



FLUX NEWS

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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: janv. fév. Mars 2012 • N°57 • 3€



Bill Viola © FluxNews

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

2 Édito. Mark Wallinger au Musée d'art contemporain De Pont, un texte de Colette Dubois

3 expo d' Alina Szapocznikow au Wiels, un texte de Raya Lindberg, Bird's Eye view of... Palais des Beaux-Arts,

6 Expo "Danser sa vie" Centre Pompidou, un texte d'Isabelle Lemaître.

7 Interview de Wim Vandekeybus par Lino Polegato

8-9 Au LAAC de Dunkerque: Les années 68 et l'art contemporain, un texte de Michel Voiturier. Punk au BOS 22, textes de Michel Voiturier et Céline Eloy

10 54e Biennale off , The Last Time" interview et Bilan du commissaire.

12 Entretien avec Patrick Corillon

13 A propos du Beshi d'Angers de Patrick Corillon, un texte de Raya Lindberg.

14 entretien avec le réalisateur Jean-Marie Buchet, par Annabelle Dupret

15 l'auteur de bande dessinée finlandais Marko Turunen sort un livre, un comte rendu d'Annabelle Dupret. Sortie de Babel. La rétrospective de Boris LEHMAN, un texte d'Yvonne Ressler

16 L'exposition de Michel François au Mac's, un texte de Colette Dubois. Baudouin Oosterlynck au Mac's. Des silences nourriciers de musiques, un texte de Michel Voiturier

18-19 Double page centrale d'Alain Geronnez: Les gymnopédies de Baudouin Oosterlynck.

20 Expo d'Aurélié William Levaux à la galerie Les Drapiers, un texte de Judith Kazmierczak. Manifesta 9 dans le Limbourg par Colette Dubois.

21 Les règles du jeu d'Alighiero e Boetti, compte rendu d'une exposition sur l'artiste par Francesco Giaveri (Madrid MNCARS)

Oedype/Bêt noir, un compte rendu du spectacle de Wim Vandekeybus par Sonia Gotardello.

22 Livres: Michel Voiturier nous parle de la sortie d'Architecture belge, Yvonne Ressler, côté cinéma, nous parle de la parution de l'ouvrage MEMOIRES DU MONDE... Judith Kazmierczak de la sortie d'une nouvelle édition "Fenêtre sur" .

24-25 Interview de Benoit Plateus par Mathieu Jacques de Dixmude.

25 Cy Twombly photographe. Un texte de Catherine Angelini sur l'expo de l'artiste au Bozar.

28/29 Un texte sur l'expo de Mitja Tušek au Etablissements d'en face, par Yoann Van Parys

30 De Lukas Cranach à Jan Fabre, le Louvre s'expatrie à Béthune. Compte rendu d'expo par Michel Voiturier.

31 Quelles sont les suites de la Biennale de Venise? Yannick Franck interroge Gast Bouschet, un artiste qui a fait le pavillon Luxembourg en 2009...

32 Interview de Bill Viola par Mona Struman. L'artiste était de passage à Liège en septembre, il nous parle de ses projets futur...

36 Ma Terre vague, une expo de Ludovic Demarche à la galerie Flux. Un texte de Jeremie Demasy.

38 Un Temps sans Age (3), la chronique d'Aldo Guillaume Turin. Sur: Fra Angelico, Pierre Bourdieu, Terence Malick, Georg Baselitz, Robert Quint, Pascal Courcelles

39 Agenda

D'emblée, la rédaction de FluxNews vous souhaite ses meilleurs vœux pour 2012. Dans une semaine, (du 3 au 8 février 2012), la deuxième foire virtuelle du monde ouvrira ses portes sur le net.VIP2 tentera de faire oublier le semi-échec de la première édition en tentant une fois de plus de se profiler comme l'incontournable must des collectionneurs. Une centaine de galeries internationales (Xavier Hufkens pour la Belgique) tenteront de nouveau l'expérience en ligne, en misant sur la possibilité de conclure des ventes de manière immatérielle. Avec l'arrivée de l'ordinateur et aujourd'hui de l'iPad sur le marché, les perspectives de croissance dans ce secteur sont nettement revues à la hausse. Pour beaucoup de spécialistes, dans un futur proche, l'avenir du marché de l'art sera virtuel. Nous en reparlerons à coup sûr dans le prochain FluxNews qui sortira en avril dans le cadre de la foire de Bruxelles...

En couverture de ce 57e numéro vous découvrez le portrait de Bill Viola. Baignant entre ombre et lumière, son visage semble transporter en lui, en pleine conscience, cette dualité tragique que l'on retrouve au cœur de sa démarche artistique. Considéré comme un des pionniers de l'art vidéo, l'artiste américain se dit pessimiste concernant notre avenir. Pourtant, conscient du futur qui menace, il prône des solutions... Il nous parlera, entre autres, de son nouveau projet pour la cathédrale St-Paul à Londres qui le lie à Marie. Non pas la Marie biblique mais la Marie de la Terre nous confie-t-il. Cette mise en rapport aux origines, au sacré, n'est pas un phénomène isolé. Aujourd'hui, cette forme de résurgence se retrouve également au niveau des jeunes générations. Un exemple dans ce numéro avec Ludovic Demarche, jeune artiste belge qui est, lui aussi, porteur dans son travail de cette notion de quête unificatrice. Déhiérarchisant volontairement le rapport aux choses et aux êtres, il interroge le vivant qui l'entoure. Que ce soit, un dormeur sdf, un abri refuge, des plantes curatives, sa famille, le terrain vague qu'il parcourt, tout fait partie d'un tout. En agissant de la sorte, souligne Jérémie Demasy dans son texte, il reconnecte les temps multiples qui relient entre eux des espaces, des

objets et des êtres. Le titre de son installation MA TERre vague, est explicite car il fait indirectement référence au caractère sacré des origines. Comme le proclame Gast Bouschet, dans l'interview réalisée par Yannick Franck, ce qu'il faut c'est dépasser cette idée que l'homme doit toujours se positionner au centre de tout. Ce qui, pour l'artiste, cause la crise écologique dans laquelle nous sommes tous plongés. Désormais, dégagé du monde naturel, qui n'est devenu qu'une chose exploitable, à l'instar d'une autre chose, l'homme se sent isolé... Pour retrouver ses racines profondes, l'artiste luxembourgeois imagine une politique de la vie qui dépasse l'humain. Une nouvelle façon de considérer l'existence comme un ensemble de forces et de matières interconnectées dont l'humain en ferait partie. Pour lui, il est clair que l'art pourrait jouer un rôle important dans la création d'une nouvelle conscience.

Dans un autre ordre d'idées et d'époque, Alighiero Boetti, avec ses Tableaux tapisserie n'avait-il pas, en son temps, lui aussi, redéfini des règles du jeu en imaginant des systèmes de production originaux? De tapisserie, il en sera aussi question avec Patrick Corillon. Une interview et un texte de Raya Lindberg nous plongeront directement dans la lecture de la tenture de l'Apocalypse d'Angers. Partagé entre un travail de commande et de création, l'artiste nous dévoile ses projets et nous resitue le sens d'un parcours où s'entrecroisent théâtre, art et performance. Un autre type de jeu relationnel mettant en lien la relation entre l'art et les sons connectera le travail d'auteur de Michel Voiturier et d'Alain Geronnez sur l'œuvre de Baudouin Oosterlynck récemment l'hôte du Mac's.

Un dossier sur la danse nous reconnecte au sacré et au flux vital... Découvrez, si vous ne l'avez encore fait « Danser sa vie » l'expo du Centre Pompidou. Isabelle Lemaître en parle dans ce numéro. L'entretien avec le déroutant Wim Vandekeybus, chorégraphe belge habité par la révisitation des grands mythes éternels trouve aussi sa place dans ce numéro...

Au musée d'art contemporain De Pont de Tilburg (Pays-Bas)

AUTO PORTRAIT DE MARK

C'était en 2001, à la biennale de Venise, Mark Wallinger (°1959) représentait la Grande-Bretagne. Je me souviens particulièrement de sa vidéo "Angel" dans laquelle, face au spectateur, chaussé de lunettes noires, une canne blanche à la main, il remonte un escalator du métro londonien. Il répète la phrase qui ouvre l'évangile de Saint-Jean : "In the Beginning was the Word and the Word was with God and the Word was God". En l'observant bien, on comprenait que la vidéo avait été montée à partir de la fin et donc, que le texte avait été prononcé à l'envers. Cette "ascension" contemporaine se terminait par quelques mesures d'un choral de Haendel. Lors du dernier Skulptur Projekte de Munster en 2007, Wallinger avait décrit un périmètre tout autour de la ville - un simple fil blanc, attaché aux arbres et aux façades en référence à la pratique talmudique de l'Erouv¹ et au périmètre de sécurité instauré autour du Parlement britannique. Beaucoup de ses œuvres mélangent ainsi le vécu sociopolitique à une inspiration apparemment mystique ; elles le font à la manière de Walter Benjamin qui écrivait : "Ma pensée se rapporte à la théologie comme le buvard à l'encre. Mais si le buvard avait droit au chapitre, rien de ce qui est écrit ne resterait"². Pour Wallinger, il s'agit d'affirmer sa présence au monde : "un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui"³. C'est là le propos de 'MARK', l'exposition que l'on peut voir actuellement à Tilburg. On y retrouve tous les médium - dessin, pein-

ture, photographie, vidéo - qui portent son œuvre et son habituelle belle économie de moyen pour parler de l'homme d'aujourd'hui : un fondement intime et une prise de position par rapport au monde.

Au centre de l'exposition, l'installation monumentale, "State Britain", qui lui a valu le Turner Prize en 2008 : la reproduction à l'identique du campement du pacifiste Brian William Haw contre la guerre en Afghanistan et la guerre en Irak. Entre juin 2001 et mai 2006, Brian Haw a campé sur la pelouse de Parliament Square, jour et nuit. Armé d'un haut-parleur, il exigeait que soit mis fin à la guerre d'Irak et que les enfants irakiens soient protégés. En 2005, le parlement a adopté le Serious Organized Crime and Police Act (loi de police contre le crime organisé), qui qualifie d'illégal toute manifestation d'une ou de plusieurs personnes dans un rayon d'un kilomètre autour du parlement. Dans la nuit du 23 mai 2006, 78 policiers ont reçu l'ordre d'enlever le campement de Brian Haw ne lui laissant qu'une surface de pavé de trois mètres sur deux. Le travail de Mark Wallinger, a consisté à dupliquer le campement de Haw et à le placer dans la Tate Gallery à cheval sur la frontière virtuelle de la zone réservée. En faisant passer le monument de la rue au musée, Wallinger rendait toute censure impossible et permettait à Haw de continuer à affirmer son opposition à la guerre. La situation du musée de Tilburg est bien sûr

différente, mais on ne peut qu'être ébranlé par cet alignement d'images d'enfants estropiés, malformés, de panneaux qui dénoncent l'horreur et l'absurdité de toute guerre et affirment la nécessité de la paix ponctués par des ours en peluche au sol. Cet hommage de Wallinger à Haw se double désormais d'un hommage à sa mémoire puisque l'activiste est décédé en juillet dernier.

Au-delà de "State Britain", l'exposition, comme son titre l'indique, s'organise autour du prénom de l'artiste en un autoportrait singulier dans lequel chacun d'entre nous peut se retrouver. Elle s'ouvre sur une œuvre ancienne, "Passport Control" - une série de photographies d'identité fortement agrandies sur lesquelles l'artiste s'est "grimé", à l'aide d'un épais feutre noir, en Palestinien portant le keffiyeh, en Noir, en Indien à turban, en Juif religieux etc. "Je" est un autre et tous les autres à la fois (y compris ceux qui peuvent sembler suspects). Cette relation entre soi et les autres se retrouve dans une série de peintures intitulées "autoportraits" - une simple lettre majuscule, le "I", dans différentes polices d'impression -, des peintures que chaque spectateur peut s'approprier. Il joue avec le sens de son prénom et dans l'installation "According to Mark", une centaine de chaises diverses, alignées comme pour une conférence, portent toutes les lettres MARK sur l'arrière du dossier, leur marque en quelque sorte. Chacune est reliée par un fil blanc à un point situé en hauteur sur le mur qui leur fait face. Le réseau de ces fil figure t-il



Mark Wallinger, State Britain, 2007, courtesy Anthony Reynolds Gallery, photograph by Peter Cox

un rayon qui part du point ou les chaises tendent-elles toutes vers lui ? Un diaporama de deux heures reprend le mot "MARK", tracé tel un tag, sur une seule brique parmi les multiples qui constituent des murs toujours différents.

Des vidéos sont projetées dans les petites alcôves qui bordent l'espace central, parmi elles "Paysage avec la chute d'Icare", une installation sur cinq écrans disposés en demi-cercles est faite d'images trouvées sur Internet qui montrent toutes des hommes qui se préparent à faire du deltaplane, du parapente, de l'équilibre sur un fil, à prendre leur envol en quelque sorte, et, comme l'a fait Icare, ils tombent. En renvoyant ces petits films au mythe, Wallinger invalide la raillerie ou la mauvaise farce, un rôle qu'ils jouent habituellement sur les écrans de télévision, pour donner à leur chute la grandeur d'une tragédie.

On citera encore "Inconscient IV", des portraits de dormeurs dans des lieux publics glanés sur Internet et le film "Construction Site". Une sélection

d'œuvres de la collection du musée, e.a Giuseppe Penone, Polke, Turrel ou Tuymans occupent des petits espaces au sein de l'exposition, apportant une ouverture et une ponctuation à cette rétrospective passionnante.

Colette Dubois

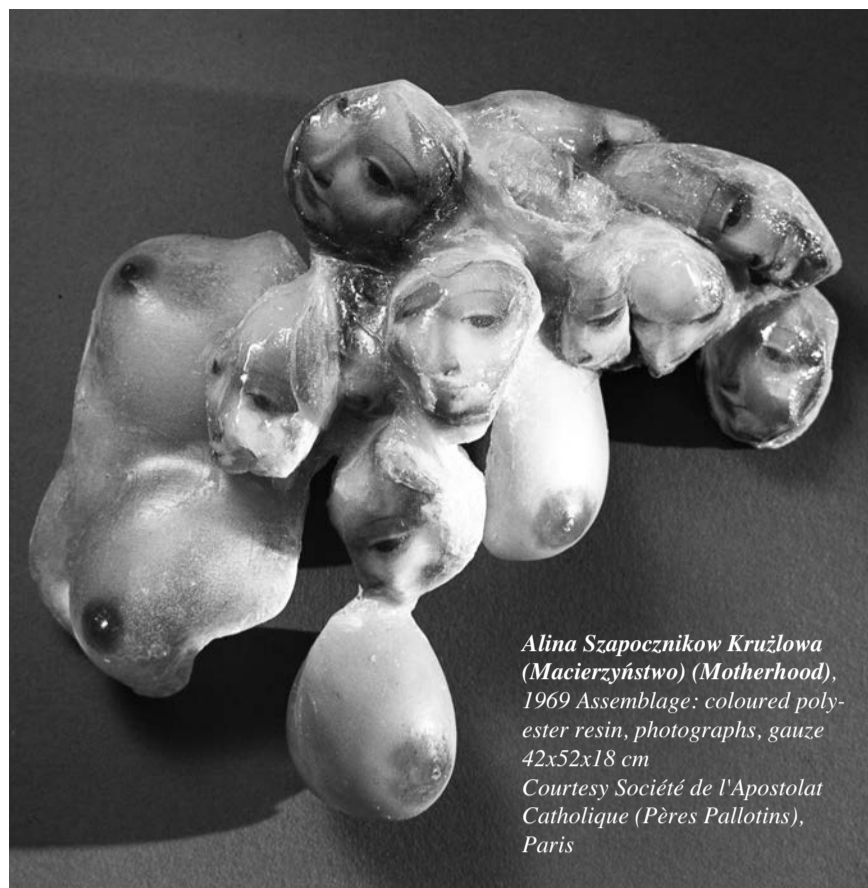
Mark Wallinger, jusqu'au 19 février, Musée d'art contemporain De Pont, Wilhelminapark, 1 à Tilburg (Pays-Bas). www.depont.nl

¹ Virtuel ou réel, l'Erouv délimite la zone dans laquelle des activités normalement interdites les jours de chabbat peuvent être réalisées.

² Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*.

³ Jean-Paul Sartre, *Les mots*.

Sculpture sur chair



Alina Szapocznikow *Kruźlowa (Macierzyństwo) (Motherhood)*, 1969 Assemblage: coloured polyester resin, photographs, gauze 42x52x18 cm
Courtesy Société de l'Apostolat Catholique (Pères Pallotins), Paris

Le Wiels propose une importante rétrospective de l'artiste polonaise Alina Szapocznikow, alors que reconnue dans son pays comme un sculpteur majeur, aucune exposition de cette ampleur ne lui avait été consacrée hors de Pologne, depuis des années.

Les curatrices Elena Filipovic et Joanna Mytkowska présentent ainsi une centaine de sculptures centrées sur la période expérimentale de l'artiste — entre 1960 et 1970 — et un vaste ensemble de dessins, photos, archives.

Ce qui dégouline du sein de résine façon masepain — si le silicone n'a pas encore envahi le corps des femmes, l'intuition est pourtant présente qu'on allait pouvoir un jour carrosser un corps humain comme une voiture — est un lait sombre mélancoliquement permis par la momification d'une photo enfermée à l'intérieur. Ces seins en pièces détachées répondent au titre de *Dessert* et sont moulés à partir de la poitrine d'Alina Szapocznikow.

Projection cannibale d'une artiste qui se fait littéralement « bouffée » par son médium. La même année (1971) Alina Szapocznikow subit une mastectomie. Szapocznikow, au vue de la quantité de consonnes que contient son nom, est inoubliable, mais elle l'est surtout par la complexité de son parcours personnel et artistique qui débute en Pologne en 1926, et se termine à Paris en 1973.

Brève vie, mais longue recherche qui l'amène à fabriquer littéralement de la peau — aidée en cela par la chimie des matériaux, notamment par les tous nouveaux polymères, découverts dix ans auparavant — de sorte qu'en lieu et place du monolithe de pierre, de terre, de bronze, il y ait une enveloppe de chair, la sienne, et celle de son fils Piotr.

Distordu, allégé, le corps n'a plus de masse, il est devenu un papier collé dans un livre ouvert, voir *Les Herbiers* de 1971 et 1972. Indubitablement, Alina Szapocznikow, marche dans ses traces.

Son corps, c'est encore le visage sans yeux de ses *Autoportraits*, (1966 – 1967), plein de sa bouche où trône le sucre gras du rouge à lèvres. Une autre expérience de défiguration encore : les lampes-bouches posées sur des socles, qui vibrent *Pop*, et assument d'être des produits roses, frais, très vrais. Pourtant Szapocznikow n'est ni kitsch en 1966, ni vraiment Réaliste Socialiste en 1954.

Son *Staline* de circonstance, va être démenti en 1956 par une sculpture intitulée *Âge difficile*, qui rompt avec le pathos idéologique polonais de l'époque. Sa figure de jeune fille a tout de ce qu'on réserve habituellement aux représenta-

tions du travailleur mâle socialiste : la taille, la force, la détermination. Mais plutôt que des mains, et des bras vaillants, sa jeune fille aura le cou démesurément long, et les cuisses nues.

En 1966, ces séries de lampe-bouches, corps et objet en même temps, sont aussi de leur époque, autrement dit ultra sixties. Outre l'appel à la vitesse d'exécution et le rendez-vous simplifié avec la culture de masse, cette expérience de design d'un outil fonctionnel — ici un luminaire — lui permet sans doute de réaliser le rêve de tout sculpteur : faire que la lumière n'arrive pas d'un point extérieur à l'objet, mais jaillisse de l'intérieur jusqu'à en faire disparaître le volume. Évanescences, ces sculptures sont en flamme.

« La nouvelle sculpture-construction ren-

voie, de manière presque insistante, à ses origines dans la peinture cubiste : par son linéarisme et ses complexités linéaires, par son ouverture, sa transparence et son absence de poids, par sa conception de la surface qu'elle considère comme une simple peau et qu'elle exprime au moyen de formes tendues comme un drap ou une lance. »

Voilà ce qu'écrivait Clément Greenberg en 1958 sur la nouvelle sculpture, alors qu'il comprenait qu'après Brancusi la sculpture moderniste avait toutes les raisons du monde d'entrer dans un nouvel âge.

Les objets maladroits d'Alina Szapocznikow, comme elle les définissait elle-même, qu'ont-ils encore à nous dire aujourd'hui, alors que disparue depuis presque quarante ans, on la redécouvre à Bruxelles avant New-York ? — Même si la galerie Loevenbruck à Paris, a pu montrer récemment ses dessins, qui ne sont pas tous des études, mais des pièces à part entière —

On a souligné dans sa biographie les éléments qui manifestent son compagnon chronique avec la maladie. Tuberculose, cancer, l'auront décidé à affronter l'éminence de la mort sur le terrain de ses symptômes. Il en va ainsi des *Tumeurs* (1969), concrétions de polyester qui dessinent au sol une sorte de jardin zen. Non que pour reprendre le titre de l'essai de Susan Sontag¹, qui affronta également la question, la maladie soit la métaphore voulue d'un imaginaire au travail. Cependant, la maladie demeure le point d'orgue d'une urgence. Celle qui pousse Szapocznikow à consacrer la trace, par deux pro-

cédes récurrents, dont l'un est la pétrification du souvenir (vêtements personnels, photos d'amants, journaux du jour, tous figés dans la résine); et l'autre est l'inscription par le moulage de l'empreinte corporelle.

Il y a également ce qui scinde sa vie en deux, à partir de ce qu'elle appelle « le baptême du désespoir » : l'expérience, jeune fille, de la déportation à Bergen-Belsen et à Auchschwitz, dont on se demande comment elle en a réchappé, puis comment elle vécut ensuite avec ce traumatisme — manifestement par le refus d'en témoigner — Ce qu'on constate à la regarder travailler grâce à l'important fond d'archives photographiques, c'est qu'en femme qui manie aussi bien le burin que la polisseuse, elle apporte en plus de sa main, son corps très directement avec un pétulant hédonisme qui n'a rien de tragique. Un corps qu'elle moule fragment après fragment, durant les années où elle découvre les possibilités offertes par la résine de polyester et la mousse de polyuréthane — Qu'elle est d'ailleurs une des premières à utiliser, à des fins non industrielles —

Elle écrit « Mon geste s'adresse au corps humain, « cette zone érogène totale », à ses sensations les plus vagues et les plus éphémères (...). Malgré tout, je persiste à tenter de fixer dans la résine les empreintes de notre corps : je suis convaincue que de toutes les manifestations de l'éphémère le corps humain est le plus vulnérable, l'unique source de toute joie, de toute souffrance et de toute vérité, à cause de son essentiel dénuement, aussi inéluctable qu'inadmissible au niveau de

la conscience. »

Les œuvres de Szapocznikow ne sont pas des œuvres à lire, et d'ailleurs qu'elles aient été remarquées par Pierre Restany, ne présume pas de l'appartenance de Szapocznikow au groupe des Nouveaux Réalistes, ni de sa propension à se réapproprier le réel, en deça, au-dessus, ou de façon nouvelle. Si elle expose avec Messager et Boltanski, c'est parce que ce sont des amis qui deviendront ensuite des épigones. Elle y séjournait déjà dans « le travail mémoriel » trop tôt sans doute pour que l'on puisse savoir comment les imaginaires ont pu coïncider, puis fusionner à un point tel qu'il ne reste pour finir, que le dernier en date.

César a mis son fameux *Pouce* sur orbite, alors que Szapocznikow, moulait déjà sa jambe, et l'exposait seule. Elle ironisait de cette manière sur les pièges tendus par le post-modernisme qui croyait à une émancipation de l'individu par la dissémination du schéma corporel, là où une fois de plus, ne s'exprimait que l'instinct de domination de l'homme comme du sculpteur sur la nature. En vain.

Raya Lindberg

¹ Susan Sontag, *la Maladie comme métaphore*, Christian Bourgeois éditeur, Paris, 1993.

Alina Szapocznikow
La sculpture dé-faite 1955-1972
Wiels, 10.09.2011-08-01-2012
Hammer Museum de Los Angeles
5 février-29 avril 2012
Museum of Modern Art de New York
7 octobre 2012 - 28 janvier 2013

Bird's eye view of...

Là où tes yeux m'emmèneront

Vue d'oiseau, vue d'un commissaire... C'est à travers une sélection d'œuvres tantôt inédites, tantôt puisées dans la collection du Musée des Beaux-Arts de Charleroi que Benoit Dusart nous emmène à la découverte de Charleroi. Une découverte ou une redécouverte pour ceux qui, comme moi, se sont éloignés de leur ville natale.

On a souvent décrié Charleroi, ville oubliée, fantomatique, marquée par les préjugés et qui panse comme elle peut les blessures liées au déclin de son industrie. On en oublie à quel point son passé fut glorieux, un passé qui a accueilli l'Exposition industrielle de 1911, qui a vu naître une architecture Art nouveau remarquable et des artistes influencés par le « Pays noir ». Loin d'une vision idéalisée, c'est plutôt un cri du cœur que propose l'exposition. Six thématiques divisent le parcours, retraçant en quelque sorte l'histoire de la ville, son présent, son avenir mais aussi ce qui lui donne son identité. On est plongé dans une forêt de PVC qui nous rappelle le paysage industriel fleurissant autour de la ville. On y évoque sa transformation architecturale incessante, peut-être symbolisée par cette brique en bronze de Xavier Noirot-Thomé. Car Charleroi, loin de vouloir rester figée dans son passé, cherche constamment à se renouveler : construction d'usines en tout genre, édification de la petite ceinture qui rythme la ville et son parcours, apparition du métro. On est parfois surpris par les œuvres qui, tout en étant des clins d'œil pour les natifs de la

région, nous montrent une vision différente de ce qu'est la ville. Ainsi Marie Noëlle Dailly présente ses promenades urbaines, au cours desquelles elle photographie ces petits bouts de béton du R9 (la petite ceinture de Charleroi) scandant tout le paysage de ses piliers imposants. On retiendra aussi ces mosaïques, ces cartes conçues par Mira Sanders. Dans « Anecdotes », l'artiste s'amuse à associer des fragments d'architecture carolorégienne face auxquels on se surprend à reconstituer un puzzle. Dans un tout autre registre, Hannelore Van Dijck nous dessine ce « Kiosk », peut-être similaire à beaucoup d'autres, qui a connu les beaux jours de la fanfare mais qui n'est aujourd'hui plus que le reflet de lui-même. Mais Charleroi ne se résume pas à ses parcours labyrinthiques jonchés de béton et de cheminées industrielles. Elle recèle aussi certains trésors qui sont montrés tout au long de l'exposition et se mêlent aux œuvres plus contemporaines. Delvaux, Magritte, Paulus... Des noms qui résonnent entre eux, faisant tantôt référence à la jeunesse d'une ville en devenir (« Jeunesse » de Paulus fut présentée pour la première fois à l'Exposition industrielle de 1911), tantôt à un passé oublié comme l'évoque le tableau de Fernand Verhaegen. Des noms qui s'associent parfois grâce à la vision d'un artiste, celle de Raphaël Van Lemberghe dont la mise en scène évoque l'absence. Ils nous rappellent la richesse artistique de la ville et de son musée et nous renvoient aussi à la situation actuelle de celui-ci. Le film de Jean de Lacoste nous montre quant à lui un aspect du musée aujourd'hui, ses réserves étant en quelque sorte réanimées par la performance de Joke Lanz.

On est ainsi confronté au fur et à mesure de l'exposition à des visions différentes,



jouant de l'anachronisme et du dialogue. Les œuvres qui s'entremêlent ne montrent pas tant la vision des artistes que celle d'un commissaire qui présente sa ville tel un anthropologue. Les différentes thématiques abordées en sont d'ailleurs le reflet : identités, Pays noir, territoires, trésors, jeunesse et utopies, vivre ici. Benoit Dusart nous présente une ville qui évolue, se développe, stagne parfois et cherche son identité. L'exposition commence par une carte postale intitulée « Bird's eye view of Charleroi ». Un paysage similaire à celui connu et pourtant... Il faut parcourir l'exposition et connaître la ville et ses environs pour se rendre

compte que ce n'est pas ce que l'on croit. « Tchâlerwè » est remplacée par Charleroi, ville de Pennsylvanie. Et c'est alors que tout se construit. Charleroi, souvent raillée, n'est somme toute qu'une ville parmi d'autres, une ville qui, en apparence, ressemble à bien d'autres.

Céline Eloy

> 25 février 2012
Bird's Eye view of... Palais des Beaux-Arts, Place du Manège,
1 - 6000 Charleroi - entrée extension vitrée



RINEKE DIJKSTRA, *The Weeping Woman*,
Tate Liverpool, extrait de la vidéo (2009)
 Courtesy Jan Mot, Bruxelles

