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

FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: fév, mars, avril 2025 • N°96• 3€

Sommaire

2 Expo à la Chateigneraie , un texte de Céline Eloy
4 Livre, Figures disruptives de l'art contemporain, Claude Lorent
5 Benoît Jacquemin à la galerie bonnemaison, un texte d'Yves Randaxhe.
6 Historique des présences belges à la Biennale de Venise par Claude Lorent
7 Exposition collective au Tamat à Tournai par Michel Voiturier
8 Musée de la Photographie, Cami et Sasha Stone par Alain Delaunoy
9 Où sont les femmes dans la collection des Musées royaux des Beaux arts? un texte de Pierre-yves Desaive.
10 Berlinde De Bruyckere au Bozar, un texte de Jean-Marc reichart
11 Daniel Turner au MACS un texte de Yoann Van Parys.
12 Livre, Vivre. Vaneigem-Kosakis, compte rendu par Michel Voiturier
13 Film: Zaad, un texte de Frédérique van Leuven.
14 Une expo hommage à Alain Géronnez chez etablissement d'en Face, un texte de Louis Annecourt.
15 Céline Mathieu chez Gauli Zitter, un texte de Louis Annecourt.
16 MAD Paris , L'intime**,** de la chambre aux réseaux sociaux, un texte de Judith Kazmierczak
17 Entretien avec Charles François
18/19 Andy Warhol et les Super Star de la Factory par Veronique Bergen
21 Hommage à Michel Couturier chez Eté 78, un texte de Colette Dubois
22 Expo de Maria Vita Goral à la galerie Flux, un texte d'Evelyne Hanse
23 Candice Breits au BPS22, un texte d'Evelyne Hanse
24/25 Expo collective au Hangar sur l'IA par Emmanuel D'Autreppe
26 Entretien entre **François Bellabas** et Clementine Davin dans le cadre de son expo chez Contretype.
28/29 Entretien entre Véronique Bergen et Pierre Yves Soucy
29 Expo de Jef Geys au Wiels, un texte de Florent Delval.
30/31. Interview avec Aline Bouvy sur une expo qui démarre à Marseille, au Triangle-Astérides. Entretien mené par Pascale Viscardy.
32 Hommage poétique à Jorge Donn, une fiction de Véronique Bergen.
33 Hommage à Jean Glibert par Michel De Visscher et Cécile Vandernoot
35 Chronique 28 d'Aldo Guillaume Turin sur Kafka, Pascal Courcelles, Selçuk Mutlu, Metz, Jonathan Sullam, Anselm Kiefer, Olivier Stévenart.
36 Expo de Thomas Chable au Musée de la Photographie. un texte de Judith Kazmierczack. Bernard Blistène, une question sur Duchamp.

Edito

Faire le poirier au pavillon belge, il fallait le faire quand même! Michel Couturier l'a fait en 1986, il semblait vouloir apparemment se faire plaisir en fêtant son intronisation comme artiste officiel du pavillon belge à Venise. Nous l'avons choisie comme image symbole pour plusieurs raisons: La galerie Été 78 à fait dans son lieu tout récemment une présentation de son travail vidéo, Colette Dubois parle de son rapport a la poétique politique. Et aussi pour deux raisons qui se connectent directement à Venise. Le livre de la FWB qui vient de sortir et qui parle de l'historique des présences francophones au sein du pavillon belge, Claude Lorent en fait le recensement dans ce numéro. Je dois avouer que la sortie de ce livre a véritablement joué le rôle d'élément déclencheur dans la création d'un numéro spécial Venise qui nous concerne directement. Je me suis rappelé que nous étions pratiquement les seuls dans tous les opérateurs culturels qui sont descendus à Venise en off à n'avoir pas encore de catalogue rétrospectif relatant nos activités.

Ces seize pages supplémentaires viennent combler en partie ce manque, il faudrait un livre en réalité pour en parler, tant cette histoire a été riche et variée. Cette succession d'actions corsaires réalisés dans l'urgence s'inscrivent toutes dans une nécessité du faire exister une création contemporaine francophone dans un cadre international, Michel en a d'ailleurs fait partie en 2007.

Dans ce spécial Vensie , cette mise en perspective d'une dizaine d'actions est doublée avec des images configurées en QR code, le lecteur pourra s'il le désire scanner la vignette qui se situe en haut de page et accéder à une petite partie des archives historiques. Un travail qui m'a permis de réaliser que pratiquement la moitié de ces stockages d'archives que nous avions encodées par DVD à partir des années 2000 sont devenue totalement illisible aujourd'hui.

A ce titre je salue le travail de Marc Renwart (Art info.be) qui grâce à son site m'a permis de gagner du temps. Les FluxNews papier sont eux aussi heureusement inamovibles et constituent une banque de données importantes que j'ai eu plaisir à revisiter. Dans ce grand jeu collectif que furent ces incursions, mon rôle principal a été de jouer un rôle d'acteur participatif plutôt qu'un rôle de «curator», je n'ai jamais été un grand fan des dossiers administratifs. Quand il nous fallait une lettre d'accompagnement, généralement nous n'avions pas le temps d'attendre la réponse officielle. Tout se faisait dans l'urgence, il n'y avait que Szeemann qui vous répondait dans la journée par fax d'une manière manuscrite à vos sollicitations les plus folles, il était plus artiste que directeur d'expos. Celant par contre ne répondait jamais à vos sollicitations, il vous ignorait. Dans le cas de la descente du BBB à Venise nous avions heureusement pensé à concocter une fausse lettre officielle d'autorisation de circuler avec un taureau à Venise. Cette lettre nous a sauvés quand nous nous sommes fait arrêter par la police fluviale un peu avant d'arriver aux Giardini. Elle nous a permis de nous faire escorter et de rentrer par ce fait au coeur même de la Biennale. (Voir les images)

Un petit dossier est consacré dans ce numéro à la mutation qui s'installe dans le domaine de l'image, l'arrivée de l'IA dans le paysage artistique bouleverse les codes. Le photographe deviendra-t-il bientôt un créateur de texte, deux expos dans le circuit artistique bruxellois en parlent.

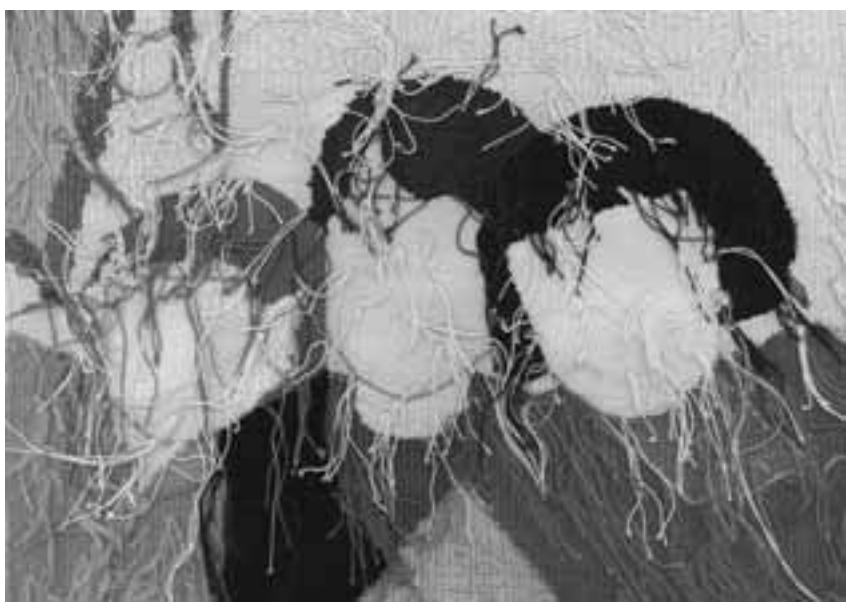
A souligner dans ce numéro l'intervention de Raoul Vaneigem qui a répondu par mail aux questions posées par Michel Voiturier.

Vouloir consacrer les dernières années de sa vie à restaurer le caractère sacré du vivant, qu'elle finalité plus noble? Abolir la prédation. Redevenir humain. Dans le contexte actuel de folie et de basculement du monde, c'est un message puissant que nous lance Raoul Vaneigem!

ABRAZARSE – Embrassons-nous !

Pour sa première exposition liégeoise, à la Châtaigneraie, el Colectivo Primas-Hermanas nous invite à nous embrasser, à nous prendre dans les bras. Embrasser ce que nous sommes, ici et maintenant, prendre soin des autres mais aussi de soi-même, autant d'idées sous-jacentes dans cette injonction.

Abrazarse, c'est la rencontre de trois femmes que l'histoire familiale a séparées, qui ne se connaissaient pas toutes et qui se sont retrouvées sur le chemin de Casaio, village de leurs aïeux. Toutes trois sont artistes, embrassant des pratiques de prime abord différentes. Reme Remedios est peintre et dessinatrice, Carnita Alvarez pratique davantage l'installation et l'art textile tandis que la troisième, Cathy Alvarez, emploie des techniques mixtes mêlant photographies et broderies. Elles se rejoignent en 2022 en Galice, arpentant chacune les chemins de Caseisuso à Romiña, hameaux de leurs parents et grands-parents. Ce tracé donnera lieu à leur première œuvre commune : *Caminos bordados*, qui interprète le parcours des unes et des autres en broderie sur tulle – un premier geste de ralliement formé de cheminements a priori distincts.



Carnita Alvarez Valle, Las tres Diosas, tissage, 2024

Des chemins, des histoires et des pratiques différentes qui se lient et se relient pour former el Colectivo Primas-Hermanas (le collectif Sœurs-Cousines). Si le nom est révélateur de leurs racines familiales communes, il nous transporte aussi au-delà. Sans le savoir, de ce terreau ancestral sont nées des aspirations et inspirations partagées. Un geste artistique qui met en avant le processus expérimental et un travail prédominant de la matière. Sans même se connaitre, elles épousent toutes un désir d'apprentissage sensible des techniques qui se croise au travers de leurs matériaux de prédilection. Ainsi, leurs œuvres personnelles multiplient les points de connexion matériels et les questionnements communs.

Provoquer les rencontres, construire/reconstruire la mémoire individuelle et collective sont autant de thématiques qui traversent les créations des trois artistes. Partager le deuil de quelque chose, comme l'évoque Reme Remedios avec *D.E.P*, peinture-collage mixte dans laquelle elle intègre ses propres souvenirs mais aussi le récit d'inconnu.e.s. Inviter des personnes décédées pour un ultime banquet matérialisé par *Les réceptacles* de Cathy Alvarez. Attester du passage et voir flotter les âmes au-dessus de nous, les accompagner au rythme du vent comme dans *El pasaje de las almas* de Carnita Alvarez. Si l'évocation de la perte et de l'absence est présente chez chacune, elle sous-tend avant tout l'envie de se reconnecter à soi et aux autres qui se manifeste dans nombreuses de leurs œuvres personnelles.

Ce désir de communion se reflète également par la création d'un récit partagé. *El Manto Azul* en est représentatif : l'œuvre est composée au total de 37 images réalisées à distance au cyanotype par les artistes et ensuite assemblées pour former ce grand manteau bleu. La proximité des images révèle un répertoire de formes et de sujets qui, en s'unissant, se transforment en une carte mémorielle unique. En tissant des liens entre chaque histoire et entre chaque image, el Colectivo Primas-Hermanas recrée une histoire commune.

Ce récit partagé qui se raconte au sein de l'exposition *Abrazarse* ne concerne pas seulement les membres d'el Colectivo Primas-Hermanas. Au travers de leurs œuvres collectives et personnelles, Cathy Alvarez, Carnita Alvarez et Reme Remedios construisent une histoire avant tout universelle. Une histoire qui nous incite à nous rapprocher de nous, à nous lier à ce qui nous constitue ici et maintenant. Comme un besoin vital de nous reconnecter et d'embrasser qui nous sommes.

Céline Eloy

Abrazarse. S'embrasser
Exposition du 8 mars au 4 mai 2025
Accessible du mercredi au dimanche de 14h à 18h
À la Châtaigneraie (Centre wallon d'art contemporain)
Chaussée de Ramioul 19 (4400 Flémalle)

MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DE CHARLEROI

22.03.2025
> 29.06.2025

INCURSIONS.
OU LA PERSISTANCE DE L'ORDINAIRE

BENOIT BASTIN & BARBARA GERACI

COPYRIGHT PHOTO : **AndySimonStudio**
COPYRIGHT PLAN : **Goffart Polomé Architectes**

CHARLEROI
Province de Hainaut
Hainaut Culture
Arts plastiques

INFOS : **WWW.CHARLEROI-MUSEUM.BE / +32(0)71/86.01.01**
67, BOULEVARD MAYENCE - 6000 CHARLEROI

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

Éditeur responsable : Ville de Charleroi - Hôtel de Ville - Place Vauban, 14-15 - 6000 Charleroi

Livre

Figures disruptives de l'art contemporain

Dans un ouvrage qui refaçonne l'approche de l'art contemporain à la lueur d'une poignée de portraits d'acteurs phares, Nathalie Obadia, galeriste (Paris et Bruxelles) et enseignante (Sciences Po Paris), montre l'émergence et les arcanes d'un monde de l'art qui régit à l'échelon mondial les rouages, de la création à sa diffusion.

Au moment où l'histoire de l'art contemporain telle qu'elle nous a été présentée majoritairement est remise en cause d'une part par la mondialisation à l'œuvre depuis la fin des années cinquante, d'autre part et plus récemment via des critères politiques, sociaux, économiques, Nathalie Obadia, jette un regard rétrospectif sur quelques personnalités qui ont engagé l'art et son marché sur de nouvelles voies majoritairement empruntées aujourd'hui. Le wokisme, le décolonialisme, la prise en compte des minorités, l'élargissement du concept d'art, l'emprise économique et commerciale, les pratiques artistiques elles-mêmes bouleversent radicalement depuis une bonne dizaine d'années et mettent profondément en cause une histoire de l'art jugée jusqu'ici trop linéaire chronologiquement, trop occidentale et trop segmentée selon le critère esthétique prépondérant. Les changements intervenus dans le contexte actuel troublé tant par la révolution technologique permanente que par une refondation en marche des équilibres mondiaux politiques et économiques, ainsi que par des facteurs éthiques, ne sont pas apparus du jour au lendemain et ex abrupto dans la sphère artistique. Nathalie Obadia a retenu vingt-quatre fortes personnalités, nées entre 1909 et 1980, qui peu ou prou, ont provoqué de profonds changements et préparé la situation actuelle en provoquant la naissance d'un « monde de l'art » qui a dû réagir « face à un pluralisme fondamental où aucune forme artistique n'est *de jure* préférée à une autre ».

Le milieu de l'art

Certes, le choix est subjectif mais tout aussi incontestable en sa pertinence. On aurait pu y trouver d'autres figures marquantes, tels un Joseph Beuys, un Andy Warhol ou un Matthew Barney côté artistes, un Jean-Hubert Martin en commissaire prospectif ou un Jay Jopling en marchand inventif. Ils ne sont pas oubliés puisque tous et bien d'autres sont cités au fil des pages pour leur rôle participatif et singulier. En dressant ces portraits, Nathalie Obadia ne trace pas un parcours chronologique, elle justifie ses choix en insistant sur l'apport novateur et en montrant que la manière de s'impliquer dans les arcanes du milieu artistique a transformé durablement celuici au point d'influencer l'aujourd'hui d'un réseau international complexe et prescripteur. Ce faisant, elle pointe des agents déterminants d'une histoire de l'art et de son marché international révisés selon des vécus, des pratiques, des rouages, des systèmes, des plus influents. Elle dresse le constat que l'art tel qu'il se décline aujourd'hui, n'est plus et loin s'en faut, le fait uniquement d'artistes œuvrant en solo dans leur antre, mais d'un ensemble d'acteurs gravitant autour des plasticiens qui ne sont plus, en cette optique, les seuls praticiens. Cet ensemble constitue le monde de l'art tel qu'il évolue aujourd'hui en étroite interaction et totalement impliqué dans le marché international. Dans cette configuration l'artiste, figure de base puisque créateur, est pris dans un réseau complexe qui n'assure pas seulement la diffusion du travail mais participe d'une reconsidération quasi permanente de la nature et du statut de l'œuvre d'art. Un réseau devenu indispensable à la reconnaissance d'un artiste par le milieu officiel et privé, les galeristes, les collectionneurs, les *curators.*

Vingt-quatre élus

A travers la présentation très vivante de ces personnalités, l'auteure pose quelques repères fondateurs dont les écrits (1944, puis 1964) de Max Horkheimer et de Theodor Adorno qui « critiquent la dérive consumériste de l'industrie culturelle » à laquelle participe désormais l'art imbriqué au sein de la société américaine dans une « économie de marché ». Elle rappelle l'assertion « il n'y a pas d'art sans monde de l'art » et, citant la sociologue française Nathalie Heinich, elle montre la formation et la mise en place du désormais circuit du « monde de l'art efficace » dans lequel les vingt-quatre figures « ont apporté une pierre essentielle à ce monde puissant et influent car il est plus vaste que le seul champ de la création artistique ».

Trois catégories sont pointées, les artistes, les créateurs d'événements ; les marchands, collectionneurs et architectes. Chacun est désigné par un maître-mot. Boltanski est « le bricoleur universel » et Invader « le trouble-fête », Harald Szeemann est « The Curator » tandis que Suzanne Pagé est « La sage activiste », enfin Marian Goodman est « La dernière des Justes » alors que François Pinault est « L'œil stratège ». Pour ne citer que quelques exemples. Chacun des portraits est un éclairage très révélateur de la façon dont fonctionne ce monde de l'art, en fin de compte assez fermé dans un entre-soi, même si les manifestations les plus médiatiques drainent un public consommateur de plus en plus large. Il y a une marge énorme entre les prescripteurs et la masse des consommateurs de la manne des arts plastiques.

Exemples révélateurs

Parmi ces figures, « esprits conquérants » on en retiendra trois à titre d'exemples. **Bacon** (1909-1992), qualifié de « Le grand peintre », est un *bad boy* qui « a permis à la peinture expressionniste de résister et d'être exposée dans le monde entier ». Après avoir détruit les tableaux de son atelier, il se remet à peindre en 1944 et « exprime le ressenti de ses propres souffrances ». Au début des années cinquante, il expose à New York et sa rencontre avec David Sylvester sera capitale, suivie d'une participation à la Biennale de Venise, bientôt d'une première expo à Paris où il « bénéficie d'un puissant réseau de personnalités » dont Georges Bataille et Michel Leiris, plus tard le critique Michel Ragon et le Président Georges Pompidou, ainsi que Marguerite Duras et le critique Jean Clair. Fort de cette reconnaissance, il apporte un nouveau « souffle à la scène française et soutient des artistes marginalisés » dont le Belge Roger-Edgar Gillet. Les expos et les soutiens majeurs vont se succéder jusqu'à le porter au statut de star et de mythe innervé par son état « dépressif, alcoolique, homosexuel aux tendances sadomasochiste (…) et son histoire amoureuse ». Il devint un artiste particulièrement bankable, et aura « permis à de jeunes artistes anglais de résister et de s'imposer (…) ainsi que de laisser libre les voies liées à la peinture et à l'expressionnisme ».

Une autre figure emblématique est sans conteste **Harald Szeemann** (1933-2005) qui a « bouleversé le statut d'artiste et d'œuvre d'art » et imposé « la figure tutélaire du curateur ». Ce pataphysicien, directeur de musée, « met en œuvre rapidement ses idées originales qui se situent en marge de l'art plus conventionnel ». Il impose l'avant-garde, fait tomber les frontières, « bouscule les codes des pratiques artistiques et les hiérarchies du monde de l'art en général » notamment par son coup de maître, l'exposition *When Attitudes Become Form*. Néanmoins, s'il impose l'art conceptuel, il continuera à montrer des peintres, refusant par là toute radicalité. Buren l'accusera « d'être le curateur tout puissant prenant la place de l'artiste ». Il n'en aura cure, se positionnant tel « l'auteur-curateur flirtant avec le statut d'artiste ». Il jouera un rôle déterminant en œuvrant avec une autre figure de proue, l'italien Achille Bonito Oliva, et comprendra rapidement que « l'Occident perd son monopole et qu'il faut prospecter dans d'autres régions ». Ainsi, « après avoir reculé les frontières formelles de l'art, il repousse les frontières géographiques ». Sa dernière exposition sera bruxelloise, au palais des Beaux-Arts, en 2005, où il célèbre une « Belgique visionnaire ».

Moins connu que les Gagosian, Peter Ludwig ou François Pinault, **Uli Sigg** (1946), dénommé *L'Ambassadeur,* homme d'affaire suisse, n'en est pas moins une figure majeure dans ce monde de l'art contemporain pour avoir fait découvrir et promu l'art chinois contemporain qui a connu un pic d'intérêt à la fin des années nonante. Aujourd'hui, plus de 1500 œuvres de sa fabuleuse collection sont déposées au musée d'art contemporain de Hong Kong inauguré en 2021*. Depuis 1979, parcourant le pays alors que Deng Xiaoping a ouvert la Chine à l'économie de marché étrangère, Uli Stigg, s'intéresse à la culture locale et bientôt acquière ses premières œuvres comprenant que la Chine a désormais une place à prendre entre les deux grands blocs que sont l'Occident et l'URSS. Son but sera de constituer une « collection encyclopédique » en vue de l'ouverture d'un musée ; Il s'y emploiera avec habilité aidé par Ai Weiwei et soutenu en Europe par les Achille Bonito Olive et Harald Szeemann qui montre dix-neuf artistes chinois à la Biennale de Venise, institution qui, du coup, sacre Lion d'Or l'artiste Cai Guo-Qiang. « Au début des années 2000, il se donne pour mission de ramener l'art chinois en Chine ». La foire Art Basel attirée par ce dynamisme s'implantera à Hong Kong en 2013, bien avant l'ouverture du musée, « premier fond d'art contemporain chinois, sans équivalent en Chine continentale ». Critiqué par des politiciens conservateurs de Hong Kong, le mécène poursuit son action et « fait preuve d'une détermination hors-pair qui permet à la Chine de montrer la diversité de sa scène artistique ».

En conclusion de cet ouvrage, Nathalie Obadia écrit que grâce à ces « esprits conquérants » et aux très nombreuses personnes*² citées dans un riche index, « on voit que les énergies et les ambitions sont liées, un artiste sans un marchand déterminé, sans un curateur engagé et sans les collectionneurs prescripteurs ne serait pas aussi reconnu et libre de continuer son parcours créatif ». Tous ces acteurs participent activement du monde de l'art indissociable aujourd'hui de son marché international et des institutions, foires et galeries les plus en vue. Bien que le sujet ne soit pas abordé comme tel, les imbrications multiples et variées du marché et les implications du secteur économique montrent, en filigrane, qu'au cours de cette période, et aujourd'hui plus que jamais, la diffusion et la reconnaissance artistiques au niveau international, sont liées pour une grande partie au pouvoir financier des intervenants parmi lesquels les privés occupent les premières places

C. Lorent

Figure[s] de l'art contemporain. Des esprits conquérants, par Nathalie Obadia, 286 p., éd. Le Cavalier Bleu.

*On notera qu'en 2007, le couple belge Guy et Myriam Ullens, collectionneurs d'art chinois contemporain ont ouvert l'UCCA à Beijing pour y montrer leur collection. Un lieu considéré comme le premier musée d'art contemporain en Chine et y ont présenté leur collection. Après 2017, la gestion du lieu a été reprise par le gouvernement de Beijing qui y poursuit des activités artistiques et culturelles diverses

*²Quatre artiste belges sont cités dans cet ouvrage, Marcel Broodthaers, Wim Delvoye, Panamarenko et Pierre Paul Rubens.

Les vingt-quatre figures

Elles sont citées dans l'ordre d'apparition dans l'ouvrage.

Les artistes : Francis Bacon, Jean-Michel Basquiat, Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Andreas Gursky, Jeff Koons, Damien Hirst, Invader, Yayoi Kusama, Bruce Nauman, Gerhard Richter.Les créateurs d'événements : Harald Szeemann, Germano Celant, Suzanne Pagé, Okwui Enwezor, Cheika Hoor Al Qasimi, Marc Spiegler.

Les marchands, collectionneur et l'architecte : Larry Gagosian, marian Goodman, Peter Ludwig, Eli Broad, François Pinault, Uli Sigg, Renzo Piano.

Mausolées et palais

Benoît Jacquemin à la galerie bonnemaison

La galerie bonnemaison **présente la première exposition liégeoise de Benoît Jacquemin (° Liège, 1993) et son solo le plus ambitieux à ce jour. Après une maîtrise en photographie à La Cambre, Jacquemin a été distingué à plusieurs reprises, entre autres par le prix Macors-Médiatine qui, en 2022, lui a permis d'effectuer une résidence particulièrement productive au sein de l'entreprise de construction condruzienne. On a aussi pu le voir de l'IKOB (Eupen) à la Friche de la Belle de mai à Marseille, de la piscine communale de Theux à Kanal Pompidou (Bruxelles) développer une approche singulière et résolue où la confrontation à la matière illustre un hommage explicite au travail manuel et interroge notre rapport à l'image.**

On pourrait partir de ce titre incongru, burlesque, que Benoît Jacquemin a choisi pour son exposition chez bonnemaison, comme un rappel sans détour des réalités matérielles de l'art : « Pas de pierre, pas de palais ». C'est au film *Astérix et Obélix. Mission Cléopâtre* que l'artiste emprunte la citation, sans ménagement pour les usages distingués qui ont cours dans le monde de l'art. Vous voulez du grand art, des palais, du sublime ? Gagnez-le caillou après caillou, les mains dans le cambouis ! Et Jacquemin joint le geste à la parole : l'atelier où il s'active dans une ancienne usine lainière ressemble plus à un hall de construction métallique qu'au studio d'un artiste conceptuel. Poussière d'acier et de bois : on ne s'étonne plus de la fécondité de la résidence qu'il décrocha en 2022 au sein de l'entreprise Macors, où le parc de machines qui meublait son terrain de jeu a engendré nombre de créations en forme de ready made mécaniques.

Ready made et monuments

Une fois mis au rebut, les bandes de ponçage de machines industrielles tout comme les essais de soudure ou de peinture au pistolet ou encore les stigmates des coups de scie sur les supports destinés à disparaître sont récupérés, encadrés, soclés, magnifiés. Ils offrent comme une autre version, un autre versant de l'art contemporain, non moins sublime qu'une œuvre minimaliste ou une grande peinture expressionniste abstraite américaine à la Barnett Newman, mais *sentant la sueur*. Et bien sûr, Jacquemin n'est pas le premier à transgresser les frontières de l'art et du travail industriel, mais là où, par exemple, Bernd et Hilla Becher parlaient de « sculptures anonymes » à propos des monuments industriels qu'ils photographiaient, Jacquemin, lui, renvoie sans barguigner à la machine et à son opérateur : le travail, ses moyens et ses marques font partie à la fois de l'esthétique de l'œuvre, de sa matérialité et de son processus créatif.

« C'est quand on jette, quand cela n'a plus d'utilité que, pour moi, ces objets deviennent pertinents. » dit-il. Jacquemin ne se contente pas de *prélever* : dans sa pratique artistique, l'activité manuelle est centrale, et c'est avec la fierté de l'ouvrier qu'il sait expliquer comment il a réussi à vaincre telle difficulté technique et fait triompher la main sur la machine. À équidistance du travail industriel et de l'art du concept, Jacquemin aime à produire lui-même ses « pièces industrielles faites maison », et le balancement qu'il induit ainsi entre artisanat, art et industrie n'est pas seulement un impératif économique ni même une part du processus créatif, c'est aussi un hommage au travail de l'homme. Une fois démontés de la machine où il servaient, une fois extraits du contexte dans lequel il devaient faire leur office, ils ne sont plus que traces, mémoires. Des mausolées où s'incarne l'activité humaine. Des « monuments au travail », selon ses propres mots, où l'esthétique rejoint l'éthique.
Et il y a dans ces œuvres ce qu'il faut d'énergie investie et de *perfection manuelle* pour accueillir par principe, dans ce « do it yourself » manifesté, non seulement la genèse du travail, mais aussi l'histoire à venir : les taches et la poussière, le vieillissement des matériaux, l'oxydation et le virage à la lumière.

Benoît Jacquemin, *Forgé* 32X50, photo: Manon Ruelle.

L'image et son trouble

Pour comprendre ce balancement entre art du concept, travail manuel et activité industrielle, le parcours personnel de Jacquemin offre peut-être une clé : après des années d'apprentissage en ébénisterie, le jeune homme a accompli, dans la prestigieuse école de La Cambre une maîtrise en photographie, passant de l'objet à l'image, du matériel au virtuel…
« J'ai perçu alors », dira-t-il, « en découvrant ce qu'est l'art contemporain, qu'il y a bien d'autres moyens que la photographie de produire des images ». C'est ce à quoi son œuvre s'attelle, et pas seulement à travers une esthétique de la trace, mais aussi en jouant autour du thème de l'apparition, du reflet, de la transparence. Ainsi ce miroir fait de plaques d'acier galvanisé, singeant les glaces de Versailles, où de puissants boulons industriels se substituent avec un humour vigoureux aux cabochons de bronze baroques, et qui, jamais, ne reflétera le réel. Ou cette sculpture géométrique dont le volume reprend celui de la chaudière de chez bonnemaison : un objet caché que Jacquemin vient montrer au grand jour sous la forme d'une sculpture en plaques de cyanotype – mélange d'un bleu caractéristique appelé à virer à la lumière selon un antique procédé photographique.

Traduits en précieux reliefs nacrés, des signaux routiers trouvent dans leur immatérialité d'icône une sorte d'efficacité picturale imparable. Quant aux impressionnantes sculptures de verre formant un mur de douche et une baignoire, tous deux inspirés des décors du film *Psycho* d'Alfred Hitchcock, elles ne sauraient mieux illustrer notre *aveuglement* devant l'image et le vertige qu'induit un monde dissout dans le virtuel.
On est aux confins du visible et de l'invisible, de la réalité et de la fiction, comme le héros même du thriller, à la dérive de sa psychose.

Le dérisoire, le tragique et le sacré

Ce *trouble* au sens littéral traduit ainsi chez Jacquemin une forme de défiance envers l'image et ses pouvoirs. C'est qu'« il y a bien des raisons de s'inquiéter du pouvoir des images », comme l'écrivait Georges Didi-Huberman (1) : « les images ont du pouvoir. Pire : elles sont du pouvoir. » Jacquemin en a manifestement une conscience aiguë, comme on le voit dans ses traductions en marqueterie de bois exotiques des chromos coloniaux du chocolat Jacques ou de La vache qui rit.

Il ne lui importe donc pas seulement que l'œuvre soit ancrée dans la matière et porte les traces du travail dont elle procède : il faut qu'elle fasse sens dans son contexte historique et géographique. En 2022, il installait ainsi sur un mur adjacent à la piscine communale de Theux, où il habite, un imposant relief mou, dégorgeant de l'eau et intitulé *Cascade*, qui manifestait avec un humour poétique et grinçant l'abandon dont les infrastructures publiques – et la population elle-même - continuaient de faire l'objet, plus d'un an après les inondations catastrophiques de l'été 2021. Chez Macors, une sculpture formée d'assemblages à mi-bois donnait forme à l'organigramme de la société.

Si nous avons voulu ouvrir ce texte sur l'humour sous-jacent au travail de Benoît Jacquemin, nous pourrions aussi bien le clore sur la figure de l'artiste en moraliste. « Pas de pierre, pas de palais », c'est un peu Montaigne rappelant qu' « au plus élevé trône du monde, nous ne sommes assis que dessus notre cul ».
. L'esthétique de Jacquemin, on l'a vu, se plaît à inverser les valeurs : récit colonial emprunté aux chromos, OSB retravaillé en bois précieux, objets périmés et signaux routiers élevés en œuvres d'art…
Pour autant, cette revendication du trivial n'exclut pas le tragique, mélange de dérisoire et de grandiose que suggèrent ces monuments au travail glorifiant ses rebuts et ses traces - un condensé de condition humaine.

Revenons pour finir à ces bandes de ponçage que Jacquemin encadre précautionneusement et sublime par le déplacement dans la galerie une fois épuisées par l'usage, tachées et imprégnées de résine. En intitulant étrangement cette série *Sand Me*, il suggère un lien entre l'être et la matérialité de l'outil, comme une *incarnation*. Il y a certes là quelque chose de la paisible respiration musicale des tableaux abstraits de Kenneth Noland, mais cette proportion allongée, le rapport suggéré au corps et la noirceur du fond sur laquelle s'inscrivent ces traces quasi douloureuses peuvent aussi renvoyer à la silencieuse monstration mystique du suaire de Turin. Et ainsi, on lira autrement la forme caractéristique du triptyque qu'il emprunte à la peinture religieuse pour sa sculpture *24h/24 7j/7*.

Tant il est vrai que l'art a plus à voir avec la métaphysique qu'avec la décoration et que, comme Benoît Jacquemin le confie, « ce qui fait le vrai artiste, c'est sa *vision*.»

Yves Randaxhe
février 2025

L'exposition de Benoît Jacquemin, Pas de pierre, pas de palais est accessible les vendredis et samedis de 17h à 20h (ou sur rendez-vous), du 28 février au 13 avril chez bonnemaison, rue Lambert Dewonck 137-139 B-4432 Alleur. www.bonne.maison

(1) Georges Didi-Huberman, Images-pouvoirs ou images-désirs, dans Le Monde, 3 octobre 2018

Livre

Biennale de Venise : un historique des présences

La Direction des Arts plastiques contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles publie, à l'intention des professionnels du secteur, un historique du pavillon belge dans les Giardini de la Biennale de Venise et des projets artistiques qui y furent présentés de 1972 à 2024.

Conséquence de la réforme institutionnelle de 1971, la Belgique est désormais divisée en trois Communautés fédérées, la française, la flamande et la bruxelloise. Voilà qui induit une nouvelle répartition de l'occupation du pavillon belge dans les Giardini de la Biennale de Venise, institution artistique internationale fondée en 1 895. Le pavillon sera dorénavant occupé alternativement, tous les deux ans, par l'une des deux Communautés, la française et la flamande, chacune couvrant également Bruxelles. La première manifestation artistique au sein du pavillon se tint en 1972 sous l'égide de la Communauté française. L'exposition était consacrée aux artistes Pierre Alechinsky et Christian Dotremont, sous le commissariat de Francis de Lulle. Une exposition d'excellente tenue qui consacrait deux artistes de CoBrA déjà reconnus internationalement.

Retour aux sources

L'ouvrage publié par la Fédération Wallonie-Bruxelles (appellation officielle depuis 2011 - FBW) retrace l'historique de l'occupation du pavillon belge par les artistes de la Communauté française et pose donc une sorte de bilan de la politique artistique menée durant toutes ces années. L'ouvrage s'ouvre sur une étude, à travers des « archives sporadiques » du dit pavillon en tant qu'architecture. Menées par Raymond Balau, architecte et critique d'art et d'architecture, la recherche historique et critique, s'émaille pertinemment de nombreuses questions et relève quelques manques plutôt flagrants. Nonobstant, on retiendra que ce pavillon, datant le 1907, fut le premier pavillon national, outre le central italien, à être construit dans les Giardini pour accueillir les artistes représentant la Belgique. Le projet architectural fut conçu par l'architecte décorateur Léon Sneyers (1877-1948). « La construction », est-il noté, « puis les modifications, se sont étalées sur neuf décennies pour aboutir au pavillon d'aujourd'hui. » En janvier 1997, le pavillon est « remanié en profondeur ». Cette restauration « est menée Georges et Bernard Baines avec l'architecte Michel Regnault de la Mothe et l'ingénieur Giuseppe Garbuggio. ». Il est aussi question d'un autre projet, de démolition et de reconstruction, proposé par Bob Van Reeth, mais heureusement avorté. Autre restauration, celle effectuée par l'architecte italien Virgilio Vallot, en 1948, suite aux dégâts dus à la guerre. L'étude remonte le temps et signale notamment qu'en 1942, sous régime fasciste, le pavillon belge est occupé par « une exposition d'artistes futuristes italiens ». Il y est aussi question de la façade, d'une verrière construite ente les pavillons de la Belgique et de la Hollande, avant d'aborder le travail de Léon Sneyers et les transformations qui suivirent. Avant de conclure et d'évoquer quelques occupations, Raymond Balau souhaite la constitution d'un dossier complet, architectural et technique qui serait effectivement très utile aux futurs occupants tant de la Biennale d'architecture que de celle des Arts contemporains.

Un poulpe vénitien

Comparant la Biennale de Venise, vu ses multiples extensions jusqu'à devenir urbaine, à un poulpe bicéphale et tentaculaire, Maïté Vissault, docteur en histoire de l'art, qualifie l'institution de Zeitgeist tant « les enjeux sont immenses, tant artistiques et historiques que politiques et économiques (qu'elle est un baromètre de l'art contemporain et bien plus que ça grâce à sa capacité d'agir ». Se référant à la 60ème édition de 2024, elle évoque « l'air du temps » et note que « les résonances qui se tissent entre l'Exposition (ndlr : du commissaire général) et les pavillons révèlent tout autant les artistes en vue que les 'modes'et problématiques culturelles qui animent le monde et le marché de l'art ». Les balises sont ainsi posées pour l'événement artistique international bisannuel le plus marquant qui s'apparente dorénavant autant à une foire à travers l'intervention croissante du marché qu'à un état momentané et circonstancié de la création artistique. « Être à Venise est un signe de reconnaissance, » écrit-elle, mais « si le rendez-vous est manqué (la réputation escomptée est la plupart du temps jetée aux oubliettes du marché et de l'histoire ». C'est dire clairement que l'enjeu est capital sur tous les plans. L'auteure parle ailleurs de « l'alliance de l'art et du politique », livrant quelques exemples dont ceux de Hans Haacke en pavillon allemand ou de la fermeture du pavillon israélien en 2024 en argumentant « d'un cessez-le-feu pour Gaza et de la libération des otages ».

Reprenant le cours de l'histoire, elle retient que la Biennale, « dès son origine, se veut médiatique, internationale et libre de toute influence politique ou institutionnelle (et indépendante du marché », mais note tout autant qu'elle « laisse augurer la création des foires d'art contemporain ». S'en suit, dès 1907, la création du premier pavillon national, la Belgique fait office de pays pionnier et détient là « un potentiel diplomatique non négligeable ». Elle cite Flex qui écrit que les pavillons nationaux sont « les premiers espaces d'expositions libres du monde de l'art européen », cela même lorsque Mussolini et

Couverture de l'ouvrage Venise 1972-2024. Visuel : Avant-corps du pavillon belge. 60è édition de la Biennale des Arts, Venezia 2 024. Petticoat Govermment (Denicolai & Provoost, Antoinette Jattiot, Nord, Spec uloos) © 2 024 FWB

Liste, publiée dans l'ouvrage, des artistes présentés par le FWB dans le pavillon belge de la Biennale internationale d'Art de Venise de 1972 à 2024. © 2 024 FWB

son gouvernement fasciste vont doter la Biennale d'un nouveau statut pro italien, étatique et « outil de propagande ». D'autre part, ce dernier étend les activités de la Biennale, « à la musique, à la danse/théâtre et au film (…) et lui offre la force structurelle et institutionnelle qu'on lui connaît aujourd'hui ».
Par ailleurs, Maïté Vissault note que « du point de vue de l'Exposition (entendez centrale et internationale), 1980 marque un tournant décisif grâce à deux nouvelles expositions qui ouvrent la Biennale à l'architecture et à l'ultracontemporain », en attendant les extensions dans la ville et 1999 pour l'inauguration d'un autre nouveau lieu, l'Arsenale qui permet d'étendre considérablement le site de l'Exposition centrale. A travers les influences politiques françaises et américaines, le poids du galeriste new-yorkais Leo Castelli et l'attribution du Prix de peinture à Rauschenberg en 1964*, est souligné le rôle accru des pavillons nationaux qui « vont rivaliser entre eux, mais aussi au sein d'une même nation ». Il y est question des politiques nationales, des investisseurs internationaux (sic), des enjeux culturels et sociaux, ainsi qu'économiques par l'ouverture des marchés et par la constitution de réseaux et d'échanges internationaux. Constatant les extensions continues et la croissance permanente du public (marquée par une tension avec les habitants), l'auteure considère que la biennale (ses participants) « s'affiche comme un espace cosmopolite et visionnaire dans le XXIème siècle, une plateforme culturelle et économique progressive et ouverte au dialogue ». « On peut se réjouir », conclut Maïté Vissault, « de l'incroyable visibilité planétaire, mais aussi se lamenter des dommages qui y sont liés et de son assujettissement à l'économie de marché », en étant « le versant politique et économique d'un monde de l'art annexé aux logiques du capitalisme tardif de son époque ». Dès lors, bien naïfs sont ceux qui considèrent qu'un tel événement est purement artistique qui plus est serait vierge de toute influence du grand marché orchestré par ses maîtres internationaux.

Chronologie historique

La troisième partie de l'ouvrage est consacrée à une chronologie historique des occupations successives dans le domaine de l'art contemporain, de 2024 à 1972, autrement dit, un panorama pris à rebours du temps. Nous considérerons ce parcours en sens inverse afin d'en observer quelques changements majeurs intervenus au cours d'un peu plus d'un demi-siècle et de 13 participations. Le premier constat est celui de la diversité des participations et partant, du concept même des expositions, voire du statut et du rôle de l'art, suivant en cela les grandes mouvances internationales.
Ce chapitre se divise en deux parties bien distinctes en se reposant sur un seul critère, celui du choix du commissaire ou curateur de l'exposition. Ainsi, jusqu'en 1990, celui-ci était issu de l'administration, secteur des arts de la Communauté française. Ils furent deux à désigner en toute autonomie les artistes sélectionnés en solo ou à plusieurs, Francis de Lulle et Catherine Croës. A partir de 1965, ces commissaires sont choisis à l'extérieur de l'administration, parmi les personnalités reconnues du milieu de l'art, en FWB tout d'abord, ensuite en Belgique, voire à l'international. L'évocation des cinq premières sélections, au contenu géré par l'historien de l'art Marc Renwart*[2] sont traitées à base de photographies et d'extraits de textes de l'époque afin de cerner correctement le projet dans le contexte initial. La difficulté majeure rencontrée fut, dans de nombreux cas, l'impossibilité de travailler en direct vu le décès des commissaires et de certains artistes. D'où ce choix strictement documentaire, non actualisé. Pour la période suivante, il a été proposé, lorsque c'était possible, des rédiger un texte neuf décrivant le projet et les enjeux, et de réaliser une interview inédite avec l'artiste ou le commissaire, voire, en cas d'impossibilité, de reprendre un texte existant. Une manière d'élargir le propos et d'apporter quelques considérations et explications a posteriori.

