ (détail) - Gare de Liège-Guillemins - 2022-2023.
© Photo: Lino Pologato © Daniel Buren, ADAGP, Paris

Une œuvre d’art public initiée par le privé.

Liège a beaucoup de chance, Calatrava a offert aux Liégeois une gare Cathédrale et aujourdhui Daniel Buren vient s’emparer de cette architecture pour y déployer ses carrés de couleurs. Cette opération d’envergure a pu se concrétiser grâce à la bienveillance de Calatrava qui a donné à Daniel Buren carte blanche pour réaliser un projet qui restera visible durant un an.

L’idée des filtres transparents colorés sur la grande verrière de la gare a germé à la terrasse du café de la gare un jour de printemps 2020. C’est un homme d’affaire lié-geois, Stefan Uhoda qui le premier a émis le souhait de contacter Buren pour voir cette gare s’animer de couleurs. Deux ans plus tard, dans une ville meurtie, en plein chantier urbain, voici le projet réalisé. Résidant non loin de la gare, j’ai pu voir évol-uer ce projet au jour le jour.

Si la profusion de couleurs peut en déstabiliser certains, j’aime son côté un tantinet kitsch qui contrebalance l’austérité d’une gare minimaliste épurée. Par ce projet, Buren bouscule les conventions et assume pleinement ses choix. Il prend des riques, surtout avec ses bandes colorées jaunes et rouges posées sur les deux casquettes qui font un peu penser au chapiteau d’un cirque. Par jour de grand soleil, cette impres-sion est relayée par les magnifiques projections colorées qui se déploient sur le sol et sur les gens. Comme le titre le rappelle, c’est une expérience immersive qui se pra-tique in situ en direct et dans le mouvement.

Stefan Uhoda : Ce n’est pas une œuvre qui rentrera dans la collection, on en aura un souvenir peut-être sur une maquette de la gare. Nous possédons une collection d’en-treprise commencée il y a quelques années et qui s’est constituée au fil du temps. On a toujours été partisans d’ouvrir la collection au public et surtout de décloisonner l’art contemporain qui parfois peut être rébarbatif pour certaines personnes. Notre inter-vention dans ce projet est de montrer une œuvre d’un artiste international reconnu, au plus grand nombre et au travers d’un lieu populaire.

L’échelle du temps selon Paolo Gasparotto



C’est un homme qui n’aime pas être photographié.

C’est un homme qui n’aime pas trop parler.

C’est un homme vivant loin de l’agitation du monde.

C’est l’artiste Paolo Gasporotto.

Comment lui est advenu ce projet fou ? Cette idée de construire à ciel ouvert une allée à travers le temps ? Une allée de pierres s’en allant verti-calement vers le ciel de Géromont¹, hameau sis non loin de Comblain-au-Pont, là où de nombreux ren-dez-vous liés au travail minéral ont vu le jour et constituent actuellement un musée de sculptures en plein air. L’origine exacte, il ne va pas vraiment la raconter… Mais aux alentours de 2012, une forme de nécessité semble s’être imposée à lui. La rencontre et la collaboration avec le géologue Camille Ek va le soutenir dans cette entreprise au long cours où il n’a reçu aucune aide financière pour lui faciliter cette lourde tâche d’acheminer les rochers issus de différents points de Belgique. Durant plus de dix ans, Paolo Gasparotto s’est donc attelé à édifier ce chantier stratigraphique retraçant les 54 mètres de hauteur correspondant aux 540 millions d’années de sédimentation des sols belges. Entre les couches de siècles prenant progressivement forme et consistance dans le paysage, il réussit à se « débrouiller » pour trouver une machine d’occasion permettant la montée les pierres.

Au compte-gouttes, Paolo Gasparotto livre les épisodes du travail titanesque.