Le grand Atelier

TRAITÉ DE L'ADMIRABLE DIVERSITÉ

DE LA VIE ET DU MONDE À L'USAGE DES ENFANTS



MAC's

Musée des Arts Contemporains
 de la Fédération Wallonie-Bruxelles
 Rue Sainte Louise 82
 BE-7301 Hornu

www.mac-s.be

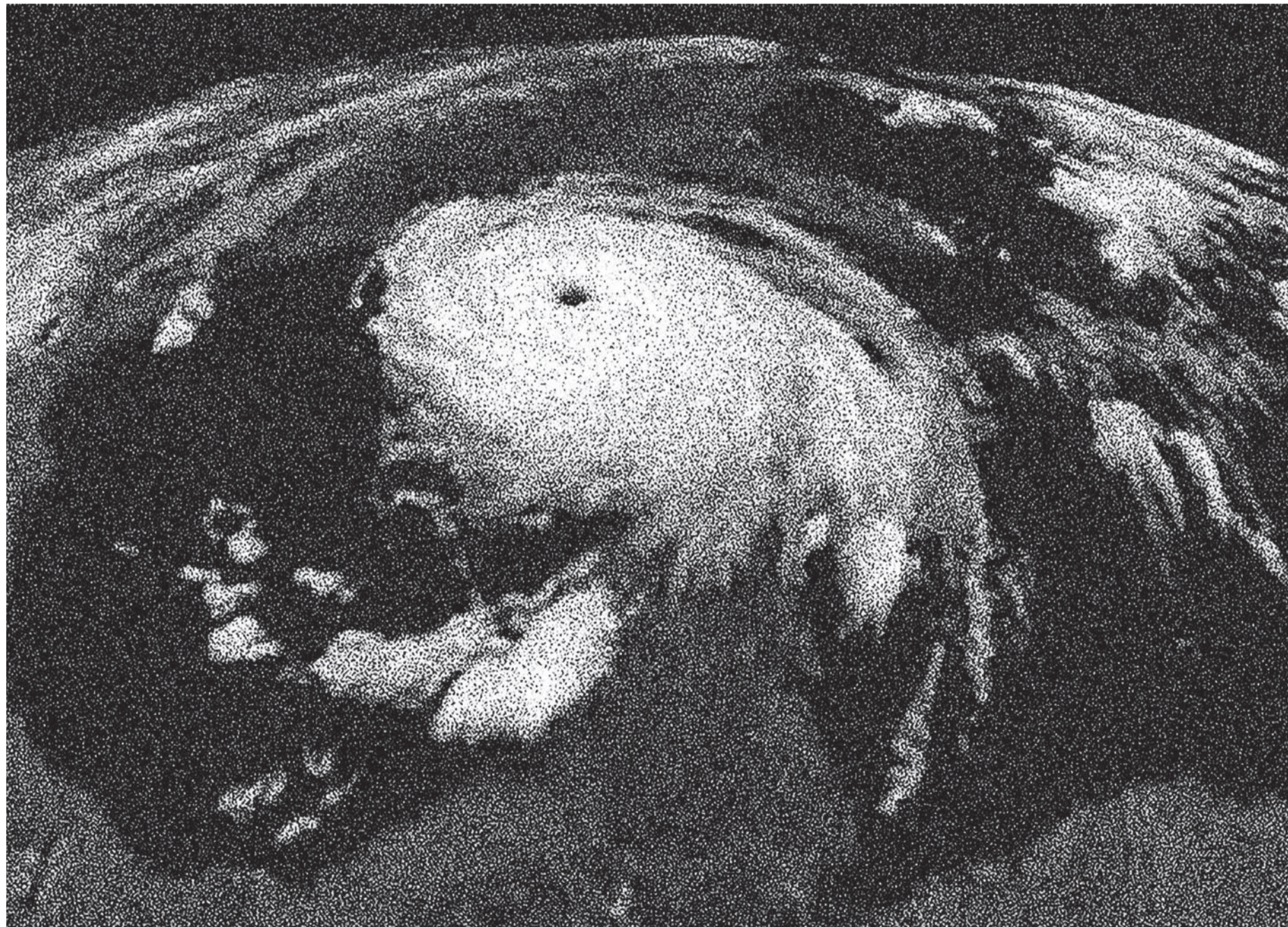
**DU 4 MARS
 AU 3 JUIN 2012**



Leonora Bisagno + Claudia Passeri

Un ciclone tropicale nell'emisfero boreale

14.1.2012 - 25.2.2012



realisation: bunker palace.com

DANSER SA VIE

Art et Danse de 1900 à nos jours

D'abord, *Danser sa vie* renoue avec le vrai programme du Centre Pompidou à vocation d'amples manifestations portant sur les différentes pratiques artistiques. Ensuite, cette exposition qui recouvre en l'occurrence le champ de la danse moderne et contemporaine prend un parti déterminé : montrer 110 ans de rapport entre la danse et les arts visuels, le corps en mouvement et les images qu'il a suscité de la part de cette forme artistique qui a priori ne se fixe pas. Ainsi les commissaires, Christine Macel et Emma Lavigne, ne versent pas dans un énième récapitulatif de l'histoire de la danse. Elles évitent le piège de l'exhaustivité (quitte à être parcellaire). De toute évidence, elles lui préfèrent le soin du choix des œuvres, du repérage de pièces inédites (des perles parfois) et d'une mise en résonance du passé par l'actuel. Car l'accrochage court-circuite l'exclusivement chronologique, sans pour autant brader les fondements esthétiques en jeu.

Montrer un extrait de *L'après-midi d'un faune* créé et dansé par Nijinski avec les ballets russes de Diaghilev (1912) à côté d'*Envelopa* (1993) où Matthew Barney présente le corps d'un homme-bouc fait sens, pas seulement parce qu'il y a une ressemblance formelle mais parce que Barney s'est enquis du lexique des mythologies modernes. La féérique gouache de Léon Bakst dépeignant le costume pour un faune rappelle la réception outrée que reçut le spectacle, en première à Paris (car on avait interprété que Nijinski se masturbait). Dans la même salle, se jouent Isidora Duncan dessinée par Antoine Bourdelle, des photos de ses épigones (rares sont les documents sur Duncan) et de nombreux petits danseurs en bronze de Rodin pour la meilleure mise en relief de l'un par l'autre. Au sein de la section « rythmes abstraits », en face du *Bal Bullier* de Sonia Delaunay (1913), cette lumineuse frise déclinant des attitudes de danse superposées, apparaît un très beau diaporama (2009) composé par l'artiste Simon Dybbroe Moller. Si ce danois ne s'est pas nécessairement inspiré de Delaunay, il a aussi articulé les rayons de la lumière transformés en danse (et ce, sur base d'une description des aurores boréales qui forment la bande-son de son montage). Plus loin, je suis enthousiasmée par une gouache de Kupka, le tableau équivalent et à côté, deux films projetés de William Forsythe en solo. Cela se poursuit ainsi avec de nombreux temps forts dont la projection d'*Herodiade* (1944), une collaboration (inspirée de Mallarmé) de Martha Graham avec Isamu Noguchi, encadrée par les sculptures originales du spectacle. Une réelle tension se dégage du rapport entre les formes. La présentation voisine de *Parade and Changes* (1965) d'Anna Halprin où les corps nus se frottent et s'entremêlent au gré d'une immense bande de papier kraft qui les entoure, contraste. Ce moment rappelle que la *Modern Dance* telle que l'a promue la critique américain John Martin dans les années 30 à New York, débute avec Martha Graham évacuant le ballet même si elle conserve un « danser » assez classique. Prendront sa suite, Merce Cunningham, Lucinda Childs, Trisha Brown, Robert Dunn mais aussi Halprin, Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton qui feront appel à la performance. Cette nouvelle modalité en danse souvent improvisée et mixant les arts sera aussi investie par Robert Rauschenberg et Robert Morris (et d'autres comme Carl Andre) à l'époque.



Charlotte Rudolph *Le Saut de Palucca*, vers 1922-1923 Bromure d'argent sur papier légèrement citronné des années 1825. 22,4 x 16,8 cm. Collection Centre Pompidou. Photo : Adam Rzepka, Centre Pompidou Diffusion RMN © Adagp, Paris 2011

Au gré des petites et grandes œuvres étonnantes que les commissaires ont rassemblées (photos de E.L. Kirchner, dessins de Mary Wigman, duo Diez-Dührkoop), il est bon de relever quelques unes de leur prises de position qui sont autant d'inflexions apportées à l'histoire de l'art : l'une met en exergue l'interaction entre la danse et l'abstraction, l'autre place les débuts de la performance au Cabaret Voltaire à Zurich en 1916. Un troisième axe déjà plus acquis à la pensée esthétique montre « la chute » comme processus artistique incontournable des années 60, et ses implications. Une salle très serrée en fait état : un dripping de Jackson Pollock, son geste filmé par Hans Namuth (le film bobine-test en n/b), la peinture au pied de Kazuo Shiraga, sa performance dans la boue, celle de Carolee Schneeman suspendue à une corde débouchant sur les méandres de ce dessin « dansé au crayon » (2002) de Trisha Brown. Le tout est précédé du *Saut dans le vide* d'Yves Klein et amorcé par la démonstrative vidéo « drippée dansée » de Nicolas Floc'h (par Rachid Ouramdane) (2005). En réalité, le propos de la gravité et du très bas est déjà visible dès la salle introductive à l'exposition, grâce à la présentation (et la production « en live ») de *Instead of allowing something to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* de Tino Sehgal (2000), où un danseur après l'autre se roule lentement au sol suivant différentes sources reprises tant à Bruce Nauman qu'à Dan Graham. Il ressurgit de façon peut-être moins évidente quoique tout aussi tranchante, à la toute fin de la manifestation avec la peinture-par-terre d'Andy Warhol, *Dance Diagrams* {6}. Pour peu que le visiteur fasse le lien entre ces parties, alors la question de la pesanteur en art gagne en ampleur là où elle risquait l'anecdotique.

Traiter du rapport entre « danse et abstraction » n'est pas chose si courante. Pourtant l'on observe un ensemble de chemins

croisés riches d'enseignement. Je pense à Gret Palucca (et son école de danse à Dresde) qui inspire Vassili Kandinsky dans la rédaction de son livre *Du spirituel dans l'art* (1922). Le peintre achève parallèlement un dessin très épuré en schématisant les mouvements élancés de la danseuse. Celle-ci participe au *Ballet triadique* (1926) d'Oskar Schlemmer, œuvre emblématique d'une danse abstraite et humaniste généreusement reconstituée à Beaubourg. Par ses élans euphoriques et ses enjambées linéaires, Palucca touche en réalité toute une frange du Bauhaus. On aurait aimé voir le questionnement que cette gestuelle moderne posait à la photographie, chez Moholy-Nagy notamment. La curieuse corrélation de la danse à la géométrie pure se manifeste par un intérêt pour le rythme avec De Stijl (Theo van Doesburg et le danseur



Anonyme Sophie Taeuber-Arp dansant avec un masque de Marcel Janco au Cabaret Voltaire, Zurich, 1916 épreuve gélatino-argentique © Clamart, Fondation Arp, Maisons-ateliers Jean Arp et Sophie Taeuber

russe Valentin Parnach dans son atelier, par l'attrait pour la vitesse avec le futurisme (Gino Severini, Fortunato Depero). Jia Russkaja (danseuse russe en Italie) ou Valeska Gert (cabaretiste à Berlin) sont autant d'apport à cette synergie. Avant elles, Loie Fuller et sa danse serpentine avaient frappé les esprits. Et n'omettons pas l'impact du second Rudolf von Laban, pédagogue en danse, théoricien et auteur de la célèbre labanotation. Le premier était chorégraphe expressionniste et « naturaliste » au Monte Verità (CH), en cheville avec des personnes comme Jacques Dalcroze (rythmique) ou Rudolf Steiner (anthroposophie). Il révèle Mary Wigman à l'origine de la « danse libre ». Par la suite, il établit un important corpus sur les lois essentielles de la cinétique des corps. Il invente l'icosèdre (volume à facettes enserrant tous les possibles mouvements du corps) physiquement présent dans une vitrine et de nombreuses fois dessiné par lui. Cette perspective qui nous mène jusqu'aux sculptures cybernétiques de Nicolas Schöffer collaborant avec Béjart (CYSP 1, 1958) en passant par la tendance constructiviste ranimée par l'installation vidéo de Mai-Thu Perret, offre surtout une nouvelle lisibilité sur la première abstraction et ses suites dans l'entre-deux guerres.

Enfin, le troisième volet de cette exposition qui porte sur « danse et performance » fait remonter celle-ci aux premières manifestations dada à Zurich en 1916. Le Cabaret Voltaire qui à l'initiative d'Hugo Ball accueille durant six mois, Hans Arp, Tristan Tzara comme Emmy Hennings (théâtre), Sophie Taeuber-Arp (danse et peinture) et Suzanne Perrotet (danse) donne lieu à une série d'événements récités, contés et librement dansés qui anticipent en effet sur la performance. À l'aubette de Strasbourg dix

ans plus tard, l'on assiste à une autre sensible transversalité entre aménagement plastique De Stijl du lieu et divertissements dansés. Ceci équivaut à ramener les origines de la performance de ce côté-ci de l'Atlantique alors que de l'avis général, elle est initialisée par les Américains durant les années 50. Certains l'attribuent à Allan Kaprow avec les *18 Happenings in 6 Parts* à la Reuben Gallery en 1959 dont il est montré un document original. Il est plus exact de la situer dès 1952 au Black Mountain College (en Caroline du Nord) sous l'impulsion de John Cage qui rassemble Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor et d'autres pour un *happening* (dont Kaprow reprendra le terme ultérieurement). De ceci, il n'est pas clairement fait mention. Les créations qui en sont issues (*Rain Forest*, *Walkaround Time*, *Variations V* de Cunningham) et l'effervescence du processus d'indétermination qui émane de l'enseignement de Cage, sont bien sûr reliées. De même qu'à sa suite, il est fait état de la densité des improvisations issues du Judson Dance Theater à New York. Mais au fond, peu d'attention est portée à la musique en général. (et à Cage en particulier) si ce n'est par la présence des *Tableaux d'une exposition* de Mousorgski (et Kandinsky), du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky (et Pina Bausch) et de la musique de Satie dans le film *Parade* de Jean Clair. Pour la fin, sont proposés *Let's Dance* de David Bowie que Jérôme Bel propose à sa compagnie, quelques rock à go-go utilisés par Felix Gonzalez-Torres dans une pièce performative, *Saturday Night Fever* de John Travolta revisité par Ange Leccia qui offre une piste de danse au spectateur.

C'est le versant participatif et « grand public » qui en a sans doute voulu ainsi. Et les spécialistes parfois frustrés clameront cette négligence ainsi que d'autres manquements (absence d'*Einstein on the Beach*, peu de place accordée à Robert Morris, collaboration de Sol Lewitt avec Lucinda Childs peu évidente...). Il n'empêche que le programme est d'envergure et que la scénographie est claire, toutes qualités qui ajoutent à *Danser sa vie* une agréable densité.

Isabelle de Visscher-Lemaître

Centre Pompidou, Paris / 23 novembre jusqu'au 2 avril 2012



Vue d'ensemble - costumes de Lavinia Schultz et Walter Holdt et toiles de Emile Nolde et Ernst Ludwig Kirchner Photo : Hervé Véronèse - © : Centre Pompidou

Wim Vandekeybus:

« Il faut toujours être magique et réaliste. »

Rencontre avec Wim Vandekeybus. Le chorégraphe belge d'origine flamande occupe une place incontournable dans le paysage de la danse contemporaine. Il est connu sur la scène internationale pour ses chorégraphies aux accents instinctuels qui mélangent à la fois cinéma, lectures narratives et musiques live. A l'arrivée, des spectacles qui sentent le souffre et qui bousculent les préjugés dans le domaine de la danse contemporaine. Son travail d'interaction entre la danse et le cinéma le poussera naturellement vers la réalisation de films. Pour Wim Vandekeybus la vie et l'art sont toujours un va et vient continu entre magie et réalité, entre rationnel et irrationnel. Nous lui avons posé quelques questions sur son travail et ses projets futurs.

Vous avez commencé votre carrière dans les années quatre-vingt comme assistant de Jan Fabre. Est-ce l'influence de Jan Fabre qui a fait que vous avez plutôt penché vers la performance que vers la danse traditionnelle contemporaine?

En fait, je n'ai pas suivi d'école de danse, de théâtre. J'ai beaucoup travaillé avec les gens, grâce à Jan Fabre j'ai pu faire connaissance avec la scène, mais Jan n'a pas de manière classique pour mettre en scène, il est très influencé par les performances, il aime les extrêmes. C'est quelqu'un qui aime se confronter à l'histoire, se comparer aux grands peintres classiques. Il a travaillé avec des danseuses classiques, avec des musiciens classiques.

Quand j'ai commencé, on peut dire qu'au début ça faisait un peu penser à de la performance mais il ne faut pas généraliser. Même avec « NieuwZwart » qui est un spectacle très « inconscient » mêlant la musique et l'image. Il y a plein d'autres spectacles qui sont moins chorégraphiquement classiques mais d'un autre côté je ne suis pas autant lié à la performance que Jan Fabre.

Qu'est-ce qui a fait qu'à un moment vous choisissez la danse contemporaine?

Je n'ai jamais pensé à ça. Je n'étais pas danseur à la base. Je n'étais pas formé à la danse classique. Quand Jan Fabre, un jour a décidé de travailler avec des danseurs classiques, nous étions à la rue...