Bien qu'il n'en soit pas fait mention comme tel dans l'ouvrage, un regard quelque peu analytique amène à constater quelques changements, entre autres au niveau des choix, tant des artistes que des curateurs. Un des sujets qui a fait couler pas mal d'encre et se manifester quelques mécontentements d'artistes de FWB, fut la sélection par la FWB d'artistes ou de personnalités appartenant à la sphère flamande, sans réciproque. Une politique d'ouverture revendiquée et appliquée plus largement, en d'autres initiatives nationales et internationales par la Direction des Arts plastique de la FWB, mais une cause qui n'est toujours pas forcément entendue par tous et toutes. On peut constater aussi, ce qui mériterait une analyse en soi, le glissement curatorial qui s'est effectué au fil du temps. En partant, en un premier temps, d'une exposition curatée et strictement calibrée, le choix s'est porté plus récemment sur des projets artistiques et curatoriaux plus globaux dont le développement s'effectue dans le temps et in situ, de manière plus événementielle. Un type de projet qui a pu aussi trouver une seconde vie et formulation en un prolongement dans un autre lieu et pays (retour en Belgique), et de la sorte s'accomplir en extension. Les participations les plus récentes, de 2015 à 2024 dénotent également d'une influence croissante du contexte international (rôle des collectifs notamment) et de l'adaptation à des sujets qui élargissent le champ de l'art contemporain en résonance avec des préoccupations politiques, socio-économiques, climatiques… On pointera encore et entre autres l'introduction de l'artisanat et du folklore. Une manière de poursuivre l'effet de décloisonnement et de déhiérarchisation en cours surtout depuis la fin des années quatre-vingt.
L'ouvrage se clôt sur le répertoire des Biennales internationales d'architecture et sur ceux des activités de la Communauté flamande, ainsi que sur les biographies des participants, des commissaires et des intervenants divers.

Bilan rétrospectif partiel

L'ouvrage en son tout, est un outil historique contre l'oubli et une somme de renseignements fiables grâce auxquels chacun pourra se faire une idée de l'évolution de la politique de sélection des lauréats par les instances communautaires. Au moment où va s'ouvrir (le 10 mai 2025) la prochaine Biennale d'architecture où la présence belge sera assurée via la Communauté flamande par l'équipe de Bas Smets (architecte paysagiste), Valérie Trouet (climatologue) et Stefano Mancuso (biologiste) avec le projet Building Biospheres qui explore une nouvelle relation entre la nature et l'architecture, au moment où la Communauté flamande vient de sélectionner l'artiste pluridisciplinaire Miet Warlop pour la Biennale d'art contemporain de 2026, et

belges

alors que le Qatar implante, fait rare, le 31ème pavillon dans les Giardini, ce panorama livresque prend toute son importance car il pose artistes et institutions dans le contexte international artistique très concurrentiel, parmi les plus prescriptifs mondialement, si pas le plus important tant sur le plan artistique qu'au sein du marché de l'art. Les enjeux y sont plus colossaux que jamais*[3].
Aussi, et c'est capital, Pascale Viscardy, moteur et coordinatrice de cette initiative éditoriale pour la Direction des Arts plastiques contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles, nous signifie que dès maintenant, outre une diffusion nationale en institutions muséales et en centres d'art, une diffusion internationale, notamment à Venise et Paris, est assurée et que des événements*[4] seront programmés dans ce cadre. Leur impact ne peut être que bénéfique en amorçant une prédisposition à porter une attention accrue sur les activités du pavillon belge auprès des acteurs du monde de l'art contemporain. On notera à cet effet qu'un appendice propose une traduction anglaise de tous les textes, assurant de la sorte l'internationalité de la publication.

Aussi riche que soit l'ouvrage, on aurait souhaité qu'un texte analytique et critique soit consacré, par un regard extérieur très averti, à la programmation telle qu'elle est détaillée et que soient repris pour chaque sélection, complémentairement, pour autant que les archives soient disponibles, le mode de sélection, les appels à candidature, tous les candidats, les membres des jurys et les notes des délibérations, les budgets et coûts réels (officiel et institutions, sponsors, privés, galeries), les publications. Un tel outil, offrirait non seulement toute la clarté sur la politique et l'orientation des sélections, mais permettrait aussi d'en tirer un bilan en bonne connaissance de cause. Une telle considération gagnerait à être mise en parallèle avec le contexte global de l'histoire de l'art en FWB, et internationale, durant cette période. On pourrait, dans le sillage de ces données historiques, et communautaires, s'interroger sur la pertinence de choix effectués au regard d'artistes au cv plus fournis et prestigieux, aux carrières plus internationales et aux projets plus aventureux. Des aigreurs compréhensibles se sont manifestées en ce sens, plus d'une fois. L'option fut plus fréquemment celle de la promotion d'artistes en visée internationale plutôt que celle de la consécration de plasticiens davantage en vue sur des scènes étrangères, principalement grâce aux galeries, mais à mi-carrière pour lesquels une participation à la Biennale aurait haussé les chances d'un rayonnement européen ou mondial. On ne refait pas l'histoire mais on peut s'inspirer des leçons du passé. 2028 sera un nouveau test en ce sens et l'on peut dès à présent compter sur quelques candidats qui mériteraient amplement une sélection.

Une autre question qui se pose est celle du rapport de l'institution communautaire au marché de l'art, donc aux galeristes et aux collectionneurs, quand on sait le poids des ténors internationaux en la matière et leur force d'intervention.
Un autre apport marquant à placer en parallèle et en comparaison, serait la prise en compte de tous les off, ils furent nombreux et souvent importants, même parfois plus sagaces, d'initiatives privées, subsidiées ou non par les pouvoirs publics quels qu'ils soient. On pense notamment à celles prises par Lino Polegato et Flux (à voir en ce numéro du Flux News), à celles relevant de Laurent Jacob et de l'Espace 251 Nord, à la présence de Tapta, de Jacques Charlier et autres.

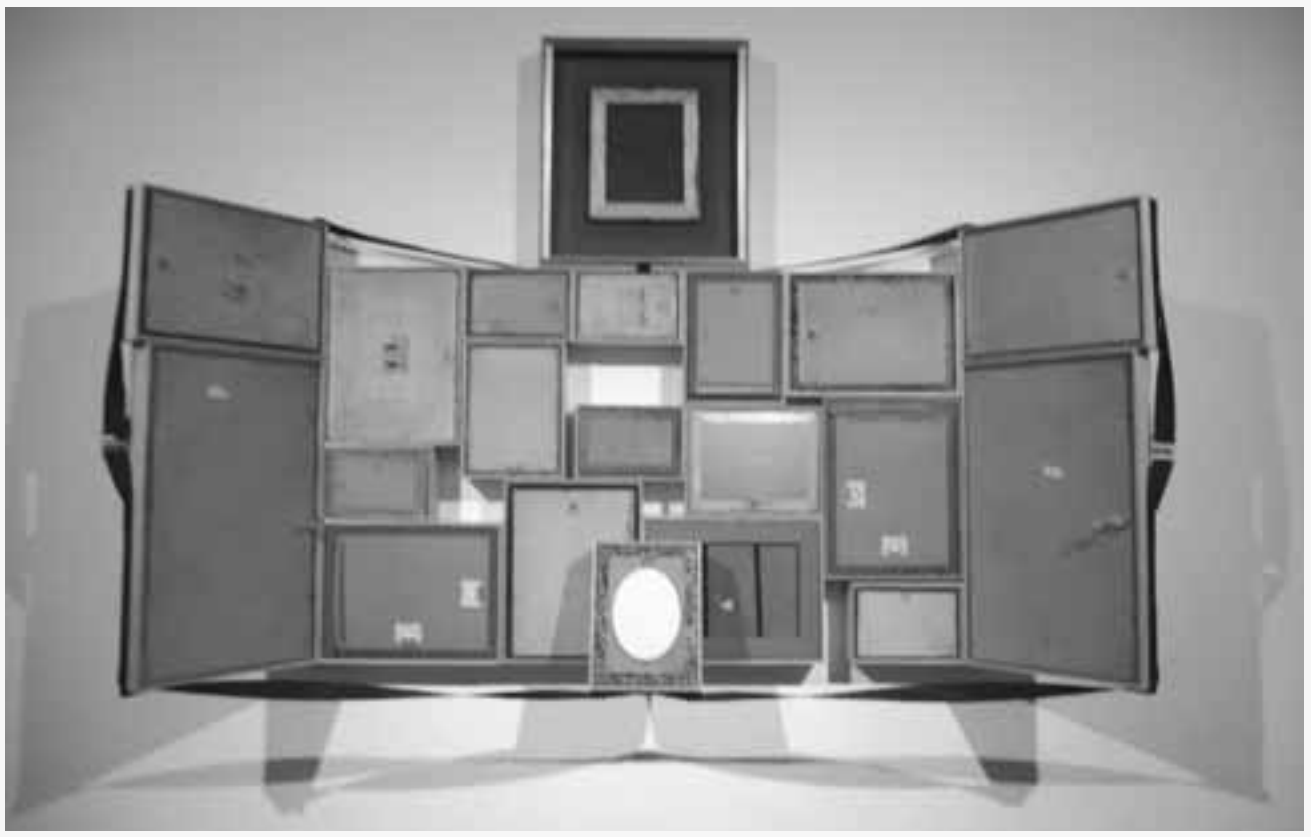
On a bien conscience qu'un tel projet exige un travail colossal, mais il serait intéressant de l'entreprendre, même s'il s'avère ne pouvoir être que lacunaire, alors que des acteurs et des témoins sont encore disponibles. Un autre aspect significatif serait de compulser la presse étrangère, spécialisée ou non, afin d'examiner les commentaires rédigés à propos de la programmation du pavillon national. On pourrait y jauger la considération internationale de nos artistes, leur degré de reconnaissance, et la place qu'ils occupent au-delà des frontières. Voilà des tâches qui pourraient être confiées à des thèses d'historiens de l'art ou de docteurs et à des chercheurs universitaires. Comme on le voit, cet ouvrage bienvenu en engage d'office d'autres !

Claude Lorent

La publication. Venise 1972-2014, 88 p., ill. coul et n/bl, éd. FWB et WBI. Réservé aux professionnels, sur demande à la Direction des Arts plastiques contemporains : pascale.viscardy@cfwb.be

***A cet égard, on lira avec intérêt le chapitre consacré au « pivot du soft power américain » dans l'ouvrage Géopilitique de l'art contemporain, de Nathalie Obadia. Ed. Le Cavalier poche.**
***[2] Marc Renwart, historien de l'art et commissaire d'expositions, est aussi le fondateur d'une immense base de données d'archives portant sur l'art et les artistes. Sur le site art-info.be, dans la rubrique événements, une publication est consacrée aux participations belges à la Biennale de Venise.**
***[3] A consulter également : www.labiennale.org**
***[4] Parmi les projets, on peut déjà annoncer une soirée discursive autour de l'édition et de ses enjeux au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris, le 20 octobre 2025 à 20h.**

Quatuor de notre temps en quatre mouvements



L'ironique retable de Marius Martinot © MV.FN

Quatuor particulièrement hétéroclite donc composite mais surtout panaché. Tant par la diversité des matières, par la variété des pratiques et par les rapports avec l'histoire de l'art. Chaque démarche est affirmée comme originale, suggestive, émoustillante. L'ensemble des créations de chacun est accompagné d'une présentation sous vitrine de diverses expérimentations permettant de percevoir un aperçu du processus créatif des boursiers du Tamat 2025.

Andante. Lauriane Belin (1994). Prix du Hainaut 2022, détentrice d'une imagination sans bornes cultivée dans les ateliers de Laurence Dervaux aux Beaux-Arts de Tournai, cette créatrice a déjà accouché naguère d'un « Centre des Recherches infinies » au Mill de La Louvière. Elle invite ici dans un espace habité par une sorte de pastiche de notre besoin actuel de classer, rassembler des informations, tisser des liens et des rapports entre des disciplines diversifiées.

Il s'agit d'un « Centre de Documentation ambigu(ë) » mis à la disposition de chaque visiteur pour l'utiliser selon les directives d'une brève vidéo, à l'instar de ces hypermarchés qui glissent dans certains de leurs rayons un petit baratin audiovisuel afin d'inciter bricoleur ou ménagère à se laisser tenter par un outil, appareil ou produit.

Tout est ici concentré avec une sorte de clin d'œil complice qui incite à se prendre au jeu. Basé sur un vocabulaire constitué de mots liés aux champs lexical et sémantique du vocable « textile », consultable sur rolodex, il invite les visiteurs à se balader à travers des indices littéraires réels, inventés, sérieux, farfelus, précis, imaginaires, érudits, fantasmatiques… L'ensemble, environnement constitué de ce répertoire, de livres classés, de dessins, de crayons, de petits papiers …, permet de créer des images, des textes, des échanges, des idées.

Adagio. Notre temps est aussi celui des déchets, des rejets de notre surconsommation. Voilà de quoi intéresser Joao Freitas (1989) qui propose une production minimaliste où l'objet, essentiellement toile ou tissu, est installé dans un état situé entre usure et disparition. En fait, quelque chose de brut qui a déjà subi les détériorations que son usage produit ; quelque chose dont la destinée semble être le rebut. Apparentée à la pratique des « reday made » de Duchamp, cette démarche s'en différencie dans la mesure où des interventions de l'artiste façonnent autrement la matière de base.

Selon les cas, l'œuvre est soit un élément isolé dont la trivialité ou la modestie est essentiellement placée en espace muséal, soit elle se développe en réitération à la manière de certaines musiques répétitives, soit elle se voit adjoindre des éléments étrangers tels, par exemple, des tambours à broder métalliques laissant ironiquement supposer une potentielle métamorphose en objet décoratif.

Largo. La présence du visage est apparue assez tôt dans l'histoire de l'art. C'est une façon de conserver l'image d'une personne autant que d'un personnage qu'il soit mythique ou historique. Son avatar récent par l'usage de la reconnaissance faciale en est l'aboutissement administratif et judiciaire. Marius Martinot (1997) part du fameux suaire de Turin supposé révéler l'empreinte du visage véritable du Christ. Il s'agit ici encore d'une réflexion créative sur la dualité présence/absence qui, en l'occurrence, nourrit la notion même de culte.

Un voile en tarlatane accueille une figure, un paysage ou les filtre. Le regard doit pratiquer l'effort d'apercevoir, distinguer, voire imaginer. Ce qui constitue des approches diversifiées selon la lisibilité du motif. D'où une sorte de concrétisation du processus d'effacement qui s'effectue dans la mémoire de chaque personne, du vieillissement que le temps inflige à une création historiquement lointaine dans la durée et nécessite, par exemple, une restauration.

La démarche la plus ultime est d'agir de façon à ce que la disparition volontaire soit présentée en tant qu'œuvre. Ici, ce sera une impertinente parodie de retable qui ne propose au visiteur du musée que le verso des œuvres qui le composent. A l'inverse, il arrive que Martinot procède a contrario. Ainsi ce petit rectangle de contreplaqué dont la matière est du bois brut, sous l'action de l'artiste, laisse transparaître, derrière l'usure, une sorte de fragile silhouette paysagère. Ailleurs, c'est une mantille suspendue en attente du faciès qui se glisserait derrière. Sur un socle, une masse agglomérée de polyester et de cire exprime ce qui reste d'une anonyme « Ruine ».

Allégro. L'attention portée aux arts premiers, née avec le colonialisme, conjointe avec la coutume liée pour des autochtones d'entretenir des pratiques de terroir, tend à conserver un patrimoine, immatériel ou non, universellement reconnu. Venue d'Amérique du Sud, Maria José Murillo (1989) a eu l'occasion de confronter sa pratique d'un art artisanal péruvien avec celle du tissage et en particulier de la tapisserie en nos contrées du vieux continent. Elle se situe par conséquent à cette intersection fréquente dans l'histoire de l'art de la rencontre entre traditions régionales et recherches esthétiques en quête d'innovation.

Des œuvres, ainsi que des accessoires comme des ceintures, ont une apparence visuelle qui se réfère aux motifs animaliers ou géométriques communément utilisés dans les Andes. Ils sont tissé cette fois avec les matériaux contemporains que sont corde industrielle, sacs de plastique, caoutchouc tous confrontés avec l'exigüité des métiers à tisser traditionnels.

Michel Voiturier

Exposition au Tamat, place Reine Astrid à Tournai jusqu'au2 mars 2025 pour les boursiers, jusqu'au 30 mars pour le Centre de Documentation ambigu(ë). Infos : +32(0) 69 23 42 85 ou www.tamat.be

Laurence Belin: https://laurianebelin.be ; (podcast) : https://soundcloud.com/lauriane-belin-984643361/aller-trop-vite? ou si=95f3069e914b4afaa8909a1af191fa1e&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Musée de la Photographie / Charleroi

Cami et Sasha Stone,

deux photographes dans le bouillonnement des années 1920

Les (re)découvertes dans l'histoire des avant-gardes artistiques du XXe siècle suscitent souvent d'heureuses surprises, portées par l'élan de nouveaux chercheurs et la mise au jour de fonds d'archives, jusqu'ici méconnus ou considérés comme perdus. A Charleroi, coup de projecteur sur le « Studio Stone ».

Ce Studio Stone, c'est le duo formé des photographes Cami (1892-1975) et Sasha Stone (1895-1940). Durant une quinzaine d'années, de 1924 à 1939, ce couple dans la vie comme derrière l'objectif a essaimé de Berlin à Bruxelles, au travers d'une quantité importante de photographies artistiques, de publications en revues, journaux et magazines. Surfant sur les développements techniques à des fins créatrices de la photographie, favorisée par l'essor des imprimeries de presse et d'édition, et baignés par les théories modernistes de la « Nouvelle vision » et de la « Nouvelle Objectivité » en Allemagne, les Stone ont réalisé ce qu'on peut appeler une œuvre protéiforme, mais commune. A leur époque, ils connaissent une réputation du même niveau qualitatif que celle d'autres figures internationales, Germaine Krull, André Kertész, Moholy-Nagy ou Renger-Patzsch. Sans être partie prenante d'un groupe en particulier, les Stone ont entretenu des liens étroits avec les milieux intellectuels, artistiques et politiques de leur temps. Ils ne négligent pas non plus le nerf de la guerre, soit des commandes plus commerciales, et mettent également leurs talents au service d'un engagement social qui, en Belgique, les rapprocha fortement du POB, le parti socialiste d'alors, de son aile flamande, et de ses campagnes politiques.

Le Musée de la Photographie à Charleroi, avec pour commissaire Charlotte Doyen, et l'apport de l'Amsab-Institut d'Histoire sociale de Gand, en la personne de Kim Robensyn, ont donc uni leurs forces dans ce partenariat – francophone et flamand réunis, en cette période il n'est pas inutile de le souligner –, avec le soutien d'une vingtaine d'institutions et associations allemandes et belges, pour mettre sur pied cette exposition stimulante en diable. Elle révèle la qualité artistique avant-gardiste autant que l'ampleur des activités du Studio Stone, et ses ramifications nombreuses en Europe dans les années 1920-1930. Aux cimaises et en vitrines, dans une visualisation thématique très dynamique, une large sélection de tirages d'époque inédits ou réalisés à partir des négatifs originaux, associée à un vaste choix de périodiques et documents d'une grande diversité. A la fois artistique et historiographique, le parcours témoigne également de l'imbrication étroite entre ceux qui sont à la fois artistes, documentaristes, photographes sous contrat, et leurs commanditaires. Ces derniers sont autant issus des organes de presse engagés (souvent de gauche), des revues d'avant-garde et d'architecture, que des magazines à visée familiale, des institutions publiques, et encore des éditeurs de livres d'art ou à vocation touristique.

Des activités intenses, avant l'oubli

Elle est belge, née à Vilvorde en 1892, se nomme Schammelhout et porte les prénoms de Wilhelmine Camille Honorine. Elle réside à Berlin au début des années 1920, et y vit en couple avec un artiste qui se désigne successivement comme sculpteur, peintre, puis photographe. Déjà passé par New York et Londres, Aleksander Serge Steinsapir est un juif Russe, né à Saint-Petersbourg en 1895. « Stein » (« pierre » en allemand) va angliciser son nom en Stone, et user du diminutif Sasha (pour Alexander). Elle choisit d'abréger son prénom, et sera donc Cami. En 1924, Cami et Sasha Stone créent ensemble l'Atelier Stone (où apparaît en priorité le nom de Sasha), puis, à Bruxelles en 1931, le Studio Stone qui sera actif et reconnu jusqu'au début de la Seconde Guerre. A ce moment-là, le couple se sépare. En 1940, Sasha fuit l'avancée des troupes allemandes avec sa nouvelle compagne et leur fils, mais décède brutalement de maladie pulmonaire près de Perpignan. Cami, remariée en 1939, poursuit vaille que vaille une activité de portraitiste à Bruxelles. Elle ouvre en 1948 un commerce de « photographies d'art » qui ne marche guère et ferme ses portes deux ans plus tard. Renonçant à la photographie, elle devient secrétaire dans un service médico-social, et décède en 1975.

La Seconde Guerre et ses conséquences expliquent dans une large mesure que le duo du Studio Stone ait fini par disparaître des radars de l'histoire de la photographie et de ses grandes références, avant qu'au début des années 1990 une nouvelle génération de chercheurs, allemands et belges, ne redécouvrent réellement cet héritage quasiment oublié depuis près d'un demi-siècle. Leur signature commune et leur visibilité certaine en duo a paradoxalement entraîné un effacement progressif du travail d'attribution réalisé par chacun – mais aurait-ce été utile de les dissocier ? – ainsi que la dispersion de leurs archives. Plus de 800 photographies du fonds Stone seront ainsi mises en vente publique en 2009. Ont suivi de nouvelles études, une exposition en 1990, d'où a mieux émergé l'importance des clichés de Cami, et dans la ligne desquelles se situe aujourd'hui l'exposition de Charleroi. Le musée édite en outre un solide ouvrage bilingue français-néerlandais de plus de 300 pages, superbement illustré d'images et documents jamais rassemblés ensemble jusqu'ici. Y contribuent près d'une dizaine de spécialistes, abordant chaque fois une thématique précise du Studio Stone, des années berlinoises sous la république de Weimar jusqu'à leurs activités à Bruxelles – très vraisemblablement en raison des remous politiques et de la percée du nazisme outre-Rhin.

Durant ces années allemandes, les Stone, bien introduits dans le monde de la presse, du cinéma et du théâtre, photographient et travaillent avec des personnalités qui deviennent aussi des amis : le metteur en scène Erwin Piscator, l'écrivain et théoricien Walter Benjamin, l'artiste collagiste dada Hannah Höch, des revues et publications telles que « Der Querschnitt », « Die Dame », le « Berliner Illustrirte Zeitung »... Les commandes pour des entreprises commerciales sont revendiquées comme telles. Quant aux qualités formelles du travail des Stone, elles entrecroisent les différents acquis de la modernité, l'influence du Bauhaus, et de la « Nouvelle Objectivité », notion imprécise que chaque artiste de l'époque s'approprie à sa façon : jeux de lumières et d'ombres portées, portraits en plan rapproché et utilisation du flou d'arrière-plan, prises de vues en contre-plongée, accentuation de détails insolites, photographies amplifiant le gigantisme de constructions industrielles ou le caractère innovant d'une architecture.

Sasha et Cami Stone, De la série « Femmes », 1933. Héliogravure d'époque, 24,5x31 cm. Coll. Fotomuseum Antwerpen P/1984/0161/08 © Droits réservés

De « Variétés » à « Misère au Borinage »

L'intégration des Stone sur la scène belge, à partir de 1931, est facilitée par leurs échanges antérieurs depuis Berlin. Leur participation aux premières expositions de photographes modernistes à Essen, Berlin, Stuttgart, fin des années 1920, est connue à Bruxelles, notamment d'E.L.T. Mesens, ancien dadaïste devenu une cheville ouvrière du surréalisme belge, défenseur de Magritte et grand ami de P.-G. Van Hecke. Lui-même est galeriste, collectionneur, fondateur des revues modernistes « Variétés » et « Documents », critique au journal socialiste « Vooruit », et en lien avec les programmateurs du nouveau Palais des Beaux-Arts (l'actuel Bozar). En 1932, c'est presque naturellement que Cami Stone devient l'une des deux délégués de la section belge de l'Exposition internationale de photographie qui s'y tient. Elle y expose une cinquantaine d'images, et Sasha plus d'une centaine, au milieu d'un large éventail de photographes européens.

Les Stone vont dès lors multiplier les approches (architecture intérieure, portraits humanistes, famille, reportages publicitaires, portraits de villes, images de rues…) et collaborations (à Paris, pour la revue « L'Art vivant »), avec des réalisations plus personnelles, une série de « Nus » féminins notamment. Leur réseau devient également institutionnel, pour le Palais des Beaux-Arts, pour la Chambre des Représentants, pour les campagnes politiques du POB. Mais l'une des découvertes de cette exposition qui reflète avec tant d'entrain leurs activités foisonnantes, c'est leur participation au (toujours bouleversant) film d'Henri Storck et Joris Ivens, « Misère au Borinage », tourné en 1933. On savait jusqu'ici que le photographe Willy Kessels (condamné après-guerre pour collaboration avec les nazis) y avait réalisé un reportage photographique. Il s'avère que Cami et Sasha Stone avaient été également engagés. Leurs prises de vues, sans tomber dans l'esthétique du misérabilisme, portaient fièrement le drapeau des revendications sociales… et des drames humains vécus dans les taudis du Borinage, sans que soit jamais sacrifiée la pure et simple émotion.

Alain Delaunois

Sasha Stone, « S.K.F. Roulements à billes », 1924- 1929. Épreuve à la gélatine argentique, tirage d'époque, 21,8x16,7 cm. Coll. Amsab-IHS fo028512

Musée de la Photographie
11 avenue Paul Pastur
6032 Charleroi (Mont-sur-Marchienne)
> 18 mai 2025
www.museephoto.be

«Studio Stone ». Catalogue (collectif) sous la direction de Charlotte Doyen, éd. Musée de la Photographie & Amsab-IHS, français-néerlandais , 336 p., 45 euros.

Où sont les femmes ?

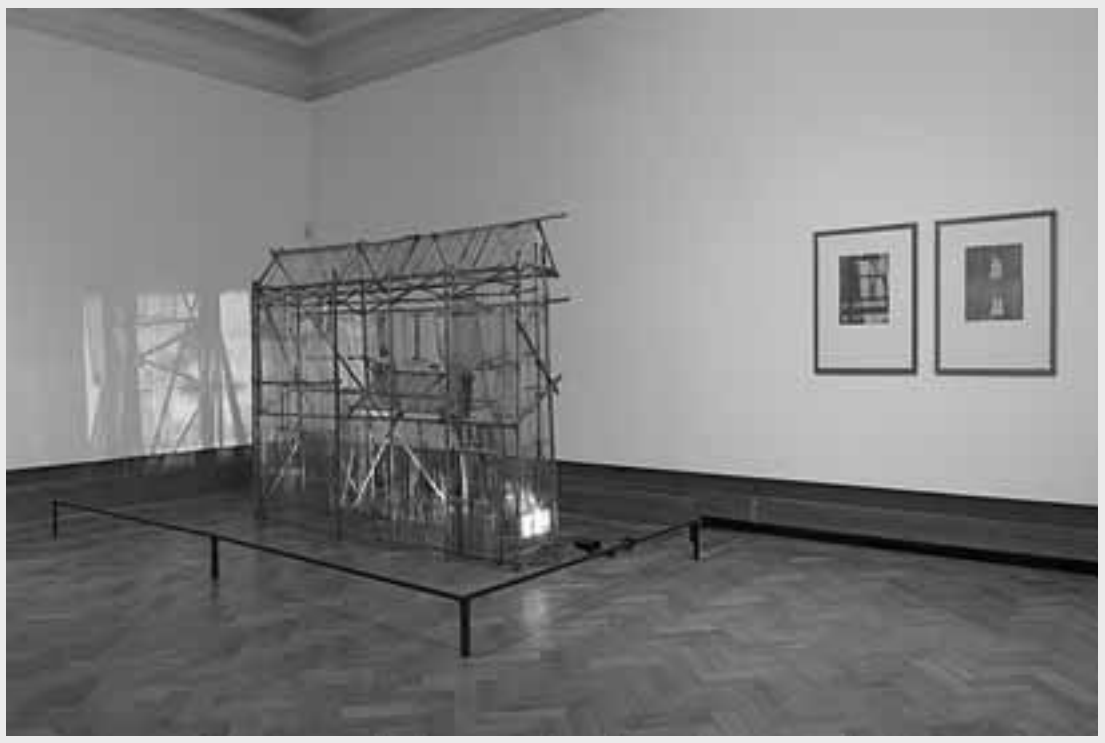
Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ont récemment acquis une œuvre majeure de Jacqueline Mesmaeker, *La serre de Charlotte et Maximilien* (1977-2020). Elle sera au coeur d'une rétrospective organisée du 07 mars au 14 septembre au Museum der Moderne de Salzbourg. Cette acquisition, ainsi que celles d'oeuvres de Lilane Vertessen et de Regina Jose Galindo, s'inscrit dans une politique visant à accroître la présence des artistes femmes dans la collection d'art contemporain des MRBAB. Cette dernière, après avoir disparu dans les réserve pendant de nombreuses années sur décision du précédent directeur général, devrait à l'avenir bénéficier d'une nouvelle visibilité.

Moins de 15 %, c'est la proportion d'artistes femmes dans la collection d'art contemporain du plus grand musée de Belgique, pourtant initiée dès le milieu des années '80, à une époque où le monde de l'art comptait déjà nombre d'émi-nentes créatrices. La politique d'acquision d'alors était-elle déconnectée des réalités du monde de l'art, ou celui-ci s'est-il féminisé plus tardivement ? Un peu des deux sans doute, mais toujours est-il qu'un changement de d'orienta-tion est plus que souhaitable, et souhaité. Dans son célèbre essai *Why have there been no great Women Artists* (1971), l'essayiste Linda Nochlin s'inter-roge sur les barrages instiutionnels auxquels les femmes ont dû faire face tout au long de l'histoire de l'art. Le texte s'intéresse principalement au cas Nord-Américain, mais force est de constater que cette invisibilisation a tout autant touché le continent européen. L'oeuvre de **Jacqueline Mesmaeker** fait méta-phoriquement écho à cette mise à l'écart, en évoquant le destin de Charlotte de Belgique, qui vécu recluse au château de Bouchout, près de Bruxelles, de 1879 jusqu'à sa mort en 1927. Elle est de retour en Belgique lorsque son époux, l'empereur Maximilien, est exécuté au Mexique, épisode qui inspira à Manet l'un de ses plus célèbres tableaux. Sa santé mentale se dégradant, la famille royale préfère la savoir derrière les murs de cette forteresse de pacotille, plutôt qu'exposée aux commentaires et jugements de la place publique. Le château se trouve aujourd'hui au coeur du jardin botanique de Meise, qui inspira à Jacque-line Mesmaeker sa magnifique *Serre*, dont la première version fut réalisée en 1977. Très étroite (il n'est pas possible d'y rentrer), composée d'une structure en bambou sur laquelle sont fixées des plaques de verres, elle semble bien fra-gile et prête à s'envoler au moindre coup de vent. A l'intérieur est déposé un projecteur vidéo qui diffuse un dessin animé de Mickey Mouse : dans les films de Walt Disney, les histoires de princesses se terminent mieux que dans le monde réel.

Autre œuvre acquise récemment, *Inflame* (1989) de **Liliane Vertessen**. Cette photographie en noir et blanc sérigraphiée sur une plaque émaillée rouge – sa couleur fétiche depuis son enfance – est un autoportrait dans lequel la jeune femme, vêtue d'une tenue légère et suggestive, nous fixe droit dans les yeux avec un air de défi. Inflame ("Enflammer") est parfaitement représentatif du travail développé par Liliane Vertessen dans les années '80. Depuis ses débuts, l'artiste est son propre sujet, posant devant l'objectif d'abord en extérieur puis, rapidement, dans l'intimité de son studio. Cette évolution s'est accompagnée d'un glissement sémantique et iconographique, Liliane Vertessen délaissant l'image d'une jeune fille sage aux tenues certes un peu excentriques (toute petite déjà, elle cousait ses propres vêtements), pour incarner le monde de la nuit, de la séduction, du sexe et de la prostitution. Dans cette optique, le recours au support émaillé n'est pas anodin, car il renvoie aux plaques publici-taires qui ornaient les bars devant lesquels la petite Liliane glissait sur ses patins à roulettes, ces lieux fréquentés par des femmes qui, à ses yeux, avaient la liberté de s'habiller comme elles l'entendaient, le pouvoir de traîner des journées entières à ne rien faire, et qui s'extasiaient devant la beauté des robes qu'elle s'était confectionnées. Elle comprendra, bien plus tard, la vraie nature du travail de ces grandes copines, à qui elle rendra un hommage appuyé avec sa sculpture monumentale *Ciel et Terre* (1997), installée derrière la Gare du Nord à Bruxelles, jadis haut lieu de la prostitution dans la capitale belge. Vue de pro-fil, l'oeuvre figure un escarpin géant doté d'un talon-aiguille vertigineux tandis que, de face, elle ressemble à un avion en approche de sa piste d'atterrissage. Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique conservent une collection méconnue d'art vidéo, avec entre autres des œuvres de Stan Douglas, Douglas Gordon, Nam June Paik, Marijke van Warmerdam, … dans laquelle, là encore, les artistes femmes sont peu représentées. L'acquisition d'une œuvre vidéo de **Regina José Galindo** signe une volonté d'infléchir cette tendance, mais s'ins-crit également dans une réflexion sociétale sur les violences faites au femmes. *No te creo* (2022) renvoie explicitement à l'examen médical et gynécologique imposé aux femmes victimes de violences sexuelles, comme si leur parole devait être systématiquement mise en doute (« je ne te crois pas »). L'artiste est filmée dans le cadre d'une performance publique : vêtue d'une seule blouse médicale, couchée sur une vieille table d'examen gynécologique, elle se plie aux injonctions des médecins qui se succèdent et l'examinent tour à tour. Le silence qui entoure la performance, l'aspect clinique et froid de la scène, ajoute à l'aspect glaçant de cette vidéo. Et l'on songe à ces slogans tagués sur les murs des villes : « Je te crois ».

P.-Y. D.

Regina José Galindo : No te creo, 2022



Jacqueline Mesmaeker : La serre de Charlotte et Maximilien, 1977-2020

Liliane Vertessen : Inflame (1989)

« Khorós » de Berlinde De Bruyckere : croire que l'on vit encore.

Répondant quelque part au regain d'intérêt du public pour le "body horror" (sur lequel, d'ailleurs, il serait bon de s'interroger...), Bozar offre enfin une exposition d'envergure à Berlinde De Bruyckere, artiste belge éminemment troublante bénéficiant d'une singulière ampleur à l'international.
Ainsi, sous le titre Khorós, vocable grec (χορός) désignant la cohorte de chanteurs et de danseurs intra-diégétiques, indispensables commentateurs de la tragédie grecque, De Bruyckere orchestre un chœur de pièces choisi au fil de vingt-cinq années de création.

En complément de cette volonté rétrospective, Berlinde prétend également offrir au visiteur un dialogue transdisciplinaire et intemporel entre son œuvre et celles d'autres artistes: le peintre Lucas Cranach l'Ancien, avec ses figures moyenâgeuses efflanquées, le plasticien Peter Buggenhout, duquel le travail semble issu d'un cauchemar industriel, la poétesse Patti Smith, vestale moderne égarée dans un long chant imprécateur et le cinéaste Pier Paolo Pasolini dont les images s'exhalent comme l'encens d'une pauvre, mais sublime église italienne.

Échappant donc de justesse au gimmick trop répandu de la conversation entre "art contemporain" et "art ancien", la sélection de Berlinde De Bruyckere s'étale prioritairement sous les regards comme une procession d'agonisants - un carnaval de spectres où la chair et l'esprit se retrouvent tous deux vitrifiés. Lors de ce parcours expéditif d'une violence et d'une tristesse inouïes, tout n'est que matière figée par une rigidité cadavérique qui dévore les consciences.
Le spectateur se trouve dès lors confronté à des apparitions ambiguës dont la présence insistante évoque les réminiscences charnelles de supplices anciens. Les figures qu'elle façonne — torses sans tête avec une absence totale de mains, membres à la logique anatomique inexistante, corps recroquevillés... — rappellent ces dépouilles que la mort fige au hasard dans des poses grotesques. Il y a dans ces sculptures une pesanteur du néant, comme si la chair hantée se souvenait, elle-même, des affres endurées. Ces fantômes sans visage, ces chevaux morts, ces souvenirs sculptés dans la cire froide, errent entre les nervures du bois et les replis des étoffes; dans la courbe indécise de corps momifiés qui semblent attendre une résurrection impossible.

Et pourtant, ces gisants, aussi muets soient-ils, ne se taisent pas. C'est dans cette esthétique du morne, où la décrépitude fait valeur de beauté, que l'art de Berlinde De Bruyckere rejoint les obsessions décadentes d'un monde lassé par sa propre hypocrisie. De cette façon, le Renouveau du momento mori que propose l'artiste devient une leçon de Vrai qui passe curieusement par le simulacre. Il agit comme un rappel ancestral: celui de notre finitude, vérité inexorable que l'Occident contemporain, englué dans ses mensonges hygiénistes et ses prestiges frelatés, s'acharne à refouler. Lui qui fomente l'illusion d'une immortalité profane, commande depuis des décennies à ses ouailles de reléguer la mort aux marges de leur conscience — non par élévation spirituelle, mais par une soif obtuse d'une jouissance continue, d'un bien-être sans fin dont le ronronnement anesthésiant assure le docile engourdissement des foules.

Et voilà que sous cette surface lissée par vernis de la consommation, viennent croître comme des mauvaises herbes les racines monstrueuses d'une intention artistique à la puissance esthétique sans pareille.
À l'instar de Paul Tek, Berlinde De Bruckyere ne hache pas son propos tout comme elle ne tranche pas dans ses contrastes. Elle parvient à réaliser un amalgame macabre, mais cohérent, qui va bien au-delà de l'indistinction entre l'organique et

© photo Jean-Marc Reichart

le végétal. Une sémantique de la mortification où la miséricorde chrétienne se confond avec des considérations sociétales défaillantes. Tout cela se coagule en une fusion inavouable, semblable à cet arbre corrompu — San Sébastian — dont l'écorce authentique, souillée par l'adjonction de cire flasque, de couvertures râpées et de cales de bois, exhibe la caricature d'une vie vidée de sa substance.

En définitive, à force d'errer parmi les sinistres salles de Khorós, drapé mentalement par ces couches de couvertures pourries, le visiteur se mue en spectre lui-même. En ombre incertaine, il glisse, égaré, semblable à ces fantômes qui, ignorant leur trépas, s'acharnent à feindre une existence abolie.
L'art funèbre de De Bruyckere déchire ce voile existentiel et nous exhibe, sans pitié, tels que nous sommes : habitants d'un monde défunt, mais qui, par une obstination dérisoire, s'accroche aux simulacres d'une existence déjà révolue.
Ainsi, arrivée au terme de cette sublime épreuve, la signification s'est dissoute tout en se dévoilant, ne laissant plus qu'une coquille sèche, mais précieuse, emblème parfait d'un monde qui ne sait plus qu'il est mort.

Jean-Marc Reichart

Du 22 février au 31 août 2025
BOZAR/Palais des Beaux-Arts
Rue Ravenstein 23 1000
BRUXELLES

Au pied du Grand Paradis

Je vois dans le paysage un garçon sauvage. Ses flancs creux et de longs cheveux blonds qui flottent au vent.

Il marche le long d'une rue qui monte qui monte. Au loin, une montagne derrière une colline et la suivante. Tout en parcourant la distance à franchir avant d'arriver au sommet, exsudant une énergie peu commune lors de la traversée des zones marécageuses de la plaine du Pô et d'hectares de parcs nationaux, dans le fracas des torrents, le garçon s'est fait homme, poursuivant sa route en lacets, et l'homme a aujourd'hui pris l'aspect d'un vieillard au poil ras. Les bouquetins observent cette force de la nature qui chemine en compagnie des loups, des daims, des sangliers et des ours. Il ne cherche pas à atteindre le sommet par les moyens du peintre, dans la perspective d'un futur qui serait comme une grâce. Il ne prête attention qu'à ce qui est voué à la disparition, ce qui semble insignifiant, les déchets, les pourrissures. Il sait que les morts sentent bon.

Les habitants du village ont appris qu'il se prénomme Eugène tandis qu'il apprend, lui, à parler et écrire en italien, parce que le Piémont est plurilingue et que c'est là qu'il habite désormais neuf mois par an : la vie qu'il mène quotidiennement consiste à entretenir ses deux potagers, à s'isoler dans sa maison pour écrire ou dans le bâtiment séparé du fenil pour peindre et dessiner. Le fenil ? Quatre murs, un toit qui goutte, des rondins de bois posés ici et là dans un espace sans électricité.

Ainsi donc, c'est à la lumière du jour qu'il passe premièrement sur la surface d'un épais papier de grand ou de petit format, selon ce qu'on lui a procuré, un chiffon mouillé de couleur pour obtenir un fond uni. Le papier absorbe la couleur et alors qu'il a séché, le peintre trempe un bout de bois dans un pot de peinture, assemble quelques taches, forme des gribouillis et trace autant de minuscules signes calligraphiques sur le papier accueillant l'agencement chorégraphique qui finit par structurer ces motifs abstraits selon différents rythmes et des couleurs contrastées.

© photo Catherine Angelini

Le b.a.-ba. de la technique au service d'une matière de rêve qui n'a, quant à elle, rien de rudimentaire dans sa conceptualité.

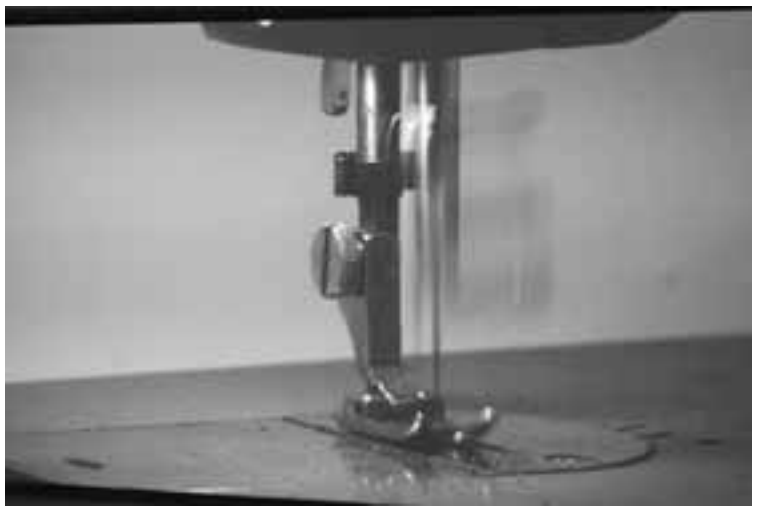
C'est parce que son ami Didier, le galeriste qui se soucie de commercialiser ses œuvres de plasticien, lui a demandé de les signer qu'Eugène Savitzkaya y consigne, au dos ou dans un coin ses initiales. Dissout dans l'immédiateté de son existence, les traces laissées par ses activités artistiques témoignent de son art de vivre : discret, fondamentalement pulsionnel et intense. Qu'on ne s'y trompe pas, cependant, sans argent et à l'écart de toute actualité médiatique, fou civil et trop poli, ce prodigieux poète rimbaldien est un prophète dont chacune des créations nous fait la promesse formelle d'un nouveau monde.

En préparation dans le domaine littéraire, un recueil de poèmes explorant le thème et le vocabulaire de l'Anatomie, ainsi qu'un « roman » à paraître aux éditions de Minuit, bâti autour de l'idée dantesque du Paradis.
A voir actuellement à la galerie Didier Devillez sa modeste présentation de quelque soixante pièces à l'état brut, sans encadrement, passe-partout ni vitre antireflets (sinon sur demande).