Soudain, il se lève et tel un enfant partageant sa carte au trésor, il déplie sur la toile cirée aux carreaux rouge et blanc de sa table de jardin, une carte géologique. Les yeux brillants il s’émerveille de la « très grande beauté » dit-il, des courbes sinueuses de la terre vue en profondeur. Il égrène alors plaques tec-toniques, strates rocheuses, sédiments, couches du cambrien, de l’ordovicien, du silurien, du dévonien, du carbonifère, du permien, et il évoque aussi phyllades, porphyre, schistes, marbre noir, marbre rouge, calcaire, silice… Termes géologiques, comme des perles roulant de sa bouche… Ce n’est pas facile de tout comprendre. Je songe en l’écoutant puis en écrivant ce texte, je songe au conte de *Jack et le Hari-cot magique* ou à *L’échelle de Jacob*. Ce sont deux histoires où des merveilles arrivent en rêve. Du fabuleux reliant terre et ciel. Jacob prit une pierre et se couchant dessus fit un rêve raconte le livre de la Genèse. On dit par ailleurs que la « pierre du destin », bloc de grès utilisé dans les rituels de couronne-ment au Royaume-Uni serait identifiée par certains à la pierre dont Jacob se servit comme oreiller.

Je me plais à jouer avec des associations en lien avec l’ancienne carrière souterraine de grès où s’érige l’imposant travail de l’artiste. Au début, Paolo dut convaincre la commune que son projet jugé comme « intello » avait toute sa pertinence dans le berceau, l’écrin de Comblain-au-Pont. Pour lui, matérialiser le temps, l’organiser en strates, donner à voir et à gravir 540 millions d’années, du plus bas de nos ori-gines jusqu’au temps où disparurent les dinosaures n’est pas un acte créateur conceptuel. Il ne désire d’ailleurs pas parler d’œuvre mais d’ouvrage : « Oui c’est un ouvrage, non pas du land art, pas un mur, pas une dalle, une échelle stratigraphique avec à chaque ligne noire la marque d’une extinction. Et pour la première fois depuis l’origine de la terre, l’extinction sera due à l’homme… Non ce n’était pas une commande mais maintenant la commune reconnaît l’importance de la création qui est à la fois histo-rique et pédagogique². De nombreuses visites pour amateurs, spécialistes paléontologues ou géologues sont d’ailleurs organisées. »

Plus le temps passe, plus Paolo Gasparotto se livre lors de l’entretien.

Il croise les idées de chaos organisé, de besoin de partir de la nécessité, du côté expressionniste wallon qui subsiste encore en lui… Il revient sur le vertige des années, sur le moment clé de l’ère primaire où tous les continents se sont assemblés. Il décrit combien il considère cet ouvrage d’échelle stratigra-phique différent d’une œuvre artistique en ce sens où il n’a connu aucun tâtonnement, aucune incerti-tude, aucun doute à l’inverse de l’état de tourment qu’il peut traverser lorsqu’il entre en création. Il évoque une idée de performance et de catalogue avec l’artiste flamand Maarten Vanden Eyde qui réa-lise des recherches sur ce qu’il nomme la « généotologie », un concept très personnel de science « post apocalyptique », d’archéologie du futur. A suivre et à découvrir…

C’est un homme qui ne se laisse pas photographier.

C’est un homme qui n’aime pas parler mais qui ira à l’essentiel.

C’est un artiste qui ne fonctionne pas à la commande.

C’est un homme qui ne vend pas son âme.

C’est un homme qui a les pieds sur terre et plus bas encore.

Ainsi il nous emmène bien haut.


^[1] Mont de Gérôme ? Mont sacré ? Je songe au livre de René Daumal Le mont Analogue

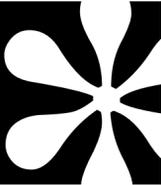
^[2] Sur wikipédia, lire les détails de l’explication des différentes couches de roches composant l’échelle stratigraphique.


Le mur géologique de Géromont, © photo de Judith Kazmierczak

Le mur géologique de Géromont est une échelle stratigraphique monumentale réalisée avec des roches extraites de carrières situées en Wallonie. Des roches représentatives de périodes géologiques s’étendant du Cambrien (540 millions d’années) au Quaternaire (actuel), se succèdent, par ordre chrono-logique, sur 54 mètres, à raison de un mètre pour dix millions d’années. Le mur incliné suivant le pendage des couches de grès Famennien exploité par une ancienne carrière est adossé au versant sud de la vallée de l’Ourthe au nord de Comblain-la-Tour, sur la commune de Comblain-au-Pont.