J'avais fait un workshop de trois semaines à Anvers avec un enfant hyperkynétique. Cela a été la base de mon premier spectacle : « What the Body Does Not Remember ». C'était un spectacle très physique. J'ai rencontré une productrice et la bande des Maximalist! Un ensemble instrumental créé à l'initiative de Thierry De Mey et de Peter Vermeersch. Je voulais faire quelque chose d'entièrement neuf, ne pas faire des mouvements uniquement esthétique mais avec une part importante de réalité. Je me rappelle qu'on lançait des briques en l'air, on fouillait les gens durant dix minutes, un clein d'oeil à Pickpocket de Bresson. Ça devenait une danse, comme un tango attraction répulsion entre hommes et femmes. Ma passion pour la photographie m'a poussé à prendre des photos en live pour ensuite les projeter au plafond. C'était un spectacle super physique. Beaucoup d'images mais pas de texte, c'était très lié à la performance. Deux mois plus tard on part à New York et on gagne le "Bessie Award", meilleur spectacle de 1987. L'année suivante avec les « Porteuses de Mauvaises Nouvelles », on regagne le meilleur prix. Les critiques disaient que c'était une révolution entre la danse et le paysage musical très violent.

En fait, je ne me suis jamais posé la question de savoir si je faisais de la danse ou pas. Les textes et les films sont arrivés plus tard...

La notion de performance renvoie au domaine des arts plastiques. Pourriez-vous vous intégrer dans un discours de représentation plastique?

Quand je vois la production de certains artistes, je pense qu'il y a pas mal de matière dans mes films qui pourrait convenir. Dans un film je pense avoir une cinquantaine de séquences qui pourraient être exploitées.

Ca ne vous tente pas?

De temps en temps oui, mais je me suis toujours concentré sur un art vivant. Mon parcours actuel me pousse plus vers le cinéma, il faut voir « Monkey Sandwich » un film de 105 minutes. Actuellement, je prépare un long-métrage, "Gallop Mind" qui sera tourné en Afrique du Sud en 2012. Ce sera du pur cinéma, avec un scénario.

Vous êtes donc passé du langage du corps, du corps instinctuel à une envie de raconter des histoires...

En réalité, j'ai commencé mon parcours avec la photographie. J'ai exposé mes photos que j'avais prises lors de voyages au Chili et en Corée. Sur la digue d'Ostende, il y avait 200 m de photos.

L'image est très importante chez moi. D'un autre côté, le cinéma peut apprendre beaucoup du théâtre. Si je travaille avec des acteurs de théâtre, ils peuvent improviser un texte tout en ne se rendant pas compte de la caméra qui les filme... On est en studio toute la journée pendant trois mois et on monte un spectacle d'une heure. Monter un film c'est différent.

Comment vous situez-vous par rapport à la danse-théâtre de Pina Bausch et les nouvelles tendances comme la non-danse?

Pina c'est une autre génération, c'était une danseuse classique. Ses danseurs avaient une formation classique, ils pouvaient tous faire le même truc en même temps. J'ai commencé comme photographe, je suis plus physique, je travaille sur l'instinct. Pina c'était sur le maniérisme et le minimalisme, la répétitivité. Chaque danseuse étaient typée, cheveux longs, etc. Elles fonctionnaient comme un miroir d'elle-même. Pina c'était une sorte d'universalité, une atmosphère. Elle était considérée comme un « Maître » qui créait des univers. Aujourd'hui il y a cette tendance qu'on appelle la non-danse ou les gens sont comme ils sont. Ils n'ont pas de costumes, ils sont là comme gens ordinaires que l'on peut observer. Il y a toute une tendance de créateurs qui sont portés vers ça. On vit de plus en plus dans une société d'art très éclectique. Au début du siècle le performance art était très important, Fluxus était important parce qu'il cassait avec quelque chose. On est de nouveau dans un début de siècle, on est peut-être moins extrême. On a porté longtemps notre père, notre mère. Pina c'était la mère. Moi, petit à petit, je commence à être le père de la danse physique. Pourtant, j'ai fait d'autres choses mais je reste toujours fidèle à mon propre style.

Comment définir ma relation aux autres? J'essaie de m'éloigner le plus loin possible; mais d'un autre côté je me retrouve toujours dans le même médium. La littérature m'intéresse: j'ai travaillé avec Paul Bowles, Milorad Pavic, Peter Verhelst, des gens qui écrivent des textes pour moi, avec des musiques live. J'essaie de ne pas suivre une tendance. J'essaie de créer ma propre évolution, me réinventer, ou même me détruire. Suite à Monkey Sandwich



Wim Vandekeybus continue d'approfondir une oeuvre reliant danse, théâtre et cinéma.
© FluxNews

j'ai eu plein d'interviews du genre: Est-ce le chorégraphe qui est mort ou est-ce le cinéaste qui est né? C'est l'un ou l'autre, parce qu'on ne danse pas. Il y a juste une personne qui est nue sur scène, qui entre dans l'eau et qui raconte des choses...

Avec Monkey Sandwich vous vous sentez plus cinéaste que chorégraphe?

Cinéaste, bien sûr! J'ai travaillé six mois sur ce film et puis entre temps avec la personne et pour finir on a assemblé les éléments. Pourquoi cette personne est-elle là? Parce qu'on joue dans un théâtre et l'argent vient du théâtre. Et puis, je trouvais intéressant de faire ce lien, le public qui vient dans un théâtre et qui regarde un film se comporte différemment. Dans ce contexte, on peut se permettre plus de choses, c'est une autre ambiance, souvent c'est intéressant. Le public qui est habitué de voir de la danse contemporaine n'est pas toujours le meilleur public pour mes films. Je me rappelle de la réaction des gens lors de la présentation de Blush à Cannes dans le cadre de l'ACID (Agence du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion). Il est temps pour moi maintenant de passer à un film.

Votre prochain film parlera de quoi?

"Gallop Mind" est un film qui parle d'un drame familial. Ça parle de la contradiction, de la tension entre les adultes et les enfants, entre riches et pauvres. Ça parle aussi de deux jumeaux qui sont séparés et qui se rejoignent sans qu'ils savent qu'ils sont jumeaux. L'un grandit dans une ambiance protégée riche et l'autre est un voleur. C'est très classique, c'est une histoire que j'ai écrite pendant sept ans. Petit à petit, on sentira que ce n'est pas de la danse...

Et la prochaine étape? Vous allez continuer dans la danse?

Mon prochain spectacle est un spectacle pour un public d'adolescents. Ce sera très interactif, je ne veux pas qu'ils s'endorment. J'ai souvent travaillé pour des jeunes, j'ai fait Œdipe avec des

enfants. Œdipe avait onze ans et sa mère avait neuf ans. Pour la scène du meurtre, nous avons créé une BD...

Je m'étonne avec ce genre de sujet que vous n'avez pas encore traité Pasolini?

J'ai fait un spectacle de trois heures sur Pasolini, « The day of heaven and hell » dans une usine désaffectée à Wolluwe St Pierre. Le début du spectacle commençait par un match de foot sans ballon, j'ai demandé à Saïd, un danseur aveugle de se mettre dans le goal... Il gelait ce jour là...

On peut dire qu'à 47 ans vous avez déjà écrit votre histoire...

Je n'ai pas encore tout fait, sinon j'arrêtera. En juin 2011, je vais jouer Œdipe, ce que mon fils a fait à onze ans, je vais le faire maintenant.

Ce rapport à la mythologie, très présent dans vos spectacles est en quelque sorte le miroir de la société actuelle. Nous sommes dans le monde de la vitesse, de l'animalité, des instincts, en réalité vous montrez ce que nous subissons tous les jours, en miroir...

Peut-être oui. C'est comme le spectacle pour adolescents, on essaye de leur montrer des croyances qui peuvent être dangereuses pour eux. Je trouve qu'il y a de plus en plus de superficialité. On vit dans une société riche. On glorifie trop l'intérêt culturel des gens. Il faut faire un spectacle qui va contre le spectacle, qui dit: le spectacle c'est de la merde, l'art c'est de la merde. On va faire un spectacle qui commence comme anti-spectacle: il n'y a pas de spectacle parce qu'on n'a pas envie.

Pourquoi cette fascination pour ce public?

Je pars en Afrique du sud pour la deuxième fois, je fais un casting, je dois former toute une bande de jeunes, des enfants de 6S jusque 14, 15 ans qui sont des enfants qui n'ont pas de parents qui vivent dans la rue. C'est une sorte de bande de Robins des bois, ils galopent avec des poneys, dans la ville mais no

guns no drugs. Je vais fonder une sorte d'école de théâtre qui fera des enfants des acteurs. On fait une pièce de théâtre, et puis un court-métrage, et seulement à partir de là, ils sortent et ils jouent dans un top film. Tu dois leur donner de l'expérience, il y aura des noirs des blancs, des indiens.

Finalement, la rébellion c'est la meilleure école de la vie, non?

Oui, ils ont une façon de vivre qui est assez miroir de quelque chose. D'un autre côté ils érigent des murs. Un personnage est toujours intéressant quand il démarre une crise. Un spectacle ce n'est pas beau et esthétique. Ça part dans tous les sens pour arriver quelque part. Toute la mythologie c'est comme ça. Œdipe rêve. Toute cette hypocrisie qui le pousse à cacher la vérité est vécue jusqu'au bout.

Avez-vous la sensation d'être complètement libre par rapport à tout ça?

Je pense que l'histoire se répète toujours. Il y a des choses comme le meurtre des enfants innocents quand Jésus est né Hérode voulait faire tuer tous les enfants pour éliminer le nouveau roi, mais Jésus était déjà en égypte et tous les soldats qui devaient exterminer étaient eux-mêmes des pères. La même histoire se reproduit dans l'hindouisme quand Krishna est né, trois mille ans avant que Jésus ne soit né. Le père de Krishna était aussi menuisier. Les Hindous ont toujours prétendu que les catholiques leur avaient volé leur histoire. Je l'ai révélé pour en faire autre chose. Voilà pourquoi l'histoire se répète et pourquoi avec quelque chose de très mythologique on peut apprendre quelque chose sur nous.

L'enfer est positif?

Oui, il y a des attitudes qui ne sont pas liées au temps. On vit dans une période où il n'y a plus d'opinions. Toutes les opinions se mélangent et les discussions même politiques deviennent plus compliquées parce-qu'il y a trop de mélange. Il y a très peu d'identité, et même s'il y a un parti politique qui se revendique différent, pour finir tous les partis sont très proches les uns des autres.

Où vous situez-vous dans ce contexte wallon flamand?

Je porte une sorte de rage: comment peut-on se permettre ça? Je ne suis ni pour l'un ni pour l'autre. Je trouve ça très enfantin. Il y a une mentalité beaucoup trop protectionniste. On vit au-dessus de nos possibilités. J'ai une vision assez pessimiste, il y a trop de tensions et peu de respect, ça me gêne.

Je vous ai découvert grâce à NieuwZwart, un spectacle aux allures d'électrochocs. Que représentait pour vous cette couverture de survie dans votre spectacle?

Nieuwzwart c'est comme une peinture, c'est comme se plonger dans l'inconscient. C'est un rituel sur le thème de la renaissance. Toujours renaître en se souvenant d'où on vient. Dans nos sociétés occidentales, il existe une peur énorme de la mort. On ne sait pas ce qu'on peut faire avec ça... La couverture dorée symbolise l'idée d'une boule de feu qui rassemble tout. Les musiciens c'est le rythme. Les danseurs, c'est les os, les muscles. La personne qui parle c'est pour l'énergie intérieure, l'inconscient. J'aime la littérature qui s'imprègne de magie et de réalisme. Il faut toujours être magique et réaliste.

Entretien réalisé par Lino Polegato en décembre 2010.

ACTUS –

L'art performance : un genre artistique impertinent

Le week-end des 24-25-26 février, ACTUS connaîtra sa première édition aux Brasseurs. Entièrement dédiées à l'art performance, ces journées seront l'occasion d'une rencontre – certainement explosive – entre des artistes performeurs extrêmement actifs sur la scène de l'art contemporain et le public liégeois. À l'initiative du projet, les membres de l'ASBL Ricochets se sont déjà à plusieurs reprises impliqués dans l'organisation d'événements liés à l'art performance. L'idée d'organiser ACTUS à Liège tient à sa situation idéale pour une rencontre artistique d'ampleur internationale. Par l'intermédiaire des Brasseurs, et avec le soutien de la Ville, de la Province et de l'Université de Liège, le week-end de février constituera une première étape dans la construction d'une nouvelle plate-forme privilégiée d'expérimentation et de réflexion sur l'art performance. À l'heure où les festivals prolifèrent dans toutes les villes, toutes les régions et à toutes les saisons, ACTUS tient à se démarquer en favorisant une forme d'expression artistique encore peu connue du grand public belge.

Avant toute chose, qu'est-ce que l'art performance ? À la fois galvaudé et flou, le terme « performance » investit aujourd'hui des contextes très hétérogènes. Loin d'être réservée aux seules interventions artistiques, la performance connaît un succès grandissant dans le monde du business, ou auprès des publicistes. Outil de médiatisation particulièrement efficace, elle s'est aussi progressivement imposée comme moyen d'expression privilégié par les activistes en tous genres – les forums sociaux et autres sites de partage prenant rapidement le relais de la diffusion. On ne compte plus les rencontres citoyennes se déroulant sur le mode ludique ou interpellant du *happening*, comme les fausses manifestations (de droite), *flash-mob*, etc. Aujourd'hui, on a pris l'habitude de parler de performance à tout va.

Sans nécessairement embrasser ces acceptions multiples, l'art performance se rapporte de manière plus précise à un courant artistique né après la deuxième guerre mondiale dans le champ des arts visuels. Avec des artistes comme Allan Kaprow, Joseph Beuys, Valie Export ou Marina Abramovic, les arts plastiques se sont ouverts à une nouvelle forme d'expression, plus directe, sollicitant de la part des spectateurs et des critiques des réactions inédites. Les premières formes d'art performance visaient probablement à faire exploser les définitions traditionnelles de l'art et à se libérer des conventions (attitude dont la portée critique et politique n'est pas à démontrer). Dans un premier temps, les performeurs œuvraient surtout à la dissolution des genres classiques, proposant des interventions métissées, entre danse et peinture, entre sculpture et théâtre, etc. Conséquence de cet attentat aux habitudes bien ancrées : les historiens et théoriciens de l'art ne savaient plus trop (et ne savent peut-être pas davantage aujourd'hui) comment suivre les développements de ce genre impertinent et inclassable. Au fil du temps, les propositions artistiques des premiers performeurs ont trouvé de plus en plus

d'échos auprès des artistes plasticiens. Ce genre naissant s'est renforcé jusqu'à devenir une forme artistique indépendante. Soixante ans plus tard, l'art performance intègre les programmes d'enseignement de certaines écoles artistiques, connaît une diffusion plus large grâce à de nouveaux festivals, et trouve un public de plus en plus curieux. Les travaux présentés par les artistes performeurs allemands et belges lors du week-end ACTUS s'inscrivent dans le sillage de l'art performance.

Pourtant, même en reprecisant le contexte historique d'émergence de l'art performance, même en identifiant quelques modèles et en décrivant leurs pratiques, la définition reste difficile à fournir. Malgré tout, on peut mettre au jour plusieurs caractéristiques et prises de positions récurrentes, sans prétendre à l'exhaustivité :

- L'art performance est une expérience de partage d'un temps, d'un espace, d'une action. Éphémère, la performance n'a lieu qu'une fois et pour un public déterminé. Les artistes performeurs créent l'événement artistique en offrant



Eglantine Chaumont, TRBL#5 - crédit photographique Candice Cellier



Open Session du collectif Black Market International (novembre 2010) - Crédit photographique Maud Hagelstein

aux spectateurs une proposition visuelle (telle ou telle action plastique) sur laquelle vient se greffer l'imagination de chacun. Tout s'articule autour de la présence effective des différents protagonistes.