Catherine Angelini

Exposition Eugène SAVITZKAYA
Du 22 février au 15 mars 2025
Galerie Didier DEVILLEZ
53, rue Emmanuel Van Driessche
1050 Bruxelles
galeriedidierdevillez.be

Terrain vague



Le minimalisme des années soixante joue la carte de l'expansion, de la démesure, à l'image exemplaire de Richard Serra. On est colossal. On se mesure à des architectures elles-mêmes imposantes. C'est à qui est le plus majestueux, ou le plus autoritaire diront certains. Le néo minimalisme de Daniel Turner (né en 1983) est étonnant car il prend la direction opposée. Il se condense, il se réduit au peu. Il bat en retraite plutôt que de prendre les devants. Sa méthode consiste en effet à se saisir des restes physiques d'un lieu (poignées de portes, radiateurs, tables), à les soumettre à un traitement chimique ou mécanique pour en tirer des matières poudreuses, fondues, ou liquides, alimentant la création d'oeuvres élémentaires, entre barres d'acier à la Carl André et toiles maculées de suie, pas étrangères aux dessins au charbon du déjà nommé Serra.
Paradoxalement, c'est par ce retrait qu'un gigantisme advient. Gigantisme allant jusqu'à outrepasser, ou plutôt dissoudre les lisières des espaces où l'artiste est amené à s'exprimer : musées, galeries. Grande force de dissolution que possède Turner, au propre comme au figuré. En ses expositions, on ressent ainsi que l'échelle est autre que celle de l'immédiate architecture: elle confine aux forêts d'Amérique du nord, à ces espaces peu bâtis qu'on trouve assez rapidement hors des villes tentaculaires américaines. Quand il y a feu, chez Turner, il y a feu de forêt. Feu incontrôlable, aussi loin que va la forêt, aussi loin que portera le vent. On voudrait prendre Beckett ou Burroughs à témoin, face à l'oeuvre de Turner : en célébrer la nature de festin nu. On en oublierait, à tort, Jim Harrisson.

De la rhétorique du minimalisme, on se déporte assez facilement vers celle du Land Art. Ce que vous voyez n'est que l'extrait d'un ailleurs. Tel est le mantra du Land Art que Turner reprend à son compte, en le nuançant. Ce n'est plus tant l'extrait que le tout, avec lui. Ce que vous voyez est tout ce qu'il y avait ailleurs, ou presque. Tout ce qu'il en reste. Au Mac's, deux barres d'acier reposent au sol de la longue salle du Mac's *(de Forest) Radiator Bar*, 2024: c'est l'acier de plusieurs radiateurs, intégralement fondu et reconditionné en ces barres néo-industrielles, prêtes semble-t-il à aller vers quelque nouveau destin, encore qu'elles semblent plus désireuses de rester dans les limbes des zones de stockage, zones qui constituent beaucoup nos mondes contemporains. Le Land Art était lyrique, hippie. On en référait aux espaces vierges des déserts américains. Turner ne joue pas la même partition. Il emmène l'esprit dans des lieux non pas de sublimation mais de désolation, vécus, trop vécus, ou vécus distraitement. Comme, pour son exposition au Mac's, cette prison de la commune bruxelloise de Forest, en fonction entre 1910 et 2022, qu'il a arpentée peu après sa fermeture, dont il a extrait des éléments mobiliers, qu'il a photographiée...

Il y a une phénoménologie propre à la dépression nerveuse. Quand le réel se voit dégradé de toute richesse, de tout lustre. Quand il s'amenuise, s'opacifie. Quand, sur le plan chromatique, il migre dans les grisailles. Quand il perd tout relief, toute distinction. Turner est un grand organisateur de cette phénoménologie-là. Le minimalisme des années soixante et septante a pu être placé sous l'égide d'une phénoménologie du neutre, du praticable, du tangible, du constructible, voire du partageable, au moins dans l'idée. Après tout, l'espace public tel que conçu par l'ordinateur, qui a somme toute accompagné l'émergence du minimalisme, dans sa froideur, a eu et a encore vocation communautaire. Le béton peut suffire. On s'adapte à tout. Le minimalisme de Turner a une charge non pas neutre, mais décidément négative, même s'il trouve une forme de neutralité dans cette négativité. Quand il repose là, tout en bas, dans les abysses, et qu'il s'apaise. On sent que sa génération est plongée dans une toute autre atmosphère sociopolitique. En témoignent les pratiques minimalistes désenchantées de ses contemporains que sont Oscar Tuazon et Rossella Biscotti. Mais on pourrait revenir plus loin en arrière. Parler de Dürer et de sa mélancolie. Après tout, Turner extrait des liquides de matières solides, comme lorsqu'il confie ce bureau en bois de la prison de Forest à une société américaine spécialisée dans l'extraction de liquide à partir de matière inerte. Science des humeurs.

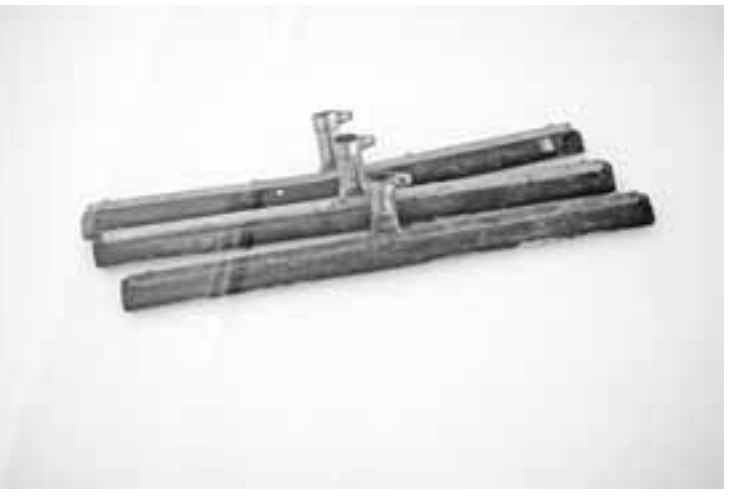
Le minimalisme de Turner est souvent hanté. Nul être en ses installations, sculptures, peintures. Mais des âmes ont touché les matériaux dont il s'est saisi pour créer. Et de ce touché initial subsiste plus qu'une trace. Cela tient sans doute à l'opération alchimique à laquelle Turner s'est prêté, sous couvert d'une action industrielle. Puisque Turner fond, réduit en poudre ou en liquide ses matières premières (qui sont en vérité secondaires) par le biais de techniques industrielles plus ou moins avancées. Cette action mi industrielle mi alchimique, produit des expositions où se logent des présences. Sans doute ne sont-elles plus actives. Elles ne vivent pas au sens où nous l'entendons. Elle sont là, sous forme de lambeaux d'elles-mêmes. Comme des mues traînant sur les objets, d'apparence réelle et tangible. Il n'est pas impossible qu'à la suite d'Harrisson, on puisse lire là une méditation sur les massacres ethniques dont s'est fendu la nation Amérique dans ses jeunes et vertes années. Notre écrivain ne cesse de parler de la traîne des lugubres actes commis à l'encontre des amérindiens. A moins que dans le précipité de Turner ne se logent plutôt les guerres récentes, presque sans nom, sans lieux, où l'on use de chimie comme de technologie, où l'on ne se contente pas de ruiner un ici et maintenant, mais où l'on agit de façon à ruiner pour longtemps les terres ennemies, par le biais de la pollution notamment.

D'autres fois : nulle âme, nulle présence, au contraire, voilà l'objet livré à lui-même. Nous faisons face à une sorte de ready-made, totalement déchargé non seulement de sa fonction, mais aussi de son imaginaire. Ce sont des objets asséchés de leur chair imaginaire, si tant est qu'ils n'en aient jamais eu, ce dont on peut aussi douter. Passe aussi à la trappe leur imaginaire d'usage qui est déjà pauvre en lui-même. Et on se voit contraint d'en faire quelque chose. Mais la tâche semble insurmontable. Elle nous épuise, nous aspire. On ne touche pas impunément au rien, à la matière noire. Elle est plus magnétique que nous. Nous ne pouvons lui opposer que de maigres forces. On se précipiterait alors volontiers sur tout objet un tant soit peu incarné, pour avoir prise. Même les objets chargés de souffrances, comme c'est le cas de ces objets de prisons, et comme c'est le cas de biens de nos objets de deuil, de perte. On s'y attacherait comme à des bouées. Toute cette lutte entre le rien et le plein participe aussi de la phénoménologie de la dépression, ici à l'oeuvre.

L'entropie, qui tend à précipiter tout en un désordre, en un capharnaüm de gestes, de volontés, de désirs, de pensées... Tout cela mis l'un sur l'autre, brisé, en fragments. Une des installations de Turner « imite » l'entropie en action (la salle contenant les oeuvres de 2024 intitulées *Isofeed*, et (*de Forest) Burnish*. L'imitation est aisée, évidente. Comme si on était sorti un instant pour recueillir un peu de pluie tombant du ciel, en un jour humide, juste là dehors. Il ne faut pas aller plus loin pour la trouver. Le monde, sous couvert et en dépit d'organisation, est un terrain vague.

Une des salles introductives de l'exposition se présente sous des dehors muséaux. Des documents historiques liés à la prison, comme des photos et des plans apparaissent. Viennent aussi et surtout des objets, encore et toujours issus de la prison, mis sous vitrine. Des raclettes rouillées se frôlent. Elles gisent côte à côté, pétrifiées. Ce n'est pas pour autant Pompéi. Nous ne sommes pas mis en présence du dernier instant, ce qui suggérerait notre maîtrise d'une certaine chronologie des événements. Non, nous n'avons pas cette maîtrise. Nous recevons au contraire en dépôt forcé cette absence de maîtrise du temps. Ces raclettes ont certes été utilisées, mais quand, sur quelle durée, dans quel laps de temps ? Et surtout pourquoi ? C'est l'abysse auquel nous faisons face lorsqu'on songe au sens de l'emprisonnement. Pourquoi enfermer, en définitive? Ce pourquoi résonnant à perpétuité...

On erre avec nos terminus ad quem et a quo. On les a en poche, on ne sait où déposer ces balises. On ne sait si c'est le sujet (de la prison) qui nous amène à nous frotter à ce temps sans bornes, ou si c'est Turner, en son alchimie, en sa phénoménologie, qui orchestre cette errance. Le temps nous paraît mat, pour prendre un terme cher à Barthes lorsque celui-ci tombe sur un objet impénétrable. On est perplexe, face à ce temps. On ne sait si on doit le charger de notre histoire, de l'histoire de quelqu'un, ou de l'histoire avec un grand H. On a certes quelques indices. Mais ils sont si ténus qu'ils nous laissent interdits.



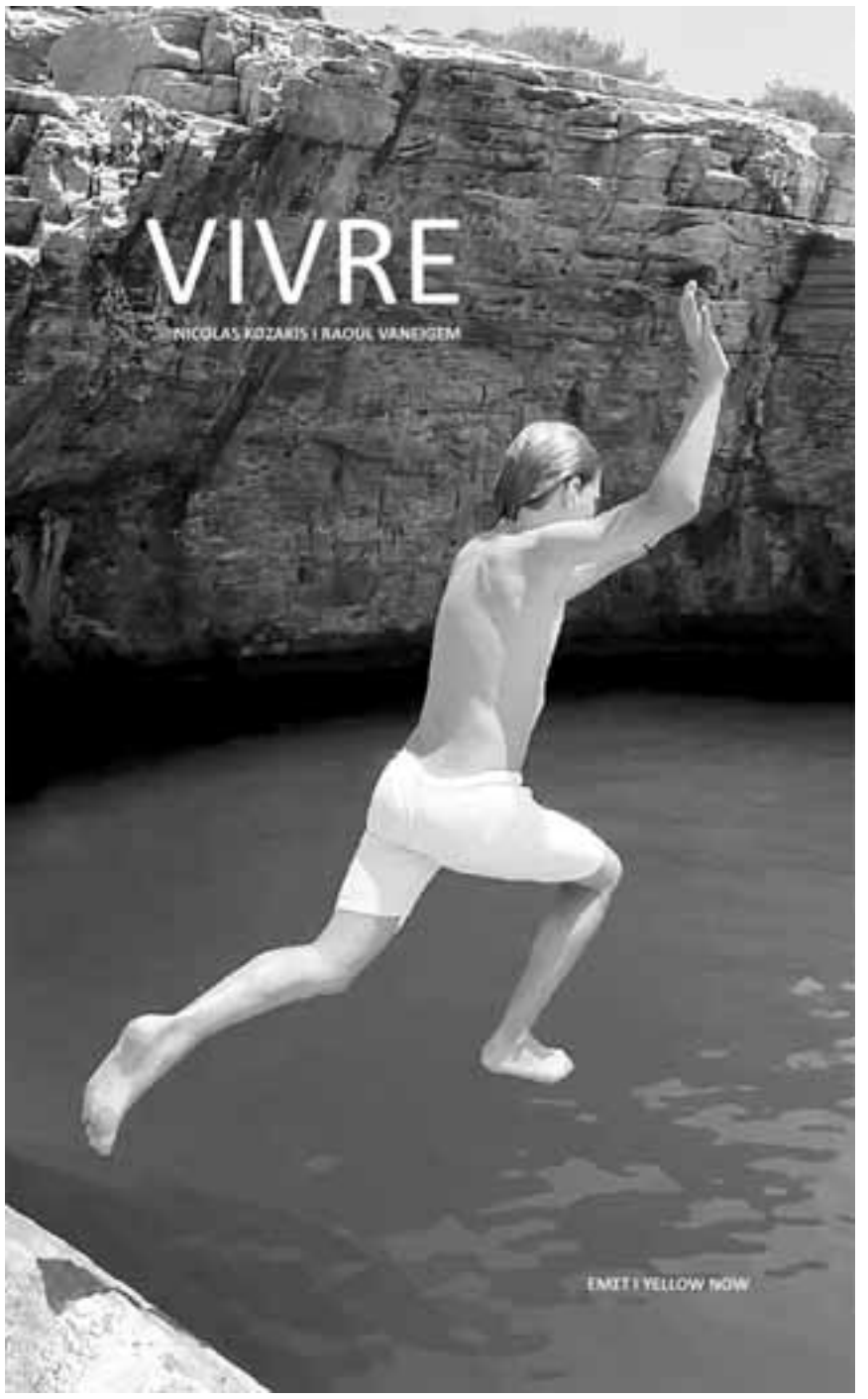
Dans la salle du sous-sol du Mac's, traditionnellement vouée à des présentations vidéos, on retrouve un film de Turner, présentant un unique plan fixe, gros plan focalisé sur l'aiguille d'une machine à coudre, battant l'air indéfiniment, follement *110/220*, 2024. En prison, on feint de croire à la semaine des sept jours. On se donne des activités. Certaines modestement rémunérées. On joue à la société comme on joue à la poupée. Mais le temps, en ces lieux, peine à s'accommoder à cette division conventionnelle. Le temps se compte en jours, avant la sortie, ou ne se compte plus, ou bien trop. Le temps nous pénètre dans le cerveau. Il frappe nos tempes. Il se substitue au rythme cardiaque. Ou à la lame enfoncée dans tel corps, ce qui explique la présence de tel détenu en un lieu clos. On se repasse en boucle les scènes du crime. Ces quelques heures où tout bascule. Ces gestes, inscrits dans la quiétude du temps social, soudain précipité dans les abysses existant en marge de celui-ci. Où tout porte au vertige.

Dans la salle carrée, du Mac's, là où généralement vient l'envoi final, se déploie une installation ayant donné son titre à l'exposition : *Compresseur*. Ce sont 1200 photographies en noir et blanc, prises par Turner après la fermeture de la prison, on le disait. Puis, ici, projetées en grand sur les quatre murs de la salle, dans une alternance de séquences obscures et lumineuses, par flashs. L'impression est celle de faire en grand (ou en petit, puisque telle est la psyché en prison, à la fois immense et réduite) une expérience mnémonique. La fermeture d'une prison offre peu à l'historien. Tout juste observe-t-il des équipements désuets. Mais si ces équipements ont été utilisés jusqu'en des dates bien ultérieures à leur invention ou mise en usage, le mot désuet fait-il seulement sens ? La prison offre également peu à l'historien car il constate que, se rendant sur les lieux, ni la grande histoire, ni les histoires personnelles n'ont ici été enregistrées. La prison est une machine à oublier. On oublie le crime, on oublie la vie. Et nous voilà, avec quelques restes de matelas, d'évier, à devoir imaginer quelque chose. Mais quoi ? Quoi de plus que nous-mêmes, et nos vides ?

Yoann Van Parys

Livre

Une façon d'être : « Vivre » et non posséder



« Terrés dans les égouts du profit
Les financiers capitalisent
Notre lente agonie »

Raoul Vaneigem

Nous voici désormais « *à un point crucial de l'histoire* ». Les récents soubresauts politiques qui parcourent nos démocraties depuis quelques décennies, les catastrophes écologiques qui s'accumulent, les conséquences de la productivité à outrance qui influent sur la santé des terriens attestent que le fonctionnement socio-économique global s'effrite irrémédiablement. La violence des états modélise celles des individus. Les libertés élémentaires sont tronquées tandis qu'on prône une libération de la parole qui contient en elle la censure qui surgira fatalement des excès de la propagation des haines.

Vaneigem constate que « ceux qui colonisèrent / sont à leur tour colonisés ». Il propose une liste nouvelle des droits de l'être humain. Par exemple que « *Tout être humain a droit au libre exercice de la bonté* ».Il résume : « *Nos armes sont celles de la création, de l'ingéniosité, de la vie qui conquiert sans tuer.* » tout en nous mettant face à une contradiction fondamentale : « *Vous entonnez des chants funèbres sur l'avenir de la terre / mais vous tolérez / que le tourbillon de l'argent engloutisse le vivant*. » Alors, « *La désobéissance civile est l'antidote de la guerre civile.* »

Kozakis complice de la lumière

Extraites de courtes vidéos, l'ensemble des photographies de Kozakis sont offertes pour qu'on y porte un regard prenant le temps de percevoir leur pouvoir évocateur. Elles possèdent un côté dépouillé de documentaire. Systématiquement en noir et blanc avec d'innombrables nuances de gris. Souvent elles sont en plan général, quelquefois en plan très rapproché.

Certains paysages sont laissés à eux-mêmes, proposés à être regarder en tant que lieux déconnectés de l'émotionnel. D'autres accueillent présence animale ou humaine. S'exposent en aridité ou dotés d'une présence végétale. La ville y est minoritaire au profit du littoral. Pas vraiment de véritables portraits. Par contre des gros plans détaillent des gestes, des actions.

Kozakis aime se servir de la lumière. Bien entendu (ou vu), elle est présente pour l'ambiance générale. Mais très souvent, elle apparaît circonscrite à un endroit particulier très précis du cliché pour y attirer l'attention, pour y jouer un contraste. Il y a, à ces endroits-là, comme sur l'image du plongeur de couverture, une sorte d'activation du blanc. Ce peut être un tissu d'habit, un reflet de vernis sur une table, des doigts tirant un fil, une casquette coiffant un crâne, un pelage de chat sur une plage, un nuage cotonneux, la zébrure d'un élément de carrosserie, un sillage derrière une embarcation, un marquage au sol sur le bitume, l'entrée d'un commerce de nuit, le pavé d'une rue piétonne, poil immaculé de canassons au sein d'un troupeau au crin alezan, nourriture apportée par un plagiste, même une minuscule boule de glace sur un cornet…

Sans que cela soit systématique, le photographe aime souligner qu'un espace se construit grâce à des éléments purement géométriques. Voici l'horizontalité d'un lointain plus ou moins proche, parfois mis en parallèle avec ce qui découpe l'espace en plans superposés, frontières potentielles d'étapes supposées. Pas mal de traits sombres de bateaux navigant. Voici des verticalités qui fractionnent ou jalonnent. En majorité des humains ancrés à la terre ou en déambulation sur un territoire. Ici ou là des ifs, isolés ou en tribu.

Des obliques dynamisent l'image : bord de flaque où se reflète un bosquet, planches et poteaux abandonnés au sol, câbles électriques croisés, estacade dirigée vers l'horizon, bords de route qui filent vers le lointain, rivage qui rejoint une jetée, rambarde métallique, branche d'arbres voire troncs gauchis par quelque vent obstiné, clarinette d'un solo musicien, tentacule de pieuvre. Certaines s'associent en triangles : montants de balançoires foraines, jambes écartées de footballeurs en jeu ou de statue statique, bâche recouvrant un tas dissimulé, chevalet, corde de suspension d'un panier…

La rondeur est plus rare. Comme si à travers des endroits qui disent chaleur, sécheresse, rudesse minérale, rugosité paysagère en guise de témoignage d'existence au-delà d'une urbanisation minoritaire. C'est un astre fiché plein ciel, un hublot ouvert sur autre part, ce sont des pneus délaissés ou la circonférence d'un vestige de théâtre antique ou encore une frondaison, un tournant routier, un phare automobile. C'est encore - mais cette fois hérissé de picots - un oursin noirâtre.

Des vivants, humains ou animaux (idem pour les objets), on fréquente essentiellement des solitaires, de temps en temps des couples. Le collectif, la multitude, la foule, c'est très exceptionnel. Pour Kozakis autant que pour Vaneigem, ce qui importe semble bien être l'individu, nullement celui que la 'civilisation ' contemporaine a cantonné dans l'individualisme. Plutôt un être qui doit se montrer capable de choisir comment être vivant, libéré, en quête d'une sensibilité peu influencée par autrui. Chacun construit sa perception du monde, ses sens nourris par tout ce qui permet de trouver un plaisir plénier à être au monde. Car cette jouissance des perceptions n'ayant que faire de posséder est étrangère à la jalousie, à la compétition, au pouvoir et devient alors forcément étrangère à la violence, à la domination, la sujétion, la possession.

Dommage (difficilement réparable) que notre monde actuel a raté un après-covid où nous aurions enfin donné priorité au fondamental que constituent enseignement, santé, culture, ces nourritures essentielles à une solidarité collective dynamisée par un épanouissement individuel.

Michel Voiturier

Nicolas Kozakis, Raoul Vaneigem, « Vivre",Liège/Athènes,Yellow Now/EMST, 2024, 224 p (28€)

Véronique Bergen, "Ne jamais abdiquer » sur Nicolas Kozakis et Raoul Vaneigem : Vivre - Le Carnet et les Instants

Entremêlant les photos de Nicolas Kozakis (Liège, 1967) et les textes de Raoul Vaneigem (Lessines, 1934), « *Vivre* » est un élégant livre unique co-édité par Yellow Now et le musée national d'art contemporain (EMST) d'Athènes. Sa qualité d'impression donne aux images une luminosité restituée. Sa mise en page accorde à la photo la place du haut, abandonnant à la blancheur du bas, un espace aux mots de l'écrivain offerts en français, anglais et grec. Ceux-ci ont banni le prolixe pour se condenser en écrits quasi minimalistes, entre aphorismes et poèmes brefs.

L'image servant de couverture au livre est chargée d'une symbolique qui en résume le contenu. Le titre en majuscules blanches clame une façon d'être : « *VIVRE* » au-dessus des deux noms d'auteurs en police plus réduite. Le fond, décor dans lequel se déroule la scène, réunit des éléments essentiels : la pierre à l'ombre forme une muraille naturelle; plus bas, de l'eau stagne; en haut à droite, un triangle dévolu à l'espace céleste, l'air ; en bas à gauche, un triangle équivalent, retrouve le roc mais violemment éclairé par le soleil. Au centre, en l'apesanteur fugace d'un saut, la silhouette jeune presque nue de quelqu'un s'élancant vers l'eau. Déplacement au sein d'un environnement statique. Confrontation entre la solidité massive du minéral millénaire et la fragilité du transitoire de la créature humaine, entre immobilité et activité.
Si on ne se contente pas de la couverture recto et qu'on ouvre la partie de la couverture verso, on ajoute à la photo de devant, la suite du pan rocheux. Elle prolonge en pleine lumière le petit triangle bas ensoleillé. Cette présence renforce l'élan humain qui se jette à corps offert vers un ailleurs invisible qui semble présager un autre univers, ailleurs, au-delà de cette eau supposée fertilisante, ouverte vers un univers où rien ne demeurera immobile, figé, voire hostile.

Vaneigem et le bonheur d'être vivant

Cette vision rejoint, annonce le propos de Vaneigem. Celui-ci, depuis les années 1960, n'a cessé de réfléchir à propos du fonctionnement de nos sociétés occidentales afin de prôner l'inverse du matérialisme forcené d'un système basé en priorité sur la consommation. Il l'exprime ici dès la préface. « *Vivre n'est pas un défi à la mort, c'est une jouissance qu'une organisation économique, sociale et psychologique aberrante a dénaturée, fragilisée, frappée d'interdit.* » Constat sans appel qu'il a développé dans des essais parfois très utilement pamphlétaires, toujours animés par le rejet d'une société qui conditionne à avoir plutôt qu'à être, « un monde / saisi par la frénésie / du pouvoir et de l'argent ».

Il nous livre ici, en quelque sorte, un testament. En guise de légendes ou de contrepoint aux images, son écriture résume l'essentiel de sa pensée, de son credo qui contiennent une forme d'utopie en dépit de la pertinence de son propos, de ses analyses, de ses démonstrations, voire de ses slogans.

Raoul Vaneigem :

« Je me méfie de cette pensée coupée du vivant qu'est l'intellectualité ».

Raoul Vaneigem répond aux questions de Michel Voiturier.

M.V.: « Notre existence est un labyrinthe », quel serait le fil d'Ariane grâce auquel il serait possible d'en retrouver l'ouverture ?

R.V. : Dire que « le fil d'Ariane est celui de l'amour de la vie et de la vie amoureuse » restera une formule vide tant que l'on ne comprendra pas que l'entraide est aujourd'hui le réflexe viscéral sans lequel le progrès de l'être humain se heurte au principe de prédation. La prédation est elle aussi un instinct naturel mais, dénuée de créativité et privée de la conscience qui l'émancipera de son animalité, elle travaille principalement à la destruction de notre espèce. On en a aujourd'hui la preuve sous les yeux.

M.V.: Quels changements de société sont-ils envisageables *après l'a*vènement des ordinateurs quantiques ?

R.V. : Bien avant la grande vogue médiatique de l'intelligence artificielle, j'ai rappelé une évidence qui depuis l'eugénisme des Spartiates et de quelques biologistes allemands au 19eme siècle ne manquera pas de se vérifier : jamais on a réussi à greffer du mécanique sur du vivant. Les insurrections de la vie quotidienne que l'on voit fleurir partout dans le monde n'ont ni chefs, ni meneurs autoproclamés, ni organisation externe. C'est le plus souvent un prétexte futile qui les met en branle. Elles montrent que ce qui les motive authentiquement est de combattre pour une vie libre et naturelle.

M.V.: Quels obstacles envisager d'éradiquer pour qu'une loi sur l'euthanasie soit adoptée universellement ?

R.V. : : Sans sous-estimer l'importance de l'euthanasie comme droit de choisir sa mort, je préférerais que tout soit mis en oeuvre pour privilégier la vie et éradiquer l'économie de Profit qui la ruine. Il me semble qu'il vaut mieux laisser à la vie le choix de décider de sa fin plutôt que de laisser à la mort les moyens d'intervenir pour y mettre fin. Autrement dit, de faire primer la perspective de vie sur la perspective de mort (qui se fonde sur la prédation.)

M.V.: Si on prend comme postulat que les concepts abstraits de « liberté-égalité-fraternité » se sont démontrés comme impossibles à atteindre et qu'on remplace les deux derniers par les générateurs d'actions concrètes que sont « équité » et « solidarité », par quoi remplacer le premier ?

R.V. : Je me méfie de cette pensée coupée du vivant qu'est l'intellectualité. Elle est le produit de la division du travail que le Pouvoir hiérarchisé a implantee dans le corps individuel et dans le corps social. Je me méfie de toute abstraction. Je mise sur l'intelligence sensible que l'individu en quête d'autonomie découvre lorsqu'il est confronté à un choix entre ses pulsions de vie et leur répression par les nécessités de survivre. J ai résumé dans Acratie et autogestion un ensemble de réflexions menées depuis des décennies sur la constitution et la multiplication de petites collectivités fondant sur les ruines du vieux monde et du délabrement de ses Etats une civilisation nouvelle, libérée du travail, du sacrifice, de l'inégalité, de la culpabilité, de la fascination de la mort.

Film

Zaad

Documentaire autobiographique réalisé par Dries Meddens avec des animations de Stephan Balleux, 2024, 76 minutes

« Si, devant un petit lézard, je dis : c'est une salamandre, je le classe. Alors les questions que je me poserai : qu'est-ce qu'une salamandre ? pourquoi la salamandre ? d'où vient-elle ? en font une énigme et me laissent muet … Mais si j'accepte, si je vis cette salamandre, le réel qui se dissociait se rassemble. Elle devient même la salamandre, tout est reconduit à l'Un et moi à l'amour … (dans) une intention de salut : intérioriser le réel, dire les liens qui unissent en nous les choses.» (1)

Si, face à un patient, je consulte mon manuel diagnostique, la p.157 du DSM V me dit : *Trouble bipolaire de type Ia, 296.41 Léger 296.42 Moyen 296.43 Grave 296.44 Avec caractéristiques psychotiques 296.45 En rémission partielle 296.46 En rémission complète…* Qu'est-ce qu'une bipolarité ? D'où vient-elle ? Est-elle transmise par les gènes ? Quand les enfants de mes patients me les posent, je me sens dans un instant suspendu, tant les implications des mots peuvent se charger de prophéties et orienter un destin. « La peur est mauvaise conseillère » serait bien l'épigraphe sur lequel Dries Meddens construit son documentaire. Cinq longues années passées à explorer ses racines familiales, à les disséquer, à les penser et à les assembler.

Dries perd sa mère à 21 ans. Son père chute dans l'abîme de cette maladie mentale classée parmi les plus sévères, entraînant avec lui sa famille qui sera confrontée au monde de la psychiatrie, dans sa violence aussi, car il y de la folie dans le système des soins. Comment ne pas être hanté par ces questions ? Comment sortir de cette ombre portée sur soi ?

Zaad, définition : *"Een zaad is het belangrijkste overlevingsorgaan bij zaadplanten". "La graine est la structure qui contient et protège l'embryon végétal »*. Quels sont ces germes qui se transmettent dans cette famille ? Le réalisateur découvre le journal de son grand-père, fondateur d'une société de sélection de semences (Nunhems Zaden, aujourd'hui reprise par l'entreprise BASF), mais qui a eu 11 enfants et peint des dizaines de toiles. Le cinéaste fera le tour des descendants pour les photographier une à une.

Fasciné par la technique du son et de l'image, le père de Dries lui offre son premier appareil photo quand il a sept ans. Le micro et la caméra sont branchés au quotidien et font quasi partie de la famille, constituant des milliers d'archives qu'il conserve après avoir vidé la maison de ses parents. Dix ans plus tard, le travail d'assemblage débute. Il est rythmé par des entretiens filmés avec le psychiatre anversois Bernard Sabbe qui ne se dérobe pas devant les questions. J'ai admiré comment les éclairages de ce grand professionnel, engagé et bienveillant, apaisait mes propres peurs.

Le film se construit dans une œuvre quotidienne, assidue, juste et aussi précise que les gestes de l'ébéniste, le premier métier du réalisateur. Les matériaux semblent s'assembler d'eux-mêmes comme par magie, les regards se croisent et nous fixent, on s'étonne à peine que la fille de Dries se passionne pour la génétique des plantes et son fils pour la peinture. C'est la vie d'une famille qui se déploie sur quatre générations, nous ramenant inévitablement à la nôtre, tant ce travail de montage suscite des liens chez le spectateur.

Stephan Balleux est artiste, professeur à l'ArBA-ESA de Bruxelles. Il a été transpercé, selon ses mots, par la vision du premier court-métrage de Dries Meddens, « Ciel » (2014), consacré à son frère aîné décédé à l'âge de 8 ans d'une leucémie. Les deux artistes semblent frères dans leur démarche : l'un filme et est filmé depuis son enfance, il assemble ces images, l'autre rassemble des images du quotidien qu'il transforme pour mieux révéler le réel. La figure animée de la lionne, dont la première émanation datant de 2002 fut une animation réalisée avec la chorégraphe Louise Vanneste qui travaillait le rapport humain/animal, donne au film une troisième dimension. Lionne imaginaire, rêve en mouvement, hallucination, elle suscite des associations propres à chacun. Apparaissant à quatre reprises dans le film, elle le traverse pourtant de bout en bout. Deux mille peintures de lionne, dessinées, peintes, assemblées image par image minutieusement pendant neuf mois. L'artiste a travaillé seul, de A à Z pour deux minutes de Zaad… Une folie.

Il y a beaucoup de douceur dans ce film, sans concession sur la douleur. Comment ne pas être saisie profondément par cette scène de cruauté d'un chat jouant avec une souris ? Je l'ai vue là en face, la maladie, sournoise, qui s'éloigne puis vous rattrape, imprévisible, et vous saigne à coups de ses griffes légères. C'est le propre du travail d'artiste, offrir un rythme qui permet à chacun d'y associer librement.

Zaad est un grand film de vie et de réconciliation. A la fin, on s'en fiche un peu de savoir s'il y a un lien entre la bipolarité et la créativité. On y saisit que l'art peut transmuter le malheur dans une famille en le rendant partagé. La maladie fait partie de la chair de l'humain. De celles-là, on parle trop peu dans les familles où l'on peut rester déchiré. J'oserai dire que l'art prend tout son sens quand il a une telle utilité sociale, car il nous parle des liens qui unissent en nous les choses.

Frédérique Van Leuven

Frédérique Van Leuven est psychiatre. Elle était invitée au débat suivant le film lors des rencontres annuelles Images Mentales à la Vénerie le 13/2/25.

(1) Yves Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité » (1965)

Zaad sera projeté le 26 mars à 19:00 au Cinéma Churchill à Liège, dans le cadre du Festival IMAGESANTE, suivi d'un débat « Santé mentale et transmission : faut-il craindre ou apprivoiser son héritage ? »

Hyperliens

Etablissement d'en Face vient de consacrer une exposition au travail d'Alain Géronnez, une figure familière de la scène artistique bruxelloise, inopinément décédée, que les lecteurs de Flux News ont bien connu. Outre son activité de professeur à l'Ecole de Recherche Graphique, l'ayant mis au contact de plusieurs générations d'artistes, quiconque aura fréquenté le monde de l'art belge, au fil des années, n'aura pu manquer sa haute silhouette. Toujours muni de son appareil, il arpentait les expositions et photographiait les œuvres et leurs auteurs et autrices. Cette activité se prolongeait par une pratique d'écriture. Il publiait ainsi pas tant des textes que des compositions graphiques de textes et d'images sur ses amis artistes dans des revues de cet underground dont il faisait partie. Sans avoir une carrière haletante, il exposait également ses propres travaux d'artiste. Ces trois activités ayant une nature sociale distincte, sa créativité se devinait cependant en filigrane de l'ensemble d'entre elles : l'une colorant l'autre. Cette figure plurielle était en partie le produit d'une époque. C'est l'art conceptuel qui avait intronisé l'artiste en homme-orchestre, en homme du faire comme du dire, de scène comme de coulisses. Manière de troubler les définitions.

Sous l'impulsion du critique et commissaire Jean-Paul Jacquet et de l'artiste Olivier Foulon, une exposition du travail de Géronnez est donc proposée cet hiver à Etablissement d'en face. Et nos deux instigateurs posent un acte d'emblée étonnant : celui de reprendre une exposition entière de l'artiste, s'étant déroulée en 1991, au Centre d'art Contemporain, petite institution publique d'alors, située rue des Nerviens, dont certains d'entre nous se souviennent. Il s'agissait à l'époque d'un duo avec la peintre Martine Cloots, qui fut un temps la compagne de Michel Assenmaker. Tandis que Foulon fut son élève à l'ERG, comme il le fut de Joëlle Tuerlinckx. Avec Géronnez, on ajoue assez vite au jeu des sept familles. Ne sont cependant repris dans cette exposition de Bruxelles que les travaux de Géronnez (et non pas ceux de Cloots), que les commissaires adjoignent néanmoins à d'autres œuvres : une édition de Rodney Graham, un disque de Jacques Bekaert, un film d'Akiko Limura. Cette adjonction d'autres artistes, en sus de l'exposition reprise en bloc ou presque, est un geste qui fait sens en ce qui concerne Géronnez et sa pratique. Famille disions-nous. Résonance, rebond, conversation pourrait-on ajouter. Signe en tout cas d'une époque dite postmoderne, ou post-conceptuelle, qui a semblé devoir positionner toute création neuve en lien avec ce qui avait eu lieu avant, ou ce qui avait lieu autour. Comme pour avaliser l'œuvre d'art en tant qu'objet ramifié. Comme pour faire le portrait de pratiques conversant secrètement ou explicitement entre elles. Frappant, au passage, de noter que ce type d'art, qu'on associera grossièrement aux années 1980 et 1990, ait correspondu à l'émancipation de l'informatique, et sa généralisation. Temps où l'information fut sans cesse plus corrélée, mise en lien. Temps de l'hyperlien.

De l'exposition originale reviennent quatre oeuvres. *Résolution de salon*, 1991 est un ensemble de huit photographies contrecollées sur des panneaux de plexiglas rouge. Images elles-mêmes divisées en neuf cases, dont l'une toujours aveugle (ce qui nous ramène donc à huit fois huit, au final). Dans ces cases : des détails tirés de bandes dessinées et des vues de Bruxelles, souvent marquées d'une présence publicitaire, typographique, ou architecturale : bâtiments symboliques de la puissante Belgique du 19ème siècle, ou édifices plus populaires, sans âge. Le tout livrant comme une lecture syncopée de l'histoire de ce jeune et invraisemblable pays, né d'une révolution en 1830. Montage photographique fait de ruptures narratives n'allant pas sans évoquer le Godard de *La Chinoise*, notamment du fait de la présence graphique, dans les deux œuvres, de ce rouge, dense de poids politique. En voyant cette œuvre, et en se souvenant des textes que Géronnez publiait dans Flux News, on se représente en quoi il fut le roi de la vignette : entendu comme cette petite image, presque illisible, semblant condenser l'information comme le font les microprocesseurs. Ou comme est condensée l'image dans le timbre poste (dont Warburg, dit-on, était mordu), ou plus évident encore dans la case de bande dessinée, portant haut cet art de l'ellipse. Cet intérêt pour l'image miniaturisée, outre qu'elle doit résonner avec l'art ancestral du manuscrit enluminé, signe en tout cas à la fois le substrat livresque de son art plastique, mais aussi un rapport particulier à l'histoire (tout court). Elle semble montrer que faire histoire est non seulement un acte besogneux (monacal) d'archiviste, mais encore que presque tout échappe à l'historien, qui voit son objet d'étude s'étioler dans la distance, s'amenuiser dans le lointain, en un mouvement inexorable. Cet éloignement, cependant, paraît faire les délices de la fiction. C'est dans les béances qui s'ouvrent entre les faits que peut venir jouer un enfant goguenard, qui s'amusera à les réorganiser comme bon lui semble, par goût du jeu et de la poésie, plutôt que se sentir obligé de faire sens historique, et partant, sens politique. Puisque –et cette série le montre– on a beaucoup fait histoire pour faire propagande. Ce qui préoccupe bien peu l'enfant goguenard, dans le fond. Géronnez en Pirlouit. Le titre « Résolution de salon » nous tend une perche en ce sens. Les lecteurs francophones que nous sommes sont évidemment avantagés pour comprendre la nature de la créativité de Géronnez, qui aura beaucoup joué sur les mots (presque trop parfois). Il fait allusion à l'expression « Révolution de salon », soit à ces révolutions ayant plus lieu en chambre que dans la rue. La révolution épiphanique de la Belgique fut brève, en l'occurrence. A peine le temps de monter quelques barricades, et le pays nouveau était propulsé sur les fonts baptismaux. Il s'en est suivi, par contre, bien des remous de boudoir, dans les deux siècles qui suivirent. Les deux cent jours et des poussières que nous venons de vivre, pour la formation de ce sinistre nouveau gouvernement qui est désormais le nôtre sont encore là pour nous le rappeler.

Les erreurs et les aigreurs, 1990 (titre jouant là aussi sur la sonorité de la langue française, en un penchant caractéristique de Géronnez qui fut auteur d'une publication intitulée *Leçon sur le son*, publiée en son temps à La Lettre Volée) tient en une autre composition photographique sur plexiglas comportant 64 cases noires et blanches, imitant un échiquier. Œuvre semble-t-il disparue, que les deux commissaires n'ont pas retrouvée dans les archives de l'artiste, et qu'ils ont décidé de reproduire sous la forme d'un poster, suspendu à deux pinces, et/ou à emporter. Ces cases fourmillent à nouveau de détails historiques ou prosaïques, intimes ou universels, apparaissant souvent en des rectangles ou des cercles nimbés d'un flou. Au point qu'on a l'impression d'être à la fois dans le secret de la chambre noire où a lieu la révélation photographique, et dans quelque musée du cinéma, où l'on trouve ces appareils désuets faisant défiler des saynètes offertes à l'œil curieux et investigateur du regardeur. Œuvre qui semble être une métaphore de l'état d'esprit de curiosité et d'interrogation mi piquante mi empathique ayant pu animer Géronnez tout au long de sa vie. Œuvre qui ne va pas sans comporter une dimension érotique, également. La vignette, l'œilleton, somme toute, soutiennent un regard érotique.

Une édition d'époque accompagne la remémoration de cette œuvre, consistant en 8 albums (un diviseur de 64), composés manuellement, alternant photographies et citations de Glenn Gould et autre Goethe, devisant sur les nombres. Ce qui nous montre combien la logique mathématique anime l'intérieur du travail. Pas tant dans l'inévitable filiation à Raymond Roussel, Marcel Duchamp, ou au structuralisme qu'en tant qu'expression de la « musique » de l'œuvre de Géronnez, toute de discrète et joueuse mesure. Joueuse, un peu comme, en notre pays, ont fait florès les fanfares.

Enfin, vient la pièce éponyme de l'exposition originale, *North (Espérance de bon cap),* 1991. Selon les mots de l'artiste, qui avait publié à l'époque un texte accompagnant son exposition, il s'agit d'un hommage à Marianne North, une peintre naturaliste anglaise. En sus d'en référer bien sûr au fameux cap de Bonne-Espérance, haut lieu de l'histoire marine. Une allusion était également établie avec le Pavillon des Passions Humaines, un monument de Victor Horta orné de bas-reliefs de Jef Lambeaux, situé non loin du centre d'art de l'exposition de 1991, dans le parc du Cinquantenaire. Edifice vers lequel était orienté l'installation, comme l'on guide un navire au sextant.
Geste reproduit dans l'exposition de 2024, dans la mesure où l'installation est réorientée, au GPS, vers ce même point d'horizon. Notons combien il s'agit là d'un axe désirant : tendre vers les passions humaines, tendre vers le nord, vers Marianne, la muse. Ce que Duchamp dans son *Etant donné* final nous aura susurré. Concrètement, se présentent 64 photographies en couleur, encadrées, voire ostensiblement recadrées, par de fantasques cadres en plexiglas de différents verts. Les photographies laissent à nouveau voir Bruxelles, en une version de la ville déjà en partie disparue (comme si l'artiste avait fait son Eugène Atget, traquant une Bruxelles ancienne, déjà engloutie par la bruxellisation). Et l'on dirait que Géronnez a cherché la Peinture (avec un grand P) dans la ville, même quand elle surgissait modestement : sur une voiture, en une typographie publicitaire ou un graffiti. La traquant comme un naturaliste envoyé en expédition dans les mers du sud pour identifier des plantes inconnues. Ce naturaliste qui, une fois revenu au pays, voire à bord même du navire, organise ses trouvailles sous forme de planches illustrées, propulsant aussitôt le réel encodé dans une atmosphère augmentée, rêvée.
Tout se passe donc comme si Géronnez documentait un lieu sur l'air d'une (petite et grande) histoire de l'art. Comme si l'histoire de l'art était une comptine ayant autant vocation à être chantée à tue-tête, qu'un instrument (optique, critique) aidant à lire/voir le monde.