Chronique 25

Aldo Guillaume Turin
Brigitte Closset, Stanley Donen,
Ange Leccia, Christian
Dotremont.



UN TEMPS SANS AGE

Pas plus que d’une œuvre concluant au divorce entre l’exercice de défier l’instrument que constituent les critères picturaux reconnus et le refus de souscrire à quelque périmètre personnel définitivement arrêté dans l’esprit, on ne peut parler de la trajectoire artistique de Brigitte Closset comme d’un tout. En apparence, mais seulement en apparence, la peinture, pour ce qui la touche, pourrait se définir comme le fruit des circonstances. Créer, en ce domaine, posture souvent que l’on fixe son attention sur un engagement du corps et de l’âme sans que l’on ait eu un sentiment autre que celui de l’urgence. La peinture alors témoigne d’un mystère, de la dénotation d’une complicité entre inconscient et conscient. Et les circonstances ici, il va presque immédiatement de soi qu’elles se montrent changeantes, s’exonèrent dans leur fait du moindre déclin de contrôle, on constate qu’elles développent des analogies spontanées entre les données, des retombées de signification. Même, on voit qu’elles butent sur les attendus théoriques auxquels les codes contemporains s’accommodent – et mieux encore qu’elles confrontent leur désir d’une recherche incessante d’un devenir au souci d’un rapport à qui l’on est disposant de points d’amarrage intimes et profonds. Une telle sorte de transport, dans un premier temps, retient et éblouit. Closset, quand elle trace ce trait sur la toile, ou le papier, préférant l’enrichir en le répétant de surface à surface et de support à support, semble tendre un lancer qui, étrangement, s’isole à la manière d’une évidence unique. Un peu comme si à chaque circonstance nouvelle correspondait une intensité à elle inhérente et qui, de certaine façon, s’inscrit en soi comme un écho, pourfend sa propre solitude.

Ce n’est pourtant pas que l’artiste donne le pas à ce qui, somme toute, aborde la réalité périssable à l’égal de ce qui est sans retour, rompant ainsi le pacte supposé de l’art et de l’éternité. Peindre à la limpidité joyeuse d’un printemps et chaque printemps, uni par le lien le plus contraignant qui soit à l’emprise de l’être sur la durée, offre de méditer, sans doute plus qu’une autre saison, plus assurément que la communauté des astres, la foi en l’instant. Lequel est un fil conducteur tiré en avant par la mort. Il a appartenu à Closset de maintenir active l’idée de l’éphémère mais d’espérer aussi secrètement que le tableau qu’elle débute, et puis le suivant, et le suivant à nouveau, puisse, redevable à la vie, et par conséquent à son issue, se convertir en base d’appui face à ce champ, jusque dans les vibrations exigeant qu’on le garde en tête, que les lois de l’existence soient tenues pour le réel. Tremblé est le trait qui s’ouvre dans ses travaux, et complet le parcours de l’ove qu’il délimite et tout ensemble rappelle à la fonction d’enclorre – spectralement – une aire, celle-ci de relâche peut-être, à moins qu’il ne s’agisse de ce qui avait lieu avant que l’ove ne se dessine, une part de ce qui est, qui était, instance absolument, irrémédiablement perdue. Eloigné d’une désignation symbolique, ce trait, si bien que très vite l’on s’aperçoit qu’il cultive, se coupant de l’extériorité, l’acte d’un surgissement rétroactif.