- L'art performance propose des formes ouvertes, ouvre de multiples trajets et induit du même coup de la part du spectateur une réception toujours subjective. Chacun peut y voir résonner son propre univers. Dans le cas des performances collectives, il est d'ailleurs pratiquement impossible de tout suivre en même temps. Le regard du spectateur s'arrêtera ça et là, retenu par la trajectoire de tel performeur, et recomposera ensuite l'ensemble avec ce qu'il en aura saisi.

- L'art performance se donne généralement pour exigence de ne pas verser

dans le théâtral (contrairement à ce que pourrait faire penser l'association souvent établie entre performance et arts scéniques). La performance artistique annule les effets de la dramaturgie au profit de l'imprévu. L'artiste performeur n'a pas pour habitude de jouer un rôle. Il se présente à nu. Il se travaille avec le minimum d'artifices, pose des actes dans lesquels il s'implique totalement. Helge Meyer témoigne de ce rapport apparemment conflictuel entre *spectacle* et *performance* :

« Nous ne racontons pas d'histoires. Nous ne faisons pas de farces. Nous ne montrons pas quelque chose. Nous ne faisons pas de divertissement. Nous restons ensemble dans un espace donné pendant un temps donné. Pas de répétition. Pas d'échappatoires. Pas de formules stéréotypées. Pas de forme. Nous ne nous attachons pas à des idées. Nous ne croyons pas. Nous ne ritualisons pas »¹

- L'art performance n'est pas pour autant le règne anarchique de la pure improvisation. S'il privilégie l'événement présent, le performeur ne vient pas sans outils. Il transporte avec lui sa personnalité, ses préférences, ses obsessions. Parfois quelques objets qui marquent son territoire. Certains matériaux de prédilection récurrents dans son travail. Il peut exploiter une idée déjà éprouvée auparavant (par lui, ou par un autre). Néanmoins, les résultats de la performance ne sont pas établis par avance. Aucune planification pré-

able n'influence l'ordre des choses. L'action est ouverte – ouverte aux accidents, aux transformations, aux détours. Le performeur assume le risque de cette ouverture. Souvent d'ailleurs, on sent que tout pourrait basculer. Au sens propre comme au figuré. Les artistes n'hésitent pas à se mettre en danger (physiquement, psychiquement). Ce dernier aspect contribue à annuler les éventuels effets de maîtrise et déjoue l'idée de « performance » entendue comme prouesse technique.

- L'art performance échappe encore majoritairement aux lois du marché. Ce genre ne débouche pas sur des produits échangeables, vendables, achetables. Par là, les artistes performeurs résistent autant qu'ils le peuvent au parasitage de la création par les enjeux mercantiles. Éphémère et totalement dépendante d'un ici et maintenant, la performance pose par ailleurs la question de sa conservation. Elle ne peut être archivée qu'en vertu des traces qu'elle laisse. Pour sa première édition, ACTUS rassemblera 5 artistes issus de l'art performance : Eglantine Chaumont (artiste plasticienne née à Liège en 1986 – spécialisée dans les installations et performances « sculpturales », travaillant sur les empreintes laissées par le corps sur les matières) ; An Debie (artiste et historienne de l'art née en 1976 en Belgique – formée à la danse et aux pratiques corporelles comme le qi gong, explorant le corps en mouvement) ; Béatrice Didier (artiste belge née en 1971 – formée au théâtre, membre de la compagnie Ricochets, se consacrant surtout aujourd'hui à l'art performance et aux rapports du corps à l'espace) ; Helge Meyer (artiste performeur et théoricien allemand né en 1969 à Woltwiesche – s'intéressant prioritairement aux questions de la douleur, de la coopération et de l'histoire des images) ; Boris Nieslony (artiste allemand né en 1945 – engagé dans la promotion des arts actuels et dans l'organisation de rencontres internationales, membre fondateur du collectif Black Market International). Parmi les autres collaborateurs du projet, on pourra notamment

compter sur la présence de Pietro Pellini, artiste photographe enseignant à l'Académie des Arts de Karlsruhe. Passionné par l'art performance, ses premières installations/photos et expositions liées à ce *medium* artistique datent de 1985. ACTUS lui donnera l'occasion de présenter une partie de ses archives photographiques et d'expliquer comment il a su adapter son travail artistique à la particularité de cet art éphémère.

Dans un premier temps (vendredi 24 février en soirée et samedi 25 après-midi), les artistes invités pour ce week-end d'expérimentation présenteront des performances « solos ». L'idée n'est pas de donner à voir un produit fini, déjà rodé, ou déjà présenté ailleurs (en tout cas tel quel : ce n'est pas la répétition en elle-même qui pose problème, mais ACTUS voudrait présenter des artistes pris dans un processus créatif en devenir). Il s'agira essentiellement de partager des recherches en cours. Chaque performeur pourra saisir l'occasion de confronter son langage artistique propre à un espace inédit et à de nouveaux spectateurs. Manière d'éprouver des propositions singulières sous une latitude inédite. Dans un second temps, il s'agira pour les artistes de travailler ensemble lors d'une performance collective ouverte (*open session*). Cette formule semble avoir atteint sa pleine efficacité ces dernières décennies avec les présentations de Black Market International (BMI) – un groupe de performeurs fondé il y a 25 ans et réunissant aujourd'hui 12 artistes de 9 nationalités différentes (parmi lesquels Boris Nieslony, membre fondateur, et Helge Meyer). L'*open session* est une formule permettant aux artistes de se rencontrer de manière directe, sans l'intermédiaire du discours, à travers leurs pratiques respectives. Les parcours des cinq artistes de la première édition d'ACTUS se sont déjà croisés à plusieurs reprises, même s'ils n'ont jamais performé tous ensemble. L'ambition des organisateurs de cet événement serait d'ouvrir progressivement la formule aux artistes qui voudraient s'y

DUNKERQUE

Les années des alentours de

mai 68

Puisant notamment dans ses collections, le LAAC de Dunkerque tente de tracer un portrait artistique d'un moment qui fut moins important que ses conséquences sociétales. Il cristallisa une période où la révolte avait davantage un esprit ludique que celle du terrorisme dont l'idéologie rigide finit toujours par virer à la violence aveugle. L'expo sera donc à la fois sociologique et esthétique.

Culturellement parlant, la décennie 60 fut le ferment d'un incroyable bouillonnement créatif dans tous les domaines. C'était encore la prospérité en Occident. C'était l'époque d'un désir de liberté que les rouages parfois rouillés des démocraties rendaient plus nécessaires aux yeux d'une jeunesse à qui on avait tout promis mais qui voyait ses idéaux se heurter aux réalités prosaïques d'un matérialisme idolâtre du profit.

L'art a été le témoin, parfois le précurseur, des prises de conscience du besoin de changement des mentalités. C'est à l'illustration de ce qui s'est passé que s'attache cette exposition. Elle donne d'abord à voir les traces historiques de la concrétisation d'un état d'esprit révolutionnaire dont le mois de mai 68 est resté le symbole.

Les photos de Claude Dityvon, qui ne craint pas de bousculer les règles de la

prise de vue, rappellent en noir et blanc l'affrontement étudiant aux forces de l'ordre du général De Gaulle. Les sérigraphies rassemblées attestent du foisonnement de tracts, d'affiches, de slogans qui couvrirent les lieux publics des semaines durant. Une salle accumule ces moyens élémentaires de communication, à côté de magazines, journaux et déclarations, outils de propagande et de contre-propagande.

Bernard Rancillac fut de ces créateurs qui réalisèrent des supports à placarder comme cette célèbre proclamation que rappelle encore parfois Daniel Cohn-Bendit : « *Nous sommes tous des Juifs et des Allemands* ». Asger Jorn y va, lui de lithos au graphisme quasi spontané, agrémentés de formules rédigées volontairement ou non sans souci de l'orthographe.

L'état du monde est présent. Il marque à l'époque le retour à l'image. Il se réfère à des idoles politiques de l'époque dont la plupart virent pâlir leur aura au cours des décennies suivantes lorsque les déformations de l'endoctrinement situationniste ou gauchiste firent place à une analyse plus objective des faits. Le *Ho Chi Min* signé Jacques Monory en jungle bleue et l'ensemble *Vive la République Populaire de Chine* de Rancillac en rouge vif rehaussé de caractères chinois jaune citron sont de ceux-là, dans l'ambiguïté

entre célébration et raillerie. Plus lucide sans doute, une toile du même Rancillac sur le massacre sanglant de My-Lai au Vietnam combine un entassement de corps stylisés sans visage avec les portraits photographiques de présidents étasuniens. Une autre ose un provocateur rapprochement entre des silhouettes féminines style réclame pour soutien-gorge avec des G.I. 'nettoyant' un village indigène.

En lien avec les espérances suscitées par une technologie dont on voulait ignorer les dérives écologiques et philosophiques, voici un hymne à la conquête spatiale, joyeusement coloré, aux allures de jeux enfantins, toujours de Rancillac. La causticité de Peter Saul, caricaturalement kitsch, évoque les problèmes raciaux. On retrouvera un autre kitsch hybride chez Erro qui s'en prend à la violence omniprésente. Adami adopte une forme proche du rébus pour esthétiser une espèce d'antimilitarisme. L'objet inutile, érigé en sculpture par Claude Vieux, devient pièce qui piège l'espace en devenant miroir inoxydable.

Alors que, dans le domaine des progrès, Paul Van Hoeydonck propose une maquette en alu d'une sculpture en hommage aux astronautes, opposant sa massivité à l'apesanteur des trajets en satel-



Adami, Note su un ritratto militare (1972) © LAAC Dunkerque

lites. Et que, de son côté, Marcel Pouget, brosse à traits gestuels rapides le portrait d'un *Homme de l'espace* prêt à percer les couches atmosphériques. Il est accompagné par une toile aux allures de B.D. d'un Rancillac, décidément très présent dans cette expo, y compris par une vidéo réalisée par Jean-Luc Godart à partir d'une de ses affiches.

Des étudiants enrégés aux artistes engagés

Au-delà de l'anecdote qui sous-tend ces œuvres, il y a manifestement un engagement bien dans l'air du temps. La critique de la société de consommation en fait partie. L'hypersexualisation sophis-

tiquée des femmes associée à l'accroissement des objets utilitaires et des fabrications à la chaîne reste le domaine de Klasen. Le grossissement en super plan rapproché d'un fragment de carrosserie transformée en icône par Stämpfli y a sa place autant que le crash brut sérigraphié par Warhol.

L'*Inclusion de robinets* par Arman s'en prend à la production en série. Mais cela deviendra, comme pour les compressions de César, une

répétition de procédé, à l'instar de cette production de masse que cette démarche était sensée attaquer. Il est vrai que cette époque a également vu naître des pratiques radicales de l'art qui sont devenues chez certains un aboutissement qu'ils se sont interdit de dépasser et donc, depuis lors, se sont inlassablement répétées ou commercialisées.

On le voit avec les travaux de Viallat. Ses empreintes sur drap de coton étaient radicales. Elles le sont simplement restées au point de devenir, comme le dit André Rouillé, « *un carcan esthétique* ». Sans doute la progression d'un Christian Jaccard a-t-elle été davantage variée à travers ses expériences sur la combustion et les nœuds, la matière devenant composition par ses métamorphoses mêmes.

Chez Ben, son installation *Musée de Ben* demeure témoignage d'une démarche où la dérision porte en soi une contestation efficace. Mais sa marchandisation actuelle à outrance, notamment dans des 'produits dérivés', a perdu de sa causticité pour s'inscrire dans la banalité, voire la plus vénale récupération.

Impossible de laisser de côté les tendances de l'époque. Vasarely travaille l'illusion optique. Messagier bouillonne dans une exubérance de pinceau dépendant de la force du geste. Kijno fait signes tandis que Moget trempe ses paysages dans une brume picturale et que les géométriques sont représentés par Pichette et Claisse. Jean-Michel tente, à travers ses bandes verticales polychromes, de redéfinir l'acte de peindre.

Le plastique et le politique entremêlés témoignent d'une époque. Celle où se sont affirmées de plus en plus les tendances aux expérimentations individuelles dans l'éclatement des disciplines, l'infinie diversification des matériaux, la volonté de produire du neuf à tout prix, la pulvérisation des valeurs et les affolements sporadiques des marchés de l'art.

Michel Voiturier

Au LAAC, Jardin de sculptures à Dunkerque jusqu'au 9 avril 2012. Infos : +33 328 29 56 00

Punk en Europe, bruit, fureur, détonateurs et boumeurs

Une incursion dans une histoire de l'art qui ne serait pas tout à fait politiquement correcte, qui ferait place à un mouvement marginal et esthétiquement inégal, voilà ce que propose le BPS22. Et cela rafraîchit nos mémoires et remet un peu les choses en leur place relative.

Ephémère (mais Cobra ne le fut-il pas?), le mouvement Punk (1976-1980) a laissé des traces dans les musiques et certains comportements. Ses paradoxes, entre autres celui de sa revendication idéologique radicale couplée à son utilisation mercantile, en ont fait un phénomène particulier après la vague hippie et la vaguelette des provos des années soixante, juste en plein dans les vrais débuts de la crise qui allait s'installer et "prosperer" dès le choc pétrolier de 73 jusqu'à maintenant. Le contexte est celui des désillusions. Les "Trente Glorieuses" sont révolues; la gauche s'allie au système parlementaire traditionnel; le néolibéralisme règne tandis que les partis d'extrême droite renaissent et essaient; la prétendue portée révolutionnaire de la Chine de Mao s'effrite; le chômage se répand.

L'essor punk de nourrit alors d'un pélemêle d'anarchisme, d'avatars du situationnisme, de bribes de nazisme et de marxisme approximatifs mais voulus comme aussi dérisoires que les allusions à la pornographie. Pulvérisant les tabous, il a « *tendance à traiter tout comme déchet* », à privilégier les défis provocateurs.

La musique, avant son glissement vers la new wave, allait être son vecteur le plus visible. Elle marque le passage résolu du mélodique - tel que rock et pop l'avaient



Malcolm McLaren, Glen Matlock et Bernie Rhodes, affiche pour le concert de The Sex Pistols, Club du Chalet du Lac, Paris, septembre 1976, sérigraphie sur papier, 78,5 x 53,5 cm, coll. Stolper/Wilson.

imposé - au déferlement sonore pur et dur des guitares électriques. Les emblématiques Sex Pistols ou The Clash en Angleterre, Métal Urbain en France, Kleenex en Suisse, Nina Hagen en Allemagne, Red Rock ou The Ex en Hollande... en constituent les exemples les plus connus.

Côté plastique, moins médiatisé donc moins connu, le rejet systématique des codes a engendré des productions assez nombreuses autant qu'éphémères. Il était difficile de rendre compte au moyen d'une expo de ce qui a été diffusé au point de vue visuel. En effet, comme le constate Éric de Chassey, le mouvement

punk « *n'a jamais relevé de l'art tout en étant autre chose que de l'industrie culturelle; il a même refusé d'être de l'art tout en faisant preuve d'une ambition qui est celle de l'art le plus élevé, c'est-à-dire changer la vie* ».

La BD est omniprésente: le collectif Bazooka est son prophète et les fanzines leurs zéloteurs. Tracts, affiches, pochettes de disque, tee-shirts, tags complètent la panoplie. Les arts traditionnels semblent exclus.

Les peintres français engagés de « *Figuration narrative* » (Fromanger, Rancillac, Monory et consort) sont d'ailleurs vilipendés par les punkistes qui les considèrent trop inféodés au parti communiste français.

Les moyens utilisés sont à l'origine des emprunts par collage (héritage de John Haertfield), photocopillage, détournement, graffiti, bombages muraux, pamphlets autodiffusés. La duplication à l'alcool ou la polycopie au stencil sont des supports commodes et bon marché. La provocation est permanente, les images violentes. Les allusions à la pédophilie, à l'homosexualité, y compris des références non équivoques à des faits

divers d'actualité, font partie de la panoplie des bravades destinées à susciter des réactions.