En ce jour où Géronnez n'est plus, nous pouvons mesurer en quoi son travail (comme tout travail, dès lors que l'histoire de l'art qui nomme et exclut fait au final peu sens) constitue un chaînon intéressant au sein du récit de l'art belge, faisant écho à ses prédécesseurs Marcel Broodthaers ou Jacqueline Mesmaeker, et à ses contemporains Joëlle Tuerlinckx ou Eric Duyckaerts. Et en quoi il résonne au niveau international, avec les expériences menées par les artistes post-conceptuels dans leurs tentatives de rendre les médias poreux : la photographie étant gagnée par le texte, les sciences humaines, la peinture, le cinéma, le son.

Il faut encore dire un mot sur Olivier Foulon, qui est là tapi dans l'ombre, et qui nous indique en quoi (ou comment) le récit continue. L'exposition entière peut être considérée comme une de ses créations, l'air de rien. Deux faits l'indiquent : ce choix, nous le disions, de prendre une exposition entière plutôt que des œuvres (soit apprécier en restant sur le seuil, sans entrer). Et le choix de reproduire l'œuvre disparue sous forme d'un poster. L'œuvre de Foulon est très marquée par celle de Joëlle Tuerlinckx et de Géronnez. Même s'il en référera plus volontiers à Walter Swennen et Jacqueline Mesmaeker. Tuerlinckx aura développé dans sa carrière une prodigieuse manière d'emboîter ses expositions les unes aux autres, ou de les emboîter dans des contextes institutionnels et publics variés, à des fins de critique institutionnelle, généralement, mais pas exclusivement. Le tout sur le principe du serpent se mangeant la queue, n'en déglutissant pas moins un autre serpent se mangeant la queue à nouveau, si pas mangeant la queue du précédent, etc. L'effort est phénoménal, dans la tentative de pousser dans les extrêmes la dite conversation de son art avec le reste de l'art, telle que nous l'esquissions en début de ce texte. Pousser dans les extrêmes l'affiliation à l'histoire de l'art, tout comme à sa propre histoire. Géronnez aura, lui, versé dans une affiliation plus buissonnière, amicale, disons. L'amitié ayant ses exigences, en art, aussi. Et de même ses limites. Foulon s'abreuve, lui, un peu à ces deux sources. Le geste qu'il a affûté consiste à prendre, mais avec des pincettes. Dans le verbe prendre, on peut faire entrer les verbes célébrer, insister, revaloriser (la revalorisation de Jacqueline Mesmaeker qu'on peut certainement pour grande part lui attribuer est là pour en témoigner). On pourrait aller jusqu'à se risquer à faire entrer le verbe aimer. Cependant, avec des pincettes. Littéralement, d'ailleurs, suspendre à des pinces (comme ici le poster, ailleurs des fragments de négatifs, ou comme une autre œuvre qu'il fit au départ d'une peinture de Swennen représentant une corde à linge). Tenir (aimer) mais du bout des doigts. Comme pour éviter de tomber dans le piège que Tuerlinckx en définitive, s'est tendu. Elle qui a pu s'abîmer en quelque sorte dans le saisissement (de soi et de l'autre), ou se perdre dans l'auto assujettissement ; raison pour laquelle elle peine à faire une rétrospective, comme son exposition au Wiels l'a démontré –la rétrospective, en son insensé assemblage d'objets, semblant faire planer la menace de la destruction du désir, opérant, de son œuvre. Et comme pour éviter de tomber aussi dans le piège que s'est tendu Géronnez, qui sans doute ne sera pas complètement parvenu à délimiter son territoire, happé qu'il fut par l'anecdote, à moins que son tort n'ait été de ne pas installer une mécanique suffisamment à même de susciter le désir ? Les décennies à venir révéleront sans doute par quels chemins clairs ou retors l'histoire ou devrait-on dire le raisonnement, ou devrait-on dire le désir, s'en ira, bon an, mal an.

Louis Annecourt

Espérance de bon cap
Alain Géronnez
Etablissement d'en face, Bruxelles
www.etablissementdenface.com
15.11-15.12.24

Vol à la tire

Ça s'agite. On signale une lueur dans le ciel belge. Du genre astéroïde se désintégrant dans l'atmosphère. Il s'agit de Céline Mathieu, une artiste belge née en 1989. Elle expose chez Gauli Zitter, une nouvelle galerie bruxelloise très intéressante. Elle s'apprête aussi à fourbir ses armes à Jester à Genk. Et on l'a vue ici et encore là. On sent que la bulle a gonflé dans la source d'eau chaude, et voici qu'elle vient à la surface et qu'elle crève en un bref cratère laiteux, en un panache de fumée et en un son sourd. Blub, blub. Et tout le monde voit et entend ça. Son travail étant ce qu'il est et la Belgitude étant ce qu'elle est, on monte au clocher et on crie : « Broodthaers » ! Il est un fait que Céline Mathieu pose des cartes sur la table semblables à celles de l'aîné. La plus intéressante d'entre ces cartes tient en sa manière de donner un prix à ses œuvres : plutôt que de recourir à des sommes rondes, voire rondelettes, les prix de ses œuvres sont établis sur base de calculs prosaïques. Ainsi une œuvre sera évaluée selon le prix de son loyer du moment, ou un montant journalier en nourriture sur une durée donnée. Le tout augmenté des parts des divers partenaires à l'œuvre, dont classiquement les galeristes, mais aussi, et beaucoup plus étrangement : une part pour un de ses ex, par exemple. Intéressant et élégant jeu économique en coulisses que celui-là. Fort rare à vrai dire, dans le monde de l'art. Une autre carte broodthaersienne est sans doute celle de l'inclusion, en son œuvre, d'éléments plastiquement iconoclastes (et Dieu sait si cela n'est pas simple d'en trouver encore), telles que, pour Marcel, les moules, les œufs. S'agissant de la cadette, nous parlons cette fois d'oeufs synthétiques en voie de décomposition, d'un siège de moto empli de foin, d'un cadre en plexiglas baigné de coca-cola, en d'autres cas de morceaux d'ongles ou d'objets achetés avec le budget de production, en attente d'être revendu en ligne. Bref, d'une étrange approche des matériaux constituant l'œuvre d'art. Et nous allons en reparler.

Nous pouvons continuer avec Broodthaers (bien qu'il y aurait lieu de cesser la comparaison, à un moment donné, car la différence fondamentale entre les deux pratiques tient dans l'absence, chez Mathieu, d'humour et de la moindre affiliation au Romantisme, ce qui a tout de même constitué une grande part des enthousiasmes de son aîné) en soulignant ce que Mathieu met en place au niveau du titre de son exposition : « Manipulation de l'index », et au niveau des légendes (ou cartels si vous voulez) de ses œuvres. Les légendes sont fondamentales pour elle, car c'est là que nous sont énumérées des listes d'éléments disparates, dont on sent qu'ils sont liés par un fil tout entier lié à la biographie de l'artiste, qu'il nous appartient de suivre des yeux, aidé en cela par notre imagination, car ses énumérations sont pleines de non dits, entièrement fondés sur eux, même. Par exemple : *The gift, 2025, elongated wooden box, handmade by T.B*. Ou encore : *Teeth 1 & Teeth 2, 2023-2025, reframed photographs of ruby earrings, the author rights of which I got because I did what the eBay seller told me: "just buy the earrings!" formerly made for, presented at, and consigned with another gallery.*

L'appareillage critique entourant une œuvre d'art, depuis le dernier siècle, est donc un point de départ systématique, ou presque, pour Mathieu. Elle s'arrime fermement à ces données-là. Elle a besoin de ce qui est devenu monnaie commune dans un musée : la légende de l'œuvre. Et nous pourrions presque dire : la légende, au propre comme au figuré.

L'ultime signe d'un dialogue avec notre héros national tient au fait que son exposition se déroule en cette galerie Gauli Zitter située à nul autre endroit qu'en la rue Thérésienne, à savoir la rue voisine de la rue de la Pépinière, ayant été le théâtre de l'instauration du *Musée d'Art Moderne : Département des aigles*. Véritablement à deux pas. De toute évidence, cette exposition de Mathieu est un petit coup de poing dans les gencives de l'establishment tout comme le musée de Broodthaers en fut un grand. Petit, car elle sait qu'elle existe en interdépendance à cet establishment. Mais elle y va quand même de sa frappe. A commencer par sa remise en cause de l'évaluation monétaire des œuvres, encore ridiculement déterminée par la taille de l'œuvre (quand on y pense ! difficile de faire plus proche d'une érection).

Laissons maintenant M.B. et allons résolument du côté de C.M. pour voir comment ça se passe. Elle a laissé les clous de la précédente exposition aux murs. Et la majorité de ses œuvres se trouve posée au sol, sans grande emphase. Comme parquées là, les œuvres. Non pas parce qu'elles le valent bien, mais parce qu'il le faut bien. Il y a donc une sorte de refus de performer la mise en exposition. C'est un premier non ! L'œuvre de C.M. est constellée de non ! nous le verrons.

Les œuvres se trouvent donc à la fois « abandonnées », livrées à leur sort, et placées dans un état de transit. Ce que les légendes semblent nous suggérer : la vie de l'artiste se poursuivant, il pourrait y avoir des éléments qui viendraient s'y ajouter au fil du temps. Et puis, le Coca-Cola, par exemple, présent en une autre œuvre de cette exposition, pourrait en venir à s'évaporer. Un peu comme si la galerie était une garde à bagages, où les valises/œuvres seraient entreposées entre deux vols Ryanair, le temps d'une virée en ville.

On continue en notant que toutes les œuvres se situent dans une même gamme de couleurs. Des tons de coton usagés, encadré par des cuirs noirs dont on ne sait s'ils sont faux ou vrais, des blancs

de vraie/fausse soie et des argentés plastifiés plantent une palette qui pourrait être celle de la grande richesse comme de la grande pauvreté, s'ils n'étaient même un peu des deux. Tant il est vrai que la haute couture sait s'emparer de cette esthétique pauvre à la Martin Margiela, sorte de grunge uplifté. Grunge qui peut être vécu, loin des projecteurs, comme une simple et pure misère, voire déchéance. Ce que vous diront les grunges sans noms, s'ils le peuvent encore. Et ce qu'une addiction accompagnera volontiers. On peut dire en cela que Céline Mathieu est plus crédible, plus trouble qu'Anne Imhof, une spécialiste en matière de grunge chic. Imhof qui aura su nous embobiner le temps d'un pavillon allemand de la biennale, avant de dévoiler, au fil d'expositions ultérieures, son bien pauvre bagage.

On poursuit en détaillant la typologie d'œuvres que nous soumet C.M. La plupart du temps, la structure est celle d'un cadre en plexiglas, contenant une série d'éléments qu'on qualifiera d'abstraits. A peine quelques soubresauts figuratifs constellent ces assemblages : une demi photographie ici, un minuscule cavalier de métal là-bas, jouet, ou pendentif, ultime souffle d'enfance. Pour les cadres en plexiglas, posés au sol, et non au mur, donc, on pourrait presque parler de casiers. Ces petites alcôves obscures, de salle de gym, dans lesquelles on précipite, en vrac, le temps du sport, des objets plus ou moins précieux, que l'on porte, qui nous portent, nous définissent à un moment x, que l'on peut oublier aussi, tout comme avec le temps, on s'oublie. A charge, pour celui qui parvient à ouvrir ce casier, à retrouver ces objets, de deviner quelle vie se dit en filigrane de ces perles de plastique, égarées de leur collier. Si l'on sonde plus avant encore ces casiers, on finira par y retrouver la forme ancestrale du reliquaire. Il faut toujours plisser les yeux, comme les indiens, pour parvenir à identifier, dans le lointain, ce qui arrive.

Les casiers de Céline Mathieu sont ces reliquaires qu'on voit fleurir dans les églises. Mis bout à bout, ils troublent, car Saint-Antoine semble avoir plus de deux fémurs. Tout le monde y va de ses sacro-saints ossements. Et d'un corps, on en fait dix. Certes, il y a eu la multiplication des pains. Mais tout de même, cela fait un peu désordre. Qu'à cela ne tienne, ce qui compte est le culte, la dévotion, le frémissement d'être mis en présence du vrai, du crédible. Et en cela, Céline Mathieu place ses pions. On dirait qu'elle a touché une corde sensible de l'être humain, cette bête stupide et prévisible : moins vous donnez à l'autre, plus il veut en savoir de vous, plus il vous veut. Dire non, c'est donc déjà une victoire sur le regardeur. La conquête, ici, est plus autoritaire, plus acide qu'elle ne le fut pour Duchamp, l'entremetteur. C'est ici que Mathieu dévoile sa vraie filiation, qui est plutôt une sororité, à savoir son dialogue avec Valérie Solanas et surtout Lee Lozano. Des figures radicales de la sortie de cavalerie pour l'une, de la fugue pour l'autre. Frapper vite et fort, puis partir en courant. L'art de Céline Mathieu est un art du vol à la tire. Et nous voilà déjà impatients de voir ce qu'elle saura nous sortir prochainement de son sac à main. En espérant que cela ne soit pas une arme, pour nous abattre.

Les reliquaires/casiers ont aussi la particularité de masquer plutôt que de montrer. Les matières engagées semblent toujours nous tourner le dos. Nous dire non. Et donc, nous agiter, nous faire imaginer. Ils/elles ont aussi quelque chose de poignant : posé.e.s là au sol, vulnérables, contenant parfois des matières périssables, ils/elles disent le peu que nous sommes, en ce siècle, où nous sommes la plupart du temps seuls/seules, face à nos écrans, tandis que se trouvent à portée de main, dans cette même chambre ou nous traînons des heures, rendues indistinctes par les épisodes de série Netflix qui se succèdent comme des cycles de lavage, les reliques maigres et délavées de nos relations aux autres. Soit, là où nous sommes, en nos cadres de plexiglas.

Dans les légendes des œuvres, on trouve encore des signes d'échanges online. C.M., dans sa manière de tirer habilement les ficelles du biographique, fait plusieurs détours dans ces vies parallèles que nous avons désormais en ligne et qui font qu'on se démultiplie. Ô, parfois ce ne sont que des bribes de vie. Quelques lambeaux de vie, vécus par intermittence, quand on se connecte à tel ou tel site où on entretient l'un ou l'autre avatar. L'artiste semble s'intéresser beaucoup à cette dynamique de l'échange online, puisqu'en somme, ce qui fonde le rapport online est l'anonymat, la distance, les ellipses. Soit des ingrédients excitant beaucoup Céline Mathieu, fondant son art. Données qui excitent, d'ailleurs, beaucoup de monde. Puisque, en nos heures avachies, c'est encore et toujours le plaisir que cette bête féroce et stupide qu'est l'être humain recherche. Les rapports étranges et étonnants que Céline Mathieu établit entre ses œuvres, physiques, et ces restes fantomatiques, fantasmatiques d'activités laissant en définitive peu de traces, dressent un portrait assez unique en son genre de notre condition psychophysique, en ce début de siècle. C'est le nouveau modèle du journal intime (qu'il y ait ou non écriture) : tout entier traversé de dissociations, de dépressions, de divagations, de décompositions et de recompositions, une fois dans tel monde, une autre fois dans tel autre monde, chaque monde entrelaçant autant de virtualité que de réalité, chaque monde fabulant l'autre, critiquant l'autre. La touche poétique ultime de C.M., la seule sans doute qu'elle s'autorise, ce seul moment de faiblesse auquel elle cède, est dans son cri : un cri étouffé, venant de sous le matelas. Broodthaers ne criait pas. Il fredonnait. Céline Mathieu crie.

Louis Annecourt

A l’heure du prêt-à-penser que devient

Questionner l’intime, en définir les contours, les contenus, les formes et les évolutions au fil du temps en passant de la chambre aux réseaux sociaux, tel est le défi qu’a relevé le MAD, Musée des Arts Décoratifs de Paris.

Proposition étonnante pour ce musée largement patrimonial. Mais l’exposition dirigée par Christine Macel porte toute son empreinte, elle qui fut professeur d’art contemporain, elle qui fut conservatrice du centre Pompidou de 2000 à 2022 y créant notamment le département *Création Contemporaine et Prospective,* elle qui assura le commissariat du pavillon belge en 2007 avec Eric Duyckaerts, puis le pavillon français en 2013 avec Anri Sala, elle qui fut directrice de la biennale de Venise en 2017 avec *Viva Arte Viva* dont le discours était le suivant : « Aujourd’hui, confronté à un monde bouleversé par les chocs et les conflits, l’art se rend témoin de la partie la plus précieuse de ce qui nous rend humain, à un moment où l’humanisme est précisément menacé. L’art est le motif ultime de réflexion, d’expression individuelle, de liberté et de questions fondamentales… »

Huit ans plus tard, ce retour aux fondements essentiels de ce qui fait l’humain s’impose plus que jamais. Interroger la part intime de nos vies, de nos intérieurs est dès lors un sujet hautement d’actualité là où la frontière entre vie publique et vie privée devient de plus en plus ténue éliminant peut-être des territoires d’être, de repaire et de pensées non supervisées.

Sarah Lucas, Human Toilet Revisited 1998, Epreuve chromogène, Paris, Centre Pompidou, Musée national d’art moderne/Centre de création industrielle, dépôt des American Friends of the Centre Pompidou

Eileen Gray, Coiffeuse-paravent, villa E-1027, 1926-1929, Paris, Centre Pompidou, Musée national d’art moderne-centre de création industriel.

L’intérêt de l’exposition réside dans son approche interdisciplinaire qui a mis en collaboration de très nombreux acteurs tant historiens, sociologues, collectionneurs, artistes, pour réussir un mixage cohérent de pièces d’art décoratif et de design, d’œuvres d’art, d’images, de films, d’objets du quotidien, le tout dans une scénographie minutieusement orchestrée.

Outre son contenu très dense, la mise en scène de l’exposition est en effet très importante pour guider le thème de l’intime. Au MAD situé rue de Rivoli dans une aile du Palais du Louvre, l’entrée pour accéder aux salles d’exposition est monumentale. L’équipe de l’architecte scénographe Italo Rota s’est emparé de la volée d’escaliers pour y situer en son sommet une énorme serrure de porte par laquelle il est possible de devenir voyeur/euse de l’espace central, cœur du design dédié au mobilier de l’intime, mais avant d’y parvenir, un dédale d’alcôves déclinant différents points de vue invite à une contemplation serpentine et langoureuse.

C’est par la peinture *Personnage dans un intérieur, L’intimité (*1896) de Edouard Vuillard, puis celle de Vilhem Hammershoi *Intérieur (*1906-1908) que débute le chemin sinueux. Des femmes en leur maison sont dans une attitude de retrait, de repli sur soi. Deux autres peintures *La Fenêtre* (1906) de Paul Delvaux et *L’éloge de la dialectique* (1936) de René Magritte inversent les rapports du dedans et du dehors avec un paysage à l’intérieur d’une pièce chez Delvaux et une maison dans une maison chez Magritte. Car en effet dans quel espace se loge l’intimité ? S’ensuivront les lieux devenus progressivement dans l’histoire des lieux à soi, pour soi, à l’écart du groupe social.

La chambre et plus précisément le lit est à l’honneur.
Dans une alcôve défile un extrait du film *Un homme qui dort* (1974) de Bernard Queysanne inspiré du livre de Georges Perec (1967) dont des phrases susurrées par Ludmila Mikaël enveloppent le public de son ambiance introspective. Un « vrai » lit aux draps défaits apparaît au détour de l’accrochage/installation puis des peintures de lits, des lits photographiés en noir et blanc par Cartier Bresson surprenant ses amis artistes plus ou moins éméchés enroulés dans leurs draps ainsi que d’autres clichés évoquant le lit devenu lieu de créativité suite au destin (Matisse, Frida Khalo peignant couchés) ou élu par choix personnel (Colette écrivant confortablement installée dans ses couettes). La chambre refuge des adolescents est aussi présentée. Si plus loin dans l’exposition le lit des ébats sera abordé, en ce début c’est le lit de repos, le lit de retrait, le lit d’évasion, le lit de solitude et le lit de création qui apparaissent. Sur une photo avec Yoko Ono et John Lennon le lit symbolise et incarne la paix et l’amour qu’ils revendiquent en protestation contre la guerre sévissant au Vietnam. Seront aussi évoqués les changements de rapport tant au lit qu’à la maison devenus des espaces de travail, notamment depuis la pandémie.

La salle de bains et les toilettes sont à l’honneur dans les alcôves suivantes. Les situations cocasses des siècles passés sont racontées du temps où l’eau, source de maladies était bannie jusqu’à l’apparition des premiers brocs, bassines, tubs et enfin baignoires où se laver en entier. Faire ses besoins en public fut aussi une réalité et c’est au fil du temps que les aménagements techniques furent inventés pour se retirer pudiquement. Le choix de l’accrochage permet le côtoiement entre peintures et objets d’époque avec des photos d’artistes de renommée comme celles de Nan Goldin ou Sarah Lucas. Cette dernière réalise en 1998 un autoportrait intitulé *Human Toilet Revisited* où elle investit le lieu des WC dit lieu des commodités comme un espace de retour à soi. Peu après les objets liés à la mise en beauté sont sélectionnés avec les miroirs face à main ou en pied, les rouges à lèvres et les parfums mythiques, les coiffeuses et autres meubles dont une magnifique commode de Eileen Gray. La question du comment se préparer dans le secret de chez soi avant de se montrer de manière publique glisse vers la notion de genre qui ayant évolué ne distingue plus les effets personnels entre hommes et femmes. Un peu plus loin encore, dans une vitrine bien éclairée des godemichés et autres jouets sexuels de couleurs rutilantes sont alignés déployant la variété actuelle des objets dédiés au plaisir.

Arrive le très grand espace central avec les imposantes créations de designers mettant à l’honneur des espaces matériels permettant de se lover seuls, en couple ou à plusieurs pour des moments d’intimité. Une micro pièce permettant de s’isoler du regard et du bruit a été spécialement conçue pour l’exposition. Les salles suivantes de dimension classique abordent l’intimité liée à la sexualité avec d’anciens livres érotiques truffés d’images suggestives ou avec des œuvres d’artistes comme la célèbre peinture *Le verrou* de Fragonard, des gravures de David Hockney, ou des photos de Nan Goldin et de Zanele Muhali.

Succédant aux univers érotiques, l’étude de l’intime à l’ère de la connexion et de la surveillance se déploie. Si le walkman des années 80 permettait de s’isoler dans la foule, les caméras, les drones, les ordinateurs ou tout autre dispositif numérique nous exposent et nous surveillent de plus en plus tant dans la sphère professionnelle que privée. Dans une salle, les nombreux appareils liés au processus d’hyper vigilance raviront les férus de technologie. Une autre salle est réservée au phénomène, lié aux réseaux sociaux, des influenceurs choisissant d’exposer les moindres parcelles de leur vie pour se faire exister ou pour faire exister les marques qui les sponsorisent. Un autre type d’influence sur notre vie privée est le recours au « net sentimental » où des milliers de personnes via des sites de rencontre s’écrivent avec la double acceptation du verbe, à savoir écrire à l’autre mais aussi écrire à soi.

Cela nous mène tout doucement à la dernière salle de l’exposition intitulée *L’ultime intime* traitant de la volonté de garder en soi ce qui nous habite de la manière la plus profonde, la plus secrète, la plus personnelle constituant une forme d’échafaudage identitaire mais surtout de mémoire de soi et des événements de sa vie déposée à la main dans des carnets, souvent intitulés journaux intimes, terme apparu au XIXe siècle. Salle paradoxale dévoilant ce qui habituellement se veut dissimulé.

Une salle particulière reste à épingler, soulignant le large éventail du propos. Dans la tentative de soutenir concrètement les SDF qui du fait de leur absence de toit n’accèdent à aucune intimité, logeant sur des bancs, se lavant sommairement dans des lieux publics et emportant tout leur maigre avoir dans quelques sacs de fortune une salle a été pensée pour donner place aux artistes dont les inventions visent à améliorer le quotidien de cette frange de notre population malheureusement en grande augmentation.

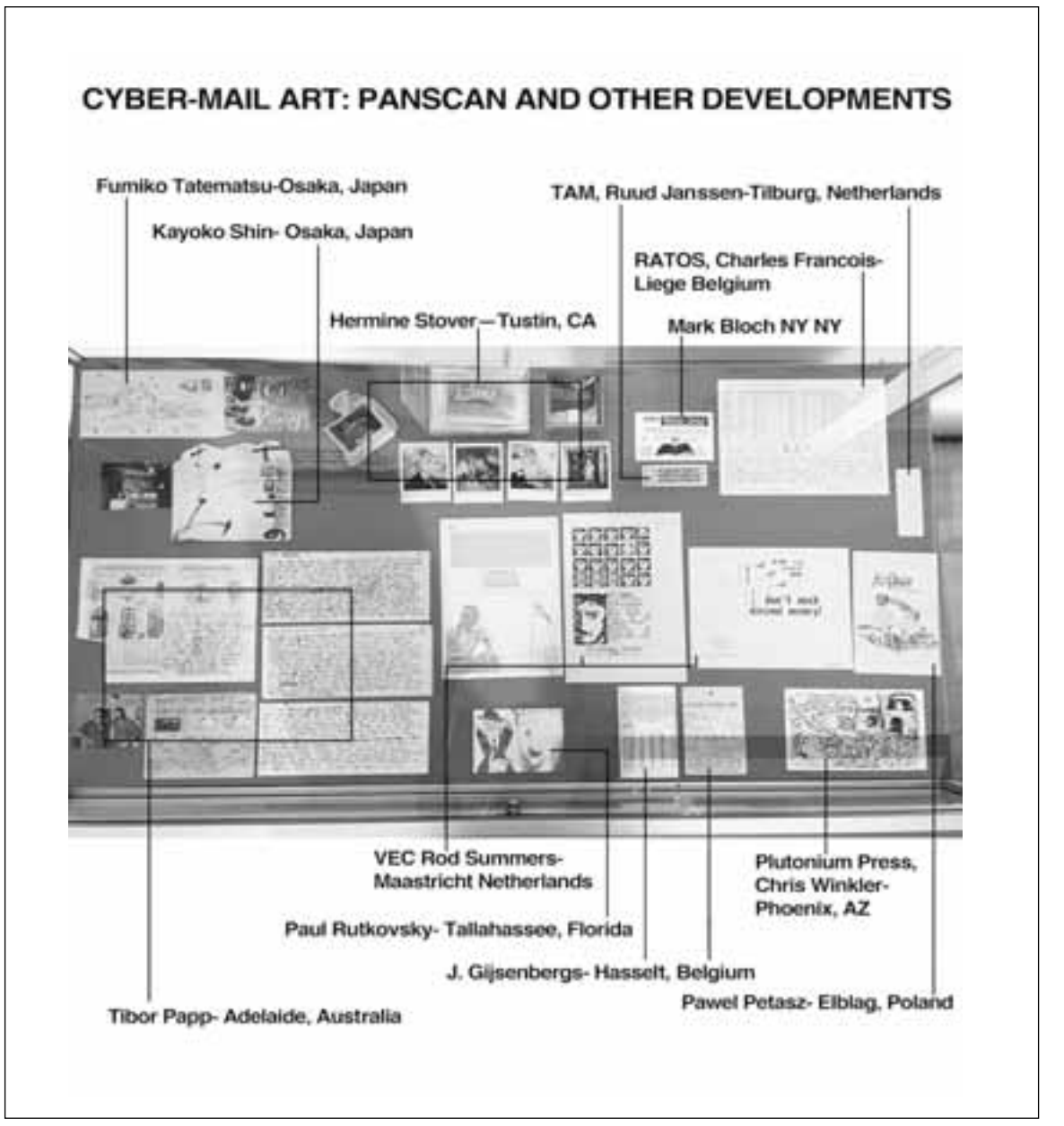
Au sortir de cette exposition chorale réunissant tant de pistes réflexives, flotte avec insistance la question de fond à laquelle nous convie tout le parcours :
« Et pour moi finalement, où se situe l’intime ? »

Judith Kazmierczak

MAD, **L’intime,** de la chambre aux réseaux sociaux.
Jusqu’au 30 mars 2025.

l’intime ?

Paris - Musée des Arts Décoratifs - expo : L'Intime
Charles François - 1974/1976 - Journal de convalescence



New York - Bobst Library of the University - expo : Panmodern !
Charles François - 1989 - dans la galaxie du Mail Art, la naissance de la constellation des TIC

Entretien avec Charles François.

JK : Tu figures dans l’exposition sur L’Intime au MAD à Paris. Comment t’y es-tu retrouvé ?

CF : J’ai été contacté par Kahina Hamlaoui, assistante de la commissaire Christine Macel qui avait repéré mes écrits via l’APA.

JK : L’APA ?

CF : APA cela signifie Association pour le Patrimoine Autobiographique. C’est une institution française d’intérêt général dont la mission est de collecter, conserver et valoriser les textes autobiographiques inédits que ce soit sous forme de récits, de journaux ou de correspondances. L’APA existe depuis 1992.

JK : Les écrits déposés à l’APA deviennent alors des matières accessibles au public sortant du registre de l’intime ?

CF : Non, il y a différentes clauses lors du dépôt. Les auteurs peuvent décider s’ils acceptent que leurs écrits soient consultés en partie, ou à partir d’une certaine date, après 10 ans par exemple ou à leur mort, ou pas du tout.

JK : Tu pensais être lu un jour ?

CF : Espoir d’être lu un jour? Jamais, sauf plus tard par moi-même, mais même longtemps après je n'y ai pas trouvé l'intérêt que j'aurais imaginé, sauf pour valider ou infirmer des hypothèses, vérifier la trace d'un souvenir, ou surtout son incompréhensible absence…

JK : Comment définirais-tu tes écrits personnels ?

CF : Je ne suis pas un diariste, juste un collectionneur de traces. J’ai tenu un journal deux fois dans ma vie, l’un quand je venais d'avoir 15 ans, l’autre à 27 ans quand je suis rentré chez moi après un séjour de 9 mois en hôpital, suite à un accident de voiture. Le premier a couvert deux ans et demi de ma vie, le second neuf mois, le temps de mon entrée en psychanalyse qui allait inaugurer un troisième journal (que j’allais oublier !) qui s’est prolongé pendant 6 ans.

JK : Te souviens-tu de ce qui t’a poussé à écrire ton premier carnet ?

CF : Un journal est généralement initié par un événement déclencheur comme un deuil, un accident, une entrée en thérapie… Pour mon journal de teenager, rien de tout cela mais une simple imitation d’un camarade de classe qui partageait mon banc, mais avec qui je n’étais pas spécialement lié, et qui avait beaucoup de succès auprès des filles, ce qui n’était pas mon cas, du moins je le croyais. La question qui vient ensuite, c’est : « Pourquoi continue-t-on un journal, quand et comment l’abandonne-t-on ? » Pour ce qui est de poursuivre ce genre de projet, les deux principaux moteurs sont certainement le narcissisme et la démarche obsessionnelle. Et puis lentement… Ou Brusquement, d’autres choses prennent le relais… Un nouvel amour, le dégoût du miroir… Le défaut de temps surtout avec l’apparition de nouvelles occupations… Le journal de teenager a pris fin avec la rhéto, s’est un peu poursuivi par quelques lettres à des condisciples qui cesseront avec l’adieu à l’Allemagne et l’arrivée à Liège pour l’ouverture de l’année académique 1964-65.

JK : Comment choisissais-tu tes supports ?

CF : Le journal de convalescence, je l’ai commencé dans un vrai cahier d’écolier, très laid. Je l’ai abandonné puis pour le journal sauvage, même type de cahier aussi laid… J’ai réalisé des dessins sur des feuilles séparées. A un certain moment, il me semble que j’ai tenu un journal éclaté sur plusieurs supports. Avec l’usage de deux ou trois cahiers en même temps et des feuilles séparées pour des lettres envoyées ou pas et des dessins. J’ai aussi conservé dans des boîtes ou des fardes des photos Polaroïds ou autres photos développées ou non, des enveloppes écrites par ma grand-mère maternelle pour me faire parvenir un peu d’argent, des photocopies des seins d’une amie, des procès-verbaux liés à mon accident, etc.

Ce que j'ai finalement fait pendant la première (puis la seconde?) décade du nouveau millénaire c’est, en rentrant le soir,après avoir sorti de mes poches, les sous-bocks utilisés pour prendre des notes au café et les avoir déposés dans de grandes boites à biscuits métalliques, je ne pouvais m'empêcher de noter dans un tableur mes dépenses de repas et de boissons, et la liste de celles et ceux avec qui j'avais partagé ces instants d'oisiveté et « l'anartiste » que je suis considère maintenant que ces tableaux de comptes sont donc aussi des « journaux », et donc… de l'art (par assimilation à la vie) qui pourraient par exemple être « scénographiés » dans une expo d'art contemporain, moyennant un certain travail évidemment pour lequel je ne suis pas sûr d'être un jour très motivé.

JK : Tu as cependant eu une pratique d’artiste lié à l’écrit, je crois. Peux-tu en parler et dire s’il y a différence entre une pratique de journal et une pratique dite artistique ?

CF : En fait, si je me souviens bien, il y a eu une période où il y a eu une sorte de combinaison du journal avec le Mail art. Comme Jacques Lizène et d’autres on m’avait proposé de répondre à des invitations. Je ne comprenais pas vraiment à quoi je participais. C’est plus tard que j’ai saisi que c’était un travail en soi. Il y a eu une expo à Barcelone. Je me suis impliqué. En 1992, à la demande du Centre Culturel de Compiègne, j’ai écrit un texte intitulé *Drôles d’envois* traitant du « Mail art au Networking », qui a été publié dans un catalogue avec d’autres intervenants du milieu. Cette présentation rédigée dans un esprit non académique mais plutôt dans un esprit « tongue-in-the-cheek » (pince-sans-rire) tendait à expliquer un changement qui s’annonçait déjà trois ans avant le Web dont personne n’avait alors jamais entendu parler. Cet art du Networking a développé un penchant permanent pour toutes les tendances contestataires s'opposant aux forces étouffantes du marché qui soutenait une industrie de l'art. Le Networking décrit comme « Réseau éternel » par Robert Filliou, était un art basé sur la communication interpersonnelle, nourri par l’éclosion des nouveaux outils, produits et canaux de diffusion de l’époque.

JK : Tu éprouves un regret de cette époque ?

CF : … Juste dire qu’il y a eu récemment *Panmodern!*, une très bonne expo à la Bobst Library de l’Université de NewYork où j’ai été convié, mettant à l’honneur une histoire du Mail Art depuis Fluxus jusqu'à l'avènement d'Internet.

https://guides.nyu.edu/blog/NYU-Libraries-Exhibition-Explores-Mail-Art-Movement-and-Mark-Blochs-Postal-Art-Network

https://wp.nyu.edu/specialcollections/2022/05/09/saving-the-mail-the-rehousing-of-the-mark-bloch-pan-archives-series-i-mail-art-and-correspondence/

https://whitehotmagazine.com/articles/art-with-anthony-haden-guest/6804

ANDY WARHOL ET **LES SUPER-STARS DE LA FACTORY**

Plutôt qu'approcher les « superstars » de la Factory à partir du centre Andy Warhol et de la collaboration filmique entre Andy Warhol et Paul Morrissey, je les aborderai dans leur singularité, leur autonomie, leurs créations même si l'astre qui les mit en scène, autour duquel elles gravitèrent un moment a pour nom Warhol. J'évoquerai les girls de la Factory, un syntagme qui indique tout à la fois l'appartenance à un espace mouvant, expérimental et la reconnaissance de celles qui, à côté d'autres acteurs et artistes, en furent les stars. Laboratoire du pop art warholien, du cinéma underground, scène musicale où régnaient le Velvet Underground et Nico, lieu de vie et d'expérimentations, paradis des drag queens et des « freaks », la Factory fondée par Warhol en janvier 1964 fut, durant des années, une plaque-tournante d'événements, de créations, la version mythique et noire-argentée du mythe hollywoodien. Dans ce microcosme, des personnalités venaient et partaient dans un roulement de vagues, superstars fabriquées par Warhol et auto-fabriquées dans une orgie de substances artificielles, d'inventivité, de désarrois psychiques et d'autodestruction. Certaines « superstars » brillèrent des années sous le ciel silver de la Factory avant de se réinventer à la mort de Warhol en 1987, d'autres furent brisées en plein vol.

Au fil des années, le collectif compta au nombre de ses artistes ou de ses superstars l'acteur Paul America, devenu une icône gay, l'acteur sex-symbol Joe Alessandro, l'actrice trans Candy Darling, l'acteur-performeur-transformiste et ensuite écrivain Jackie Curtis, le danseur-acteur Eric Emerson, le photographe-poète-réalisateur Gerard Malanga, le décorateur et photographe Billy Name, l'acteur et écrivain Taylor Mead, l'acteur Louis Waldon, les musiciens Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison, Moe Tucker du Velvet underground, le danseur, acteur, musicien Fred Herko, l'acteur surnommé Ondine, le dandy et futur manager Chuck Wein, l'acteur et étoile gay Mario Montez, le poète John Giorno, le réalisateur, photographe Paul Morrissey, l'habitué des lieux et le dealer Rotten Rita, l'actrice trans Holly Woodlawn, l'actrice Andrea « Whips » Feldman, l'actrice, mannequin et muse Edie Sedgwick, l'actrice Bibbe Hansen, l'artiste Brigid Polk, les actrices « Baby » Jane Holzer, Jane Forth, Ingrid Superstar, International Velvet, Naomi Levine, Mary Woronov, la chanteuse Nico du Velvet underground et de l'après Velvet, devenue actrice, l'actrice et ensuite peintre Viva, l'autrice-écrivain Mary Woronov, l'actrice-musicienne Rubyn Lynn Reyner, l'écrivaine Valerie Solanas…

Épicentre de l'underground, théorème anti-Hollywood.

Le laboratoire artistique et existentiel de la Factory synthétise de nouvelles formes de vie, un mélange de dandysme cynique signé Andy Warhol et de révolution underground. Une visée de gloire sous l'horizon d'un anti-Hollywood. Un ensemble de créations graphiques, cinématographiques, musicales qui explorent le mécanisme de la production d'images, les mondes de l'homosexualité, des travestis, de la came, de la folie. Pour lancer son superstar system underground, pour faire de la Factory l'épicentre de l'avant-garde new-yorkaise, y produire des expositions, des fêtes sulfureuses, des concerts, des projections, des tournages, Andy Warhol conjoint la jet set fortunée et sa galerie de génies en marge, de paumés, de toxicomanes, de drag queens. Dans ce temple qui entend faire du paraître la loi de l'être, les talents artistiques des girls et boys, des iels de la Factory importent moins que l'onde de choc que leur érection au rang de superstars, de mythes éphémères, génère.

Dans cet agent collectif d'énonciation, des personnalités aussi créatives que fragiles se côtoient, disparaissent sur fond de ruptures et de tragédies. Autrice du *Scum Manifesto*, le 3 juin 1968, Valerie Solanas tire sur le pape du pop art qui, grièvement blessé, survit. Sous la machine Warhol, sous cette surface vidée de ses émotions, sous ce corps zombie, elle voit que du sang continue à circuler. *Scum Manifesto* (acronyme « Society for Cutting Up Men ») brandit un texte pamphlétaire, épileptique qui, n'appartenant pas au féminisme radical, en appelle à l'émasculation, à l'élimination physique de tous les hommes, à l'exception des auxiliaires masculins. Micro-bombe à retardement, le Manifeste Scum et la figure tragique de Valerie Solanas, en proie à des troubles borderline, clocharde, addicted à la came, disparaissant sans laisser de traces, inspireront le cinéma (la réponse warholienne dans *Women in Revolt,* Carole Roussopoulos, *I Shot Andy Warhol* de Mary Harron, Ovidie…), la littérature (la renversante fiction *La Faculté des rêves* de Sara Stridsberg, traductrice du SCUM Manifesto en suédois, Andrea Lung Chu…), le théâtre (Sara Stridsberg, Stéphane Arcas, Mirabelle Rousseau…), le rock (Lou Reed, Manic Street Preachers…), se verront loués ou accusés. Des militants trans pointeront la transphobie du texte, la vision d'un binarisme et d'une essentialisation des genres, des féministes dénonceront l'alliance de misogynie viscérale et de misandrie, un sexisme inversé.

Perché depuis janvier 1964 au cinquième étage du 231 East de la 47ème rue, déménageant en 1968 à Union Square West, la Factory a ses reines éphémères, ses belles de nuit qui crèvent l'écran des films de Morrissey et Warhol, qui crèvent leurs veines de substances illicites, dont Warhol capte les désarrois, les tourments, le génie pour les coucher, les transvaser dans des films expérimentaux. Billy Linich dit Billy Name recouvre les murs d'aluminium, le Velvet Underground avec Lou Reed, John Cale, Nico s'y produit, sur le canapé — objet fétiche des films de Warhol -—, les superstars se succèdent, Gerard Malanga et Warhol créent des sérigraphies, des poètes déclament leurs textes, des mannequins se pavanent, des dealers assurent leur business et approvisionnent en stups, Ondine emplit le lieu de la voix de La Callas, les fêtes éclatent, orgiaques et métalliques, Bob Dylan, Tennessee Williams, Dali, Robert De Niro, Truman Capote, William Burroughs, Joseph von Sternberg, Rudolf Noureev… fréquentent l'endroit tandis que Marilyn sérigraphiée en couleurs vives étincelle de beauté. Une beauté que Warhol, grand pontife funèbre, immerge dans une mort colorée.

Candy Darling, Edie Sedgwick, Brigid Polk, Ultra Violet, Viva, Nico…

Tout se crée et se décrée très vite dans la flamboyance des marges. Vedette des films *Flesh*, *Women in Revolt,* jouant aux côtés de Jackie Curtis et de Holly Woodlawn, apparaissant dans *Lady Liberty,* dans *La Mort de la Malibran* de Werner Schroeter, Candy Darling, née James L. Slattery, est foudroyée par la leucémie en 1974, à l'âge de vingt-neuf ans, des complications dues à ses injections d'hormones. Lou Reed, Antony and the Johnsons, d'autres, rendront hommage à l'icône trans dévorée par l'obsession Marilyn. Alter ego d'Andy Warhol, étoile underground, mannequin, actrice superstar dans près de quinze films de Warhol, interprétant son propre rôle, sa vie dans le film culte *Ciao ! Manhattan* de John Palmer et David Weisman*,* éblouissante de beauté, de grâce, de dons, divisée entre Warhol et Bob Dylan, ravagée psychiquement, prisonnière des démons de son enfance, petite fille riche, muse excentrique, Edie Sedgwick mourra d'une overdose à l'âge de vingt-huit ans (je renvoie à la fiction que je lui ai consacrée, intitulée *Edie, la danse d'Icare*, Ed. Al Dante, 2013). Créatrice d'une œuvre multiforme, élément-phare de la Factory, Brigid Berlin dite Brigid Polk s'illustre lors de sa période warholienne par son *Cock Book*, son *Tit Book* aux titres explicites, par l'enregistrement de sa vie au jour le jour, ses photographies, entre speed et luttes contre des troubles obsessionnels compulsifs, catharsis élaborée patiemment au travers du prisme de l'art.