D’une formule, pour autant qu’elle permet d’insister sur l’organisation de plusieurs échelles de mobilité dans son travail de la part de Closset : l’ove, que l’on retrouve elle-même à des degrés divers de réalisation, pourrait, en l’espèce, se comparer au résultat que la pratique courante escompte obtenir en écalant une noix pour arriver à l’amande. Il existe une poussée à être, à se penser libre, à se vouloir comprendre dans ces reprises du dessin où, respectant toujours le recul devant pareil motif, les moments d’étonnement visuels recommandent, se défient, s’exaltent mutuellement de leur non-coïncidence et, d’écart en écart par rapport à l’idée qui définit, qui enserre, semblent accepter de s’invalider. D’une attractivité picturale incessante, il conviendrait de dire obsédante, l’ove indique, que ce soit dans son traitement à l’huile ou dans la rigoureuse patine d’une structure graphitée, un enchaînement de variations n’ayant rien d’un programme applicable à la lettre – ce qui serait, du reste, un déni du hasard. Et ferait voler en éclat la circonstance, ce que Closset perçoit en elle de la façon que l’on trouve d’être en ce monde. Le dérivatif l’emportera sur la tentation de réifier l’expérience et, parfois, ses débordements, au plan de la forme. A preuve, lors d’une exposition toute récente, ces quelques tableaux, grand format, tonalité rouge compact et demi-lumière striée d’accents comme pris au piège, au fond desquels s’envoûtent des veines, des vaisseaux translucides évoquent une trame élimée de circuits à l’intérieur d’une grotte. Il n’y a guère de démonstration qui tienne tout du long de ces projets, s’étalant maintenant sur des décennies, et ils sont d’ailleurs, ces projets, inférés, ni plus ni moins, de la simplicité la plus extrême, une simplicité première, difficile à obtenir eu égard aux acquis de langage : irréductible, de fait, à l’efficacité du discours.

Il y a, dans l’allure générale qu’adopte la poursuite d’une telle invention, plus que la recherche d’un appoint – il y a comme un lieu de brassage de la main et du cœur fouillant en direction d’un élément matriciel qui, comment en douter ?, conférerait sens à l’affût continu. Un effort paraît qui, promesse peut-être d’une manne, vise à cerner le rôle du motif, et ainsi évolue ce travail. Comme si, plutôt que d’enclaver son grain et son arpent dans le support, l’artiste aspirerait à en recouvrer, afin de la préserver, la mémoire – à considérer ses caractéristiques propres à un niveau de conscience outrant les possibilités, illusoire, fallacieuses, de l’expression, ses lois, ses modalités, de la stabilité imposée à la ligne jusqu’à l’harmonie que s’échinent à consolider les couleurs dans une composition.

La simplicité, Closset l’aura pressentie vivante lorsqu’un jour elle fit la découverte d’une fresque, moins beaucoup la plus affranchie de l’obéissance à l’Eglise, du moins par dessous la figure présentée, fresque représentant, en majesté, la Vierge, femme cette fois s’accomplissant dans le retrait encore plus que partout ailleurs puisque s’offrant enceinte au regard. C’était *la Madonna del Parto*, avec cette main échappant à l’emphase alors que posée délicatement sur la courbe d’un ventre naturellement un abri. La peinture murale fut exécutée, la Renaissance à l’un de ses sommets, par Piero della Francesca et elle avait pour mission de célébrer un événement originel et à la fois de marquer l’importance d’une date, quoique obscure, tout au plus une approximation, de l’histoire ainsi que la rédigeait l’Occident. Le style n’a pas retenu Closset, il est dédié en effet à des préoccupations apparentes : l’artiste a par contre eu la prescience d’un territoire aux marges duquel une représentation entièrement conceptualisée, bien malgré elle, se condamne. Seule la saisie d’une inspiration tirant ses racines de la rondeur épurée d’une main, d’un ventre, sautait aux yeux.

Nombreux les cinéphiles d’aujourd’hui apprenant avec une joie sans mélange que *Chantons sous la pluie*, nullement une pellicule nébuleuse, encore moins une rançon de la catégorie « bon élève », connaît une brillante reprise. Sujet de réflexion, soleil plus mystérieux qu’éclatant, le film est de plus une pierre blanche, au meilleur sens du terme, quant à l’histoire du cinéma. Toutefois, son édition Blu-ray, délicatesse et audace toutes deux invitées et refléuries, ne trouvera peut-être que trop rarement pour le public actuel les qualités sensibles que cette bande exposait à sa sortie : les années cinquante, au déjà lointain siècle dernier, furent réceptives comme jamais à la commotion que ce film des films, selon certains, leur infligeait. Ce n’est pas que le succès fut immédiat, la critique américaine fut divisée, à tout le moins hérissée – l’auteur, Stanley Donen, n’appartenait pas au sérail hollywoodien, la comédie musicale comme genre démarchait encore sur le bonheur du jour ; de surcroît, l’acteur portant le film à son point haut, Gene Kelly, n’avait pas la réputation voulue. Mais le corps, soudain, non le corps utile, non le corps travesti par la fiction, trouvait à présent légitime d’aborder la temporalité d’un préliminaire, en deçà d’une chaîne de transmission classique, ouvrant ainsi une voie intime, mais repérable, en vue d’une désobjectivation.