Ce mouvement essentiellement urbain, que Jon Savage définit comme « *une authentique explosion de la jeunesse* » et Jerry Goossens comme « *une cure contre l'apathie* », est né chez des jeunes imprégnés d'un sentiment d'impuissance et par conséquent d'inutilité. Il sera perçu par le grand public dans son image de proximité. C'est-à-dire, selon la description de Goossens: des jeunes gens « *à l'allure agressive avec leur coiffure à la tondeuse à gazon, leur collier en chaîne de toilettes, leurs lames de rasoir et leurs épingles de nourrice accrochées à leurs vestes et jeans déchirés* ». C'est resté une mode qui a profité des mass-médias tout en leur étant hostile. C'est dire qu'elle a disparu assez vite. Elle était par essence « *no future* ».

M.V.

Europunk au BPS22, boulevard Solvay à Charleroi jusqu'au 22 janvier. Infos : 071 27 29 71.

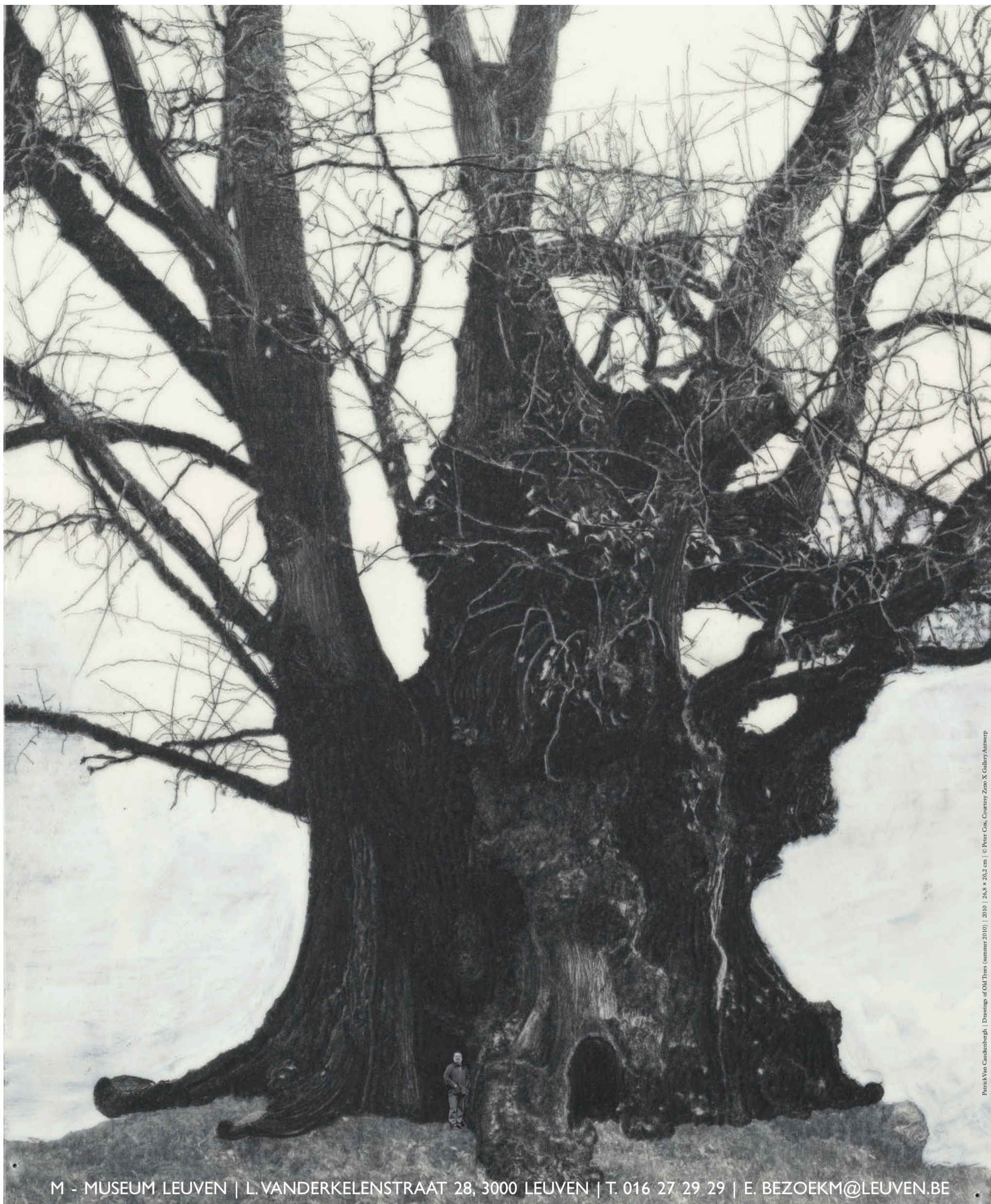
Éric de Chassey, « *La culture visuelle punk (1976-1980)* », Rome, Drago, 308 p.

Europunk Patrick Codenys

Insérée dans l'espace du BPS22, une œuvre sonore... Pas une réinterprétation contemporaine de morceaux punk, pas de mélodie. Sans esthétique visuelle, juste diffusée par des haut-parleurs, elle se propage dans l'environnement, renforcée par les tracts, affiches, pochettes de disques disposés plus loin. Cette œuvre

évoque avant tout le souvenir, celui qu'a conservé Patrick Codenys de cette période, de ce mouvement. Bien que personnelle, elle est évocatrice pour tout le monde. Elle nous propulse directement en plein cœur d'une ambiance de concert où s'entremêlent cris, guitares électriques, basses, batterie et grésillements des haut-parleurs.

C.E.



Patrick Van Caekenbergh | Dismantling of Old Trees (summer 2010) | 2010 | 26,8 x 20,2 cm | © Peter Cox, Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp

M - MUSEUM LEUVEN | L. VANDERKELENSTRAAT 28, 3000 LEUVEN | T. 016 27 29 29 | E. BEZOEKM@LEUVEN.BE

PATRICK VAN CAECKENBERGH

La ruine fructueuse

02.02.12 × 22.04.12

WWW.MLEUVEN.BE



M VAN
**MUSEUM
LEUVEN**

Patrick Corillon :

« Je crois que le fondement, c'est reconnaître que l'on est de passage et que l'on ne pourra jamais arrêter le temps. C'est comme ça que je me sens au monde. »

Patrick Corillon débarque sur la scène artistique internationale en 1992. Cette année-là, il était invité par le gantois Jan Hoet à participer à la Documenta IX. Déroutant poétiquement notre perception historique d'un lieu, le récit fictif a pris dès le départ une place centrale au sein de son œuvre. Avec la création de son double, Oskar Serti, le croisement entre art et littérature était clairement balisé. Depuis lors, balancé entre créations propres et commandes publiques, sa boulimie artistique n'a cessé de s'amplifier. Aujourd'hui, de plus en plus sollicité par les arts de la scène, sa carrière s'oriente vers un genre particulier, encore à définir. A cheval entre le théâtre, la performance et les arts plastiques, la démarche artistique de Patrick Corillon prend une tournure résolument hybride, ne s'ancrant ni directement dans la performance, ni dans le spectacle théâtral. Un cadre est encore à inventer... Manifestement, l'artiste cultive l'ambiguïté et déteste s'enfermer dans des moules préconstruits. Seule compte la marche nous avoue-t-il...

Nous vous livrons quelques extraits de l'entretien qu'il nous a consacré dont l'intégralité est visible sur le blog.

Lino Polegato: Pourrais-tu nous expliquer dans quel but tu utilises les objets dans ton travail ?

Patrick Corillon: Pour moi, c'est une présence. Je ne sacralise pas l'objet en lui-même. J'ai l'impression que ça donne une densité des choses, différente de la densité du corps, de l'esprit. Les objets, une sculpture, ça permet d'appuyer des idéaux, de l'émotion. J'ai l'impression que les objets sont vraiment chargés de quelque chose mais je ne veux pas leur donner une histoire. L'objet, c'est presque comme une pile dont on a besoin mais chacun la remplit à sa manière. Quand Magritte peint un chapeau, quand tu le vois, tu te dis: c'est un chapeau. Mes objets sont comme ça. Une table, c'est une table et à partir de ce moment-là chacun va la charger de tout ce que peut être une table pour lui. Pour le moment, je travaille sur un opéra autour des Aveugles de Maeterlinck et lui aussi avait le même rapport aux mots. Ce sont des mots toutes-boîtes. Ça peut être « Il fait beau, je sens les feuilles mortes ». Ce sont des phrases qui ressemblent à mes objets. Maeterlinck voulait prendre les mots les plus ouverts pour que l'on puisse y rentrer avec toute une métaphysique. Le mot est presque vide pour pouvoir recevoir le monde entier. Mes objets c'est ça, je ne veux pas qu'ils soient transformés par un vécu.

As-tu l'impression que tu fais parler les objets ou au contraire les objets parlent pour toi ?

Je ne suis pas animiste, mais je me dis que les objets viennent de la vie, ils sont comme des révélateurs. J'adore quand Rabelais dit que les sons qui sont pris dans des blocs de glace, quand la glace fond, les sons émergent. Ce que j'aime, c'est de me dire que dans les objets il y a de la mémoire qui est contenue et que parfois on peut ouvrir les objets comme

on ouvre une noix ou comme quand on casse un œuf. Il y a des parts de mémoire et quand on casse cette mémoire ça devient de la mémoire vive. Ce sont des mémoires directes des hommes. C'est une forme d'intermédiaire qui nous donne une certaine distance et ouvre cette mémoire.

Comment nommer tes interventions? Le terme conteur peut-il te satisfaire ?

C'est une question centrale, c'est à partir de ce moment-là qu'il y a des enjeux contemporains. Le terme conteur correspond à une certaine façon de faire. Chaque métier a son intelligence, ses protocoles. Quand on me dit que c'est transversal, hybride, je ne peux me contenter de ça. Être contemporain, c'est aussi essayer de nommer les choses. Je le nommerai performance surtout par rapport au statut des objets, ce ne sont pas des accessoires. Il faut que l'objet ait sa vie propre. Dans mes spectacles, je les envisage comme plasticien. C'est étrange, plus je fais des projets pour la scène et plus je me sens proche du monde de l'art, comme si j'avais besoin de ce souffle pour retrouver le monde de l'art...

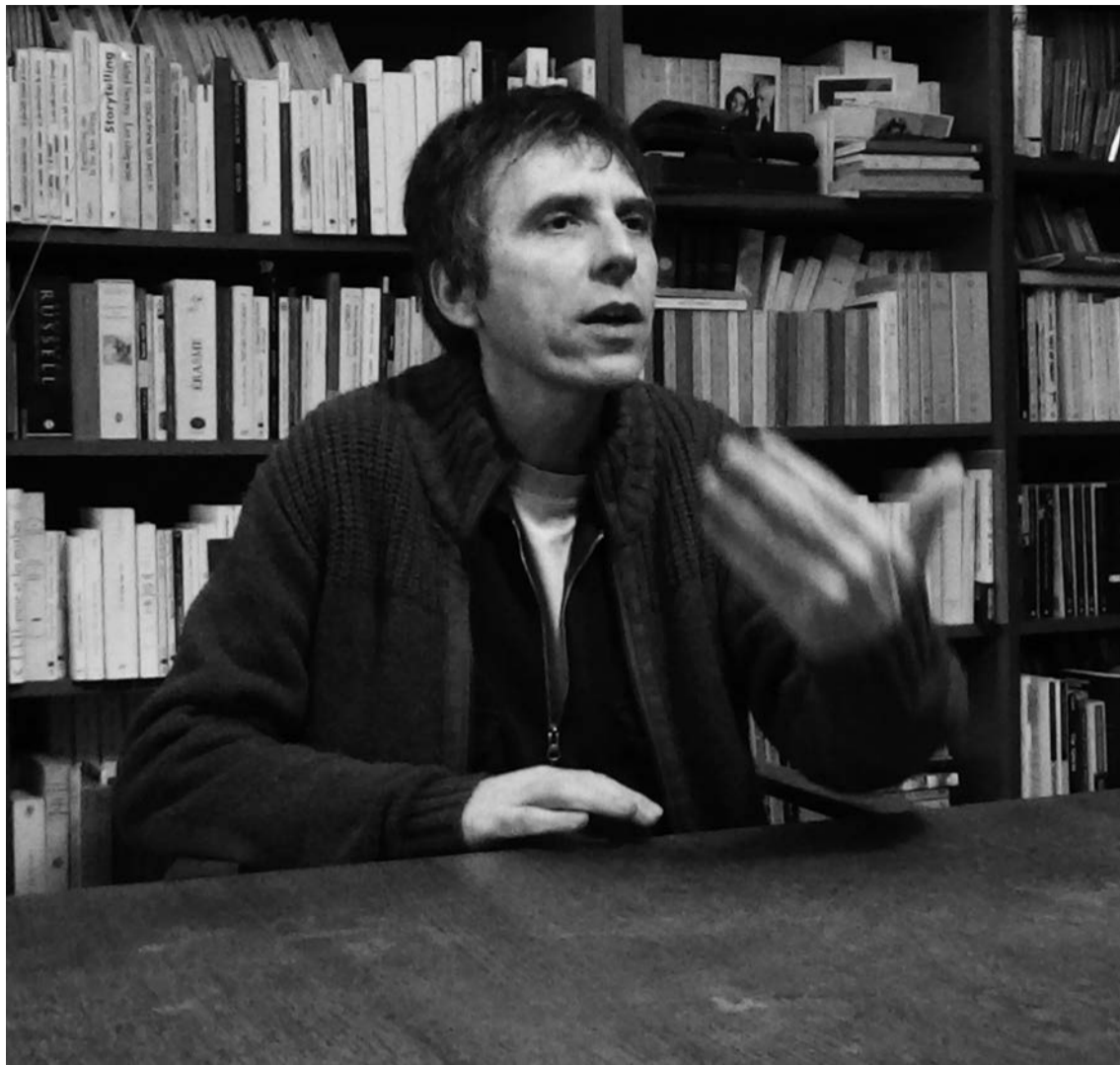
Parlons de St-Jean et de l'Apocalypse? Quel est ton sentiment par rapport à cette idée de finitude qui se généralise un peu partout ?

L'Apocalypse, dans l'inconscient collectif, c'est l'idée que le monde se termine dans un drame. Si tu restes au plus près de la définition, c'est le moment de la révélation. Je ne suis pas croyant mais je sais que ça vient de là. On vit tous avec un héritage, peut-être que je suis à un âge où la notion de parcours est importante. Cette succession de projets me mène où? Ça vient peut-être de cette question. Mes amis m'appellent "le ravi". Jeune, je me suis lancé dans le monde de l'art en pensant que ça pouvait changer le monde et me rendre heureux et ça a marché. Tout le paradoxe humain réside dans le fait d'être à la fois fini et pas fini, de pouvoir dire le mot éternité en se sentant un grain de poussière par rapport à ce mot éternité mais à pouvoir le concevoir.

J'ai le sentiment que des formes artistiques peuvent nous permettre de mettre cette chose-là à notre mesure, de se dire que l'éternité peut aussi être à la mesure de l'homme. Ça vient d'un dépassement de soi. Quand tu parles de cette finitude c'est aussi assumer un paradoxe, il faut assumer que le mot existence c'est Exister, se tenir hors de soi. On n'existe que si on peut se tenir hors de soi. C'est peut-être ça le but final. Comment, une fois que l'on sera hors de nous-mêmes, on existera encore ou existera-t-on encore vraiment? Peut-être que l'Apocalypse vient de ces questions-là? Tout ça pour dire que je ne suis absolument pas un artiste postmoderne mais dire comment des formes artistiques peuvent incarner des idéaux.