Certaines des superstars sont happées par la nuit, emportées par leurs folies, leurs dérives, leurs abandons à la déesse came, à la prostitution. C'est le cas d'Ingrid von Schefflin dite Ingrid Superstar qui, après avoir tourné dans des films de Warhol entre 1965 et 1967, s'évapore l'année 1987. Jouant dans *Trash,* dans *Heat*, Andrea Feldman sera internée puis, ultime performance, se défenestrera en 1972, saut de l'ange avec une bible et un crucifix dans les mains. Parmi celles qui remplacèrent l'icône Edie Sedgwick, la mannequin Susan Bottomly dite International Velvet joua entre 1966 et 1969 dans quelques films de Warhol (*Since, Superboy, Chelsea Girl, Midnight Cowboy*) et quitta rapidement la Factory. Isabelle Dufresne, connue sous le nom d'Ultra Violet, superstar française de Warhol dès 1964, se lancera dans une carrière de peintre, signera ses mémoires (*Ma Vie avec Andy Warhol*). Le nom d'égérie est trompeur. Les muses sont souvent des co-créatrices qui repygmalionisent leur Pygmalion ou des créatrices à part entière. Janet Hoffmann, connue sous le nom de Viva, surnommée la Garbo de Poche ou encore Dolce Vita, passa des films de Warhol au cinéma indépendant, incarnant à l'écran son personnage anticonformiste, son art des excès sexuels, toxicomanes, et se lancera par la suite dans l'écriture (notamment la rédaction de son autobiographie sulfureuse, *Superstar underground*) et la peinture. Bibbe Hansen, la plus jeune des superstars joue, à l'âge de treize ans, dans *Prison*. Après avoir collaboré aux films de Warhol, elle se consacrera à la musique. Nico, mannequin, chanteuse, actrice, quittera le Velvet Underground, inventa, accompagnée de son harmonium, une musique renouant avec les chants de la Terre, les bombardements de la Deuxième Guerre mondiale, jouera dans les films de Philippe Garrel, mariée à l'héroïne, aux fantômes, avant de mourir à Ibiza d'une chute à vélo.

La composante tragique de la tribu Warhol touche bien d'autres personnalités. Le 27 octobre 1964, bourré de LSD, offrant une performance du suicide, le danseur, acteur, musicien Freddie Herko, dansa nu sur la *Messe du Couronnement* de Mozart avant de s'écraser cinq étages plus bas. La phrase prononcée par Warhol lors de son décès fit scandale : « Pourquoi ne m'en avait-il pas parlé ? Nous serions allés pour le filmer ». L'avalement dans l'ultra-noir faisait partie des sortilèges, la caméra de la Factory tournait en perdant de nombreux de ses acteurs. Les décès tragiques se succèdent, ne formant qu'un seul drame battant sous l'esthétique glacée de Warhol, morts d'Edie Sedgwick, d'Andrea « Whips » Feldman, de Candy Darling, de Freddie Herko, d'Eric Emerson, danseur et musicien retrouvé sans vie dans la rue à côté de sa bicyclette en 1975, descentes aux enfers, disparitions inexpliquées…

Montrer l'envers de l'empire américain.

Andy Warhol ausculte l'inconscient des États-Unis, lui renvoie le miroir de son système de signes axé sur le productivisme et le consumérisme. Il entend bousculer l'establishment en faisant de l'art le médium d'une reproduction froide et clinique des emblèmes et objets-fétiches de consommation. Conçu comme un agencement à démystifier et remythifier, comme une machine à freaks, l'underground devient le symptôme souterrain d'un système dominant qu'il double par un univers parallèle. Un univers hanté par ce qu'il double.

Sur la surface glacée du pape Warhol, Viva, Edie Segwick, Ultra Violet, Candy Darling injectent leur révolte, leurs désirs parfois aspirés dans une spirale destroy, insufflant le jusqu'auboutisme de l'affect dans l'esthétique warholienne du désabusement. Warhol convoitait la réversibilité de toute chose. Ses superstars lui donneront de l'irréversible. De la mort non soluble dans des boîtes de soupe Campbell. L'empire américain, le monde n'ont plus pour existence qu'un ersatz de réalité avalé par le règne des écrans dont Warhol montre l'envers du décor, les reptations des fantasmes et des pulsions, la vacuité et l'absurde. Héritier de Marcel Duchamp, il déconstruit les arts, le cinéma, la peinture en s'appuyant sur l'opérateur bovaryen de l'ennui, en enregistrant le beat des mondes de l'homosexualité, de l'inceste, du sado-masochisme, de la démence et du tragique orgiaque. Son langage plastique, ses innovations formelles, il les emprunte au monde de la publicité. Absence de directives, de scripts précis, de répétitions : les acteurs doivent jouer ce qu'ils sont, se fondre dans la surface de la pellicule, accomplir les gestes de la vie quotidienne, sans plus de frontières entre l'existence et le tournage, entre le personnage et l'acteur qui endosse un rôle. D'être multipliés, les visages de Marilyn, Liz Taylor, Jackie Kennedy perdent leur unicité, leur singularité, leur énergie vitale et trahissent la mélancolie et le cynisme d'un univers déshumanisé, standardisé. Leur reproduction mécanique signe leur meurtre. Warhol a découvert que l'image était le plus efficace des serial killers. Un piège parfait, sous l'apparence de l'innocence. Si le critique Gary Indiana parle de la Factory comme d'une « Église du Pénis Inimaginable » dans laquelle Warhol jouait le rôle de confesseur et les personnalités fragiles qui l'entouraient les pécheurs, d'autres portent un regard plus sombre et plus critique sur le maître des lieux, prince d'une Cour bigarrée, expert en manipulations, en excommunications et en exclusions, poussant les gens à exprimer leurs tourments, leur débâcle intérieure, assistant à leur désintégration.

En 1963-1964, les anti-films *Kiss, Eat, Blow Job, Sleep* enregistrent la vision warholienne d'un monde évidé, réduit à sa surface : immobilisme d'un baiser, trente minutes durant lesquelles Robert Indiana ingurgite un champignon, focalisation sur le plan d'un acteur à qui un acteur hors champ fait une fellation, six heures de pellicule, d'un montage de séquences qui captent le som-

© *photo de Gerard Malanga*

meil de John Giorno, amant de Warhol… Suivront une soixantaine de films, dont *Batman Dracula* (1964), *Empire* qui s'étire sur huit heures durant lesquelles on peut vaquer à d'autres occupations, *Poor Little Rich Girl* avec Edie Sedgwick (qui, dans la filmographie warholienne, joue aussi dans *Kitchen, Beauty n°2, Space, Screen Test 1 et 2, Vinyl, Restaurant, Outer and Inner Space, Chelsea Girls, *** (Four Stars))*, *Tub Girls ; I, a man* (1967), *Lonesome Cowboys, Blue Movie* (1969))…

Le Pop art, un anti-orphisme.

Le geste, la proposition warholienne consiste à inclure l'art et l'existence dans une marchandisation généralisée et sans dehors. Les objets quotidiens, la banalité sont propulsés au rang de mythèmes de la mythologie américaine. Avec le cycle The Exploding Plastic Inevitable, Andy Warhol conjugue le rock du Velvet Underground au happening. Les désirs troubles, les conflits psychiques, les désarrois, les appétits sexuels qui éclatent sur la pellicule sont l'expression brute d'un réservoir émotionnel, d'une forge inconsciente que les acteurs et les actrices libèrent en performant leur propre vie sous l'œil-caméra du vampire. Pygmalion cannibale, Warhol dissout les corps, les visages, les mots d'Edie, d'Ultra Violet, de Viva… dans un continuum filmique qui les vide de leur intériorité. Le rejet des normes cinématographiques va de pair avec la subversion des normes sociales : la signature marginale de films qui rompent avec les codes, les visées, les ressorts du cinéma dominant, de l'empire du divertissement épouse la marginalité de superstars qui jouent ce qu'elles sont devant celui qui rêvait d'être une machine. Dans les années 1960, le popisme de la Factory remplit frénétiquement le programme de mener l'art dans les cercles d'une guerre menée contre ses fondations symboliques. Le sang de sa pop philosophie, Warhol le trouve parmi les individus hors normes qui l'entourent, des personnalités atypiques et adeptes des extrêmes dont, voyeur, il observe l'effervescence, l'élévation et la chute, captant l'aura de camés, de paumés, de saints noirs qui, souvent, se brûlent les ailes. Au travers de ces officiants d'une liturgie de l'autodestruction, Warhol visualise les expressions d'une mort qu'il ne cesse de révéler, agissante au cœur de l'univers de représentations devenues purs simulacres. « Sans les fous et les drogués bavassant sans fin et faisant leurs trucs dingues, je craignais de perdre ma créativité » confie Warhol dans un entretien. Beautés blondes, brunes ou rousses planant sous LSD, défoncées au speed, à l'héroïne, *Chelsea girls* sur fond de photogénie, de style et d'excentricité érigés en vertus théologales, minimalisme des films invaginant le temps du cinéma dans le temps réel, plans fixes ou épileptiques, cadrages style délirium tremens, prises de son brouillées…

Les overdoses, les suicides, la tentative d'attentat dont Warhol fut victime résonnent comme autant d'effractions du réel dans le tissu halluciné de jours et de nuits sous substances. La tribu de la Factory pousse le théâtre de situation dans un happening permanent dont les films de Warhol prolongent la prose de l'illogique, de l'inaudible et de la destruction de la possibilité du récit. Les mutations que le pop art et la Factory impriment à la séquence historique allant des sixties aux eighties dressent la scène d'un anti-orphisme : les lyres d'Orphée se sont tues et l'enfer convoité luit comme une bouée de sauvetage.

Machinisme warholien et stars gadgets.

La pop philosophie warholienne repose sur l'intensité neutre et froide de ses créations revendiquant l'anesthésie des émotions et des expressions. Cette neutralisation, cette robotisation des affects littéralement sérigraphiés s'avance paradoxalement comme le produit d'une hypertrophie de l'intensité vitale des personnalités qui jouent dans ses films et créent au sein de l'usine underground, de la Factory. Pop art et pop philosophie implosent le règne de la signification et de l'interprétation. La ligne froide de la logique warholienne s'alimente des labyrinthes des lignes bouillonnantes de ses superstars : le modèle de la Factory est celui d'une mécanique des fluides et d'une thermodynamique à l'âge de la cybernétique. L'exaltation lyrique, schizophrénique, névrotique, toxicomane, fantasque des modèles, des acteurs et actrices se parachève en un plan impersonnel et machinique au travers duquel Warhol convertit les expériences subjectives, traumatiques et les épreuves existentielles d'Edie Sedgwick, de Viva, de Candy Darling en un théâtre d'opérations désubjectivées. Les sentiments, l'amour, les affects que Warhol bannit dans son art et dans son existence, il les enregistre auprès de Gerard Malanga, d'Ondine, d'Edie et en fait des images réifiées, insensibilisées, retournant la chair des superstars en désincarnation.

Dans le mouvement où les superstars passagères, transitoires, remplaçables, sont réduites à des marques publicitaires, à des *ready made*, les boîtes de soupe Campbell, le Coca-Cola, les Kellog's, le Brillo sont érigés au rang de stars. La reproduction des biens de consommation, la répétition sérielle d'images plongées dans des teintes acidulées ne font qu'un avec l'itération machinique de « stars » produites comme des gadgets. Vidées d'elles-mêmes, aspirées dans l'extase de la transparence et de la disparition en tant qu'êtres, les superstars crèvent en crevant l'écran à la manière dont Warhol choisit de mourir à lui-même pour n'être qu'une machine. Le rêve américain finit sur les chaises électriques qu'il a explorées dans ses œuvres. Comme l'écrit Jean Baudrillard, « Il faut suivre les voies inexorables de l'indifférence et de l'équivalence marchandes et faire de l'œuvre d'art une marchandise absolue. Confronté au défi moderne de la marchandise, l'art ne doit pas chercher son salut dans une dénégation critique (car alors il n'est que l'art pour l'art, c'est-à-dire le miroir dérisoire et impuissant du capitalisme et de la fatalité de la marchandise), mais en renchérissant sur l'abstraction formelle et fétichisée de la marchandise, sur la féerie de la valeur d'échange — devenant plus marchandise que la marchandise ». (1)

L'envers d'un art devenu « plus marchandise que la marchandise », c'est la mort des « superstars » qui nous l'offre. La dénomination hyperbolique et parodique de « superstars » dévoile qu'elles sont des junks. Des déchets, des bulles de néant. Telle est la leçon qu'assène le moraliste Warhol, la démontrant par la trajectoire mortifère de ses acteurs. Il fallait qu'ils, elles, iels meurent pour que son théorème soit validé. Machine de guerre contre le monde des raisons et des valeurs, la pop philosophie dilue dans l'empire du simulacre le matérialisme de l'ici-bas et les arrière-mondes. Vidé de sa substance, de sa fondation et de son ontologie, le monde flotte dans un réseau de signes ayant phagocyté les objets qu'ils représentent. Le devenir objet des subjectivations, la fabrication de superstars d'un jour mettant en lumière la folie d'Hollywood, du rêve américain, n'est qu'une étape vers un devenir machinique. Warhol impose à l'art une déviation dans ses procédés et ses buts. Le carburant de l'esthétique — à savoir, les superstars qui font de leur vie une œuvre d'art souvent météorique — concourt à la production de créations qui invalident les échelles de valeur et l'étalon du vrai. La fétichisation d'objets concrétisant le vide passe par la mise en œuvre d'un dandysme cynique, d'un culte de l'artificiel hérité de Baudelaire.

Le « warholia system » et Duchamp.

Dans le sillage de Duchamp, le « warholia system » repose sur une subversion, voire une invalidation des catégories du jugement esthétique, mais aussi sur une manière d'élargir, voire d'imploser le concept d'art. Les deux opérations se rejoignent dans un mouvement d'auto-proclamation de ce qui relève de l'art et, par là, de généralisation du concept posée a priori. Warhol, comme tant d'autres artistes par la suite, ne fait que déduire les conséquences du système posé par Marcel Duchamp. Le « tout est de l'art » (pourvu que le geste soit auto-proclamé et relayé par des réseaux institutionnels, communicationnels) va de pair avec une extension de l'esthétique au champ de l'existence : le matériau humain composé des personnalités des superstars d'une année, d'un jour ou d'une heure se présente comme l'attestation du « faire de sa vie une œuvre d'art ». Portée à des degrés divers, selon des courbures différentes, la rébellion des girls de la Factory a pour noms une contestation des normes sociétales et du système, un féminisme offrant de grandes variations dans ses expressions, l'affirmation plurielle de visages de la féminité (galmour, hyper girlie, butch, queer, trans…), un culte de la fête, du potlatch qui conteste le monde du travail, une expérimentation du corps, de l'excès sensoriel au travers de la sexualité, de la drogue, des conduites à risque. Cette subversion du régime de l'existence et des formes de création s'accompagne d'une nouvelle inscription dans le temps, d'un rapport spécifique à la durée. Cette spécificité se définit par la mise en œuvre d'une vitesse qui conjoint speed et catatonie, danse du feu et implosion, intensification de l'instant et absorption du maintenant dans un présent éternel. La perception du temps vécu n'est pas modifiée de façon périphérique mais en son fondement même. L'expérience d'une durée soumise à des accélérations et à des ralentis suit les degrés de vitesse générés par les drogues consommées et correspond au « chronopopisme » développé par Warhol dans ses films, dans les performances et fêtes de la Factory. Les amphétamines, la cocaïne, l'acide, l'héroïne se présentent comme des techniques productrices d'états de conscience modifiée, des dilatateurs ou des compresseurs de durée subjective. Les phénomènes d'accélération et de décélération dévectorisent une durée que le système capitaliste place sous le signe de la productivité, de la rentabilité et du travail.

La mort, trouée du monde des simulacres.

La multiplication des images sérigraphiées, la prolifération des signes, la rotation des superstars, le devenir sériel des entités, l'effacement des limites entre polarités subjectives et objectives voient leur perpétuation vide menacée par une seule instance, celle qui vient du dehors, la mort. Si elle monte du dehors et brise la ronde des simulacres, elle est aussi l'origine de la création warholienne comme l'a montré Bruno Paradis. « Elle [la mort] est constitutive de la démarche plastique de Warhol ; elle est comme la source d'où dérivent toutes les séries. C'est pourquoi on ne doit jamais confondre l'événement contingent qui la manifeste avec sa structure principielle et nécessaire, toujours en excès par rapport à l'ensemble de ce qui est ».(2)
Mais le statut de la mort relève moins d'une duplicité (à la fois puissance de destruction et de création énonce Bruno Paradis) que d'un cran d'arrêt, d'une césure. Loin d'équivaloir au vide d'un empire de simulacres, la mort en interrompt le cours, en troue la surface. C'est par son évangile de la répétition sérielle que le chronopopisme entend rompre avec l'Histoire, avec son enchaînement de séquences. Réintroduisant de la castration (comme le firent les coups de feu déchargés par Valerie Solanas), du vertical, de la profondeur dans un univers plat, tout en surface, le couperet de la mort sectionne une esthétique et un art de l'existence qui, précisément, refusent la césure, l'interruption. Ce qui a été évacué revient sous la forme d'un trou noir.

Les trépas précoces de nombreuses girls de la Factory parachèvent une existence vouée au dieu de l'intensité, à l'addiction aux extrêmes, à une expérience sensorielle, subjective déliée de la sphère du savoir et de la cognition. Les tonalités du sentir et de l'affectivité recherchées, convoitées par de nombreuses superstars donnent à la mort le rôle d'une coupure qui rompt le monde désaffect(iv)é, désensibilisé d'Andy Warhol. Dans les destins fracassés qu'elles rencontrent, dans l'autodestruction, la mort qui les frappent, on peut lire une subversion tragique de la subversion pop de Warhol. Un geste d'Edie Sedgwick condense la volonté de se libérer de la pellicule, de l'emprise du pape de la Factory surnommé Drella (contraction de Dracula et de Cinderella — Cendrillon) : Edie interrompit le tournage de *Bitch* (sorti en 1965) en balançant un verre dans le projecteur. Le fracas du réel fait retour dans l'espace des simulacres. Par ce retour du refoulé, le *perpetuum immobile* de la caméra s'arrête.

Véronique Bergen.

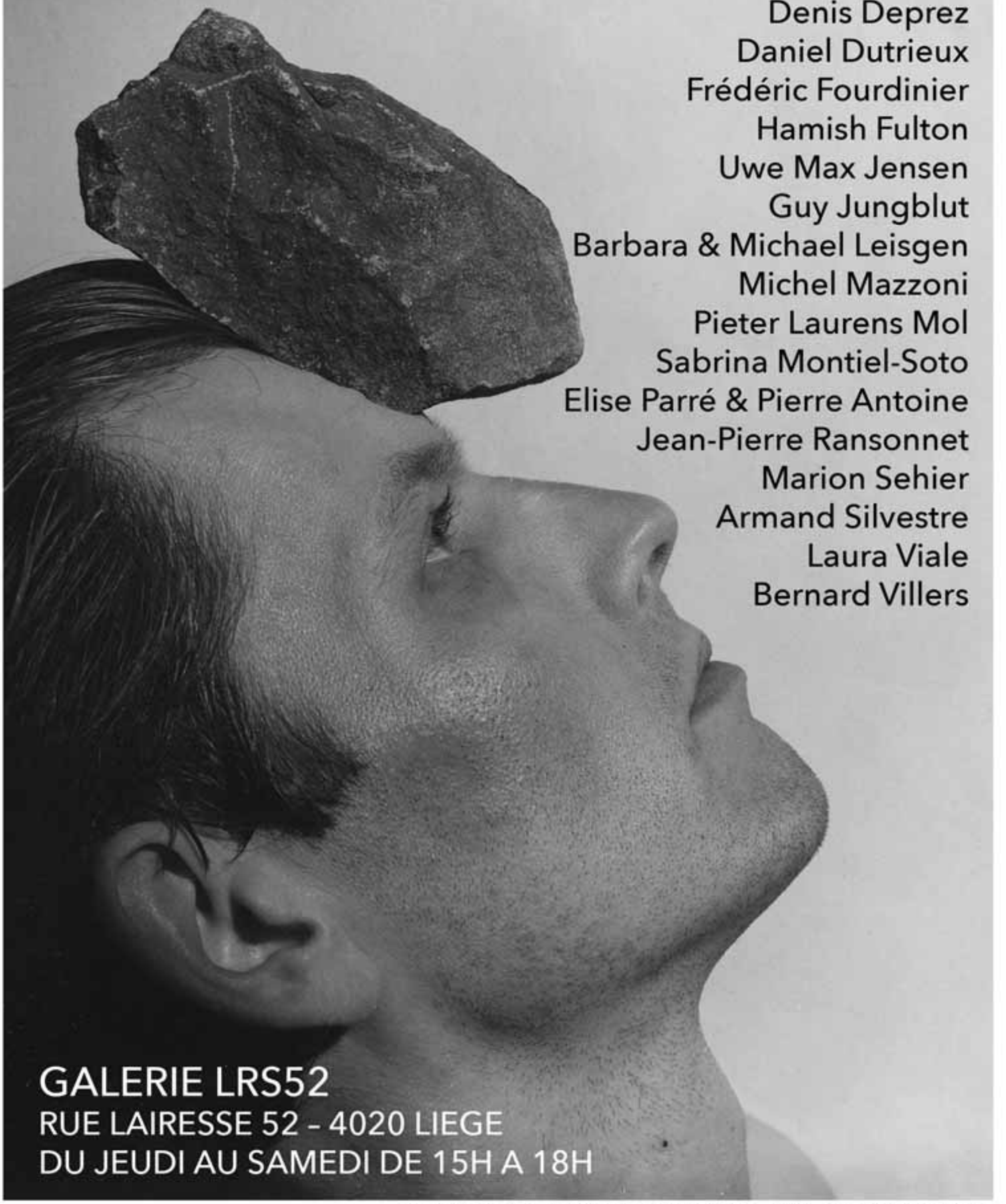
1 Jean Baudrillard, « De la marchandise absolue », in Artstudio, Spécial Andy Warhol, N°8, Printemps 1988, p. 6.

2 Bruno Paradis, « La Duplicité », in Artstudio Spécial Andy Warhol, op. cit., p. 72.

PIERRE(S)

09 03 - 06 04 2025

Jean-Paul Brohez
Véronique Caye
Marie Cloquet
Olivier Cornil
Denis Deprez
Daniel Dutrieux
Frédéric Fourdinier
Hamish Fulton
Uwe Max Jensen
Guy Jungblut
Barbara & Michael Leisgen
Michel Mazzoni
Pieter Laurens Mol
Sabrina Montiel-Soto
Elise Parré & Pierre Antoine
Jean-Pierre Ransonnet
Marion Sehier
Armand Silvestre
Laura Viale
Bernard Villers



GALERIE LRS52

RUE LAIRESSE 52 – 4020 LIEGE
DU JEUDI AU SAMEDI DE 15H A 18H

Pieter Laurens Mol, Terra Incognita, détail, 1995 - 2024 - photo Pierre Houcmant

LRS52

Province de Liège

Hommage à Michel Couturier à Été 78

Poétique et politique

Olivier et Nicole Gevart sont collectionneurs, ils sont aussi les créateurs et animateurs de l'espace Été 78, deux activités étroitement liées comme le prouve *Une heure, une œuvre* le nouveau format de rencontre autour d'une œuvre de leur collection proposé l'automne dernier. Ils extraient une œuvre de leur collection et invitent l'artiste et une personnalité à en parler puis à échanger avec le public. Après Florian Kiniques en octobre, c'était autour d'une œuvre de Michel Couturier que le public invité s'est réuni le 17 novembre dernier. Michel Couturier était représenté par son galeriste, Jacques Cerami et Michela Sacchetto, historienne de l'art, chercheuse, professeure et curatrice, proposait et approfondissait différentes pistes de réflexion. Tous deux ont aussi témoigné de leur relation à l'artiste.

L'œuvre choisie par les Gevart s'intitule *Le génie des lieux*. Il s'agit d'une installation vidéo composée de deux images fixes et silencieuses passant en boucle sur deux écrans plats. Le premier écran montre une caméra de surveillance qui se détache sur un fond de ciel bleu et le second, un bâtiment lambda en préfabriqué sur le port de Catane. Les scintillements de la caméra de surveillance répondent à ceux des fenêtres du bâtiment. Tout à fait emblématique, *Le génie des lieux* permet d'embrasser toutes les dimensions de la « poétique-politique » qui caractérise le travail de Michel Couturier

La conversation a bien sûr porté sur l'œuvre elle-même : les images qui allient une étrange fixité avec le scintillement de l'eau évoquant presque la « neige électronique » des débuts de l'art vidéo, le contenu du protocole de l'œuvre qui envisage avec précision les différentes manières de la montrer ou encore l'attitude l'artiste vis-à-vis de la crise des migrants.

Parmi les nombreuses pistes évoquées, je retiendrai particulièrement la relation que Michel Couturier entretenait avec l'Italie et surtout avec la littérature italienne (Pasolini, Calvino, Pavese...). Elle rejoint la position, assumée et revendiquée, qu'il adoptait dans son travail : la figure de l'Idiot, celle du bébé qui découvre le monde jusqu'à celle de l'archéologue qui découvre les restes d'une civilisation inconnue. Elle rejoint ainsi l'histoire des enfants de Marcovaldo, un recueil de nouvelles d'Italo Calvino, qu'il évoquait souvent : À Turin, dans les années 60, vit une famille pauvre et nombreuse. C'est l'hiver, les enfants sortent de la ville à la recherche de bois pour se chauffer. Ils arrivent au bord d'une autoroute bordée de publicités, un paysage qu'ils voient pour la première fois. Ignorants, ils prennent les objets publicitaires pour des arbres. La confusion est productive, ils se chaufferont effectivement avec. Ils ont exploré et domestiqué la forêt de publicité qui a pris la place de la forêt primaire. Ces enfants sont intrépides et bourrés de rêves et d'imagination. Ils sont motivés par un besoin impérieux : ne pas mourir de froid. Outre le caractère fabuleux de la confusion entre forêt et objets publicitaires, l'histoire décrit des scènes dignes d'un film de Buster Keaton. L'action des enfants de Marcovaldo est non seulement comique et merveilleuse, elle est aussi un véritable travail créatif de libération. Dans une situation sociale dramatique et injuste, c'est une lutte.

Il a aussi été question des lieux privilégiés dans son travail : des zones de passage, de transit, du mobilier urbain, etc. A cet égard, Michela a cité un extrait de sa conversation avec l'artiste qui accompagne le livre « Through the looking glass ». Il s'agit là d'un aspect primordial de son oeuvre et aussi d'une manière de terminer ce petit compte-rendu en lui donnant la parole : « Je m'intéresse à des lieux invivables. L'idée, l'intuition qui accompagne mon travail, c'est que ces lieux sont comme un miroir grossissant de nos villes (et campagnes) où certes, on trouve le moyen de vivre mais qui sont eux aussi, de manière moins totalitaire, limités, contraints, etc. Ghettoïsées, zonées, puis piétonnisées, surveillées, « branded », sujettes à des nombreuses « animations » qui sont de l'ordre du spectaculaire plutôt standardisé, et qui finissent par assigner aux individus (aux gens, au peuple, au …) un rôle, une fonction (consommateur, touriste, travailleur…). Elles sont comme une « forêt de signes », une nature de substitution (…) Ces ports, ces navires sont surtout des énormes machines de surveillance et de contrôle des flux de biens et de personnes d'une manière plus massive et brutale, moins cachée encore que les shopping malls, sur lesquels j'ai aussi travaillé. Tout l'espace, jusqu'à l'horizon, y est déterminé pour ces fonctions. (…) Ce que j'essaie de faire c'est montrer mais aussi, dans un même mouvement, comprendre et dompter, apprivoiser, domestiquer ces lieux (je crois que « domare », du moins en latin, veut dire les trois). Il se peut bien donc que, finalement, je cherche à en faire quelque chose comme un « domus ». (…) d'essayer de les habiter quand même ».

C.D.

Italo CALVINO, *Marcovaldo* ou les Saisons en ville, traduit par Roland Stragliati, Paris, Julliard, 1979

Michel COUTURIER, *Through the Looking Glass*, ARP2 Editions, MER Paper Kunsthalle, 2016.

photo, Colette Dubois.

Les mains dans le camboui, cette image insolite de Michel Couturier, (disparu le 26 juin dernier à l'âge de 67 ans), nous parle de l'autre versant de l'artiste, facétieux dans la vie, il aimait rire et ne se prenait pas trop au sérieux. Ce qu'il adorait par dessus tout c'était surprendre son interlocuteur par des poses incongrues.
L.P.

DOLCE Maria VITA Goral

Si, bien souvent, ils ignorent le nom de Maria Vita Goral , les Liégeois connaissent désormais tous son œuvre-phare : « Les Perles Universelles ». Certes, ils les appellent plutôt « Les Perles du Pont de Fragnée » mais depuis leur apparition, ce pont a un nom ; avant, c'était « celui avec des anges ».
Et qui voyait encore les quatre Titans – deux femmes et deux hommes, charriant sur leur dos des bénitiers vides, de chaque côté du pont ?
Les sculptures de Victor Rousseau n'émouvaient plus grand monde et il a fallu l'œil sensible de Maria Vita Goral, sa volonté de capter nos regards et d'embellir notre environnement pour rendre au travail de son prédécesseur une place d'importance.
À n'en pas douter, le sculpteur validerait la démarche de l'artiste ukrainienne et serait de ceux qui tentent, avant le terme de l'installation, de la pérenniser, de peur que sans les perles de Maria, ses Titans retournent à leur invisibilité…

AFP. Défilé militaire à Paris.

Quatre perles, quatre teintes, quatre couleurs de peau et le pont pour les relier. Un pont qui laisse le choix, la liberté, de faire cette connexion, cette traversée ou non.
A les voir aujourd'hui reposer dans leurs écrins, comme des évidences, on ne se doute pas du travail titanesque que leur conception a nécessité.

« Pour commencer, j'avais besoin d'une autorisation de l'AWAP (Agence Wallonne du Patrimoine) et une de leurs conditions, c'est qu'on ne pouvait pas toucher aux statues ; il fallait que les perles tiennent par magie, sans rien fixer ! Mais alors, ça posait un autre problème : le vent ! Ça m'a obligée à trouver un moyen pour que les perles soient très lourdes. Tu imagines si elles s'étaient mises à rouler et tuer des gens ? »

L'idée de départ a rencontré tellement d'obstacles à sa concrétisation que tout être autre que Maria aurait abandonné fissa. Elle les énumère un par un et en riant, avec le recul, de son obstination, sans se rendre compte que ce qu'elle dévoile, surtout, ce sont ses ressources de créativité et de courage hors-normes. D'humour, aussi.

« C'est drôle mais je n'attendais rien de ce projet. Je voulais juste mettre des perles là, je ne sais pas pourquoi. J'avais besoin de me réfugier dans le travail à ce moment-là, mais si j'avais su… »

C'est tout le cheminement, les coulisses techniques et l'aboutissement de ce projet dingue devenu une belle aventure humaine qu'elle présentera à partir du 21 mars à la galerie Flux.
Cette exposition sera également l'occasion de remercier le public, en exposant un florilège des réinterprétations personnelles de son œuvre, qui a inspiré plus d'un photographe amateur, pour le meilleur et pour le tendre.

Quand on rencontre Maria, on est frappé par sa vitalité mais aussi par la qualité de sa présence. Elle écoute finement, observe tout, avec douceur et lucidité, partage ses innombrables références culturelles ; films, livres, artistes grisants, qu'on attrape au vol, comme ces papillons de la résistance, largués par les alliés, qui lui tiennent tant à cœur…

La résistance, présente aussi dans son choix d'appeler son exposition « Dolce Vita ».

« C'est un espoir, et c'est sarcastique. Comme tous les artistes, je crois, j'essaie d'extraire la beauté des choses. Malgré… Mais qu'est-ce qui est beau… ? Est-ce que la résistance est belle ? Est-ce que résister est suffisant ? Grandes questions ! »

Qui se bousculent et la nourrissent, la poussent à créer sans cesse, et à terminer chacune de ses phrases par un point d'interrogation, puis un éclat de rire.
Des questions pour favoriser la réflexion, sans moraliser, sans se priver de poétiser le monde.

« Dolce Vita » sera également l'occasion de montrer le travail plus récent de Maria : les Chrysalides.

« Une chrysalide, ce n'est plus le cocon mais pas encore le papillon. Ce qui est intéressant, c'est cet état intermédiaire où on ne sait pas ce qui va se passer. Même si on n'a pas tous les mêmes chances au départ, même s'il y a souvent un prix à payer pour être libre, je crois que chacun, à sa façon, peut décider de s'envoler. »

Confections textiles, dessins géants, les chrysalides sont alignées comme des espoirs emmaillotés. Le papillon est seulement suggéré, imaginé. Et ce qui l'attend à la sortie et à la prochaine étape de l'expo, c'est le Filet…

« Avant même de naître, le danger est déjà installé. L'espoir réside dans la possibilité de ne pas utiliser ce filet... »

Des thèmes qui s'imbriquent et font écho au réel, un travail entamé il y a deux ans et qui cherche sa forme dans l'espace public, à la façon des Perles.

« On est complètement dans le système, qu'on le veuille ou non, mais on n'est pas obligé de se soumettre à quelque chose qu'on ne veut pas. On a la possibilité de prendre un papillon, ou pas. Et si je le prends, qu'est-ce j'en fais ? Le filet, c'est une arme. Dans la vie, chacun est armé, et chacun a le choix. »

Maria évoque un documentaire vu récemment sur Michel-Ange. Portrait symbolique de la ville de Florence, qui a refusé de plier devant les Medicis, son célèbre David incarne la liberté et la volonté, qui ne craignent aucun Goliath et vaincront.
« Tu vois, Michel-Ange aurait pu représenter une scène très violente mais il a choisi de montrer la beauté et la réflexion, la vraie force, qui est dans le moment avant l'action. Et il lui a fait des cœurs dans les yeux… »

À mi-chemin entre le rêve et la révolte, comme tout ce qui compose l'univers de Maria, « Les Boules de Neige » seront également de la partie chez Flux.

Accompagnées d'un texte intitulé « 100 mots de neige », en référence au lexique légendaire inuit pour décrire le trésor blanc en voie de disparition et à cent souvenirs personnels liés à la neige, pas moins de 250 boules de neige, réalisées en cire râpée, seront présentées dans une vitrine, qui les protège tout en les rendant inaccessibles…

Initialement pensée comme une installation éphémère, cette sculpture urbaine a spontanément donné lieu à une performance itinérante, au fil des voyages de l'artiste, qui emporte dans ses valises quelques-unes de ses boules et interpelle les personnes croisées en cours de route pour leur demander de poser avec celles-ci.
Créatrice de lien, son œuvre est devenue peu à peu collective et sème autant la bonne humeur que son sous-texte, plus grave.

« Il y a plein de messages possibles avec cette œuvre, et au premier degré : que va devenir la neige avec le réchauffement climatique ? Est-ce qu'on voit clairement ce qui est en train de disparaître avec elle ? Pour le reste, chacun peut jouer avec l'idée, librement, comme un enfant avec une boule de neige. »

Au passage, le clin d'œil à David Hammons et son « Bliz-aard – Ball sale » est volontaire, mais là où l'intention de l'artiste, en 1983, était de pointer du doigt le racisme et les différences sociales aux Etats-Unis, Maria met aujourd'hui en évidence que la boule de neige, symbole si emblématique de l'insouciance, normalement accessible à tous gratuitement, est en passe de devenir un luxe, réservé à une élite.

Alors, la « Dolce Vita »…. Vraiment ?

Au premier abord légères, les œuvres de Maria Vita Goral sont tout sauf inoffensives… Mais sa façon de nous proposer ses réflexions, elle, n'est jamais offensive.
Son besoin de justice et son besoin de beauté s'équilibrent. Puis il y a sa personnalité, cet optimisme déterminé, frondeur, qui ne revendique rien de tout ça, qui se contente d'être et de faire, ce qu'elle est et ce qui doit être fait.

Fidèle à son amour pour les collaborations et découvertes, l'artiste a invité Gaylord Rorive à investir un des murs de la galerie Flux, lors de son exposition, curieuse d'avance de découvrir l'effet que créeront ses œuvres à lui et les siennes, côte à côte.

« Dolce Vita » sera également l'occasion pour Judith Kazmierczak de proposer un stage de quatre journées de « Résonances Corporelles » en lien avec les œuvres présentées.

D'ici-là, peut-être pourrions-nous essayer d'adopter, devant le miroir ou au milieu du Pont de Fragnée, la philosophie de Maria…

« Une perle, c'est une anomalie, qui se forme autour d'une souffrance, et elle est belle. Il y a une question de dignité là-dedans. Chacun a le choix de se dire, malgré toutes les difficultés et les guerres : je suis une perle. Why not ? »

Evelyne Hanse

Galerie Flux
Du 21/3 au 19/4/2025: « La Dolce Vita »
Maria Vita Goral
Artiste invité: Gaylord Rorive

#TLDR

« Too long ; didn’t read », expression contemporaine, qui signifie à un auteur que son texte est trop long, qu’on ne l’a pas lu. Expression qu’on abrège : « TLDR », parce que l’écrire en entier, c’est trop long aussi.

En ouverture de son exposition, « Off Voices », au BPS22, Candice Breitz se demande et nous demande : « Qui a du temps pour les détails, de nos jours ? ». Et quelles sont les conséquences de cette tendance toujours plus nette à sauter d’une information pré-mâchée à l’autre, sans réflexion ni recherche personnelle ? Que risquons-nous à nous laisser gaver, saturer de sollicitations, au point de ne plus pouvoir accorder notre attention plus de huit secondes à un contenu sur les réseaux ?

« TLDR » est la première œuvre présentée, une vidéo sur écran géant, réalisée avec le collectif SWEAT à Cape Town, pour raconter comment Amnesty International a appris à ses dépens les ravages que peuvent provoquer nos désinformations… et déformations culturelles inconscientes.

En hommage à Nokuphila Kumalo, victime d’un féminicide retentissant en 2013, en Afrique du Sud, travailleuses du sexe et activistes féministes témoignent, par la voix d’un jeune garçon, de leur besoin d’être entendues dans leur expérience quotidienne et du bien-fondé de la proposition de décriminalisation de la prostitution, rédigée par Amnesty International en 2015.

Elles aimeraient aussi, si ce n’était pas trop espérer, avoir le droit de s’exprimer sans déclencher les émois de bien-pensantes d’autres continents, qui ne connaissent rien à leur réalité et prétendent voler à leur secours en s’opposant à ce qui pourrait précisément améliorer leur sort…

Avec des chants, des rires, des émojis pour masquer les visages, Candice Breitz interroge : quelle société sommes-nous pour que la voix d’une poignée de stars hollywoodiennes pèse plus dans l’opinion publique que celle d’anonymes expertes en leur domaine ? Qui sommes-nous pour signer aveuglément des pétitions résumant grossièrement des situations complexes sans même réaliser l’effet de nos négligences ?
#TLDR

Engagée et militante, Candice Breitz l’est jusqu’au bout de ses ongles, oranges, comme les tenues des intervenantes de son court-métrage, oranges, comme les uniformes des prisonniers en Afrique du Sud. Née à Johannesburg avant l’abolition de l’apartheid, l’artiste est hantée par sa propre expérience et toute son œuvre en est imprégnée.

Bien consciente des dangers d’une anesthésie permanente et subtile, qui oriente la pensée collective et les mouvements politiques, Candice Breitz s’intéresse de près aux canaux de diffusion modernes et aux stratégies de communication dans un monde toujours plus inflammable.
Pour elle, la clé du pouvoir, de tout temps, c’est la narration ou, pour le dire en jargon : le storytelling.

À tout niveau, l’histoire que nous nous racontons contrôle nos pensées.
Par extension, la puissance appartient au meilleur raconteur d’histoires.
Ou à la meilleure raconteuse…

Shéhérazade est pour elle une avant-gardiste et une des premières féministes. Une femme qui a sauvé sa peau par la ruse et la créativité face à la brutalité de son roi de mari.

Pour lui rendre hommage, Candice Breitz nous emmène à la découverte de 1001 coffrets de K7 vidéos, scellés et recouverts d’œuvres noires, dont seuls les titres peuvent nous donner un indice de contenu. Des verbes, qui composent et recomposent sans cesse mille et une histoires possibles, en perpétuel mouvement.

Après SWEAT et Shéhérazade, une troisième représentation féminine forte : le SCUM.

Clin d’œil au « SCUM Manifesto » de Valérie Solanas, cette installation se découvre sans téléphone ni appareil photo.
Dans des isoloirs entourés de tentures, l’artiste met en scène une utopie matriarcale, où la capacité des femmes à enfanter assure leur toute-puissance en ce monde. C’est le « *Secular Council of the Utopian Matriarchat* » qui se réunit et décide, en bonne mère de famille, qui, des humains lâchés sur cette planète, est « réussi » ou non.

Comme à l’usine, si un défaut de fabrication est constaté, on renvoie l’exemplaire au début de la chaîne de production pour qu’il soit recommencé, ici, dans le « Labour », des femmes désaccouchent laborieusement quelques mâles problématiques et bruyants de notre époque…
Est-ce juste ? Est-ce moral ? Drôle ? Horrible ?
L’artiste sourit mais on ne saura rien de plus.

Et longtemps après, sur le chemin du retour, on continue à se poser ces questions et bien d’autres… Car le moins qu’on puisse dire, c’est que l’artiste, ses œuvres et les sujets qu’elle aborde remuent les méninges et suscitent les échanges, parfois passionnés.

Mais si on était sortis de là en se disant juste que ce vernis à ongles orange était joli, on aurait tout aussi bien fait de passer l’après-midi chez Yves Rocher. Enfin, c’est un détail.

Evelyne Hanse

BPS22
> 11/05/2025: OFF VOICES
Candice Breitz

Candice Breitz, TLDR (extrait), 2017. Commande B3 Biennial of the Moving Image, Frankfurt,
© courtesy Goodman Gallery (London) et KOW (Berlin)

Candice Breitz, Labour, 2017. Coprod Neuer Berliner Kunstverein,
© courtesy Goodman Gallery (London) et KOW (Berlin).Photo Leslie Artamonow

« ah ! vous voulez la lune ? où ? dans le fond du puits ? » (1)

Au Hangar, à Bruxelles, dix-huit artistes explorent les pistes récemment ouvertes par l'IA en photographie. Brouillant les limites entre fiction (ou hallucination) et réalité, ils revisitent ou réinventent personnages et situations historiques, événements ou icônes de l'histoire de l'art, via la génération — assistée, informatisée — d'images nouvelles...

L'image qui sert d'étendard à l'expo, mais qui fait aussi la couverture du catalogue, est de Pascal Sgro et elle est déjà révélatrice, programmatique à elle seule. De l'ambiguïté esthétique : elle tient plus du lissage ou de la peinture hyperréaliste que de *l'évidence photographique* — si une telle chose existe encore. De l'obsession du passé: sortis d'une imagerie publicitaire typiquement *fifties*, ses personnages se prêtent à merveille à une forme de nostalgie pour le kitsch appuyé de l'époque, sa sympathique naïveté. D'une impossibilité du regard, enfin: car ce qui frappe, ce sont ces lunettes opaques que portent les deux protagonistes, pas tant celles qui faisaient fureur dans les salles 3-D, mais plutôt celles dont on s'affublerait pour dormir mieux et faire le noir complet — sortes de boules Quies pour les yeux. Des bésicles à travers lesquels on semble ne plus rien voir, qui ne laissent rien passer, ni dans un sens ni dans l'autre. Des lunettes d'aveuglement plutôt que de vision, pas même le réceptacle de ces images irréelles surgies des simulateurs de réalité et des jeux vidéo nouvelle génération. Deux rustines qui *étanchéifient* jusqu'à l'extase, jusqu'à l'horreur: l'idée que l'image est devenue une donnée purement mentale et rien d'autre, tout un imaginaire contenu dans une imperméabilité parfaite aux stimuli du dehors, à toute réalité extérieure tangible, à toute expressivité. Encore perçoit-on en s'y penchant — joli pied de nez de l'artiste — un léger reflet sur ces verres sombres, sans savoir s'il renvoie au dehors ou vers le dedans. Ou même à l'épaisseur elle-même de ces verres, comme les hypothétiques supports d'images éphémères. Ainsi donc, une expo sur les IA: mais pour y voir quoi?!... Disons-le d'emblée, l'intérêt en l'occurrence, le leitmotiv — de l'exposition tout autant que des modestes impressions à son propos que nous rassemblons et partageons ici — est plus certainement de dupliquer, décliner, diffracter la question, que d'y apporter une réponse stable et moins encore l'ébauche d'une morale.