Les attentes charnelles et le décours du temps qui s’ensuit sont au principe de la danse telle qu’elle se déploie comme matière filmique dans ce vaste rêve que l’on constate se savoir un rêve, uniquement une projection. En elle, l’instant pelliculaire s’enfouit dans une densité émotionnelle inédite. Cet instant s’évide car réfractaire à toute tentative d’extraction, ou à cause de cela.

Capté pour ce qu’il est mais n’est jamais définitivement – on le dirait un suivi impossible à arrêter, à fonder dans une image, une échappée irréductible à toute fixation résiduelle – le mouvement des corps, leur envol, leur brusquerie parfois comique, leur persiflage de tout ce que la danse n’est pas, c’est-à-dire ligne de fuite imaginaire ou artifice gestuel (comme dans la pantomime chaplinesque), dévoilait, grâce à la mise en scène d’un soin incomparable due au cinéaste, l’apparat du tournage. A son plus fort, il le dénonçait. Il le ramenait à la seule perception. Le film véhicule, en effet, son équivalent en dénaturation du propos qu’il comporte, et jusque de l’entrepris en quoi il consiste. On sait qu’il est passé directement, ou presque, quelques années suffirent, du statut de divertissement à celui de réalité critique. A cet égard, dans le domaine français, la référence en ce qui concerne cette vocation demeurera l’approche

faite et même plusieurs fois recommencée des *Cahiers du cinéma* : une approche du jeu auquel la danse cède, si c’est la formule, et s’entend ici le jeu comme moyen de perdre son objet de vue – le film – afin de pouvoir se rétablir dans une force primitive d’avant les mots, fussent-ils, ces derniers, chantés, et c’est évidemment le cas. A chaque moment, la danse bascule, cesse de désigner l’histoire d’amour entre les principaux protagonistes, s’immerge dans le « passage » avant de reprendre, de sorte que c’est aussi l’image qui s’en trouve vaincue. Tout comme la forme verbalisée, pourtant, dans son rapport au son, à la voix, le thème-clé du film, qui évoque – paradoxe empêchant la narration de déprimer en cliché – la naissance de l’écran qui parle et de l’enregistrement synchrone, caricaturée en déni de la spontanéité de la vie.

A la fin du printemps 2022, annonciatrice de l’immense canicule et ses feux, il y eut cette visite, une encore d’exercice de l’observation, à la Brera de Milan – désormais la plus détachée du contexte, le chemin étant trop connu pour retrouver dans l’une des salles bleu nuit le Christ de Mantegna. Etendu pour toujours selon un axe perspectif qui le soude à sa dépouille tragique de renégat, il fut à l’origine d’un emprunt que Pasolini conclua dans un des plans les plus hallucinants de son *Accatone*. Et peut-on penser de toute sa filmographie. Servant de liant iconique à un défilé d’images traitées dans un noir et blanc un peu sale, un peu crépusculaire, non sans relation avec le récit rapporté, le récit d’une rédemption impossible pour un jeune délinquant, la figure du martyr voue le spectateur à une épouvante et perte de l’être. Il se la rappelle, et sans cesse, du fond d’un souvenir sans déprise que Mantegna raccorde à son labyrinthe mental. Il aura fallu que le dessin de deux artistes, l’un reconnu pour sa maîtrise complexe de l’air circulant par-dessus la matière inerte, l’autre pour le rafraîchissement – aux moindres frais de l’extraordinaire – qu’il offre à beaucoup de cadres et de scénographies issus de la tradition muséale, immobile, en particulier florentine, pour que par après, cette fois à l’Orangerie de Paris, se fit plus présente la question de l’esthétique de la vidéo. Elle accompagnait de traits précis le nouveau dialogue entre passé et présent que comprend le retour à Monet chez Ange Leccia.