Quand tu parles d'existence hors de soi, tu te réfères au monde invisible ?

Non! Quand je parle d'existence, c'est comme à un moment donné dans tes expériences tu peux trouver l'essence. Ne pas se voir comme un buvard d'expériences mais en tant qu'expérience comme mesure humaine.



Patrick Corillon © FluxNews

Mais l'expérience est aussi une porte ouverte sur l'essence. Quelle est l'essence de l'homme, de la vie? Je ne tiens compte des expériences que dans la perspective de l'essence. Pour moi une expérience artistique, c'est une expérience du corps, qui peut être sensorielle, physique ou symbolique mais qui ne me touche que lorsqu'elle ouvre des portes sur l'essence.

Qu'entends-tu exactement par le mot essence ?

C'est de nature ontologique. Est-ce que mon identité profonde ne tient qu'en fonction des expériences que j'ai vécues ou est ce que se sentir soi, sentir la vie, est quelque chose qui dépasse ce sentiment-là?

Tu parles d'essence et en même temps tu te raccroches à l'identité, l'essence n'est-elle pas, par nature, la mort de l'identité? Ce n'est qu'à partir du moment où tu te meurs à toi-même que tu entres dans une autre dimension...

Pour moi ce n'est pas une autre dimension, l'essence de l'amour c'est autant aimer la personne, enfant, vieille, morte, pas là. Au travers de l'expérience de l'amour, tu peux aller au-delà de ce que tu vis à ce moment-là. Si tu vas au-delà ça ne fait qu'enrichir l'expérience.

L'autre jour, je suis allé voir une expo sur la danse à Beaubourg, c'était merveilleux, exceptionnel! Kandinsky qui pensait que la couleur était intimement liée à la musique a fait un spectacle autour des Tableaux d'une exposition. On n'en a plus aucune trace à part onze petites aquarelles. Un pianiste, en 2007, a refait un dessin animé à partir de ces aquarelles. J'ai regardé cela et à un moment donné j'ai vraiment ressenti toute cette vibration. À la fois, il y a Moussorgsky qui avait fait ça et puis Kandinsky qui fait des Tableaux et puis un pianiste en 2007 et puis moi qui le regarde en pensant au projet d'animation que je vais faire pour l'opéra Les Aveugles, que je vais faire à partir de Maurice Maeterlinck, qui parle aussi de vibrations.

A un moment donné, j'ai senti que j'étais dans un projet artistique qui me dépassait complètement et qu'à travers ce rapport que j'avais en regardant ça devant mon ordinateur, ça me mettait totalement au monde et qu'il n'était plus question de mon projet grâce à cette vibration. L'art me permet d'être dans une vibration, dans le monde. Pour moi

c'est peut-être ça l'essence. L'essence d'un projet c'est ça.

Tu veux dire que les choses sont liées...

Oui et que tu vis une vibration très forte entre l'infiniment grand et l'infiniment petit et que dans une phrase que je te dis, le sens du son que je produis résonne à mes oreilles en me connectant aux origines. La parole ça vient aussi d'entendre un ruisseau qui coule, ce n'est pas seulement une construction de l'esprit. La vibration tu la sens dans ton corps. Pour moi, c'est vraiment cet état d'être au monde qui est la finalité. Je ne parlerai pas de liens mais d'une ouverture totale.

Quelle est l'affinité avec la danse dans ton travail? On a parfois l'impression que tu fais danser les mots...

Depuis toujours le corps est pour moi quelque chose de magique et de mystérieux, c'est presque ma part étrangère. Quand on me parle de flore intestinale, je vois des fleurs dans le ventre. Dans chaque expo quand je place une histoire dans un lieu, je parle toujours au corps du spectateur. Comment va-t-il s'approprier physiquement mon histoire? C'est comme si j'étais un chorégraphe, je joue avec le corps des spectateurs. C'est très important, mais lié à un moment donné. Un mot, tu le sens d'abord dans ton corps.

Peux-tu me parler de cette pièce de Maeterlinck ?

Maeterlinck a écrit une pièce qui s'appelle Les Aveugles. C'est le 150e anniversaire de sa naissance. Ce sera une coproduction entre le théâtre de Gand, Vocal lab d'Amsterdam, l'ensemble Musique nouvelle de Mons, le Manège, le Théâtre de la Place et puis le corridor. Cette pièce de Maeterlinck va devenir un opéra. J'ai travaillé sur le livret, je n'ai inventé aucun mot. Mon travail, consiste à reprendre le texte original et l'adapter pour l'opéra et puis faire la scénographie. Je vais également jouer. Dominique, ma compagne, s'occupera du déplacement des acteurs sur scène.

Peux-tu te souvenir de choses importantes qui t'ont marqué dans le passé ?

J'avais douze ans, j'avais été visiter une expo de Boltansky à Paris. J'accompagnais ma mère, elle aimait beaucoup la culture. Ça s'appelait

« Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois Colombe ». Il y avait des vitrines avec uniquement des objets, des soutiens-gorge, de la nourriture pour son chat, le journal sur lequel elle écrivait. C'était uniquement nommé. J'ai senti qu'il y avait une puissance dans le fait de nommer des choses qu'on laissait sur terre et qu'à la fois je pouvais être tellement dans la vie de quelqu'un. Pouvoir sentir que tu peux être sensible à la vie de quelqu'un que tu ne connais pas, simplement par la présence d'objets m'a bouleversé.

Dans ton spectacle le Beshi d'Angers tu parles longuement de la tenture de l'Apocalypse. Tout ce que tu dis existe vraiment ?

Tout ce que je dis est vrai. C'est un rapport au temps. La tenture a un rapport au temps, au sacré avec le texte de l'apôtre Jean qui est relaté dans la tenture par des scènes médiévales. Le guide parlait de Bush et de Mandela. Me dire qu'un objet pourrait ainsi être un buvard des époques, que le sujet pourrait être hors du temps et qu'à la fois chaque époque pouvait s'en imprégner m'a impressionné. C'est aussi l'idée des métiers et d'un fil qui ne s'est pas perdu. On tisse une histoire, ces gens qui ont travaillé des années sur cette tenture ne voyaient pratiquement pas l'image qu'ils faisaient. L'objet m'a touché.

Tu relies la tenture de l'Apocalypse au décès de ta maman...

Pour moi, avec ce projet, ce sont des choses très proches de ce que pouvait faire Virginia Woolf, c'est vraiment cette idée de se dire, comment une émotion en fait vibrer d'autres. Ce que j'aimerais n'est pas de déterminer chacune des émotions, c'est avoir cette vision globale que même la moindre petite émotion, automatiquement charrie d'autres émotions; que la moindre petite vibration est en contact avec d'autres, beaucoup plus fortes. C'est de voir comment toutes ces émotions que l'on a en nous forment un tout. C'est ce que j'essaie à chaque fois de retrouver ce tout, ce rapport à la disparition, à l'absence.

Ce voyage à Bali, tu l'as vraiment fait ?

Je voyage autour de ma chambre. Quand j'ai fait ce projet d'Oskar Serti à Vienne, j'ai rencontré un ami, fou des masques vénitiens, qui m'a chaudement recommandé d'aller à Bali, il m'en a

La main seule et l'expérience de la fin

A propos du Benshi d'Angers de Patrick Corillon

Pour raconter la fin d'un monde, et la mort des parents en est une, comme son recommencement, on peut choisir d'être à l'écoute d'une prophétie et recourir dans le même mouvement au minuscule en saisissant les indices temporels auxquels les objets nous renvoient. L'incarnation matérielle d'une félicité révolue logée dans les irrégularités d'un pavé parisien pour Proust dans *Le Temps retrouvé*, le cri d'un monstre échappé de l'Apocalypse dans la marche grinçante d'une vétuste maison liégeoise pour un enfant. Pour celui qui raconte, tout commence donc par un souvenir d'enfance dont l'élément moteur est la découverte de la tenture de l'Apocalypse d'Angers dans une brochure intitulée : *La tenture de l'Apocalypse, une œuvre à l'épreuve du temps*. Le lieu de la mémoire va se situer dans le non-lieu d'un récit évangélique : l'Apocalypse, et le conteur va pouvoir glisser de l'expérience au récit de son expérience. Tant est si bien que si on présuppose que toute histoire intime rend le personnage impossible, cette histoire, c'est à un conteur qu'on la doit en même temps qu'à son protagoniste principal, l'un confessant l'autre.

Les visions de l'apôtre Jean parce qu'elles font résonner ensemble toutes les expériences temporelles ont peut-être ce pouvoir de traverser les murs, les marches, les livres, les tentures. Ainsi en est-il de celui qui raconte, à partir d'un silence de l'expérience, il réalise une image parlante, autrement dit une vision qui se superpose au récit de la vision de Jean, et que les objets miment.

Le récit part à la recherche des traces passées et présentes où, dans la nuit confuse des objets, quelque chose fait signe. Muette parce que non écrite, la tenture est cependant lisible comme image tissée par la main. Dans un rêve du 11 au 12 octobre 1939, qu'il relate dans une lettre écrite en français à Gretel Adorno, Walter Benjamin, rapporte

qu'il découvre, transformés en simples motifs imagés et stylisés sur une étoffe, des mots écrits par lui. Ce « texte » est bientôt soumis à une expertise graphologique. A l'écoute de l'interprétation, il aurait répondu : « Il s'agissait de changer en fichu une poésie ». Benjamin poursuit le récit en ces termes : « J'avais à peine prononcé ces mots qu'il se passa quelque chose d'intrigant. Je m'aperçus qu'il y avait parmi les femmes une, très belle, qui était couchée dans un lit. En entendant mon explication, elle eut un mouvement bref comme un éclair. Elle écarta un tout petit bout de la couverture qui l'abritait dans son lit. C'était en moins d'une seconde qu'elle avait accompli ce geste. Et ce ne fut pas pour me faire voir son corps, mais le dessin de son drap de lit qui devait offrir une imagerie analogue à celle que j'avais dû « écrire », (...). Je sus très bien que la dame fit ce mouvement. Mais ce qui m'en avait informé, était une sorte de vision supplémentaire. Car quant aux yeux de mon corps, ils étaient ailleurs et je ne distinguais nullement ce que pouvait offrir le drap de lit qui s'était furtivement ouvert pour moi. »

L'image est passée en un éclair et s'est évanouie au moment de la connaissance que Benjamin en a, identique en cela à la fois à son idée de la lisibilité du tissage de l'image dont on peut voir les fils, et à son développement sur le concept d'histoire. Analogie que lui-même pointe pour dire combien ce rêve a pu le rendre heureux, lui qui a le goût de résoudre des questions spéculatives en recourant à son propre imaginaire. L'histoire n'est jamais écrite, le passé se présente sous sa forme figurative et le sens historique n'apparaît que pour ceux qui ont la charge d'écrire l'histoire. Pour le conteur, ce qu'il retient du passé n'en est que l'image, et sa mise en récit en est transformée.

Le conteur est alors moins hanté par l'éternité du bonheur, tel que le traque

parlé durant des heures. Et je suis vraiment parti à Bali. Je suis rentré de Vienne mais en fait je suis rentré de Bali. Pour moi ce dont je parle c'est un peu la même chose.

Tu mélanges constamment fiction et réalité?

Oui, pour moi la fiction ce n'est pas faux. C'est une question d'échelle. La fiction est une mise à l'échelle de la réalité. Il faut toujours remettre ça dans la bouche d'un artiste pas d'un historien. L'artiste peut vraiment sonder la mémoire dans ses racines fictives, dans l'inconscient collectif. Ça fait partie du rôle de l'artiste.

Le rôle d'un artiste ne serait-il pas de rééquilibrer tout ce négatif qui nous entoure ?

Je ne dirai jamais de rôle définitif, je ne dirai pas que l'artiste a un rôle. Je dirai que l'artiste peut en avoir un. Dans la palette du peintre, il peut y avoir du rouge et du bleu. Dans la palette d'un artiste, il peut y avoir le fait de tenir un rôle dans la société. Il se fait que cette couleur-là m'a intéressé. Ce rapport à la communauté et à l'identité dans la communauté. Aujourd'hui, on ne voit pas les artistes comme porteurs de projets individuels mais de projets collectifs. Les

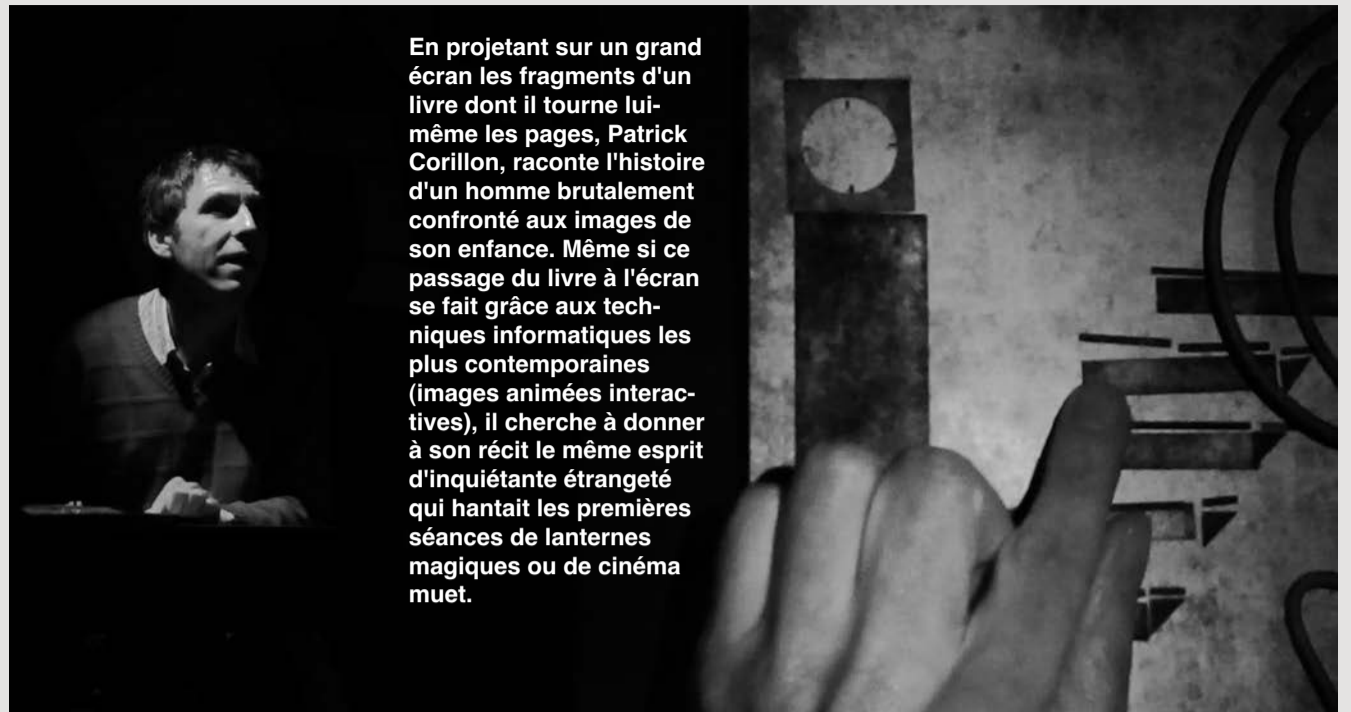
responsables politiques ne doivent pas placer la culture dans un projet social, mais dans un projet culturel. On ne doit pas aider les artistes à vivre, on doit aider les projets à vivre. Pourquoi ? parce que ce sont les projets culturels, artistiques, qui mettent en perspective l'identité d'une communauté. Il y a encore un travail énorme à faire. Il y a des choix douloureux à faire, il faut aider les projets artistiques avant d'aider les artistes.