Pour le reste, le projet photographique « Cherry Airlines » de Pascal Sgro reprend l'avion là où l'avaient laissé les années cinquante, prolongeant subtilement le vol à travers une trajectoire cotonneuse, fictionnelle et nostalgique. En jouant sur l'imaginaire collectif de cette époque, il met en lumière les contradictions du présent : le luxe, lié aujourd'hui aux enjeux climatiques, devient ici le terreau d'une critique des valeurs consuméristes et de leurs coûts environnementaux. Une triangulation gagnante (conjuguant esthétique délibérément passéiste, réinterprétation ou recréation par les IA, et actualisation et projection des enjeux traversés) que l'on retrouvera, sous des formes et avec des fortunes diverses, dans plusieurs travaux réunis au Hangar.

La photographie par ou contre l'IA

Sans entrer de façon fastidieuse dans le détail, la note d'intention du toujours inspiré et inspirant Michel Poivert, co-commissaire de l'exposition, mérite d'être synthétisée ici, d'une part parce qu'elle explique *a minima* le processus de création des images par IA; mais aussi parce que ce processus même, de par ses caractéristiques (relation mot-image, réactivation d'une mémoire visuelle antérieure...) autant que par ses défauts et ses insuffisances (imperfections de rendu et dévoiements de la consigne), constitue presque naturellement la trame thématique essentielle de l'expo. Les IA génératives que l'on aborde ici fonctionnent, explique Poivert, sur le principe *text-to-image*. Leur puissance vient de leur capacité à apprendre par des « modèles de neurones profonds » (*deep learning*), notamment grâce aux réseaux antagonistes génératifs (GANs), qui sont des algorithmes d'apprentissage. Après entraînement, elles génèrent du contenu à partir d'une requête en langage naturel, opération devenue commune et appelée *prompt*. Les images créées par IA sont des réponses instantanées issues d'un espace latent, mais elles sont limitées par des filtres qui excluent les sujets inappropriés. Le photographe, comme tout créateur d'image devant une IA de ce type, devient donc… un créateur de texte! Le langage servant à créer des images (à passer de la photographie à la *promptographie*?) trahit un déplacement de l'accent vers la description plutôt que sur la visualisation. Les réponses de l'IA aux prompts mènent régulièrement à des surprises et à des erreurs appelées « hallucinations », que les artistes peuvent utiliser à des fins esthétiques, investir délibérément. Dans un contexte où le vrai et le faux se confondent, les photographes explorent des « fictions alternatives », dit Poivert, pour imaginer des mondes possibles plutôt que de refléter la réalité. La

Pascal Sgro, de la série "Cherry Airlines", 2024

photographie révèle un pouvoir nouveau, ressuscitant notre imagination et régénérant les images sollicitées, tout en réécrivant l'histoire. Les mémoires numériques offrent désormais une abondance d'images informatiques/fantomatiques, qui redéfinissent notre rapport à l'espace, mais aussi au temps.

Et le visiteur moyennement averti sera en effet frappé par la capacité de ces images à devenir un miroir profus de nos imaginaires, permettant aux photographes de revisiter l'histoire et de créer des récits visuels inédits. Outre le savoureux *bad trip* aérien de Sgro, et parmi certains autres travaux des plus intrigants, on épinglera notamment l'installation « Real Pictures » de Philippe Braquenier (2022), qui explore l'interprétation par des systèmes d'intelligence artificielle des descriptions du génocide rwandais retenues par Alfredo Jaar (dans son installation éponyme de… 1995!), en abordant les questions de l'anonymat, de la qualité de l'information, de l'authenticité et de la possibilité de la perte de l'image en tant que témoignage fiable. Isidore Hibou (le clin d'œil cinéphile du nom d'artiste est déjà pas mal appuyé!) a pour sa part fait, en brocante, l'achat d'un album ancien d'où les photos ont disparu mais où les légendes permettent, assez précisément, de s'en faire une idée (et donc autorisent l'IA à en proposer une version de substitution). Découvrant l'identité du propriétaire de l'album — un général en Afrique du Nord —, l'artiste recompose l'histoire, pour ainsi dire lui redonne vie, invente en tout cas une nouvelle mais plausible cohérence visuelle, en partie désamorcée par le titre, « Impression, soleil levant » qui, inspiré de Monet, indique les pincettes impressionnistes avec lesquelles il s'agit de saisir la réalité historique. Il n'empêche, dans la foulée de ces deux dernières démarches, on pourra se demander si parfois la force des images manquantes et leur pouvoir d'évocation ne sont pas supérieurs à ceux des images qu'on tenterait de leur substituer; et si, derrière les questions éthiques traditionnelles (faut-il ou peut-on tout photographier) ne s'en profile pas une autre: faut-il mettre des images partout où il n'y en a pas, ou plus?... Le suaire de Turin pourrait alors aller se rhabiller, et l'on piaffera d'impatience devant les derniers instantanés du Christ cloué à sa croix.

Dans la même veine, le projet d'Alexey Yurenev, aux limites du morbide mais sans tomber dans la complaisance, impressionne tout particulièrement. Celui-ci s'est lancé dans la tentative de « récupérer » l'histoire et l'expérience de guerre de son grand-père en combinant l'apprentissage automatique, les photos de famille, les archives, les entretiens avec les anciens combattants et le travail médico-légal. Yurenev savait que son grand-père était un héros de guerre mais s'interrogeait sur le sens réel à donner à cette notion. Il a examiné les archives et les albums de famille, où le conflit était

Vue de l'exposition et de l'installation "Photomaton" (qui ici déforme et hybride automatiquement les visages) de François Bellabas

transposé dans le contexte feutré du portrait en studio, a utilisé l'intelligence artificielle pour combler les lacunes des archives, produisant des images qui font vibrer une épaisseur psychologique et individuelle plutôt que d'aligner des preuves directes ou des témoignages collectifs. L'imposant livre-objet qui en résulte est fascinant et particulièrement réussi (à croire que les Russes auraient un riche et lourd passé en matière de falsification des archives?!), renvoyant tantôt à l'enfer des « gueules cassées » de 14-18, tantôt à la fragilité d'un journal intime bricolé avec les moyens du bord, tantôt à la bouleversante survivance de ces reliques troublantes et inclassables, rescapées mutiques de toutes les guerres passées et… à venir.

Quant au travail plus léger de Bruce Eesly, « New Farmer », déjà montré aux Rencontres d'Arles en juillet dernier, il constitue un faux documentaire des années 1960 délicieux et décalé, explorant les étapes significatives de la prétendue « révolution verte », mettant en évidence et surlignant les manipulations génétiques — celles du légume aussi bien que celles de l'image, somme toute. Ses nouvelles variétés de cultures, ses clichés scientifiques absurdes, sa narration mi-rigoureuse mi-bancale, mettent en porte-à-faux le genre du récit lissé et auto-promotionnel, le discours dominant…

L'IA, fin ou début d'un cycle ?

Les arts en général, les arts visuels en particulier, et plus particulièrement encore les arts de l'image mécanisée ou depuis peu informatisée, ont plus souvent qu'à leur tour au cours de leur histoire crié au loup, vu leur fin venir, proclamé leur propre mort à chaque bouleversement technologique. Or, pour se limiter aux exemples propres à la photographie, le celluloïd n'a pas tué le verre ni le métal; la photo amateur n'a, malgré l'entrée fracassante du Kodak, pas évincé la photo d'art; l'image-mouvement (1895) n'a pas éradiqué l'image fixe, le polaroid n'a pas ruiné le labo (du moins pas tous les labos), l'image numérique n'a pas complètement dissous l'argentique — etc. Les choses coexistent en cours de route et il arrive que des dispositifs et des procédés disparus réémergent, parfois contre toute logique (la logique rentabiliste étant en passe de supplanter toutes les autres). Les optimistes font mine de croire qu'il en sera de même encore cette fois-ci: passé la griserie voire l'hystérie des uns, l'enthousiasme effréné des autres, l'angoisse, la méfiance ou même l'effroi des derniers, l'image issue de l'intelligence artificielle prendra sa place gentiment et ce ne sera nullement celle de la photographie traditionnelle, ni celle de la peinture ou du cinéma. Aucun changement « poste pour poste » donc, comme on dirait en football; juste un meneur central par lequel seront forcés de transiter tous les secteurs du jeu.

Sauf que cette fois-ci, la différence semble bel et bien être de nature, et pas seulement de degré ou de disposition; et le bon vieux concept du « ça-a-été » cher à Roland Barthes (d'ailleurs cité par Poivert, mais dilué au profit d'une probable variation infinie sur le « déjà-là ») en prend un sérieux coup dans l'aile (2). Car enfin si l'on s'en tient aux idées et formules fortes de Barthes, force est de constater qu'ici le « référent » *n'adhère* plus du tout, pour la simple et bonne raison qu'il n'y en a pas. Et peu de choses d'ailleurs demeurent de la fameuse trinité « Operator / Spectator / Spectrum » développée dans *La Chambre claire* (en 1980, il est vrai): le photographe n'est plus, ici, qu'une fonction de l'opération photogra-

Alexey Yurenev, de la série "Silent Hero", 2019

Isidore Hibou, "La baignade militaire" (de la série "Impression, soleil levant"), 2024

phique, il ne saurait être question de chercher à en rencontrer les « intentions » (sauf à nommer ainsi l'idée ou le concept qui initie un travail, mais qui n'a rien à voir avec une conscience subjective imageante); le *spectator*, interchangeable, labile, désincarné, n'a plus rien de l'épaisseur humaine et de la profondeur phénoménologique qui faisaient la richesse et la singularité de l'observation, dans la réflexion de Barthes; et de *spectrum*, point (même si Poivert appelle « spectral » le régime de ces images sans référent): rien d'existant ne jette dans l'IA ses derniers feux, rien d'apparu ni d'apparent ne nous salue depuis sa progressive et poignante disparition... Reste *de l'image pure*, en quelque sorte, si une telle chose peut exister; mais malgré sa chatoyance, privée d'objet et de sujet, délestée d'intention par son créateur et de résistance critique par son spectateur ou son récepteur, elle court le risque de se mettre peu à peu à s'ennuyer (et à nous ennuyer), à tourner court ou à vide.

Côté *input*, le débat est étonnant et, à sa façon, lui aussi magnifiquement anachronique. Car le *prompt* nous ramène en effet à la bonne vieille croyance commune « qu'une image vaut mille mots » (encore faut-il savoir lesquels, ajouteraient avec malice le pédagogue ou le lexicographe), et à cette évidence que la formule est réversible: *un mot vaut mille images*, voire désormais une infinité — ce n'est que par croisement, précision, recoupement, hybridation, que l'on s'approchera de l'image « souhaitée » ou espérée, appelons cela: entrevue. Côté *output*, en revanche, les images produites, vite guettées par le formalisme, ne trouveront pas sans mal un équilibre entre leur côté « hors-sol », immatériel et délesté, ou au contraire un ancrage trop affirmé, qui ne saurait citer les icônes du passé sans peu ou prou les (et se) disqualifier. Que l'on songe aux travaux déjà anciens — souvent un labeur de fourmi — de Sherrie Levine, qui « rejouait » à l'identique certaines photos « iconiques » de la FSA, Dorothea Lange et Walker Evans en tête… que l'on retrouve ici à la sauce IA. À Thomas Demand qui reconstitua avec minutie, à l'aide d'incroyables maquettes, la scène d'événements marquants totalement vidés de leur contenu. Les premiers photomontages informatiques (juxtaposition et égalisation d'éléments, bien plus que création *ex nihilo*) de Jeff Wall ou d'Andreas Gursky mettaient déjà en crise le regard lisse et naïf que l'on portait sur l'image, tout en interrogeant le réel « de crise » auquel elle nous confrontait: guerre, mondialisation, spectacularisation, hyperconsommation qui sont, depuis, allées croissant. Même si c'est le discours de l'image qu'il convient de prendre en compte, en se méfiant toujours des intentions déclarées de l'artiste, une démarche en l'occurrence faisait sens, elle pouvait se lire et se comprendre dans les interstices de ce qui était donné à voir. À présent: rien que de la pure surface, sans renvoi, recoin, feuilletage ni épaisseur (4). L'IA, en désintégrant toute intentionnalité humaine, transforme la nature même de l'image : elle décolle de son ancrage historique, semble s'en désolidariser pour devenir pur événement visuel.

Restent les dimensions « créatives » propres à l'accrochage, à l'installation, à la scénographie, tant qu'il reste des expos et des visiteurs — et celle-ci n'en manque pas —, ou en attendant que les robots fassent ce boulot-là aussi, ce qui est en cours. On repère aussi une attention accrue au support, à la matérialité de l'image elle-même, et l'on va à l'occasion « encadrer à l'ancienne », imprimer sur plaques de cuivre ou surfaces cirées, instiller artificiellement une patine ou une connotation dans l'objet pour compenser l'encombrant côté impalpable et high-tech. Aussi bien l'on croise, dans ce dédale en trompe-l'œil, Duchamp (évidemment), Man Ray (vieux chêne surréaliste et déclinable, qui continue de trop masquer la forêt), et puis Daguerre, Niépce et Bayard — bien entendu et bien obligés, parmi tant d'autres, comme pour s'accrocher à des références sûres face au vertige technologique, comme pour se rassurer et prendre un dernier appui contre le tronc, avant le saut dans le vide.

Or cette obsession de la citation, cette conscience de venir « après », ce syndrome de la *deuxième* fois (4), pourrait tout de même bien être, comme on l'a sous-entendu, le syndrome de la dernière fois. Du moins la dernière sous une forme qui soit à ce stade accessible à nos... imaginations, élaborable par elles: tout semble concourir à cette impression que l'on ne pourra qu'inventer à chaque fois de nouvelles règles du jeu, sans pouvoir s'empêcher de rejouer en boucle des scénarios éprouvés ou d'anciennes parties (5).

Un art sans ancrage ?

C'est que le phénomène de l'IA s'inscrit dans une époque qui réévalue son rapport au vrai et au faux (6). Comme l'avait déjà analysé Umberto Eco, depuis *La Guerre du faux* (son « voyage dans l'hyperréalité », 1985) jusqu'à *Reconnaître le faux* (son dernier ouvrage paru en 2022), le simulacre s'est imposé de plus en plus comme la nouvelle réalité. Ainsi ce pas-de-deux vers l'arrière (clins-d'œil au passé, obsession de la référence et de la citation) pourrait bien être le dernier réflexe d'un art en pleine et ultime mutation accélérée. « Puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être l'organisateur », disait Jean Cocteau (7). Certes, les artistes comme ceux réunis sous la houlette de Michel Poivert et de l'équipe de Delphine Dumont ont vite intégré les codes et veillé à mesurer leurs pas; mais à côté, pas mal de néophytes donnent l'impression d'apprentis sorciers qui surfent à la crête des images comme on danse sur la croûte d'un volcan explosif. Aussi, pourquoi n'a-t-on gardé ici que le moralement bienséant, le politiquement correct? Sans faire l'apologie du dérapage, l'éloge de l'effraction, n'est-ce pas là à nouveau le signe d'un léger suivisme face à l'autocensure des IA, au moins autant capables, on le sait, du pire que du meilleur?… En tant que problème éthique, politique et social, il y a tout de même — sous un angle esthétique ou pas — deux ou trois choses à dire des dérives et de l'incontrôlabilité des mouvements en cours et parfois dominants (8).

Somme toute, il semble que l'homme songe encore, aux fins de produire des images, à se servir d'outils. Alors que dans le champ infini des images possibles et hypothétiques, virtuelles comme on le sait, mais accessibles depuis peu (et actualisées, « concrétisées », ou pas, cela n'importe guère), on pourrait se demander si ce n'est pas cette pure virtualité qui serait devenue le « cerveau » conscient (si l'on ose), la pièce maîtresse. La machine devient décideuse et détentrice, et l'homme ne serait bientôt plus qu'on rouage, une courroie de transmission ou d'activation, un maillon qui s'illusionnerait de son pouvoir de décision (bientôt aboli?) et de sa créativité (désormais dérisoire?). L'homme et la machine, un bien vieux couple qui nous rejoue un bien vieux couplet: émancipation *vs* aliénation. (Et en attendant la réponse éventuelle nous continuons, chaque samedi, de passer nous-mêmes l'aspirateur.)

« Il faut de l'imagination pour voir la réalité », disait à propos de Kertesz le magnifique Hervé Guibert. Lui qui en connaissait un rayon, sur le manque alimenté par les épuisants allers-retours entre les mots et la photo. Quarante ans et quelques progrès plus tard, la formule pourrait s'inverser, mais donc peut-être aussi s'annuler: il n'est plus besoin de réalité pour avoir de l'imagination (9). La machine n'aura-t-elle plus besoin de nous que pour faire le sale boulot — avec élégance, si possible, et quelques exigences d'originalité? Et si « être artiste », de tout temps, ça n'avait jamais été que cela?... Résister avec les moyens du bord ne serait déjà pas si mal, en vérité; et de cet antique et absurde désespoir pourrait naître un élan lucide et inédit... Face à cette profusion visuelle, le danger n'est pas tant que toutes les images soient possibles, mais qu'il n'y ait plus rien à voir; que l'on ne sache plus comment voir ni faire voir. En appellera-t-on dès lors au décolonialisme, craindra-t-on encore le révisionnisme, ou s'agira-t-il de vidange pure et simple, sans discernement? Hier n'aura pas lieu… Demain n'a pas laissé de trace… Quelque part entre les deux, cette expo collective prend avec justesse le pouls furtif d'une machine en apparence sous contrôle mais, plus probablement, radicalement imprévisible. Et des êtres qui l'animent — ou qu'elle anime car, par quelque bout qu'on les prenne, le vertige et la perplexité demeurent après-coup, têtus, tenaces.

Emmanuel d'Autreppe

« AImagine », Photography and Generative Images, à voir au Hangar à Bruxelles, place du Châtelain, jusqu'au 15 juin (https://www.hangar.art)

(1) Suzanne Doppelt, in AOC, « Analyse Opinion Critique », 22 février 2025, extr. La citation, frappante, est ici coupée de son contexte, donc d'un propos très éloigné.
(2) Remarque: malgré l'appel à propositions visiblement très ouvert et international, on note qu'une bonne partie de l'embarcation penche du côté français (le co-commissariat de Poivert l'explique en partie) et mise plutôt sur la quarantaine au niveau de la moyenne d'âge. Signe des temps et relative homogénéité qui n'empêchent pas malgré tout la diversité…
(3) Roland Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980 (voir surtout, sur ces sujets, la première partie, p.13 à 80).
(4) Dans l'œuvre du duo Castronovo et Secondini, ou encore dans celle de Jean-Gabriel Périot, l'entreprise de déconstruction du sens et de reconstruction d'un objet visuel sidérant tenait encore d'une forme d'artisanat, d'un lien éprouvé avec un substrat historique, d'un regard à hauteur d'homme, d'un ancrage dans la fidélité du document. Ici, plus rien de tout cela et l'on sent bien les difficultés de ces « nouvelles nouvelles images », faute de point de vue — à ce stade du moins —, à faire récit ou à installer, comme on aime à le ressasser de nos jours, une « narration » crédible. Ceci dit, dans *Sans soleil*, Chris Marker n'estimait-il pas déjà que les images déformées par le synthétiseur d'images Spectre (sic) de son ami japonais représentaient plus honnêtement la guerre que bien d'autres, pourtant plus réalistes?
(4) Tels que théorisés il y a plus de trente ans déjà, par Jean-Pierre Keller notamment dans *La Nostalgie des avant-gardes*, comme marques de fabrique de la post-modernité en art.
(5) Kasparov est d'ailleurs aussi de la partie, à propos de sa défaite contre IBM: dans un saisissant raccourci opéré par l'artiste David Fathi, il se voit rapproché de… Niépce, et de Duchamp!
(6) La notion même de « fiction alternative » proposée par Poivert et déjà évoquée prolongeant, sûrement de façon consciente, celle nettement plus oiseuse de « fait alternatif » ou de «vérité alternative», promue il y a quelque temps par certain président des États-Unis.
(7) La sentence, sous une forme légèrement différente, est souvent attribuée à Clémenceau… Quelle IA ou quel moteur de recherche nous aidera, en l'occurrence, à séparer le bon grain de l'ivraie?
(8) À cet égard, voir par exemple le petit film passionnant et édifiant réalisé par « ego » et visible sur youtube, « L'horreur existentielle de l'usine à trombones » (https://www.youtube.com/watch?v=ZP7T6WAK3Ow): on y découvre des IA qui apprennent à tricher, les conséquences des soucis « d'alignement » entre demande et réponse, les dangers de la libéralisation démissionnaire et l'immense incertitude (y compris des chefs d'État et des dirigeants d'IA, Sam Altman en tête) quant aux développements futurs.
(9) « On ne peut plus regarder sans imaginer », écrit d'ailleurs Poivert en conclusion de son introduction… Vaste question!

unloadingoverdrive ou quand le virtuel fait irruption dans le réel

Originaire d'un petit village situé en région Alsace-Lorraine et pratiquant le skateboard, François Bellabas part à la découverte du monde depuis l'écran de son ordinateur. En 2016, il décide de s'envoler pour Los Angeles où il fait l'expérience des constructions et paysages qui ont nourri son imaginaire, poursuivant le désir de comprendre les éléments constitutifs de cette culture hollywoodienne, terre nourricière de l'entertainment à l'échelle planétaire [1]. Combinaison de mots d'apparence sans queue ni tête, unloadingoverdrive invite à faire l'expérience d'une traversée aux confins du réel, où l'image se fait tantôt écran, tantôt portail et où la brique oscille entre support et module. Dans cette plongée en eaux troubles, les mots de l'artiste serviront de balises.

Vue de l'exposition unloadingoverdrive photo Francois Bellabas

Photographie

"Je me définis comme un photographe plasticien car toutes les pièces que j'élabore et déploie dans l'espace sont pensées à partir de mon regard de photographe et naissent des questionnements que j'ai à l'égard du médium photographique. La planéité du tirage d'abord, le fait de devoir, ensuite, nécessairement lui attribuer une forme définie voire définitive lors de son exposition sont, par essence, limitatives, c'est pourquoi j'ai, assez tôt, fait le choix d'élaborer des espaces virtuels où il m'était possible de créer et de stocker des images auxquelles je pouvais également attribuer des modalités formelles évolutives et collaboratives.

C'est ainsi que, depuis une dizaine d'années maintenant, je développe un processus de pensée et de production qui prend sa source dans diverses bases de données aux destinations et ramifications multiples. La première, la plus conséquente, s'intitule *Motorstudies* et rassemble en son sein quantité de photographies, vidéos et scans 3D que je prends en Californie, où je me rends régulièrement depuis 2016. *Mumble of silence* (2025) est un film qui a été réalisé sur base de séquences d'images générées virtuellement depuis l'analyse de mes clichés étasuniens – un procédé qui a précédemment donné naissance à un premier opus fort différent, *Firestorm is coming* (2024), qui a été montré aux dernières Rencontres de la Photographie à Arles –. Pour concevoir cette seconde vidéo, je n'ai sélectionné que des images de textures, la dotant ainsi d'un caractère pictural marqué qui, volontairement, contraste avec la disposition en grille des écrans de projection qui fait directement référence à ma *timeline*, c'est-à-dire à la manière dont le travail s'est élaboré. Accompagné.es dans notre rêverie par une fausse boucle musicale générée par ordinateur, j'aime à penser que *Mumble of silence* est comme un atmosphère où chacun.e est libre d'y voir ou interpréter ce qu'il.elle désire.

J'aime également jouer de certaines erreurs et aberrations visibles dans mes photographies que je mets en lien avec d'autres sources d'images affichant, elles aussi, des défauts de conception. *Synthetic Roots* est une base de données que j'ai commencée en 2022 et qui investigue les composants de mémoire intégrés dans des modèles génératifs d'images open source grand public, révélant par là même une souche de mémoire condensée et collective qui, d'une certaine manière, nous représentent et nous parlent à tous.tes. En adoptant une approche photographique de ces espaces latents où se mêlent éléments de programmation et images, je recherche les moments où la représentation du réel se fracture. De là est née la collection *Raw photo*, que j'alimente régulièrement d'images défectueuses ou, comme je préfère les nommer, *aborted diffusion*, car toutes résultent de processus qui ont été temporairement stoppés dans leurs calculs. Ainsi, les images se révélant à l'écran présentent soit des parties manquantes, soit un problème de cohérence qui affecte leur réalisme. J'ai choisi d'en présenter quelques-unes, à l'entrée de l'exposition sous la forme de multiples, que j'ai imprimé sur polaroïd puis coulées dans de la résine afin de les faire exister en tant qu'objet, tout en garantissant la pérennité du support. En m'inscrivant dans une tentative joyeusement détournée de la tendance au foreverisme (marketing produit poussé à son paroxysme), je cherche à matérialiser et à conserver, tel un vestige, un fragment de création technologique constitué, en réalité, de dix faux instantanés d'une même image générée par algorithme."

Corps et décors

"Étant donné que mon apprentissage s'est exercé dans un contact à la fois long et rapproché avec la technologie numérique, j'en suis arrivé à développer une aisance qui, aujourd'hui, me permet de naviguer dans ses systèmes et canaux comme je navigue au sein de mes propres pensées. J'aime à dire qu'une part importante de mon activité consiste à converser avec la machine, à établir une relation de partage de données et d'informations qui, *in fine*, contribue elle aussi à l'enrichissement de notre mémoire collective. Dans le même temps, j'ai senti que mon corps, au fil des années, s'était modifié. Les technologies et les machines ont grandement impacté nos rapports et comportements vis-à-vis de l'espace qui nous entoure. Il en va de même de notre manière de voyager : que ce soit via la voiture, le bus ou l'avion, notre corps a intégré des mécanismes qui, notamment, nous fait observer le paysage d'une certaine façon.

Dans mon processus de travail, comme dans l'exposition, mes pièces sont connectées mais toujours pensées dans une relative autonomie les unes par rapport aux autres. En outre, ma relation aux images s'élaborant de manière naturelle et instinctive fait que, certaines de mes créations photographiques existent sous une forme particulière et entrent en résonance avec l'espace telles des ponctuations, tandis que d'autres connaissent des instants de fixation spécifiques qui, même s'ils sont décrétés définitifs, n'empêchent nullement l'existence d'une ou plusieurs itérations. Par exemple, exposé au sous-sol et issu de la base de données *Motorstudies*, *MS_DATABASE_Blindshot_005* (2016), est un tirage photographique d'une vue en contre-plongée d'un échangeur autoroutier que j'ai prise depuis ma voiture lorsque je sillonnais la Californie. Pour le moment, cette image-portail [2] se décline en trois versions présentant chacune un angle de vue particulier, ce qui fait que, quel que soit l'accrochage envisagé, l'échangeur ne se révèle jamais tout à fait de la même manière. Suivant le même ordre d'idée, *Synthetic Roots_ARaw-Photo_Copy-001* (2024), est une image fictive de montagne qui dialogue avec l'espace via la répétition du motif. À l'image d'un fichier corrompu qui serait dupliqué sur plusieurs supports numériques, celle-ci réapparaît de manière accidentelle à des endroits clés du centre d'art, au gré d'une intensité lumineuse variable qui influe incessamment sur la perception que l'on peut en avoir. Sa récurrence a été pensée en écho à *MS_DATABASE_Blindshot_003* (2020), une photographie de coucher de soleil californien volontairement transformée en fond d'écran, et présentée comme tel, afin de rappeler que notre rapport quotidien aux images passe majoritairement par un écran, que ce dernier soit rattaché à un ordinateur, un téléviseur ou un smartphone.

Point d'ancrage dans mes recherches, *MS_DATABASE_Blindshot_005* a, entre autres, ouvert la voie à la création d'un objet matriciel à l'apparence d'un cube que l'on va retrouver décliné et démultiplié dans des représentations, formes et tailles relativement variées, tout au long du parcours. De l'apparition de ce module est né l'envie de mettre en exergue l'absurdité architecturale du réseau autoroutier et son omniprésence dans nos paysages naturels dans la seconde partie de l'exposition, telle une représentation miroir de l'esthétique urbaine et fonctionnelle qui s'affiche, elle, au rez-de-chaussée. Que ce soit par le biais de la photographie, de la sculpture, de la vidéo ou encore de l'installation, mon intention est de tendre vers une représentation de ces multi-couches de mémoire, tout en parvenant à traduire et faire ressentir ces différentes temporalités qui sont autant des vitesses d'écriture et de calcul – en rapport avec l'informatique –, que des vitesses physiques et corporelles."

Mobilité

"J'envisage l'exposition comme un médium à part entière, ce qui m'amène à systématiquement me rendre dans le lieu d'accueil pour prendre le temps d'appréhender les espaces qui, au final, intègre mon travail. Sur place, je prends les mesures de chacune des salles que je remodélise ensuite en 3D afin de conserver une mémoire de ces dernières et de leur agencement. De retour à l'atelier, je travaille patiemment à la conception de l'exposition en initiant différents dialogues et allers-retours entre l'espace virtualisé et mes pièces, modélisées également. À Contretype, c'est le point de vue de l'expérience qui a été retenu. Car, ce qui m'a interpellé dans cette architecture compartimentée et imbriquée, soumise à une circulation en boucle fermée, c'est le fait d'être amené à travailler à partir d'espaces qui sont presque tous des "espaces-seuils", dans le sens où, dès l'entrée, on est déjà sensiblement engagé dans un moment de bascule qui conduit vers autre chose, d'à la fois différent et qui, en même temps, cohabite à l'intérieur d'un même espace ; une manière détournée de parler du monde dans lequel on vit et où l'on est sans cesse traversé par des états différents.

Compte tenu du fait que le cœur de ma pratique est de composer avec une multitude de données, c'est souvent une image ou un corpus d'images en particulier qui joue autant le rôle d'amorce que de vecteur lorsque je pense à leur mise en dialogue dans l'espace. Aussi, à partir de l'image-portail *Synthetic Roots_Network-01* (2022) qui présente une vue urbaine, où gaines électriques et câbles de chantier se muent progressivement en filaments organiques, l'enchaînement des propositions dans l'exposition se dévoile au fur et à mesure du parcours, jusqu'à arriver à la pièce dédiée à l'installation interactive et immersive *Escape From L.A. [EFLA] Dust Reboot* (2022) – qui renferme, en son sein, quantité de points de vue à parcourir et à expérimenter –, pour ensuite se révéler d'une manière résolument différente lorsqu'on est amené à effectuer le trajet dans le sens de la remontée, soit du sous-sol vers le rez-de-chaussée ; une mobilité de corps et d'esprit qui fait en tous points écho à cette juxtaposition de couches de réalité que je convoque dans mon travail, où j'invite le public à entrer dans une zone de flottement aux contours indéfinis, l'incitant, du même coup, à débusquer les points de connexion et de scission entre ces environnements interconnectés. *Unloadingoverdrive* est en quelque sorte la transcription poétique d'une sensation, que j'ai cherché à retranscrire au travers de la mise en œuvre de cette traversée, née de l'association entre *unloading*, qui est le fait de décharger perpétuellement des images, des données, des pensées ou encore des émotions, et l'*overdrive*, ce système mécanique conçu pour surmultiplier les rapports de vitesse, s'inscrivant de fait dans cette temporalité contemporaine à laquelle chacun.e de nous est soumis quotidiennement."

Conçue comme un parcours où il s'agit de toujours aller plus en profondeur dans les potentialités de l'image, cette exposition peut être assimilée au dévoilement partiel d'un organisme cybernétique qui n'aurait ni début ni fin, et où chaque développement, présent comme à venir, participe indubitablement à la création de nouvelles articulations au sein d'un corpus indéfiniment vaste et perméable.

Clémentine Davin

Notes :

[1] "[on] parle souvent d'« industries de l'entertainment ». En me concentrant sur ces industries qui produisent des contenus, des services et des produits culturels, je mets l'accent sur la quantité, et non pas seulement sur la qualité. Je parle ici des blockbusters, des hits et des best-sellers. Mon sujet n'est pas l'« art » – bien qu'Hollywood et Broadway produisent aussi de l'art –, mais ce que j'appelle la « culture de marché ». Car les questions que posent ces industries créatives en termes de contenus, de marketing ou d'influence sont intéressantes, même quand les œuvres qu'elles produisent ne le sont pas. Elles permettent de comprendre le nouveau capitalisme culturel contemporain, la bataille mondiale pour les contenus, le jeu des acteurs pour gagner du soft power, l'essor des médias du Sud, et la lente révolution que nous sommes en train de vivre avec Internet. Ce faisant, je tente de saisir ce que l'écrivain Francis Scott Fitzgerald appelait, à propos d'Hollywood, « the whole equation », l'ensemble du problème : l'arithmétique de l'art et de l'argent, le dialogue des contenus et des réseaux, la question du modèle économique et de la création de masse. Je m'intéresse au business du show-business. J'essaye de comprendre comment on parle, à la fois, à tout le monde et dans tous les pays du monde.", in Frédéric Martel, *Mainstream - Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, édition Flammarion, Paris, 2010, prologue.

[2] terme employé par l'artiste pour désigner des images qui résistent et qui, par la force des choses, jouent le rôle de pivots ou d'amorces dans la poursuite de son travail.

« Wild Lemons »
Guy Van Bossche

Doux-amer

Vue de l’exposition Wild Lemons de Guy Van Bossche , © Galerie Keteleer

1.

Aujourd’hui, la peinture domine le marché de l’art, les musées et les centres artistiques avec un flot d’images et d’impressions peintes, souvent issues et basées sur la représentation de la vie quotidienne insouciante et/ou de détails de la réalité matérielle qui nous entoure, retranscrite avec précision par un artiste attentif. La peinture orne aujourd’hui les interminables murs des musées et des halls d’art comme Bozar (Bruxelles) et le S.M.A.K. (Gand), attirant d’interminables files de visiteurs en quête d’un divertissement visuel de qualité.

Reste à savoir ce qui se passe avec cette curieuse « flambée » de la peinture contemporaine qui, à partir de considérations figuratives modestes, baigne dans une atmosphère de suggestions intimes et intimistes. La peinture actuelle, qui suit les tendances et les impératifs commerciaux, repose largement sur la représentation aliénante de situations, poses et scènes variées qui effleurent subtilement la sensibilité humaine.

Aujourd’hui, la peinture est devenue un objet de décoration, séduisant l’œil avide du spectateur par sa virtuosité technique. Un spectateur qui, dans un monde complexe, cherche justement des sensations artistiques simples et apaisantes à travers l’image et son exécution. Rien de répréhensible en soi – jusqu’à ce que les musées légitiment ces tendances en les consacrant avec force et détermination, générant ainsi du profit tout en sapant leur propre position en tant qu’institutions scientifiques, garantes d’une évaluation objective de l’art et de son absence.

2.

Explorer les expositions de peinture pertinentes n’est pas une tâche aisée. Une exception lumineuse est l’exposition parfaitement équilibrée de Guy Van Bossche (1952) à la Keteleer Gallery à Anvers.

"Wild Lemons" est le titre d’une série de peintures récentes où l’insinuation du contenu met toujours en avant l’idée que les compositions transforment la surface en une strate savamment manipulée de peinture, abordant à la fois la réalité et la disparition progressive des connaissances en histoire de l’art. Guy Van Bossche convertit subtilement son imagination réfléchie en « scènes » où le contenu s’évapore dans un nuage de possibilités, d’hypothèses et de suppositions.

"Wild Lemons", cela m’a immédiatement fait penser à ce citron solitaire posé sur une élégante assiette en étain (1880), un petit tableau au format carte postale d’Édouard Manet qui a récemment brillé au KMSK d’Anvers. Ici, deux citrons surdimensionnés – ou s’agit-il de melons jaunes ? – poussent sur un arbre robuste qui rappelle une croix, derrière laquelle se manifeste une jambe sans cause apparente.

Un autre tableau monumental, "Wild Lemons #6", suspendu à l’opposé de la galerie, partage le même format imposant que "Wild Lemons #5" (200 x 200 cm). Plus sombre dans son atmosphère, il est structuré par des troncs graphiquement agencés qui organisent la composition et attirent l’attention sur de nombreux citrons dispersés au sol, ainsi qu’un morceau de viande curieusement placé. La symbolique s’impose ici comme un sceau sur un contenu partiellement dissimulé.

Une certaine religiosité émane même de ces toiles intrigantes, qui, par leur touche picturale, explorent toute la richesse matérielle de la peinture. En somme, un plaisir esthétique de plonger dans la matière picturale...

3.

Les deux côtés du mur intérieur de séparation, offrant une vue parfaite vers l’intérieur et l’extérieur de l’espace central de la galerie, sont marqués par quatre magnifiques peintures représentant un motif de pastèque (coupée). Ces tableaux troublent le regard grâce à leurs titres évocateurs.

La série "Inflatable Objects" traite de l’artifice et de l’illusion que la réalité fabriquée impose à notre perception. L’air ! Guy Van Bossche nous confronte au spectacle du vide gonflé – et il le souligne en plaçant ses pastèques monumentales sur la scène d’un théâtre.

Les Palestiniens et leurs sympathisants à travers le monde utilisent ce motif comme un symbole alternatif de territoire et d’indépendance. La pastèque devient ainsi une icône aspirant à la paix, à la liberté et à la souveraineté. D’autres y verront peut-être un clin d’œil aux "Demoiselles d’Avignon" (1907) de Pablo Picasso...

4.

Les théâtres de Guy Van Bossche baignent dans une lueur rouge – même la scène et les parois de fond conservent un ton rouge neutre qui rappelle Mark Rothko.

Il y a plus encore : la théâtralisation d’un motif chargé de sens devient ici une mise en scène figée dans plusieurs dimensions. En juin 1967, à Paris, les artistes Buren, Mosset, Parmentier et Toroni, opérant sous le sigle BMPT, avaient exposé quatre tableaux monumentaux identiques dans le Musée des arts décoratifs, laissant le public assis – et ayant payé son ticket – observer ces toiles immobiles jusqu’à ce que l’irritation et le tumulte montent. Rien ne se passait sur scène.

C’est cette même "pleine vacuité" que Guy Van Bossche atteint avec ses pastèques peintes : elles sont air, peinture, et dans leur apparence, elles évoquent un rêve (politique) ou un morceau d’histoire de l’art moderne. Ou peut-être une touche d’« exotisme » lointain…

5.

Une œuvre particulièrement intrigante, "Sorry Bijl", dégage à nouveau une forme de religiosité qui incite à décoder son sens.

On y voit un billard qui pourrait tout aussi bien être un monument funéraire, englouti par des couches de peinture rouge mouvantes qui le figent dans l’espace. Sur cette table reposent – encore une fois – des ballons qui pourraient évoquer des citrons.

Ce tableau, à la fois ludique et mystérieux, prend tout son sens à travers son titre : il s’agit d’un hommage de Guy Van Bossche à son ami Guillaume Bijl, qui réalisa en 1987 une œuvre historique, "Sorry", en plaçant simplement trois boules de billard dans un nid d’oiseau. Un geste qui rivalisait avec René Magritte, jouant sur le décalage entre langage et image, et forçant le spectateur à revenir à sa propre réalité vécue.

Un tableau magnifiquement complexe, qui aurait sans doute continué à intriguer même sans titre.

6.

Enfin, d’autres œuvres récentes restent à découvrir, ainsi que des esquisses exprimant la réflexion artistique sous forme d’« essais initiaux ».

Le titre "Le Ventriloque" évoque ce que l’on peut lire sur Wikipédia : « Le ventriloque donne généralement l’illusion que c’est la marionnette qui parle. »

Chez Guy Van Bossche, cette figure s’intègre à ses autres « motifs vides » disséminés dans son œuvre. Le ventriloque trompe son auditoire, dissimulant la véritable source de la parole et de l’écho.

Dans "The Ventriloquist V", le théâtre sert à nouveau de décor à un motif reconnaissable : un chapeau de magicien d’où sort une longue langue. Le tout est enveloppé dans un rideau rouge dense (évoquant des troncs serrés les uns contre les autres), sous lequel une ombre circulaire rouge intense est peinte.

Guy Van Bossche présente le théâtre comme un non-lieu où le public entre en contact avec des illusions fabriquées, offrant un miroir sur la manière dont langage et image influencent nos relations.

Cette exposition est une leçon magistrale de peinture et d’histoire de l’art, livrée avec un regard à la fois réfléchi et malicieux.

Luk Lambrecht

traduction par ChatGPT

(Un livret, incluant un texte de Philippe Van Cauteren, est disponible.)

traduction par ChatGPT

Galerie Keteleer Anvers
>08.03.2025
Guy Van Bossche
www.keteleer.com

Let's Dance – Morgane Tschiember

Let's Dance – Morgane Tschiember
22 mars au 26 avril 2025 – Vernissage le 21 mars

Pour sa première exposition personnelle à Liège, Morgane Tschiember (1976, Brest) investit l'espace de la New Space avec une nouvelle installation monumentale mettant en tension un ensemble de caractéristiques propres à sa pratique artistique : « Matière, couleur, espace et mouvement [...] les quatre maîtres-mots du travail de Morgane Tschiember »[1]. ***Let's Dance*** dépasse le cadre attendu d'une exposition en proposant aux visiteurs d'expérimenter une œuvre immersive composée de sons, de rythmes, de formes, de mots et de matières.

Le processus de création chez Morgane Tschiember s'envisage dans une temporalité exploratoire, nécessaire à la compréhension et à la rencontre d'un lieu et de matériaux (de leurs contraintes, de leurs qualités, de leurs limites) aboutissant au dialogue qu'ils produisent, ou non, l'un avec l'autre. Un processus créatif dynamique qui se concrétise dans le « faire », le corps de l'artiste souvent mis à contribution pour aboutir, ou au contraire, pour détourner une technique. Cette recherche perpétuelle permet à Tschiember de ne jamais se laisser enfermer dans les règles mais plutôt de repousser en permanence les limites, au seuil entre la maîtrise et l'abandon, aboutissant souvent à la rencontre de forces a priori contraires. Le caractère évolutif de cette démarche plastique expérimentale ne dévoile le résultat final qu'au dernier instant.

Lors de mes premiers échanges avec Morgane Tschiember, nous sommes à la New Space, dans ce vaste entrepôt industriel devenu lieu d'exposition, en pleine phase de test du nouveau dispositif. Je suis, tout de suite, troublée par la danse lente puis rapide qu'effectue sous mes yeux une imposante corde appareillée à un moteur. Fixée au sommet de l'espace, elle se mue sous l'impulsion de la machine tantôt comme un serpent, tantôt comme un lasso, ou comme un corps traversé d'énergie ou de tension, d'une lutte intérieure. Une chorégraphie inattendue s'organise entre cadences hypnotiques, circonvolutions organiques, rotations infernales et nœuds à la sensualité charnelle. L'installation comprend une deuxième corde suspendue, animée avec sa jumelle au rythme d'une partition composée par l'artiste afin de créer des motifs d'accélération, de répétition, de canon ou de fugue.