L’installation proposée par l’auteur affecte un format distinct de celui des *Nymphéas* dans le même pavillon : on dirait de l’adoption d’une axiomatique et de postulats signifiants soutenus et recourbés sur leur pouvoir interne, là où Monet, que la solitude entoure malgré d’importants, de notoires encouragements officiels, la montée en gloire et, moteur de la relation sociale capable de distinguer le talent comme un don exemplaire, le brillant de la reconnaissance, en passe par les péripiétés du temps vécu pleuvant sur sa palette. Sur son existence aussi que le pleinairisme emporte avec lui, au gré de l’onde indivisible, motif central du peintre, et de la réfraction lumineuse née des étangs de Giverny.

Leccia n’agit pas sur un calque, il installe. Et il installe là où Monet explore les ressources de la touche colorée afin de se porter au rebord de l’évidence toute d’intrication avec le devenir, la discontinuité dans le continu. Le mouvement se fait disjonctif là où « devant la nature », mais ce n’est qu’une formule expéditive, rien ne subordonne la temporalité à d’autres aléas possibles que les siens. Les écrans vidéo, de fait, s’établissent à l’ordonnance et circonscrivent un périmètre défini par des angles droits, chaque mur visuel ainsi levé jouant le jeu d’un assemblage rigoureux où, prismes découpant vitesses malléables et éclats du jour luttant pour leur propre bénéfice dans la masse liquide des pixels, les fragments de l’ensemble se disputent la place. Voilà sollicitée et reconduite une fois de plus la dialectique produite par les fondements respectifs du langage pictural et de la virtualité à l’extension en principe illimitée de la prise caméra. Décisive apparaît l’intention du vidéaste qui, usant de mouvements d’appareil aux différenciations innombrables, souhaite souligner la non-rivalité dans les moyens avec le grand impressionniste ; et échapper, par suite, au programme d’un recadrage. C’est la raison qui explique que la fabrique préalable à la netteté manifestée par cette installation a eu recours au flou, celui-ci identifiable au type de défectuosité produite par l’ancienne DV. Le flottement du médium, il n’est pas faux de penser qu’en l’occurrence il a pour but de pulvériser les significations inscrites aux manuels d’histoire de l’art.

Ce n’est pas par l’exception de leur accrochage, l’un des plus globaux jamais mis en chantier, et fort réussi, que les logogrammes de Christian Dotremont, offrant de les comparer entre eux à l’échelle d’une existence connue brève, se signalent ces jours-ci dans le principal des musées bruxellois. Plutôt est-ce par la règle d’humilité qu’ils semblent surveiller, émanant de leurs périanthes nocturnes (la pensée qui les habite se défend d’appartenir au style idéographique), et par l’impression d’une énergie infaillible, quasiment exhaussée à chaque spécimen de cette écriture, qui en est la conséquence. De par la méditation que ces pages engendrent, c’est encore une autre méditation qui sonne, elle s’arrache à la profondeur de pensée qu’embrasse la poésie qui surgit. La démarche, on ne peut que s’en remettre à ce constat, renverse aussi bien les mirages du songe – « l’art pour l’art », les premières loges réservées au génie ou à la provocation hôteesse du fantasma – que ces grands schématiques auxquelles souscrivent maints usages réflexifs, maintes pratiques opérant et se sédimentant au plan des mots, grattant par endroit afin d’influer sur le jugement. Lequel, au bout du compte, ne ferait qu’élargir le royaume des reflets sur la peau du monde. Et là, justement, Dotremont, à un niveau inégalé par ses pairs quand ils donnent une allure de paysage abstrait aux signes encodés de leur langue poétique, de défaire et abandonner les enceintes où, prisonnière, sa parole risquerait d’être confondue avec une fin des terres. Il ouvre, comme on ouvre une porte, simplement, la surface même des pages où se concentrent ses phrases en forme de rendez-vous avec le dessin que l’on créait dans l’enfance, rapport qu’il sait pourtant compromettre tout de la tradition occidentale de l’accès au poème.

Cassel - Kassel: un marathon de barres parallèles en hommage à Andre Cadere



Arrivée à Kassel, Fred/I.R. pose avec un artiste devant le Fridericianum, les 50 derniers km se font en marchant.

Durant leur voyage ils se sont arrêtés à Liège, nous avons pu échanger quelques propos sur le sens à donner à cette marche. Ils ont présenté leurs barres “corrigées” d’André Cadere. Un travail bien fait. Cadere aurait apprécié, je pense. A 200m de là, Daniel Buren engageait des voltigeurs pour placer ses bandes colorées “in situ” sur la grande verrière de la gare. Durant tout le périple des échanges par mails ont été faits nous vous en relatons un extrait ci-dessous.



Manu.V et Fred/I.R. en visite à Liège . © Flux-News

Extraits d’échanges de mails.

Merci pour votre réponse très argumentée ... mais une autre question me taraude, pourquoi le statut de co-auteur n'est il jamais pris en compte dans le monde de l'art contemporain ? Dans ce cas précis, à mes yeux, les deux protagonistes sont directement impliqués dans cette pièce. Sans l'invitation de Szeemann pas de Cadere à Kassel... Bonne continuation, Lino Polegato

Cher Lino Polegato, vous décrivez cette œuvre sous son aspect collaboratif, l’une et l’autre partie étant fondamentale à la réalisation de celle-ci. Néanmoins, d’après notre ami Ghislain Mollet-Viéville, Harald Szeemann n’appréciait guère Cadere, aussi, à nos yeux, cette pièce est une co-provocation Szeemann/Cadere. Elle peut être lue comme un combat épique plutôt qu’en conception commune. Quant à « l’auteur », c’est à notre sens celui qui en tira le bénéfice, ici c’est incontestablement Cadere.

Mais l’intérêt que nous portons à cette pièce en particulier vient de la singularité qu’elle n’a aucun sens si l’on omet l’un ou l’autre des personnages dans leur rôle respectif. C’est un binôme de fait et ce malgré les oppositions flagrantes que tiennent ces protagonistes.

Or, déjà les artistes entre eux et malgré les amitiés sincères qu’il partageait ne sont pas tendres, nous citerons ici l’exemple de Boltanski : « Je vais te raconter l’histoire du « marcheur de Kassel », c’est une belle histoire sur l’horreur du monde artistique. Le Gac, Cadéré et moi étions très amis. Cadéré était un homme difficile, très bel homme, grand artiste, je pense, très malheureux, haïssant tout le monde et violent. Mais un vrai ami. » (cf : « La vie possible de Christian Boltanski », p 73. Editions du Seuil.) Si nous citons Christian Boltanski c’est pour mettre aussi en évidence le fait que Cadere fait partie d’un petit groupe d’amis, au nombre des quels, outre Le Gac, on comptait aussi Daniel Buren, tout trois exposé à la documenta 5. Ne peut-on pas supposer que l’insistance à voir Cadere exposé à Kassel de l’une de ses connaissances amena la réaction

de Szeemann ? Les relations humaines sont bien souvent le moteur des œuvres.

Vous posez aussi la question du statut de coauteur dans l’époque contemporaine. L’on voit et de plus en plus, la constitution de groupes tel que ruan-grupa (artistes en charge du commissariat de la documenta 15) et d’autres groupes d’artistes qui sous un pseudonyme vont agir de concert. Certes, ces attributs nominatifs sont un moyen de contourner face à une chose publique qui n’a tendance qu’à retenir qu’une dénomination, pour des raisons évidemment pratiques. Les listes ne sont pas plus attractives qu’elles ne sont vendeuses.

C’est un vrai plaisir que d’échanger avec vous, nous vous saluons. Les Marcheurs de Kassel Fred.I.R & Manu.V

Fred.I.R : <https://correctedbars.fun/trip/>
Manu.V : <https://correctedbars.fun/fr/voyage-2/>

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

Abonnez-vous !

Rédaction: asbl Flux • Edit.resp.: Lino Polegato / Conception graphique, remerciements à Anne Truyers
60 rue Paradis, 4000 Liège • Tél. : +32.4.253 24 65 • fluxnews@skynet.be • www.fluxnews.be

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles

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

09.10.–08.01. 2023:
Johan Tahon



Johan Tahon, *Wir überleben das Licht*, 2017, Gips, 200 × 100 × 70 cm, Foto: Gerrit Jan van Rooij

UMARMUNG

Rotenberg 12b
4700 Eupen
Belgien
/ Belgique
/ Belgium

www.ikob.be