S'il ne s'agit pas de la première occurrence de la corde dans l'œuvre de l'artiste[2], il s'agit toutefois de sa première autonomisation. Le matériau s'émancipe, en effet, de tout usage pour sculpter un vaste espace et devenir forme par la force du mouvement. Cette relation à l'espace est primordiale, à la fois dans le lien que l'œuvre entretient avec l'environnement qui l'accueille ; mais également en tant que vide immatériel que l'œuvre vient façonner. L'installation sculpturale comprend autant la matière et la structure qui la compose que l'espace architectural qu'elle transforme. À la New Space, l'œuvre occupe autant l'espace au sol que la verticalité caractéristique du lieu, contraignant de ce fait la déambulation du visiteur. La transformation de la perception architecturale par l'installation d'une œuvre monumentale est parfaitement maîtrisée par Tschiember, et rappelle, entre autres, l'œuvre ***Swing*** (2012)[3] dont les bandes de plastiques souples envahissent la totalité de l'espace demandant aux visiteurs de traverser l'œuvre lors de leur passage.

La présence qui émane des cordes en tension appelle le corps du visiteur, invité à déambuler dans l'espace, à se laisser contaminer par une forme de transe méditative et multi sensorielle. L'œuvre de l'artiste s'expérimente, se traverse, s'écoute, se vit. L'artiste développe une perception empirique de phénomènes naturels et physiques qui nous entourent nous menant par glissement plastique et poétique vers des réflexions métaphysiques ou spirituelles.

« Si le travail de sculpteur de Morgane Tschiember est profondément ancré dans la matière, dans ce qui existe, ce qui se touche, se façonne, se fabrique ou se manipule, son œuvre est aussi empreinte de ce qui la dépasse, d'une dimension spirituelle qui irrigue sa culture personnelle comme sa nature ; non pas écartelée entre ces deux dimensions, mais au contraire équilibrée par elles, forgée par cette double puissance qui l'ancre dans le monde, tellurique et celui, vertigineux, des 'forces de l'esprit'»[4].

L'immatérialité du son, du souffle, de l'énergie et du temps, ne deviennent pas moins centraux à la pratique de l'artiste. Le corps paraît, à cet effet, tout autant signifié par le passage de l'air sur la corde qui rappelle le souffle de vie, l'intériorité du corps qui viendrait gonfler l'espace d'exposition, à sa propre cadence, à son propre rythme.

Derrière le mouvement des cordes, apparaît au fond de l'espace une structure métallique qui accueille une large série de ***Skin Poems*** (2023-2025). Une autre rythmique s'épanouit ici par le mot, la phrase, la citation. Ces « peaux », autre métaphore du corps, réalisées à partir de mousses colorées imbibées de cire et d'autres liquides industriels révèlent les différentes étapes de leur fabrication. Les nervures visibles à la surface sont autant de traces laissées par la mutation des matériaux séchés au soleil. Les phrases sont, ensuite, marquées par l'artiste au fer rouge, apportant une nouvelle dimension à l'œuvre qui dépasse tout cloisonnement dans un médium. Peinture, sculpture, geste performatif se confondent et donnent un nouveau corps au texte, il sort du livre pour s'incarner dans la matière et dans l'espace d'exposition. Un geste rituel de la fusion et par extension de la mise à feu, qu'elle n'hésite pas à pratiquer dans le cadre d'autres vastes installations telles qu'en 2017 à la Biennale de Gstaad où elle compose un cercle de feu monumental dans le paysage enneigé ; ou encore en 2018 à l'occasion de la Nuit Blanche à Paris où elle met le feu aux vers de Rilke, célébrant un moment de partage à la frontière de la fête païenne et de la performance individuelle.

Chaque partie de ce long poème est, soit écrite par l'artiste elle-même, soit par un auteur qui lui est cher, passant du célèbre poète Rainer Maria Rilke (1875-1926) à Diane di Prima (1934-2020), poétesse et militante américaine, proche de la *Beat Generation*. Elle emprunte ici quelques vers pour se les réapproprier dans une œuvre plus large qui ne manque pas de s'inscrire dans une constellation de figures tutélaires qui nourrissent et accompagnent sa démarche plastique. Durant nos échanges, les noms de Derrida ou de Descartes, côtoient ceux de Carl André ou d'Olivier Mosset, sans oublier l'auteur du fameux ***Let's Dance***, David Bowie. La pratique de Morgane Tschiember se situe au cœur d'un réseau artistique, littéraire, philosophique ou chorégraphique qui infuse une pensée globale de la création. Le lien intrinsèque que l'artiste tisse à l'espace, à la résurgence de formes simples, parfois géométriques, au travail d'échelle, à la dialectique du volume et du vide ou encore à la place active du visiteur entrent inévitablement en écho avec un ensemble de considérations partagées par de nombreux artistes de l'art minimal durant les années 1960. Un héritage plastique induit partiellement dans son œuvre et pourtant mise à distance par une approche sensible et spirituelle, un romantisme nourri par la sensualité de la matière et par le bouillonnement désordonné du vivant. Les œuvres de Morgane Tschiember embrassent un large spectre d'influences et d'inspirations dans une forme d'horizontalité générique, chaque œuvre portant l'emprunte plus ou moins visible de tel ou tel héritage ou référence.

Comme son titre l'indique, ***Let's Dance*** nous pousse du côté de la danse. L'artiste activera d'ailleurs l'installation en invitant des danseur.euse.s à performer au sein de l'installation. Une mise en abyme du corps dansant, qui ouvre à l'idée romantique de l'œuvre d'art totale, englobant une variété de disciplines artistiques, de médiums où l'art et la vie formeraient un tout. Il y a tout de même une porosité ou une translation qui apparaît, ici, entre le lieu d'exposition et celui de la scène dont le quatrième mur serait absent. Les cordes en mouvement mobilisent une vaste constellation d'œuvres chorégraphiques, cette fois. Danse, corps, rotation, mouvement, formalisme, stylisation. Un vocabulaire qui m'évoque pêle-mêle les « Rope dance translations » (1974) du chorégraphe américain, Andy de Groat, ou l'œuvre « Silhouette » (1980) composée de cordes de l'artiste performeuse espagnole Esther Ferrer, ou encore les premiers travaux de la chorégraphe américaine Simone Forti contractant danse et objet du quotidien, sculpture et performance. Sans oublier, la délicate rotation effectuée par deux corps dans « Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich » d'Anne Teresa de Keersmaker. Accompagnée de son et de musique, l'installation semble s'approprier toutes les potentialités de la scène.

L'exposition ***Let's Dance*** de Morgane Tschiember est inaugurée le jour du retour du printemps et célèbre l' état transitoire du monde, les rythmes cycliques du renouveau ou la mise en scène des vœux que l'artiste souhaite partager avec nous. Par une pratique artistique flirtant avec les gestes du rituel païen ou sacré qui célèbre les forces de la nature, l'artiste insiste sur la joie comme seule forme de résistance ... il faut continuer de danser ! *Let's Dance* !

Sophie Delhasse

[1] *Morgane Tschiember*, Aude Launay, Revue 02, [en ligne], https://www.zerodeux.fr/guests/morgane-tschiember/
[2] Suite à une résidence au Japon, à la Villa Kujoyama, Morgane Tschiember commence à utiliser la corde dans la lignée de la tradition japonaise du Shibari. La corde nouée est alors utilisée pour suspendre ou enserré des objets d'art ou du quotidien.
[3] L'œuvre ***Swing*** de Morgane Tschiember fut présentée en 2022 à la Fondation CAB à Bruxelles.
[4] Alexia Fabre, *Six Soleils*, texte de l'exposition personnelle de Morgane Tschiember au MacVal, France, 2017

Béatrice Balcou

La vie secrète et matérielle des œuvres.

Béatrice Balcou travaille actuellement au sein de La Loge au développement d'un nouveau projet qui prolonge et déploie un dialogue entre pratiques artistiques contemporaines et restauration d'œuvres d'art. Elle y explore la portée politique et émancipatrice des gestes de soin et de réparation.

A quelques semaines de l'ouverture de son exposition, il nous a semblé intéressant d'interroger les prémices et les différents enjeux d'une pratique singulière et passionnante dans sa capacité à résister à l'injonction à toujours produire du nouveau pour se fonder, au contraire, sur la transmission des savoirs, la déconstruction des hiérarchies et, tout autant, sur un rapport au temps distendu propice à une attention toute particulière à la matérialité des œuvres qu'elle nous donne à éprouver avec intensité.

Vue d'atelier, La Loge, Photo Antoinette Jattiot

A l'heure où l'on se parle, tu es donc en résidence à La Loge où tu travailles à l'expérimentation d'un nouveau projet. Peux-tu, ici, en dévoiler la genèse de même que ta méthodologie de travail ?

Il s'agit bien d'une résidence et d'une expérimentation qui doit déboucher sur la production d'œuvres et, in fine, sur une exposition à La Loge. Je travaille à partir de rapports de restauration d'œuvres picturales que j'étudie en profondeur avec l'aide de deux jeunes restauratrices Sibylle Hacquart et Barbara Cardone. J'ai donc contacté plusieurs musées en Belgique et en France afin de trouver des œuvres ayant subi d'importantes restaurations qui pouvaient être intéressantes à interpréter. Il faut savoir que la plupart des restaurations sont souvent des gestes très minimes.

Mon travail consiste donc, dans un premier temps, à identifier et créer un support vierge identique à l'œuvre d'origine, tant par sa taille que par sa matière (contreplaqué, toile, papier, etc.). Je vais ensuite y reproduire les parties altérées de l'œuvre-source, puis ses restaurations, tant les plus récentes que les plus anciennes.

Cette recherche peut être parfois ardue. En ce moment, par exemple, je suis à la recherche d'une toile appelée *Cotton Duck*. Principalement utilisée pour les vêtements de travail ou par les marins en raison de sa grande solidité. Elle était également employée par l'artiste Barnett Newman. Cette toile est difficile à trouver en Europe et n'est disponible en grands formats qu'aux États-Unis, sans possibilité de livraison. Le choix du support est une question essentielle, car il fait partie intégrante de l'identité picturale de Barnett Newman. On sait qu'il peignait directement sur la toile brute, sans couche de préparation ni gesso. Quand on regarde ses œuvres, on est confronté directement à la toile et à son tissage très dense. Les toiles de Jef Verheyen, en revanche, sont en toile sergée, plus accessible en Europe. Bien que visuellement proches, ces deux types de toiles ne sont pas identiques. Comme tu l'auras compris, dans ma démarche, le choix du support, est déjà un travail en soi.

Sur ces supports, je vais donc représenter les parties altérées. Ce travail nécessite tout un apprentissage : il me faut d'abord me familiariser avec la technique de l'artiste, ce qui demande du temps et de la rigueur. Mais c'est aussi une expérience particulièrement enrichissante. J'acquiers des connaissances qui ne se trouvent pas toujours dans les livres, et parfois même absentes des rapports de restauration. Ce sont des éléments que je découvre en pratiquant, en expérimentant directement par la copie. Reproduire est une chose mais reproduire les altérations et les restaurations en est une autre. Parfois, ça fait un peu mal au cœur mais ça donne beaucoup d'informations sur la vie de l'œuvre, son contexte et sa matérialité. Et aussi, comment elle réagit aux aléas du temps et des accidents.

Je m'appuie donc sur l'analyse des rapports de restauration qui sont de véritables analyses scientifiques ce qui a nécessité que je puisse collaborer avec des restauratrices qui m'aident à déchiffrer ces rapports. J'ai nommé ce nouveau projet *Poor Paintings* et, ce sera également le titre de l'exposition à La Loge.

Je travaille en parallèle à la production d'un film (une performance filmée) en lien avec le travail des *Poor Paintings*. Celui-ci est techniquement assez difficile à réaliser. Je collabore dès lors avec mon compagnon Tom Heene et Jannes Calles.

Le film qui résultera de plusieurs jours de la vie d'une oeuvre intègrera le lampadaire extérieur qui viendra éclairer la toile à la nuit tombée de même que le son de la rue. Soit, la réalisation d'un portrait d'une œuvre en train de se faire, dans son contexte de production et donnant à expérimenter le temps que je consacre à une œuvre ou bien encore l'enregistrement de ce qui peut s'apparenter à une performance.

La durée de la vidéo dépendra du nombre de couches de peinture appliquées par Jef Verheyen sur cette toile en particulier, qui constitue le point central du film. C'est cette temporalité, ce temps long dédié à la « réalisation » d'une oeuvre, qui est au cœur du film.

Idéalement, j'aimerais que le film commence au début de l'exposition et s'achève à sa toute fin. Il épouserait ainsi la durée même de sa présentation à La Loge, ce qui est une idée à la fois simple et belle à envisager.

Comment considères-tu la part expérimentale de ton travail ? Cette recherche n'est pas sans risque d'échecs. **Quels ont été jusqu'ici les écueils auxquels tu as été confrontée ?**

Il y a une semaine, j'ai traversé une véritable crise, car les résultats plastiques que j'obtenais ne me satisfaisaient pas. Au final, je me suis souvenue avoir traversé les mêmes problématiques avec mon travail précédent, *Recent Paintings*: échapper à l'image et être davantage dans la sculpture, dans la matérialité et dans l'espace. Et, aussi, dans le geste. Si mon œuvre n'apparait que comme une image, cela ne me convient pas.

La série *Recent Paintings* montre des pages de livres d'art flottantes dans une cadre, qui ont été restaurées comme des images mais surtout comme des sculptures.

De la même manière, dernièrement à La Loge, j'ai enlevé les toiles ou les contreplaqués du châssis. On fait donc face à un squelette ce qui nous paraît mieux fonctionner dans l'espace de La Loge.

Tu arrives de la sorte, là où tu veux nous pousser à regarder ?

Oui et il y a une plus grande simplicité qui me convient mieux.

Cette recherche vient donc s'inscrire dans le prolongement de la série *Recent Paintings*, exposée chez Beige (Bruxelles, 2023), et, je crois, à la suite d'une recherche qui explorait les gestes et les savoir-faire techniques de la restauration que tu as effectuée en 2022 avec l'aide du CNAP ?

La restauration croise mon travail depuis plusieurs années déjà et l'aide du Cnap m'a permis d'approfondir cet aspect. En 2020, j'ai fait une résidence au Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques (Cirva) où j'ai produit deux séries d'œuvres, dont les bâtons de verre (les *Porteurs*) qui contiennent des résidus d'œuvres que j'avais glanés auprès de restauratrices ou d'artistes. Il y eut aussi la réalisation de la série des *Containers*, qui sont comme des cloches en verre dans lesquelles, j'ai inséré un insecte qui a grignoté un petit morceau d'une œuvre d'art. Et avant cela encore, il y eut une œuvre qui n'a pas été beaucoup montrée mais qui porte une assez belle histoire. En 2014, j'ai fait une résidence au Casino Luxembourg. Durant celle-ci, je cherchais une œuvre avec laquelle réaliser une cérémonie.
Au cours d'une visite du musée de la ville avec la conservatrice Gisèle Reuter, mon regard s'est arrêté sur deux rotogravures en très mauvais état : l'une représentant le Mont Blanc, l'autre, Notre-Dame de Paris. Entre le cadre et l'image, des mouches s'étaient glissées, les images étaient complètement délavées mais, néanmoins, très belles dans cet état. J'ai posé la question de savoir ce qu'elles allaient devenir et on m'a répondu qu'elles allaient certainement être jetées ou données à une école, mais qu'elles n'allaient pas rester au musée.

Quelques jours après, j'ai demandé si je pouvais en être la destinataire. Je ne savais pas ce que j'allais en faire mais j'imaginais pouvoir les utiliser d'une manière ou d'une autre dans le futur. La conservatrice m'a alors rédigé un contrat assez intéressant : le musée de la ville de Luxembourg me faisait officiellement don de ces deux œuvres, à la condition que j'en fasse une création conceptuelle. Elles sont ensuite restées deux ans dans mon atelier sans que je sache comment répondre à la condition.

Lors d'une invitation à exposer à La Galerie de Noisy-le-Sec (France), j'ai enfin trouvé l'opportunité idéale pour donner une nouvelle vie à ces œuvres. J'ai fait appel à la restauratrice Julie Swennen pour restaurer les deux rotogravures, documentant tout le processus avant de les réexposer dans un espace avec d'autres œuvres d'art. Elles sont assez belles. Il y en a une qui tend vers le marron et l'autre, vers le bleu. Elles redevenaient ainsi visibles. Peu après, le Frac Île-de-France en a fait l'acquisition, leur permettant d'intégrer une collection, cette fois, celle de l'art contemporain. Aujourd'hui, lorsqu'elles sont exposées, une boîte contenant toutes les archives de leur restauration est mise à disposition des spectateur.ice.s, leur offrant un regard sur leur histoire matérielle et géographique.

En pratiquant les *Cérémonies*, en travaillant très régulièrement sur les œuvres d'autres artistes, dans les coulisses des musées, la question de la restauration des œuvres est constamment présente.

Peux-tu décrire plus précisément le processus à l'œuvre dans la série exposée chez Beige ?

Je voulais inviter des restauratrices dans mon atelier afin d'expérimenter autour des gestes de soin et de restauration d'œuvres. J'ai décidé de cantonner ma recherche à la restauration de papier et d'utiliser des livres que j'avais chez moi et qui avaient subis un dégât des eaux. J'ai sélectionné des pages de ces livres qui représentaient des reproductions d'œuvres d'art. Ce geste avait plus de force, justement parce qu'il ne s'agissait pas de restaurer des œuvres originales, mais leurs simples reproductions. Il y avait là une forme d'absurdité, mais aussi quelque chose qui, paradoxalement, renforçait la démarche. Je me suis concentrée sur la restauration du papier, ce qui était tout un

apprentissage. Apprentissage que j'ai beaucoup aimé, comme de travailler le papier.

Il y avait donc ces quatre livres d'art monographiques sur Agnès Martin, Claude Rutault, un livre sur William Turner, principalement axé sur ses œuvres qui tendent vers l'abstraction et, enfin, un autre sur Bas Jan Ader, très conceptuel, réalisé avec un papier bon marché et très fragile, contrairement, par exemple, au livre sur Agnès Martin produit avec un papier très solide. La seconde dimension de ce travail, était d'interroger l'abstraction, en lien avec la nature, le paysage. Chaque reproduction entretenait en effet un lien avec un élément naturel. Trois œuvres de cette série seront certainement exposées à La Loge.

Ta démarche, et ce, depuis le début, accorde une attention toute particulière aux gestes du travail artistique. Où s'origine cet intérêt de même que celui de l'engagement du corps dans ton travail et, singulièrement, dans tes cérémonies qui sont de puissants rituels intimistes.

Cet intérêt pour le geste et notamment celui en lien avec le travail raconte beaucoup de choses sur ma vie, mon histoire, ma famille mais je ne pense pas que ce soit nécessaire de le détailler. En étant ouvreuse dans des théâtres, en ayant fait un post-diplôme en danse et en ayant travaillé comme danseuse pendant quelques années, on peut aussi dire que j'ai reçu une deuxième formation, davantage tournée vers la scène, en plus de celle des beaux-arts.

J'avais aussi, mais je n'ai pas terminé, commencé une thèse ayant pour sujet les gestes documentaires sur scènes. Un peu dans l'esprit des oeuvres de Toshiki Okada ou Rineke Dijkstra. Mais finalement, j'ai préféré mettre cette recherche de côté pour me concentrer sur mon travail artistique.

D'une manière générale, je pense qu'il y a toujours eu dans mon travail, une attention pour le geste du travail et pas uniquement ceux du travail artistique. En 2009, par exemple, j'ai réalisé trois vidéos dans lesquelles je reproduis les gestes du travail d'anciens mineurs rencontrés en Pologne, en Allemagne et en France. Et puis, je crois que l'idée du travail, en général, est présente dans mes œuvres, soit via la temporalité, soit via la répétition et, bien sûr, le geste.

Quel est le point d'ancrage du travail de 2009 ?
Une invitation singulière d'Artconnexion à Lille. Cette structure avait invité plusieurs artistes français, polonais et allemands à explorer les régions marquées anciennement par l'activité minière. C'était super intéressant car ces territoires étaient en pleine transition après la fermeture des usines. L'enjeu était d'analyser comment chaque pays avait réorienté ses activités. Pour ma part, ce qui m'intéressait, c'était de rencontrer les ouvriers.

Dans la foulée, peux-tu évoquer brièvement tes premières œuvres, tant il me semble qu'elles conditionnent, toutes, l'œuvre à venir ?
Computer Performance (2010) est aussi liée à une invitation d'Artconnexion (en collaboration avec l'Institut français) et à ma résidence de 5 semaines au Japon. C'était une résidence nomade sans obligation de production. L'idée était de faire de la recherche autour des gestes quotidiens. Au retour, j'avais en revanche l'obligation d'organiser une soirée durant laquelle, j'allais rendre compte de mon expérience. J'avais commencé de manière très classique à faire un PowerPoint avec des images, des extraits de texte…J'ai trouvé que c'était trop facile parce qu'au Japon, on prend de belles images assez facilement et, de la sorte, j'échouais à rendre visible les gestes. Il fallait que j'échappe à l'image, à la belle image.

J'ai donc fait croire que j'allais projeter un PowerPoint et j'ai exécuté minutieusement tous les gestes nécessaires : brancher l'ordinateur au vidéo-projecteur, l'allumer, attendre, puis éteindre et ranger le vidéo-projecteur et l'ordinateur. Ma gestuelle, calme et précise, inspirée de ce que j'avais observé au Japon, invitait le.la spectateur.ice à une certaine qualité d'attention ramenant la personne à l'instant présent et aux moindres détails. A l'issue de ces gestes, je n'ai pas diffusé de PowerPoint mais juste une projection blanche. Il n'y avait pas grand-chose à voir, si ce n'est mes gestes.

Une proposition qui optait déjà pour une attention toute particulière aux gestes et au contexte d'émergence d'une œuvre.

Oui, voilà. J'ajoute qu'à l'allumage, le projecteur que j'avais choisi créait comme une sorte d'halo qui était assez beau.

Vue d'exposition, Tes mains dans mes chaussures, La Galerie - Centre d'art contemporain de Noisy-Le-Sec, septembre 2016 à juillet 2017"

Ensuite, j'ai fait une résidence au Frac Franche-Comté sur les gestes de travail dans les musées. Je suivais Norbert David, le régisseur du Frac. Après cette résidence, j'ai fait une de mes premières performances intitulée *Untitled Performance 2* (2012). (*Untitled Performance 1* (2011) était juste un petit film pour promouvoir une exposition où on me voyait dans les réserves manipuler un carton). Pendant cette performance, je manipule durant quatre heures trois planches de bois emballées comme des œuvres d'art. Je les déballe une par une puis les remballe, de droite à gauche, puis de gauche à droite, comme un travail à la chaine, mais avec une temporalité ralentie et une attention très soutenue. Si on regarde mes pieds sous la table, on peut reconnaitre des mouvements inspirés du tai chi.

Une discipline que tu pratiques.

Que je pratiquais, oui. Là, je fais une petite pause avec les arts martiaux. Je me suis mise au yoga. Le tai chi m'aide à tenir quatre heures d'affilée. Quand je maintiens une posture juste, je ne ressens pas de fatigue, même après tout ce temps. L'enjeu est aussi de préserver mon corps, d'exécuter chaque mouvement de manière fluide et naturelle. C'est une forme de méditation en mouvement.
A la suite de deux résidences quasi simultanées, l'une au Ravi (liège) et l'autre, au Quartier à Quimper, j'ai eu envie de choisir une œuvre dans une collection et de créer un rituel inspiré de la cérémonie de thé au Japon. Je n'en avais pas vu lorsque j'étais au Japon mais quand j'ai réalisé *Computer performance*, une spectatrice m'a dit qu'elle y avait identifié les codes d'une cérémonie de thé avec des objets technologiques. A partir de là, j'ai commencé à lire toute la philosophie qu'il pouvait y avoir autour de ces cérémonies et cela m'a beaucoup intéressé. J'ai donc cherché à participer à des cérémonies de thé en Belgique et je suis tombée par hasard à Bruxelles sur une association qui donnait des cours de Shanoyu. J'y ai donc pris quelques cours et cela a conditionné l'introduction de l'inspiration de cette pratique dans mon travail. Une pratique qui induit nécessairement une temporalité différente et une envie de prêter attention aux choses.

Il y aussi, très présente, l'idée de prendre son temps.

Vanessa Desclaux parle très bien de ce rapport au temps dans son analyse de mon travail parue dans les Cahiers du MNAM (Paris). On peut dire que je suis sculptrice ou performeuse mais l'objet central de mon travail, c'est vraiment le temps.

C'est très important pour toi aussi de nommer les personnes avec qui tu travailles ou qui inspirent ton travail, de sortir de l'invisibilité tout le travail qui accompagne l'émergence des expositions.

Effectivement, j'essaye mais ce n'est pas toujours facile. Le nombre de caractères autorisé sur un cartel par exemple…

Tout dans ta pratique convoque la mise en condition d'une attention profonde du spectateur et, dès lors, d'une perception aiguisée aux moindres détails de ce que tu proposes à la vision. Tes cérémonies sont à cet égard une expérience extrêmement puissante pour ceux qui y prennent part. Tu parles volontiers de la notion d'absorbement, qui est absolument quelque chose que l'on appréhende fortement. Peux-tu nous les décrire à partir de ces deux entrées que sont l'attention et la perception ?

Avant de faire une cérémonie, je me mets dans un certain état de disponibilité et de concentration maximale. Quand j'en réalise une pour la première fois, il me faut minimum trois à quatre jours, voire une semaine pour la préparer, me mettre dans une certaine énergie et trouver les gestes justes. Cet état d'absorbement se crée par concentration et par un engagement total dans la tâche et les gestes que j'exécute. Ce n'est pas un jeu, mais une disposition particulière dans laquelle je me place. Ensuite, certaines règles liées à l'espace, au rythme et au rapport au spectateur font que chaque détail compte : une fenêtre ouverte, un regard posé sur un objet à un instant précis, tout a son importance.

Je m'exerce aussi à laisser de la place pour l'autre. Chacun à son rôle. J'essaie de ne pas être trop présente afin de laisser toute la place à l'œuvre que je manipule, un peu comme une passeuse. Ça permet à des choses d'être mieux vues, mieux regardées, de mieux observer des détails qui sinon auraient pu nous échapper—d'autant plus dans un monde où nos vies sont sans cesse submergées par un flot d'informations et d'images.

Ton travail m'est aussi apparu éminemment politique en explorant plus profondément ta pratique. Je parle notamment de la question de la décélération, qui n'est pas une petite chose au regard de nos vies contemporaines. Je parle aussi de l'économie de l'attention que tu travailles puissamment. Il y a aussi la question du décentrement de ta position d'artiste car il s'agit aussi pour toi, comme tu le dis très bien, de sortir du je autoritaire. Et tout autant, de privilégier la répétition et l'approfondissement face à l'injonction à produire toujours plus. Quel est le point d'ancrage de cette mobilisation à investir ces champs de résistance ?

Lorsque les cérémonies ont vu le jour, tout comme mes premières œuvres, l'idée de décroissance était déjà présente. Mes lectures de l'époque y étaient étroitement liées—Isabelle Stengers, la question du capitalisme… Je crois que cette problématique traverse chacune de mes œuvres. Je ne la résous pas, mais elle les habite, les guide et les imprègne profondément.

À La Loge, j'ai traversé un moment d'inconfort, car je déployais lors des phases préparatoires trop de choses. Alors, tu me diras, pour certains artistes, cela resterait dérisoire, mais pour ma part, je préfère de loin travailler avec ce qui existe déjà ou avec très peu.

C'est dans cette approche que je me sens le plus en accord avec ma démarche. Dès que je tends vers quelque chose de trop vaste ou trop coûteux, cela me semble en décalage avec le monde dans lequel nous vivons. C'est pourquoi, à La Loge, il n'y aura ni cadre ni châssis, mais une présentation la plus directe et épurée possible, toujours guidée par cette idée de décroissance qui sous-tend l'ensemble de mes choix.

C'est très manifeste pour moi. Ce qui est montré est quelque part réduit à une essence et, c'est cette essence, qui fait toute la puissance du travail.

Souvent, j'ai du mal à ouvrir mon atelier, à dévoiler le processus du travail car bien souvent dans le processus, il va y avoir beaucoup d'informations, un trop plein de choses. Il y a beaucoup de recherches en amont. Pour les *Containers*, qui paraissent pourtant très simples, j'ai par exemple eu des échanges super intéressants avec Fabien Forher qui est l'un des entomologistes qui m'a fourni des insectes muséophages. J'aurais pu les rendre visibles mais je me suis rendu compte que l'œuvre - les *Containers* - ne le nécessitait pas, que ces discussions les auraient au contraire enfermés dans un seul contexte alors que seuls, ils peuvent être interprétés de différentes manières par les spectateurs.

Il y a aussi un dispositif spécifique qui a à voir avec la perception dans tes *Porteurs*. Peux-tu nous en parler ?

Souvent, une relique religieuse se résume à un minuscule fragment—un morceau de bois, un éclat d'os—entouré d'un décor foisonnant qui, paradoxalement, détourne l'attention. Cette notion de diversion m'intéressait particulièrement. J'ai voulu jouer sur cette perception en intégrant deux types de surfaces au tube : une partie cannelée qui trouble la vision, empêchant de voir clairement ce qu'il contient, et une partie lisse qui, selon l'épais-

seur du verre, peut créer un effet de loupe. Ce contraste rappelle d'un côté le kaléidoscope et de l'autre, un dispositif optique plus précis. Cette découverte a été l'une des belles surprises du processus.

Ils ont aussi été réalisés dans le but d'être portés. Le meilleur endroit d'exposition pour moi, c'est quand ils sont dans la main car ils ont le même format que les bâtons de relais.
La première idée était donc de les activer, de les faire circuler. J'ai proposé ce type d'action dans les musées où j'étais programmée mais, à chaque fois, c'était un peu problématique parce que c'est du verre et qu'ils paraissent fragiles et que mon souhait étaient qu'ils soient manipulés non pas par des professionnels (des performers par exemple) mais par le public. Les actions ne devaient pas être spectaculaires mais simples et inscrites dans le quotidien. L'art et la vie ! Ils ont finalement toujours été exposés immobiles sur des étagères laissant le spectateur imaginer comment ils pouvaient être activés.

Ton travail résiste, là aussi, à cette spectacularisation de l'art.

Effectivement. J'ai par exemple confié un de ces objets à mes voisins pour une journée et une nuit, en leur disant qu'il avait besoin de prendre l'air, de prendre de la distance avec moi. L'expérience était assez intense. Ensuite, je me suis dit que je pourrais proposer à mon père une promenade sur une petite île en Bretagne et, durant celle-ci, on s'est échangé les bâtons. Puis, j'ai trouvé d'autres opportunités de réaliser des actions avec ces *Porteurs*, de manière assez libre et gratuite. Ce qui m'a fait beaucoup de bien.

J'ai répété l'expérience en Autriche, au Centre d'art Memphis à Linz où j'avais une exposition. Il y eut une sorte d'appel à candidatures, quelques personnes s'étaient inscrites et j'ai fait des marches dans la ville. On doit faire attention quand on marche avec cet objet en verre. Notre corps se place différemment. Du coup, on n'est pas complètement connecté à la réalité et les personnes parlent. J'apprends plein de choses sur la ville, sur l'architecture, sur leur vie.

Une autre fois, il y avait deux personnes inscrites mais qui sont arrivées en retard et parce que nous étions en plein montage de l'exposition, j'étais fatiguée. Je leur ai donc proposé une sieste collective avec chacun un bâton à la main. J'ouvrais de temps en temps les yeux et je trouvais ça super beau, ces personnes assoupies avec les bâtons. On avait éteint les lumières, seuls les lampadaires de la rue et les avant phares des voitures nous éclairaient. C'est un prétexte pour partager un moment ensemble, une expérience commune, en toute simplicité, sans attente, sans pression.

Le corps collectif que tu génères est aussi un élément important de ta pratique. Durant les cérémonies qui se pratiquent en petits groupes, il y a quelque chose qui circule entre ce petit cercle, quelque chose qui fait corps autour de ce qui est donné à voir, autour de ce qui est dévoilé. Et comme on vit intensément cette même expérience, cette expérience du regard, de l'attention, du silence aussi, ce n'est pas rien.

Oui, la question de ce qu'on fait, là, tous ensemble, de ce qu'une œuvre d'art apporte à notre société, à nous personnellement, à nous, ensemble, m'importe et me guide.

Tu déclares te préoccuper principalement de la matérialité de l'œuvre qui fait l'objet de ton attention. Pourquoi et comment ?

Non, il n'y a pas que ça. Ça dépend des œuvres et du contexte. Au Québec, au Musée d'art de Joliette, j'ai par exemple travaillé autour d'œuvres d'artistes autochtones, ce qui n'était pas sans poser de questions politiques.
Après, il y a aussi eu cette exposition à Société (Bruxelles, 2022) où j'ai travaillé autour des artistes femmes du Bauhaus ce qui pose d'autres questions d'ordre socio-politiques.-

Comment s'opère le choix des œuvres sur lesquelles tu travailles ?

Pour l'exposition à La Loge, j'ai pensé que, pour montrer les gestes de réparation, il valait mieux travailler à partir d'œuvres abstraites plutôt que figuratives. L'abstraction permet d'éviter la représentation et de ne pas s'attacher au sujet en tant que tel. Elle recentre le regard sur le support, la matérialité et les formes.

Beatrice Balcou, Recent Painting #8, Beige, 2023, Photo Isabelle Arthuis

Pour les *Recent Paintings*, la sélection s'est orientée vers des œuvres abstraites ou proches de l'abstraction, qui entretiennent un lien avec la nature. Je voulais explorer l'histoire de cette relation entre abstraction et notre compréhension de la nature. Ce choix s'est aussi fait de manière intuitive, à partir d'artistes que j'affectionne particulièrement et dont les ouvrages figuraient déjà dans ma bibliothèque—à l'exception d'un livre trouvé par hasard au marché aux puces.

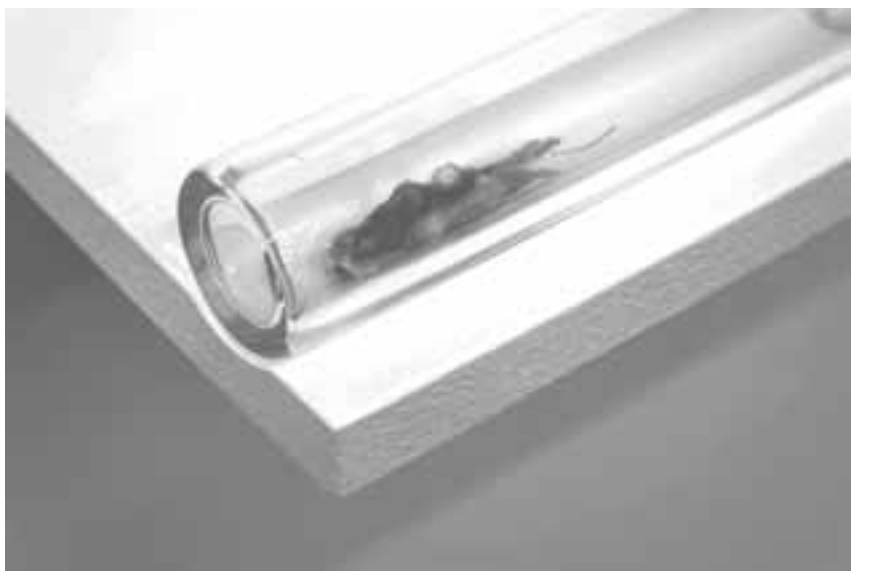
Il y a aussi fortement au cœur de ta pratique, la volonté de déplacer l'attention sur d'autres que toi ou, en tout cas, de diriger la focale de la sorte. Tu utilises d'ailleurs volontiers le vocable de passeuse.

Il y a une notion d'horizontalité, une volonté de sortir des processus de domination, la tentative d'essayer d'exister autrement. Dans le choix des œuvres, je vais également être attentive à choisir des artistes connus et moins connus et de leur apporter la même attention.
A ce titre, les œuvres Placebo, qui sont des répliques en bois d'autres œuvres, vont toutes être à égalité de traitement alors qu'elles convoquent des artistes connus et moins connus. Cela rejoint peut-être ma première œuvre. Je souhaitais parler de l'œuvre d'art en général, de ne pas mettre de hiérarchie. Je parle de l'œuvre et de qu'est-ce qu'une œuvre d'art.

Quelle est la place spécifique des œuvres Placebo dans tes cérémonies ? Comment participent-elles au display des expositions que tu élabores ? Ces répliques existent de manière autonome mais cette autonomie n'arrive pas tout de suite. Peux-tu expliciter ce subtil écosystème ?

Les œuvres Placebo sont des répliques en bois des œuvres originales que je choisis pour réaliser la cérémonie. Elles reprennent strictement la forme et le poids de l'œuvre source afin que je puisse m'entraîner à la manipuler sans l'abimer. Durant la cérémonie, je manipule l'œuvre originale tandis que l'œuvre Placebo est exposée dans un espace annexe à la cérémonie, jamais dans le même espace. Les spectateur.ices seront amené.es à la voir avant la cérémonie, mais un peu par inadvertance, ou bien après celle-ci, à l'instar d'une image ou d'une sculpture presque subliminale, qui rappelle quelque chose. Les œuvres que je choisis peuvent être aussi bien des toiles sur châssis que des installations sonores, des sculptures en métal mais, leur transposition s'effectue toujours dans des sculptures en bois. Visuellement, on a l'impression que c'est un fantôme de l'œuvre originale, mais elle acquiert une personnalité dans le processus de création.

L'idée, au cœur de ce rituel, c'est de passer du temps avec l'œuvre. Pour pouvoir réaliser sa réplique, il faut que je l'étudie avec attention dans tous ses détails. Tout ce travail me permet ensuite d'être beaucoup plus attentive à l'œuvre durant la cérémonie. C'est exactement le même processus pour le travail autour de la restauration que je mène actuellement.



Beatrice Balcou, Porteur#19, Vue d'exposition Memphis,Linz

J'ai lu quelque part qu'un critique pointait l'importance de l'opacité de ces Placebos et de l'espace de projection qui s'y voyait ainsi renforcé.

Avec Antoinette Jattiot, on a un peu évoqué cette question quand on parlait de la scénographie de l'exposition à La Loge. Il y a une opacité de l'espace mais, il y a tout autant, ce ton sur ton avec lequel nous allons tenter de jouer afin de faire émerger justement les propositions. Travailler à créer une espèce de fluidité entre l'espace et les œuvres. Pas de domination, de l'un, ni de l'autre.

C'était en effet, ma dernière question. A savoir comment tu appréhendes le dialogue avec l'espace spécifique de La Loge, son histoire ? Je ne sais si cela va conditionner quelque chose dans ta manière de t'inscrire dans cet espace ?

Je me suis rendu compte que dans toutes les expositions où il y avait un espace atypique, ma position a été de ne pas trop intervenir dans l'espace, de le laisser vivre pour qu'il puisse être visible. Mes œuvres étaient dès lors assez discrètes, d'où mon envie de travailler à partir de ce ton sur ton. Ce que l'on appréhendera en premier lieu, c'est l'espace de La Loge et, non pas, mes œuvres. Cela étant, il y a aussi l'idée que ce soit un espace au travail ou quelque chose qui évoque le travail. Le temple, c'est aussi un espace communautaire, où les gens se réunissent pour discuter, pour être ensemble.

Un espace qui génère des possibilités d'activer un corps collectif ?

Oui, de manière très simple. Via un élément au centre du temple qui amènera à se rassembler autour d'un corps. Cette idée me plaît beaucoup.

Prévois-tu d'y mener une cérémonie ?

Non, car l'exposition proposera déjà un certain nombre de nouvelles œuvres et que c'est déjà beaucoup de travail. Il faut laisser une place aux événements publics et, de la sorte, faire place aux autres.

Poor Paintings (solo show)
Vernissage le 23 avril 2025
Du 24/04 au 6/07/25
Sous commissariat d'Antoinette Jattiot
La Loge
https://www.la-loge.be

Colloque ***Désactiver les protocoles***
Les 21 et 22 mai 2025
Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, France
https://www.musees.strasbourg.eu/musee-d-art-moderne-et-contemporain

À travers et au-delà de la matière : rencontre avec les collections du CIRVA (group show)
Du 8/11/25 au 22/03/2026
Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne, France
https://mamc.saint-etienne.fr/fr

Stay with (solo show)
Du 15/11/25 au 24/01/26
La BF15, Lyon, France
https://labf15.org/

Madrid, Museo Reina Sofía

Passages d'enfantômes. Une exposition en

1.
Madrid, derniers jours de novembre. Traversée de l'Europe pour découvrir la nouvelle exposition imaginée par Georges Didi-Huberman, exposition au titre énigmatique et (littéralement) inspirant : « En el aire conmovido... » (dans l'air troublé, déplacé – André Belamich a proposé « la brise qui s'émeut », et Alice Becker-Ho « les airs commotionnés » [1]). J'ai déjà beaucoup fréquenté les idées et les livres de Didi-Huberman, et cette affinité – construite vaille que vaille – me pousse encore une fois à Madrid ; je ne voudrais pas manquer l'occasion de voir son dernier travail présenté au Reina Sofía. Et à la fois : qu'en dire, au retour ? Sinon qu'il a produit les effets de déstabilisation attendus. Mais quel exercice de partage engager à partir de là ? Comment décoller cette expérience du plan de ma seule sensibilité pour la traduire plus largement ? Comment ne pas, se faisant, redoubler une justesse trouvée, d'un brouillard qui dissiperait toute clarté – car souvent, les critiques rendent plus ardue encore la compréhension des propositions artistiques commentées. Quelle vanité auraient sinon les discours sur l'art, s'ils rendent plus confuse encore l'expérience esthétique. Je m'autoriserai d'abord à sortir un peu du cadre, ou plutôt, à le considérer pour lui-même, ce cadre : les textes de *Fluxnews* m'ont toujours parus enthousiastes et sans prétention (au sens positif de la formule). Il me semble qu'on ne perçoit jamais dans ce journal les travers de la critique d'art qui, s'étant professionnalisée, finit par se conformer à la rudesse attendue. Les critiques d'art qui proposent ici leurs textes n'ont pas le réflexe de se présenter en juges de ce qu'ils ont sous les yeux. J'avoue tenir vraiment à cet espace préservé des bastonnades intellectuelles et de la prise de pouvoir symbolique sur les impressions de chacun·e. Mais le risque n'est jamais nul. Et non plus le risque de rester à distance de l'expérience dont on veut parler, à force de mots trop choisis, inutilement sophistiqués. Et non plus celui de laisser à distance la lectrice ou le lecteur, qui ne demande pas à être snobé par un charabia inutile, mais qui cherche à simplement se laisser entrainer là où, cette fois-ci en tout cas, il n'était pas.

Herz Frank (1978), *Par desmit minutem vecaks* (Ten minutes older) (photographie de l'installation)

2.
En 2024, Didi-Huberman a publié chez Klincksieck, dans la collection « Critique de la politique », fondée par Miguel Abensour et aujourd'hui dirigée par Michèle Cohen-Halimi, un livre sobrement intitulé *Gestes critiques*. En exergue, ce fragment de Benjamin, qui exprime le soin que suppose à ses yeux la critique : « Une image de la critique : transplanter les fleurs du jardin de l'art dans la terre étrangère du savoir pour saisir attentivement les changements de couleur et de forme qui se manifestent. Essentielle est la délicatesse de la prise, la précaution avec laquelle on prélève l'œuvre avec ses racines qui, ensuite, soulèveront la terre du savoir ». Quel type d'éthos critique soutient ce fragment de Benjamin ? S'y déplie tout un art du jardinage : « techniques où se conjoignent les paradigmes de la profondeur (pénétrer), de la déconstruction (déblayer) et de la délicatesse (ne pas saccager) »[2]. Didi-Huberman, qui n'est pas non plus en reste en termes de *disputatio* (comme il l'a montré dans son débat récent sur *AOC* avec l'historien de la culture Enzo Traverso), tant il tient à préserver les images des prédations théoriques et des lectures asphyxiantes, cherche explicitement les précautions. Le motif de la délicatesse court dans l'ouvrage *Gestes critiques*, comme pour résister à la brutalisation de la critique, entendue en son sens le plus plat. Et cet appel à la délicatesse nous oblige. À chercher les subtilités. Que fait-on sinon quand on critique, et singulièrement quand on tente d'élaborer une critique *d'art* ? Et comment suspendre l'envie pressante de dresser un tribunal des jugements assurés, de formuler des sentences et autres avis définitifs, de distribuer les bons points (même si on peut – de caractère – ne pas être disposé du tout à ces gestes) ? Car « quand *le critique* se professionnalise, brandit certains axiomes et se prend pour le juge officiel de ce qu'il a sous les yeux – art ou pas art, beau ou pas beau, bon ou pas bon, etc. –, c'est toute *la critique* qui se fossilise, se ''conformise'', perd sa joie, sa délicatesse, sa richesse heuristique »[3]. Que faire alors ? Le reste, qui est bien plus exigeant et compliqué sans doute : questionner, affiner, transformer nos idées. Avant tout, le geste critique repensé de la sorte consisterait à se laisser inquiéter, à la fois pour voir, de la situation ou de l'œuvre que l'on considère, « le *côté sombre* », toutes les failles ou fragilités éventuelles, les dissonances, les mélanges paradoxaux, et à la fois pour en extraire « le *côté désirant*, voire utopique ». Entre les deux, entre la vigilance (une critique insubordonnée) et le désir (une critique allumeuse), poser un geste « in-quiet », un geste d'extase (hors de toute « stase », de toute certitude, et de tout arrêt), un geste qui ne cesse jamais de « sortir de soi » et de vouloir « s'en aller quelque part où d'autres possibilités seraient pensables ». L'inquiétude de la pensée critique ne cesse alors jamais : le geste critique tente bien sûr d'entrevoir tous les risques, sonde avec lucidité les situations dans leur complexité, les subtilités dont elles sont composées, et en même temps refuse de se fixer ou de « s'établir dans quelque règne assuré ». Tissé d'inquiétude, le geste critique a surtout pour vocation de se retourner sur lui-même : mettre l'autre en question, mais « sans s'exclure soi-même du questionnement ». Ce ne serait « pas du jeu », sinon. La capacité de nuance doit aussi mordre nos propres rigidités, pour les assouplir, et nous apprendre à ne pas plaquer sur une œuvre ou une pensée nos représentations toutes faites, mais à chercher leur *puissance propre*. Or ce qui ouvre et tient hors de tout repli la puissance propre d'une œuvre, parait lié à un certain usage de la poésie. Dans ses gestes d'écriture et de montage (d'exposition), Didi-Huberman pratique la critique *poétique*, une critique qui a l'avantage de produire des effets de sens multiples en dehors des milieux académiques, mais qui agite un peu les spécialistes. Et en poétisant son lien aux images, en donnant une forme construite à l'expérience qui s'y joue à ses yeux, il nous apprend en retour à opérer de tels gestes critiques, ce qui suppose d'accepter de nous laisser déstabiliser. On peut arriver tout outillé de réflexes d'analyse et de lecture, en fait, Didi-Huberman nous pousse à céder sur ce plan-là, celui de la maitrise, pour s'engager dans une expérience inédite.

3.
L'exposition « En el aire conmovido... » prend pour motif central un poème écrit par Federico García Lorca en 1934, « Romance de la luna, luna », dans lequel un enfant regarde (regarde encore) la lune. Dans les alentours de cette œuvre poétique, circulent toutes sortes d'images, appartenant à des champs expressifs différents, organisées en un montage assez hétérogène : clichés d'empreintes de pieds réalisés par Pierre Janet, gravures de Goya, masque funéraire de Nietzsche, dessins d'Artaud ou de Kafka ou de Michaux, encres de Victor Hugo, toile de Simon Hantaï, collages de Bertolt Brecht, dessins d'enfants syriens et palestiniens, sculptures de Pascal Convert, film de Pasolini et Guareschi, etc. Un critique au sens rigide du terme dirait certainement que l'exposition a une lisibilité relative. Elle n'a certainement pas un sens clair et directement disponible. Elle réclame qu'on se jette dans l'aventure du sens, sans trop de craintes de s'égarer. En même temps, elle donne aussi à certaines images une lisibilité inédite. Malgré tout ce qui aurait tendance à les recouvrir. Mais justement. Changer de point de vue – dépasser l'impression première de confusion ou de lisibilité relative – suppose une forme d'indocilité ou d'« inservitude » aux traditions de pensée qui se sont parfois fossilisées en formes de pouvoir (pouvoir pris sur nos idées et sur nos manières de sentir). Didi-Huberman invite les spectatrices et spectateurs à la pensée joyeuse : se laisser affecter par les images, ne pas se replier sur la volonté de domination ou d'emprise, qui est finalement une forme d'impuissance à rencontrer vraiment les œuvres, mais chercher à conquérir l'innocence et la souplesse d'un libre exercice de nos facultés de sentir et de penser. L'exposition est exigeante, mais elle nous prend autrement, souterrainement ; elle a ses épiphanies propres. Elle est comme l'écriture de certains philosophes, peut-être de Didi-Huberman lui-même, une écriture qui réclame parfois d'accepter d'être dans le brouillard (prendre le grand air), ou l'indétermination, de se laisser saisir par l'atmosphère, puis d'être surpris par des éclairs de clarté. Mais ne voir presque rien, ne pas deviner par avance, trop tôt, ne pas pouvoir anticiper, c'est aussi se donner les moyens d'*éprouver* les propositions, hors facilités.

4.
Le montage reste l'opération de construction privilégiée par Didi-Huberman, sans pour autant faire l'objet d'une maitrise trop parfaite. Au contraire, le montage laisse ouverte la possibilité de dévier de nos lectures claires et distinctes – il réintroduit du trouble. Montages dans le grand montage (celui de la scénographie), les vidéos et extraits de films sont centraux dans l'économie générale de cette exposition. Ils installent pour le spectateur une sorte de disposition à saisir les nouages, et à les investir. Encore une fois, Didi-Huberman métaphorise le caractère manipulable des images en montrant plusieurs œuvres sur les mains, comme le film de Harun Farocki, *Der Ausdrucke der Hände* (1997), la main crispée sculptée par Rodin et photographiée par Druet, ou le triptyque de mains de Hans Bellmer.

plein vent.

Maria Kourkouta (2023), *Treís ánemoi tou Aiólou* (photographie de l'installation)

5.
Les enfants ouvrent le bal (le jeu) dans l'exposition, trouvant une place d'impertinents admoniteurs – ces personnages qui dans les toiles regardent et apostrophent le spectateur. Ne considèrent-ils pas le monde mieux qu'un adulte ne le ferait ? Leur regard sur les choses parait à la fois très proche du réel (dans une attention immanente ou hyper-connectée à ce réel), sans y adhérer pour autant, car ce regard est en même temps ancré dans les profondeurs de leur imagination. Ils possèdent ce double langage, inventé à l'intersection du réel (auquel ils ne sont pas aveugles) et de l'imagination, concentrant une puissance de jeu inébranlable. Les enfants rendent légitime la possibilité d'une « imagination politique » (et dieu sait si le concept est compliqué à investir), c'est-à-dire d'une invention de formes sensibles capable – y compris dans les turbulences de notre temps – de réinstaller la possibilité de (se) transformer, et de porter les poussées ou les échappées du désir. L'exposition leur est dédiée – ils l'ouvrent (première salle), ils la ferment (dernière salle), ou plutôt, ils l'ouvrent une seconde fois, ils l'envolent dans les airs. L'intensité du regard des enfants filmés par Herz Frank dans la vidéo *Par desmit minutem vecaks* (Ten minutes older), 1978, présentée au début du parcours de l'exposition, porte les visiteurs à échauffer leurs propres regards, aimantant et canalisant leur concentration : les plans serrés sur les visages des enfants, leurs yeux, leur motricité fine, tous ces micro-mouvements qui trahissent des émotions, la lumière réfléchie dans leurs iris, invitent à considérer le monde à travers la sensibilité d'un enfant. L'enfant « regarde, regarde », comme le dit le poème de F. Garcia Lorca qui offre sa trame à l'exposition. L'enfant porte les habits du poète. Le poète a la responsabilité de trouver des formes pour les intensités, toujours, et de libérer les effets de ces intensités. Mais aussi, comme un enfant triste, il agence les choses ensemble, bricole de nouvelles formes, et cherche la surprise, c'est-à-dire le contact avec l'étrangeté, c'est-à-dire la possibilité d'une transformation. En un mot, il joue. L'enfant met tout ce qu'il touche « en jeu » – au double sens de prendre des risques (sortir du confort et des convenances) et de cultiver un rapport joyeux aux choses, y compris quand elles sont tragiques. Mais la joie ne s'oppose ni au tragique ni à la peine, elle s'oppose seulement à l'impuissance, si on la comprend au sens de Spinoza, au moins.

6.
Depuis plusieurs années, Didi-Huberman a engagé des recherches très fines sur les émotions (voir notamment les deux récents volumes de la série « Faits d'affects »). À l'égard de celles-ci, dit-il, on a toujours hésité entre deux approches : *expliquer* ou *comprendre*. Suivent la première voie les scientifiques qui cherchent à organiser les émotions pour en saisir la grammaire intime, ou l'alphabet, distinguant entre elles des subtilités, les classant par types, mobilisant la physionomie, étudiant de chaque passion les manifestations à la surface des corps. Pourtant une voie alternative consisterait non pas à expliquer, mais à com-prendre, c'est-à-dire à accompagner et à *vivre* les émotions, à observer leur chorégraphie singulière, la manière dont elles traversent un corps, et par où elles circulent. Pour cela, on ne doit pas nécessairement les fixer (leur donner une fonction dans un système régulé, les intégrer à un dictionnaire des émotions), mais identifier l'espace dans lequel elles s'affranchissent des classements, et où elles se vivent. Cela suppose une attention au *médium* où prennent place les émotions, à chaque site, support ou espace de tension permettant d'observer les émotions telles qu'elles se déplacent et nous mettent en mouvement. Parmi les éléments privilégiés par Didi-Huberman : le vent, les nuages, le souffle, l'air. Considérons le visage lui-même. Sa fixité (par exemple celle d'un cliché de passeport) définit moins l'identité d'un individu que tous les soubresauts expressifs qui travaillent constamment les quarante-trois muscles d'un visage. Les visages sont complexes parce qu'ils respirent, ils bougent. Les œuvres reprises dans l'exposition rendent palpable (au sens presque littéral) l'échange continu de l'air ambiant (par et à travers lequel nous parlons, chantons, respirons, pleurons, rions) et de nos mouvements psychiques. On sera marqué en ce sens par les photographies d'Albert von Schrenck-Notzing (1913), qui matérialisent le souffle s'échappant de la bouche d'une médium, ou par l'installation d'Oscar Muñoz, *Aliento* (Breath), 1995, dans laquelle une série d'images-portraits apparaissent sur des miroirs sous l'effet de la buée produite expressément par le souffle du spectateur, qui doit donc s'approcher très près pour « activer » les contours de ces visages. Dans le film d'Esther Shalev-Gerz, *Entre l'écoute et la parole : Derniers témoins, Auschwitz (1945-2005)*, les survivant·es filmé·es en triptyque nous laissent sonder leurs visages marqués d'expressions intenses, mais muettes, car ils n'accompagnent ces expressions d'aucun témoignage. Cependant, l'émotion trouve sa place, surgit, dans les micro-mouvements de la bouche qui s'entrouvre pour parler mais se ravise, et qui seulement respire, laisse passer le souffle (de la vie finalement préservée), permettant le passage des émotions. Les images filmées montrent les mains sur les bouches – qui retiennent l'indicible – autant que l'air qui, malgré tout, s'échappe.

7.
L'air est partout et nulle part, mais il existe. Il est indispensable aux émotions, à leur expression et à leur circulation. Son mouvement, le vent, est un « migrant perpétuel », qui peut être « caressant comme une brise », et « destructeur comme une tempête »[4].
Le vent se lève dans les moments de haute intensité affective. Il faut bien de l'air, du vent, pour qu'il y ait des soulèvements, pour sortir des stases et des rigidités, se donner les moyens de s'altérer, de s'échapper. Le vent est l'élément électif du désir ; il nous arme contre le conformisme, contre la pensée triste, contre l'académisme. Dans la scénographie de l'exposition, sur un plan littéral et sensible, Didi-Huberman a créé des courants d'air. Aux images du célèbre film de Victor Sjöström, *The Wind* (1928), dont on voit un extrait plutôt intense, fait face la toile de Gerard Richter, *Teyde-Landschaft*, 1971, un paysage du Teide où l'on ne voit presque rien. Et entre les deux, on sent comme un grand souffle, qui se propage dans la toile de Richter et en trouble les lignes, dans le film de Sjöström bien sûr, mais aussi dans la pièce, là où l'on se tient, et où tout se met à bouger.

8.
Convoquer les grands vents, le « souffle » qui traverse les images, comme dans les séries de Corinne Mercadier, favorise entre elles les passages et ouvre des possibilités inédites de mouvement (pour les affects, pour l'imagination, pour la pensée). Parmi les gestes de la pensée critique, on retiendra aussi celui-là : permettre ces passages, déployer une poétique du vent. Ces formules paraissent être des abstractions, mais elles ont leur précision propre, et produisent des effets concrets. L'air, pensé comme médium permettant la circulation des émotions (et avec elle, leur puissance d'emportement, puis leur force de soulèvement), ouvre aussi à la com-préhension du passage du temps – le thème a très souvent accroché Didi-Huberman, lecteur mordu comme personne à la fois d'Aby Warburg et de Walter Benjamin. Le temps passe, non pas comme une ligne stable et égale, mais comme un flux parfois tourbillonnant (le temps est une grosse pâte, disait Enzensberger, modélisant par-là ses plis et replis multiples). Dans son activité incessante, il charrie des gestes, qui insistent, reviennent, *survivent*, et empruntent ces passages pour nous rejoindre plus loin, et poindre encore plus loin. Les gestes sont les véhicules de nos désirs et de nos intensités ; ce sont des compromis entre l'énergie du *pathos* (ce qui nous agite), et l'énergie de la *forme* : « Les gestes sont anciens : nos propres fossiles en mouvement »[5]. Dans le très beau film de Maria Kourkouta (2023), *Treís ánemoi tou Aiólou*, film *foundfootage* constitué d'images empruntées au cinéma grec, on sent remonter par un de ces passages que la cinéaste a ouvert – en une sorte de danse, ou de course des images qui paraissent se pister les unes les autres – des motifs anciens (une néréide antique). Mais pourquoi cette météorologie venteuse est-elle (ré)activée ici, dans la pensée de Didi-Huberman, et en contexte d'exposition ? Quel est son enjeu ? Les passages du temps (les survivances qui s'engouffrent dans ces appels d'air) sont la possibilité de revitaliser des expériences sinon éteintes, engagées dans des impasses (on n'y passe plus, et on y pense encore moins), enlisées dans des conformités – car le passé, s'il n'est pas fixé mais pris dans le vent, et parce que la mémoire peut activer des formes nouvelles de désir, permet de repenser d'autres futurs. Le passé nous fait alors un petit signe et devient un futur, non pas qu'il soit reconduit en son état, mais saisi autrement, pour son pouvoir de transformation, de renégociation et de torsion du présent, pour son devenir lueur pour le futur.

9.
Didi-Huberman appelle alors à une poétique de l'enfance. Celle-ci pourra s'inspirer de ces jeux des enfants qui parlent aux fantômes, et qui parlent comme des fantômes, au point que Didi-Huberman en parle comme des *enfantômes*, parce qu'ils donnent naissance à des mondes, à leur manière, comme des poètes : un enfantôme serait « un enfant passé à travers la mort et la perte », mais qui aurait transformé cette expérience en lui donnant une forme nouvelle, se préservant de toutes les tragédies du monde, en neutralisant l'impuissance pour se reconnecter à d'autres forces.

Maud Hagelstein

« En el aire conmovido... »
6 novembre, 2024 - 17 mars, 2025
Madrid, Museo Reina Sofía y Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB)
Commissaire : G. Didi-Huberman

[1]Georges Didi-Huberman, « In the troubled air… », Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2024, p. 59.
[2]Georges Didi-Huberman, « In the troubled air… », Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2024, p. 59.
[3]Georges Didi-Huberman, Gestes critiques, Paris, Klincksieck, 2024, p. 152.
[4]Georges Didi-Huberman, « In the troubled air… », Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2024, p. 54.
[5] Georges Didi-Huberman, « In the troubled air… », Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2024, p. 254.

Chronique 30

Aldo Guillaume Turin
Hélène Sion, Ravenne,
Peter Joseph, Arte Povera

UN TEMPS SANS AGE

Il y a chez Hélène Sion une fidélité qui se montre sans répit envers l'intuition quand celle-ci, à l'instant de peindre ou même de reprendre les associations de formes résultant d'un chemin précédemment tracé, lui chuchote d'enfreindre ses certitudes. On voit qu'elle recommence, après l'avoir défait, après l'avoir compris, le schème conçu hier à peine ou avant, et que peu lui importe au fond l'attachement à tel ou tel aspect visible dans ce qui fut et qui peut disparaître – partout existent sur ses toiles des éléments distincts, ils se diversifient à force d'être retranchés, rajoutés, une fois de plus retranchés et ainsi de suite. L'onde formatrice rééquilibrant à mesure le travail qui se fait réduit en poussière toute anticipation, suspend toute virtualité dans l'ordre du devenir. La créatrice s'en tient à une expérience pratique, elle mène à un degré surprenant d'intensité cette « *vie intime des couleurs* » qu'évoque un passage des écrits posthumes de Rothko. A moins que la « *doublure d'invisibilité* » à laquelle s'était confrontée la phénoménologie de Merleau-Ponty ne soit le propre de la démarche. Son insu. – Requise par sa croyance, la jeune femme termine, si c'est le mot, de mettre la main à une banne dont elle se sert comme support en raison de sa rigidité intrinsèque. Une croix en est le motif qu'entourent des îlots de glacis pigmentaires variés, maintenus à l'état brut, comme d'une floraison : pour elle bien plus qu'une héraldique, cette croix a pour objectif de signifier l'obédience au cœur d'une conception transcendantale du monde, de sorte que s'y référer contribue à rendre possiblement plus grave, à rendre continuelle la méditation de la personne divine.

*

L'hiver se saisit de la basilique de Sant'Apollinare in Classe, dans la campagne au large de Ravenne comme d'une ombre diaphane qui se serait égarée malgré elle, prise dans le filet du temps et que la nuit tombante oppresse, resserre en quelques lignes tel un pas de recul. Il est tard, le sanctuaire va bientôt fermer ses portes dont la pureté intacte dans le dessin, dans la notion d'épicentre qu'elles véhiculent, dans la réinvention de leur symbolique évoque une austérité évanouie et la rappelle.

Tout est sombre à l'intérieur de cet édifice du sixième siècle. Mais simultanément, semble-t-il étrangement, tout se lit aussi sans effort, lève avec le sillage personnel que l'on produit en avançant dans la demi-obscurité. L'expérience porte à s'ébahir. Elle déconcerte le mouvement, du plus improvisé au plus surveillé, et bride le regard ; sans doute – comment s'empêcher d'y penser ? – renvoie-t-elle à quelque arrière-fond secret où se pose un trouble : s'agit-il d'une impression suscitée par une volonté extérieure, des lois de cette dernière la confidente ? Ou plutôt d'un élan de l'esprit se débordant lui-même devant tant d'ampleur et tant d'espace, quoique divisé en trois nefs ? Que dire ? C'est comme une invitation à poursuivre l'avancée, on en ressent l'intime besoin, cette architecture prouve ainsi qu'elle interroge les moyens mis en œuvre et l'attente d'un recours qu'elle fut censée contenir. Ce simple fait très concret, témoin d'une véritable force agissante, de son pesant d'incertitude, submerge les finalités qui furent assignées à la construction, en lien avec une parole exégétique. – Enfin, là-haut, là-bas, le monde gonflé de couleurs de l'abside, contrevenant toutes au plat réalisme. C'est un monde saturé de gyres que des plages de mosaïques recentrent sans cesse dans leur lumière. C'est aussi bien, cette large cuvette comme sujette à des crépitements, un miroir d'adoration : jaillie de la figuration d'un nimbe, on y remarque la présence d'une main – supposée désignatrice, elle semble amorcer une descente vers probablement le monde d'ici. – Doit-on, alors que la nuit tout autour se fait une refondation du lieu, doit-on croire que la progression opérée, frôlant de hauts sarcophages antiques, des colonnes taillées dans un marbre importé de Grèce, ne trouvera à se conclure que face à cette image de l'Incréé ? Ou sera-ce à un plan différent où le sentiment de capter des nuances habituellement déniées, de s'équilibrer soi-même en dehors de toute dictée extérieure, à travers les formes, à travers les couleurs, de pousser des feux en direction d'une conscience approfondie cherche à s'imposer ?

*

Voilà quelques années, lors de l'une des dernières expositions ayant eu cours de son vivant, au terme de recherches en atelier valant chacune à part entière comme une première escale renouvelable dans leur ensemble, Peter Joseph a paru se déposséder totalement de lui-même. Les toiles montrées ne soudaient plus entre elles des formes, elles n'effaçaient plus les traces de leurs gestes-sources, elles apportaient en majesté un témoignage sur le goût de l'atmosphère, de l'air irriguant le réel. A peine si les salles de la Lisson Gallery de Londres arrivaient à refléter avec justesse le degré d'intensité extrême atteint par le peintre. Les plus informés le savaient en quête d'un dépassement. Il voulait laisser place à quelque chose, mais quoi ?,au sein d'une résistance à son activité ordinaire, capable de tenir tous les pans de sa conception de l'art. Son vœu était de s'éloigner de ses expériences géométriques, de ses Border Paintings par quoi il avait imposé, en compressant le cadre, le redoublant plutôt, et en conférant aux couleurs complémentaires sitôt que conçues un rôle majeur, les soubassements d'un style. Dans sa retraite de Stroud, au beau milieu des vallons et des forêts du Gloucestershire, ce souvenir : Joseph, taiseux et presque renfrogné, se calant sur une chaise et, autour de lui immobile, légèrement incliné vers le sol, des feuilles et des feuilles d'esquisses, un nombre incalculable de préparations de tableaux. Toutes étaient des tentatives de s'éloigner mais en même temps se défaire du langage jadis adopté – sans doute était-ce une crise personnelle qui parlait ainsi, une foudre ou bien le besoin encore indistinct d'exprimer ce que peut avoir de plus intime un rapport à la pratique, et d'abord à soi, au monde alentour. Une tâche ancienne se démembrait, des papiers découpés et de petits lés de couleur impliquaient maintenant leur autoabolition, la multiplicité des expériences disait la mise à distance d'elles-mêmes. Celle-ci succédait à l'idée d'une peinture en tant que monde autonome, sans prise authentique sur l'aire de la vie, sur ce que c'est de vivre. On assistait non seulement à une remise en cause de la « manière » qui avait classé le peintre, du façonnement d'articulations visuelles propices à quelque dramaturgie se jouant entre matériau et concept, mais bien plus à une forme de décoïncidence à l'acte de peindre dont l'artiste se faisait l'interprète. L'évolution transgressait toute logique. A la simplicité toute de style et de sereine apparence, que beaucoup ont définie comme une sorte particulière d'embranchement du minimalisme, répondait à présent, sous les acquis du langage, une exonération de ce style. C'était un défi à des pouvoirs autant qu'à des moyens structurants et à la stricte matérialité de l'objet pictural. Là s'est trouvée l'origine d'une perméabilité à la réalité tout autre, restant à désenfouir, que les travaux exposés à la Lisson Gallery ont permis de découvrir.

Tout récemment, les Border Paintings ont été données à voir à Bruxelles, en hommage rendu, la galerie Greta Meert s'appuyant sur son long commerce avec l'œuvre. La maîtrise du peintre offrait l'accès, plus même : la vraie approche d'un savoir absolu. Pour qui entrait en dialogue avec elle, seule comptait la rencontre. Car comment deviner que ces surfaces, même si moirées et vivantes, anticipaient un déchirement ? Nulle posture n'aura été retenue par Peter Joseph à l'époque de ces réalisations. Mais on sait, symétriquement, que ce n'est qu'après avoir suivi de près une démarche fondée sur l'idéal que ce dernier a inversé le courant, étanchant une soif soudaine, à l'écart de tout illusionnement et opérant comme si de peinture il n'y en avait plus d'usitée ou comme si elle se déployait par disparition.

*

Nulle hésitation possible, le mieux sera de qualifier d'événement l'initiative que voici, due pour une très large part à l'heureux choix que firent au long des années quelques collectionneurs : la rememoration de l'Arte povera à la Bourse de commerce, à Paris. Pour les visiteurs attendus, l'occasion de mettre en question quelques habitudes. S'agissant d'une remontée dans le siècle antérieur, la finesse de la présentation des travaux réunis s'explique, utiles en effet se révèlent parfois les nomenclatures, les classements. L'éclectisme lui aussi vient en aide aux yeux de qui contemple des réalisations parfois jugées difficiles. Mais l'attitude était de fond chez les artistes « pauvres » des années soixante, passablement hétérogène aux dépendances entraînées par l'ambition d'élaborer un terrain d'accueil qui la légitimerait. Autrefois ils allaient volontiers à contrepente lorsqu'ils se manifestaient, ils n'étanchaient pas la rumeur autour d'eux ; et aujourd'hui on pourra regretter l'absence de tension dialectique à l'intérieur de ces locaux, combien fastueux et combien éloquents, où des œuvres fortes, fracturantes, s'échelonnent un peu trop sagement. Il est toutes sortes de grandeurs et le battement de cœur de la pauvreté ici revendiquée ne souhaite pas se méprendre sur les dispositions scéniques que l'on mesure à sa grandeur propre.

Les treize noms affichés recouvrent une période, assez brève, durant laquelle l'évolution de la pensée occidentale connut une série de déschématisations dont la péninsule italienne, Turin et Rome surtout, a par extraordinaire amplifié l'écho, quand elle n'a pas contribué, textes et images lui apportant leur dynamique, à en cadencer les étapes. Intervention, installation : les tenants de l'art pauvre modifièrent le lexique. Leurs noms renvoient tout le contraire d'un tableau d'honneur : les inscrire l'un à la suite de l'autre vaudra non pour un éloge mais, justifiée par l'éclat s'attachant à l'événement, pour une liste de transmission au sens étroit que ces mots ont eu, et ont encore, au milieu des conflits, des guerres, liste suprêmement utile parce que projetant au revers des idéologies un impact personnalisé. A ce propos, il faut noter qu'elle peut rappeler aux artistes de nos jours, pris dans les rets du marché et de ses jeux d'intérêts changeants, qu'un nom n'est pas un déguisement, qu'un nom peut s'exempter de son enregistrement comptable. Alors : Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Pascali, Penone, Pistoletto, Prini, Zorio, et Marisa Merz, seule femme à bord du navire Argo.

Groupe ou mouvement, mais, du point de vue d'à présent, à l'évidence ardeur commune, la pertinence de leur foi perceptive demeure actuelle, alors que des mers de plastique alertent sur l'extinction à venir de parties entières de la faune et de la flore. Et que l'écoute de la réalité, de la condition humaine en général se réduit à un montage de débats hirsutes. Ce sont des informulés auxquels ont eu recours ces expérimentateurs, des éléments tirés du vivant et rendus au vivant – ils ont délaissé les artefacts au profit du bois brut, de la terre pétrie, de la boue, de l'usage de la gravité, du cosmos moléculaire se développant dans les abîmes. L'animal, le temps et les énergies réactives qui s'éveillent ou se retirent sous la surface de la planète furent leur contestation du règne visualiste promu par la Renaissance, répété à l'envi ensuite, se diversifiant, se parodiant, déconsidéré à des époques, toujours soutenu.

Pourtant l'Arte povera n'a jamais fixé de programme, c'est-à-dire convenu d'un système d'idées, et ses propositions n'ont jamais été qu'hypothèses, ne cherchant qu'à en connaître plus sur le rapport au monde, sur les faits naturels à rapprocher d'un ressenti, sur les maux qui les atteignent et menacent ; il s'est interrogé sur les chemins trompeurs que suscite dans la société l'ignorance nonobstant la spéculation dont elle fait preuve. La déliaison vis-à-vis de ce qui est l'informe sur sa tâche, avec comme clé une critique civilisationnelle. On dira qu'une intuition de cet ordre, au moment de sa mise au jour – l'état des choses engendré par la guerre froide – ne pouvait prétendre à l'existence sans fil conducteur. Par observation et par jugement il a paru au mouvement impératif d'identifier une faille dans les attitudes mentales correspondant à nombre de catégories de la pensée grecque, comme la vocation à illustrer l'être par le truchement du reflet, ou comme la médiation acceptée telle une réclusion. Ce fut à prendre en compte l'absence de porosité à l'égard de plus que soi qu'il s'employa, pour l'aborder en dehors des préjugés ordinaires. Et plus encore, au-delà, à l'égard du dépassement de soi au prisme d'un environnement possible, à valeur conjoncturelle. D'où le désir, dès les débuts, de contrevenir au signe, au langage instrumentalisé par scission d'avec le réel, soit le dire et la figure, ou l'image, comme on voudra ; ou par déni d'une mise en situation chaque fois singulière, en tant que telle enténébrée, spectrale, engluée dans l'insurmontable mythe de l'essence. Conséquence de cela : l'abaissement de la nature, son contrôle, sa soumission, une contrainte quasi absolue au niveau du bien qu'elle détient, l'innocence du sol et des eaux.

Innocence et censure : deux pôles et deux visées adverses, à reporter néanmoins ensemble à l'héritage métaphysique : et donc le fil s'étira, il permit d'établir le constat que la réalité une fois confondue avec une pure économie mentale équivalait à une machine à enregistrer la mécanique des fins, celle des fins dernières en particulier, induisant le rien comme *axis mundi*. Pour les guetteurs que furent les artistes pauvres, la domination de l'homme sur les espèces et les énergies attestait d'une désapprobation vis-à-vis des dons intempestifs offerts par la vie sur terre. De là vient chez eux le refus des grâces de l'image mimétique irradiant la pensée traditionnelle d'Occident. De là également le souhait de ne pas oublier l'invention, la puissance industrielle, mais ressaisies par le corps en étonnement. On ne peut plus érudit, en relation avec ce contexte, apparaît le crible analytique avancé par Philippe Descola, lorsqu'il parle du « *naturalisme* » comme de l'une, mais une seulement des « *régions ontologiques* » que produisent l'intelligence et l'imagination humaines – il s'agirait d'un ascétisme langagier rêvant d'effacer la présence des choses, leur contact, par le biais de découpages, de discontinuités relevant de leur représentation. Instauratrice de l'*imago,* cette dernière, subordonnant le donné immédiat, « naturalise » l'accès au monde, c'est-à-dire qu'elle l'appréhende par le dehors, qu'elle le déshabite. Cette tendance fut obérée par l'Arte povera : voici revendiqué par lui l'abandon du narcissisme inséparable des images, cet acte servant aussi à prouver que l'on tourne le dos au partisanisme culturel moteur de fantasme. Même l'abstraction se trouve désavouée, au motif que cette école moderne cautionne l'idée que la fabrication d'une œuvre définit sa forme.

PAOLO ROVERSI. LUMIÈRE ET VÉRITÉ INTÉRIEURE

A l'occasion de la première rétrospective qui, il y a peu, a été consacrée au photographe de mode Paolo Roversi, le Palais Galliera a dévoilé 140 œuvres éblouissantes, dont des inédites, créées par ce grand maître de la lumière qui a transcendé la photographie de mode par sa touche picturale et onirique. Aux côtés du catalogue de l'exposition, une correspondance fabuleusement riche entre Paolo Roversi et Emanuele Coccia, *Lettres sur la lumière,* vient d'être publiée chez Gallimard tandis que les très belles Éditions Atelier EXB ont sorti *Des oiseaux*. Retour sur Paolo Roversi.

Né à Ravenne en 1947, photographe poète qui, davantage qu'un simple style, a développé un univers, une vision esthétique du monde, Paolo Roversi a privilégié le studio, la chambre photographique grand format (et ses temps longs) et longtemps travaillé au Polaroid. Au plus loin du glamour et du culte de l'artifice d'une mode trépidante, il a photographié les top-modèles, les vêtements en cherchant leur âme intérieure, privilégiant une palette de couleurs floues, une atmosphère picturale qui transforme chaque photographie en portrait. Comme l'analyse Nathalie Boulouch dans l'éblouissant catalogue de l'exposition, l'artiste italien, établi à Paris depuis 1973, a mis au monde des couleurs mobiles.

Ses images nimbées par l'abstraction, par le flou s'éloignent du réalisme, s'auréolent d'une grâce que l'on peut qualifier de spirituelle, l'artiste n'ayant jamais caché l'influence du religieux, de la lumière quasi-mystique dans son travail. Les trois ouvrages montrent l'esprit qui préside à ses photos de mode (Comme des Garçons, Yohji Yamamoto, Dior, Azzedine Alaïa, Romeo Gigli….), à ses nus, à sa série sur les oiseaux de fauconnerie que publient les Éditions EXB. Ce travail en studio donne lieu à des portraits de rapaces (faucons, hiboux, chouettes) tout en majesté.

Virtuose des noces de la lumière et de l'ombre, celui qui a photographié les mannequins et les célébrités les plus en vue (Naomi Campbell, Kate Moss, Natalia Vodianova, Rihanna, John Galliano, Xavier Dolan…) nous offre des portraits marqués par l'intemporalité, par la révélation d'une vérité intérieure. Les tirages au charbon, les Polaroids tournent autour d'un instant de grâce, d'une épiphanie qu'il a captés en se délestant de tout artifice et du bruit du temps éphémère qui caractérise la mode. Imprégnée par l'importance de la lanterne magique, par le souvenir de la lumière qui entrait dans sa chambre d'enfant à Ravenne, chaque photographie détourne la loi de la mode — son assujettissement à la tyrannie du présent, à un changement perpétuel — par la monstration de son noyau d'éternité. C'est en quoi Paolo Roversi est un photographe éminemment proustien jusqu'à la fascination pour la lanterne magique que les deux créateurs ont en commun.

En noir et blanc ou en couleur, ses photographies délivrent l'enchantement d'une ivresse chromatique teintée de mélancolie et expérimentent la technique de la double exposition. Une aura d'irréalité entoure ses œuvres qui jouent sur le battement entre l'apparition et la disparition et procurent à la couleur le rôle de trouble-fête des formes soumises à des bougés. La déesse de la sculpture qu'il n'a cessé d'honorer s'appelle lumière comme en témoigne l'ouvage *Lettres sur la lumière* de Paolo Roversi et d'Emanuele Coccia. C'est grâce au Soleil que les corps irradient une beauté à laquelle le photographe assigne la mission de cataliser un éveil sensoriel, sensuel et métaphysique. L'alchimie roversienne consiste à révéler la lumière intérieure (des êtres, des situations, des moments arrachés au temps) par le biais de l'écriture de la lumière extérieure. « La photographie est « une enfance sans fin » , le soleil ne s'éteignant jamais, c'est une énergie infinie. Le photographe vit avec cet enthousiasme ininterrompu, cet émerveillement continu, une curiosité et un étonnement de tous les instants, pareils à ceux des enfants qui découvrent le monde […] Car, au fond, la photographie est un jeu magique » écrit-il dans une lettre à Emanuele Coccia. Fasciné par la portraitiste Julia Margaret Cameron, Paolo Roversi recueille dans la douceur d'un regard méditatif le mystère intime de la beauté des visages, des corps et des parures. Sans oublier les oiseaux dont il est le héraut.

Véronique Bergen.

Catalogue de l'exposition au Palais Galliera, éditions Paris Musées, 208 pages, 45 euros.
Paolo Roversi et Emanuele Coccia, Lettres sur la lumière, Gallimard, 168 pages, 30 euros.
Paolo Roversi, Des oiseaux, Atelier EXB, 88 pages, 39 euros.

© Paolo Roversi /Guinevere, Yohji Yamamoto, Paris, 2004, tirage pigmentaire sur papier baryté.

Vue de l'exposition Le Casse de Lionel Pennings

À l'assaut du Botanique...

Beaucoup de monde, beaucoup de jeunes se sont rendus au vernissage de l'exposition-évènement de Lionel Pennings (Belgique, °1993) le 12 février dernier, malgré le froid glacial s'engouffrant dans les interstices des serres du Botanique où chacun.e attendait, avec un certain empressement, l'arrivée de la "cambrioleuse" Inès Guffroy. À pas feutrés et vêtue de noir de la tête aux pieds, cette dernière débarque bien embarrassée : le plan du bâtiment n'est pas là où il devait initialement se trouver. Quelque peu désemparée, la performeuse nous invite à la suivre dans ses pérégrinations. Ce faisant, elle explore les nombreux indices disséminés par son acolyte sculpteur tout au long du parcours et active les trucages soigneusement concoctés par cette équipe de malfaiteurs-amateurs. À sa suite, chacun.e prend, à son tour, un malin plaisir à débusquer la quinzaine de sculptures réalisées spécialement par Lionel Pennings pour ce lieu promenade qu'il a lui-même choisi, dont quelques-unes demeurent relativement visibles tandis que d'autres se fondent avec ingéniosité dans l'architecture en pierre bleue du Botanique, telles un réjouissant pied de nez aux missions de protection et de conservation d'ordinaire portées par l'institution muséale. De la Tyrolienne-ceinture aux Coffres piégés, en passant par plusieurs Vitrines cassées, Bas-reliefs / notices, Bornes lumineuses et divers outils de crochetage, l'artiste déroule le fil de son récit, que l'on pourrait presque qualifier de fiction autobiographique tant son effigie (portrait-robot, silhouette) apparaît à divers endroits du parcours, sans pour autant éclipser l'esprit de collaboration qui a participé à l'élaboration de cette exposition, joyeusement incarné au travers du Journal qui fait office de guide du visiteur. Ne tardez pas à aller vous-même à la découverte de ces incursions sculpturales disséminées dans l'espace public des serres du Botanique jusqu'au 06 avril. Un conseil, cependant : votre perception sera différente si vous vous y rendez en journée ou à la tombée de la nuit donc n'hésitez pas à tester les deux !

Clémentine Davin

>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

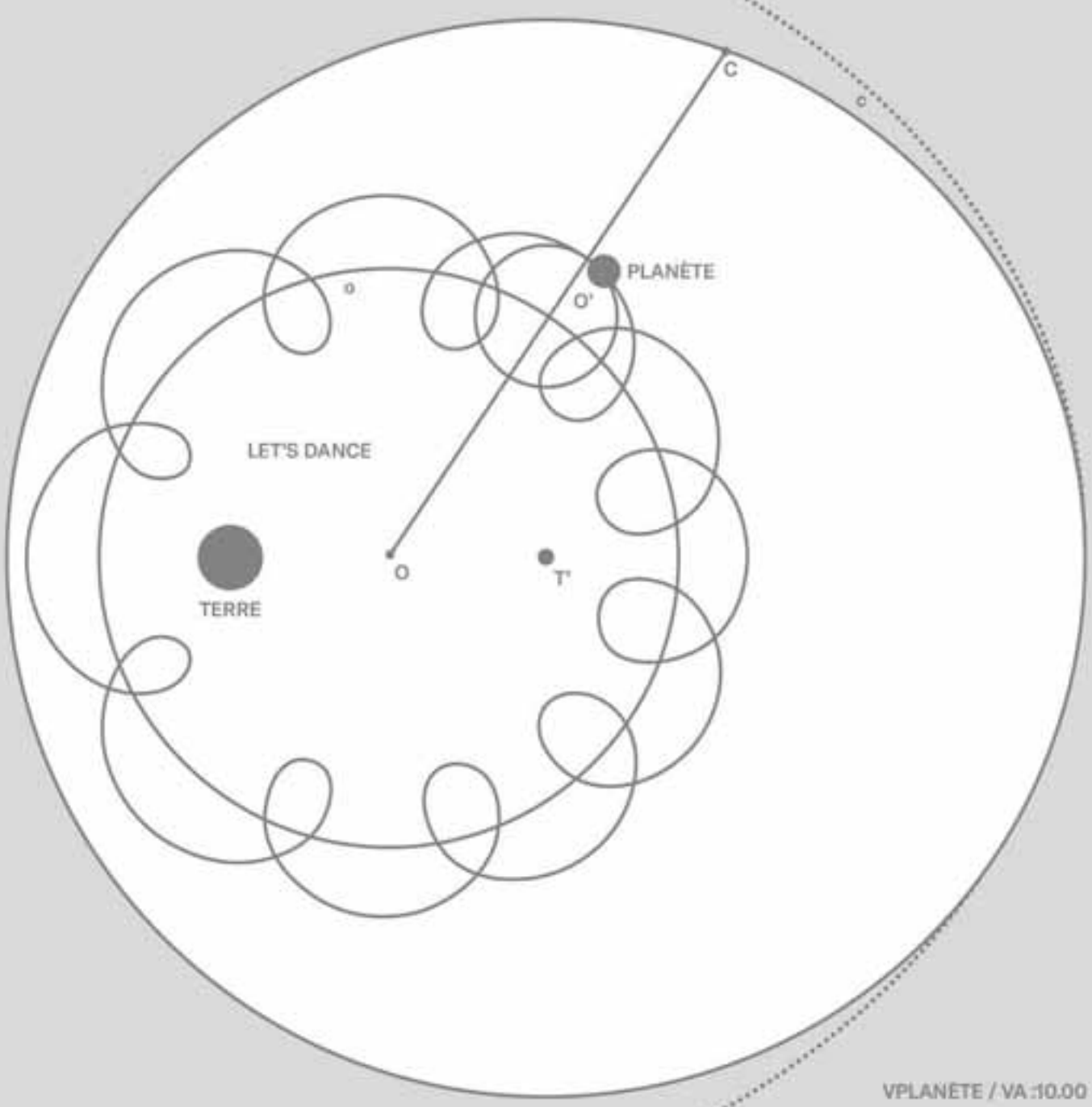
Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles

MORGANE TSCHIEMBER
LET'S DANCE

22.03.2025
↳ 26.04.2025

VERNISSAGE
VENDREDI 21 MARS
À 18:00

NEW SPACE
RUE VIVEGNIS 234
4000 LIÈGE



VPLANÈTE / VA :10.00

NEW SPACE

HEURES D'OUVERTURE :
DU JEUDI AU SAMEDI DE 14H00 À 18H00
OU SUR RENDEZ-VOUS À INFO@SPACE-COLLECTION.ORG

MAJOR PARTNER : uhoda