Tu es pratiquement toujours dans un processus créatif?

Je travaille jour et nuit. Je suis insomniaque. J'ai fini par apprivoiser mes insomnies. Je suis toujours dans mes projets.

Comment fais-tu pour concilier commandes publiques et création ?

Il y a toujours les deux. J'ai reçu un prix pour Palma de Majorque, une promenade de sculptures dans le parc de la fondation. Il y a aussi la station de Liège pour la RATP à Paris, des histoires graphiques sur des panneaux vitrés. À côté de ça, il y a des projets qui naissent de moi où je raconte des histoires comme le Benshi. Le prochain c'est sur Richard Serra. J'ai besoin des commandes publiques pour rencontrer les gens du



En projetant sur un grand écran les fragments d'un livre dont il tourne lui-même les pages, Patrick Corillon, raconte l'histoire d'un homme brutalement confronté aux images de son enfance. Même si ce passage du livre à l'écran se fait grâce aux techniques informatiques les plus contemporaines (images animées interactives), il cherche à donner à son récit le même esprit d'inquiétante étrangeté qui hantait les premières séances de lanternes magiques ou de cinéma muet.

le narrateur de Proust, que par l'entrée dans la chair même du monde : la vie intérieure des objets, à laquelle il accède par le truchement d'une image. Cette image trouve sa preuve matérielle dans cet objet étoffe, cet objet livre, cet objet tâche d'humidité sur un mur qui ouvre sur d'autres vies, d'autres temporalités pour l'enfant et le conteur.

En même temps qu'une rencontre du mort et du vif, les objets interviennent en lieu et place des mots manquants, pour que les morts qui ne parlent plus s'animent.

Tandis que nous est racontée une histoire de maison qu'on vide, de parents qui meurent, des objets parleront pour eux. Pour le conteur, il s'agira de les faire entendre en s'en faisant le témoin par la parole et par le geste, dans cette errance qui l'amène de ville en pays, d'amis en rencontres fortuites.

Dans ce sillage, sa parole s'accompagne d'une main qui anime des objets fixes, volants, explosifs, colorés, découpés, afin qu'ils lui racontent le monde. Or ces objets incarnent tous à leur manière une figure du temps. Le conteur les nomme : pendule, rideau qui tremble, pages de journal, tapisserie moyennageuse, mur humide, ficelle, film muet, leur faisant rejouer indéfiniment la scène de l'expérience vécue.

Par le pouvoir des objets auxquels il donne la parole, il joue des mots autant qu'il est joué par les objets lorsque qu'il est en scène.

On peut l'entendre ainsi : les objets à

force de nous réfléchir en nous côtoyant, poursuivent nos vies à voix basse. Est-ce la raison pour laquelle depuis qu'une tenture lui souffle les mots de son histoire, le conteur fait l'expérience d'une fin interminable où coexiste la perspective d'une ère nouvelle avec le présent absolu des objets dans une sorte de « never-ending story » ? Puisque le voilà maintenu dans les rets d'un récit à la première personne, il ne peut y mettre un terme tant qu'il écoute les objets.

Marcel Jousse, anthropologue du geste, explique que nous ne connaissons les choses que dans la mesure où elles se jouent, et se gestualisent en nous. Le conteur cherche à dire sa vision de la vision de la tenture de l'Apocalypse selon la physicalité du geste afin de parvenir à la connaître.

Il opère la réconciliation de l'image avec la parole en jouant et en étant joué par les objets. Dès cet instant, montrer et comprendre se rencontrent dans une compréhension imagée commune, du geste et du dire. Et par la mise en scène un objet en appel un autre et tissent le récit. Il dit : « Nous avons pris les choses en main. Par une forme d'excès, nous avons décidé de tout raser dans le jardin, de tout liquider dans la maison avant de la mettre en vente. Un antiquaire avait été chargé d'estimer les meubles et les objets qui en valaient la peine, mais auparavant, ne fût-ce que pour lui permettre de pénétrer dans les pièces, il fallait décongestionner la maison. »

Le conteur suit cette ligne courbe qui va de la prise en main de la pulsation vivante du souvenir, sans autre intermédiaire qu'une main qui le désigne et d'objets qui le prouve, vers un œil qui le regarde. Et ce dessin de l'image du souvenir rend possible la communication d'une expérience s'adressant à tous. Un aller-retour scène et public qui répond de la construction du récit où chacun recrée l'histoire du savoir sur des images à partir d'images. De sorte que soit rendu à la tenture de l'Apocalypse son enchantement incontrôlable, son énigme irrésolue comme vision et comme représentation de la vision.

Sans doute est-ce là encore la rêverie d'un dormeur qui se verrait dormant, sorte de sommeil pour insomniaque, portée par la mise en scène du récit. Beckett donne de cette expérience une version silencieuse dans *Nacht und Traume*. Rêve assis d'un homme qui se rêve également assis et endormi, à ceci près que des mains anonymes probablement celle d'une femme, la pénombre cachant le reste du corps, viennent avec des gestes précis de consolation prendre soin du rêveur. Mains inconnues, et mains du rêveur finissent par s'unir en se posant l'une sur l'autre. Fin de la séquence.

Cette pièce de Beckett écrite pour la télévision, fait tableau. Inspirée d'un

dessin de mains jointes de Dürer qui pendait au mur de sa chambre d'enfant, elle se déploie comme une image en même temps que selon une série de rigoureuses didascalies.

Beckett imagine d'entrer dans la tête d'un rêveur à la faveur d'un dédoublement entre le rêveur rêvant et le rêveur dans son rêve. Cette révélation du rêve sur une scène où le rêve se joue tandis que d'autres mouvements sont là pour signifier le dormeur, s'accompagne d'un geste isolé émanant de mains seules. Ce geste sans sujet semble alors n'être justifié que par lui-même — geste se répétant d'ailleurs en boucle dans un mouvement infini — et s'abstraire de sa fonction consolatrice de la tête fatiguée pour ne plus rien dire d'autre que : je suis le rêve d'un geste, une image.

Beckett isole le geste du sens, pour atteindre une forme de solitude du geste sans but. Dans la main seule, pas de signification prévue, c'est un geste pur qu'accompagne la suspension du sens. Un geste qui ne se donne pas d'abord à comprendre, mais à voir. Le conteur a lui-même le geste qui parle sans faire fonction de geste parlant ou signifiant. Est-ce là le geste artistique quand il est nu ?

Tout se joue en face en face avec un présent communiqué, et encore présent pour chacun. Le récit est pour finir une réalité retrouvée et, la performance du conteur, une récitation imaginée transmise par la main seule. La main seule écrit à l'instant son geste récité, son geste parlé, dans l'espace. Voilà ce que l'on peut voir si chacun accepte d'en faire l'expérience, c'est-à-dire de laisser le sens se créer et se faire dans le temps. Peu importe ce qui est dit, les mains poursuivent seules le récit qui se donnent à voir plus qu'à entendre. Le conteur a disparu, pris dans l'image, devenu lui-même un objet habitant la durée.

Raya Lindberg

Bruxelles, octobre 2011

Texte d'accompagnement du Benshi d'Angers, 60 minutes et des poussières

Présenté à la Fondation Cartier à Paris en novembre 2011 et en juin 2011: au Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, Tourcoing.

Le 24/01/2012: le diable abandonné

I - Live - La Meuse obscure

Centre Culturel de Dinant

En savoir plus : Le 26/01/2012 le diable

abandonné II - La forêt des origines

Centre Culturel de Dinant

LE CORRIDOR

Patrick Corillon vit et travaille à Liège. Un atelier de création et de production existe, il s'appelle le Corridor. Dominique Roodthoof, comédienne et première lectrice de l'artiste en est la directrice artistique. Un reportage est visible sur le blog : fluxnews.skyrock.com

« Que peut-on faire chez soi le dimanche après-midi quand on n'a pas la télévision ? »*

Petit entretien avec le réalisateur Jean-Marie Buchet...

Annabelle Dupret : Je viens de découvrir vos courts-métrages à travers le DVD qui a été édité par PBC Pictures « Les petits courts de Jean-Marie Buchet ». Chaque film est évidemment spécifique, mais on y trouve des thèmes récurrents : le couple, le foyer, l'univers cadré du quotidien. On sent aussi une très grande simplicité dans les dispositifs. Ces films sont semblables à de courts énoncés politiques, selon moi, des manifestes visuels... S'ils ont un caractère politique, c'est du fait de leur impact sur le spectateur, ils n'énoncent jamais une idéologie en image. Leur dimension critique est importante, ils présentent souvent des situations intenable, insupportables qui sont pourtant maintenues à travers le quotidien des protagonistes. Si rien ne semble bouger dans ces cadres, il y a pourtant une volonté de provoquer le spectateur par ces films ?

Jean-Marie Buchet : Cette récurrence de thèmes s'explique assez simplement, j'ai toujours travaillé avec très peu de moyens, et la chose la plus simple, à mon avis, pour créer une histoire dans un film, c'est de présenter un couple. Pour moi, la diégèse d'un film doit être la plus simple possible. Et de manière inversement proportionnelle, il s'en dégagea toujours plus que ce que je raconte. Par ailleurs, ce n'est pas politique, il n'y a jamais de discours politique à proprement parler dans mes films. Par contre, je m'intéresse aux gens qui m'entourent... et je ne comprends pas du tout comment ils supportent de vivre de cette manière. Le quotidien, tel qu'il est vécu maintenant est quelque chose d'épouvantable.

Est-ce une manière de briser les apparences ?

Il s'agit pour moi de montrer que cette vie abominable a quelque chose de tragique.

A propos de quotidien, il me semble que les premiers à s'être attaqués à cela, ce sont les surréalistes, et en particulier les surréalistes belges. Je pense par exemple à Paul Nougé.

Je crois qu'on peut faire un rapprochement, un parallélisme, dans la mesure où il y avait un mouvement communisme au sein du surréalisme... Ils voulaient être révolutionnaires. C'est effectivement un rapprochement que l'on peut faire.

A ma connaissance, des surréalistes comme Paul Nougé se sont fort interrogés sur l'existence des objets, sur leur pertinence dans notre quotidien. Les objets sont très présents dans vos films. Paul Nougé par exemple, dans son texte « La lumière, l'ombre et la proie » (1930), pose la question de manière directe : « Qu'est-ce qui fait que les objets existent ? ». Il écrit : « Il n'y a plus d'objet, et même des plus simples. Mais ici surgit une difficulté qui tient à cette observation que cependant il y aurait quelque ridicule et un grand danger (...) à



Tournage du film « Une fameuse journée/Een rare dag » 2004. Réalisation Jean-Marie Buchet.

nier le monde extérieur. En fait, obéissant à quelque nécessité vitale de notre vie collective, nous sauvons l'objet (...). C'est donc à la faveur d'un compromis que l'existence de l'objet se sauve (...) Ainsi apparaît la nature véritable de l'objet : il doit son existence à l'acte de notre esprit qui l'invente ». Au final, le quotidien, c'est l'ensemble de tous ces objets dont nous avons oublié l'invention. Faire un film, c'est aussi expérimenter sur ce réel (même si il y a peu de choses qui y sont laissées au hasard), sur le quotidien, sur ces objets dont nous oublions l'invention ? Peut-être est-ce aussi le spectateur que vous expérimentez ?

La fonction du cinéma, dans la culture, c'est de révéler l'importance des objets, de créer des images, de nourrir toute notre connaissance de l'univers.

Dans certains cas, les surréalistes ont une approche triviale de cette question, je pense par exemple à « L'imitation du cinéma » de Marcel Mariën. Avec un certain humour, Mariën dépeint un quotidien qui est tout aussi impitoyable : Tom Gutt, qui veut mettre fin à ses jours, décide de suivre le modèle de la passion du christ, mais devant cheminer à vélo, il scie sa croix... Cela dépeint un quotidien que l'on n'arrive pas vraiment à épouser.

Je pense à autre chose, dans beaucoup de vos films, la nourriture est un élément clé. Qu'il s'agisse de « Horrible », « Une tasse de thé », « Une fameuse journée »... La nourriture a toujours deux facettes. D'un côté elle témoigne de l'opulence dans laquelle nous vivons, de la satiété, elle traduit l'incommunicabilité, mais d'un autre côté, la nourriture, c'est aussi une image de la relation. C'est peut-être le témoignage le plus trivial de la relation à autrui. Pour paraphraser Lacan, « Aimer, c'est donner quelque chose qu'on n'a pas, à quelqu'un qui n'en veut pas ». Dans « Horrible », plus Chantal Descampagne donne la réplique à Marcel Dossogne, et moins ça prend...

On me l'a fait remarquer. Pour « Horrible », à l'origine, je n'avais plus fait de film depuis 10 ans. J'ai donc fait quelque chose de simplissime dans le

dispositif : un couple à table. Les films que j'aime faire sont toujours très simples.

Certains protagonistes de vos films buttent contre une image du « bonheur » qui est en fait insupportable. Une image du bonheur toujours immuable, toujours identique : le « repas », la « tasse de café », la « maison à soi »... La réalité est complètement cloisonnée par cette image. « Une fameuse journée », c'est jovial, mais c'est aussi affreux.

Je pense que je laisse sous-entendre que ce que je montre n'est pas un absolu : il faudrait très peu de choses pour que cette réalité bascule. Tout au long du film « Horrible », par exemple, on joue sur deux grosseurs de plans. Le film joue normalement sur cette alternance de gros plans et de plans plus larges. Dans un premier temps, on n'a pas changé le format du dernier plan qui est resté rapproché, comme le précédent, et ça ne marchait pas du tout. A la fin du film, lorsqu'il dit « Moi aussi » après qu'elle lui ait dit « Je t'aime », il devait y avoir un recul de la caméra. Si on avait gardé le gros plan, ça basculait justement dans une idée de « bonheur accompli », et je ne le voulais absolument pas. Personne n'est heureux à la place de ce personnage. Dans « Une fameuse journée », personne n'a vraiment d'empathie pour Louise qui a « perdu sa maison ». A la fin du film, on se dit juste que les choses ont retrouvé leur place, c'est tout.

Pour vous le fait de faire un film, est-ce un acte de résistance, une façon de remuer l'état des choses telles qu'elles se présentent aujourd'hui ? Est-ce un travail de déconstruction, un travail plastique ?

C'est avant tout « raconter une histoire ». Il faut que tout se tienne. Mais je n'ai jamais essayé de donner un « style » particulier à mes films. Il y a beaucoup de gens qui ne comprennent pas cela. Par exemple, certaines personnes ne comprennent pas que je puisse dire : « le style d'éclairage, le travail du directeur photo, ça le regarde, tant qu'il reste dans certaines limites que je lui ai énoncées. Ce que j'attends de lui, c'est surtout qu'il soit

prêt quand je suis prêt avec les acteurs ». C'est ensuite que l'on constate qu'il y a un style visuel qui s'instaure dans chacun de mes films, même à travers les changements d'équipe par exemple. Je n'impose jamais de ligne stylistique. C'est une idée que j'ai et qui prend forme avec la réalisation du film.

Par rapport à cette question de déconstruction, je dirais que malgré les apparences de mes films, il ne s'agit pas pour moi de saborder un langage... Je crois au contraire qu'actuellement, le problème, c'est que dans la plupart des films, on ne se soucie plus du tout de la construction. Ou alors, quand on a un film qui plastiquement et structurellement est construit, il ne dit plus rien. Je sors la plupart du temps fou furieux des salles. Dans 95% des cas, je sais ce que le film vaut dès le passage du premier au second plan.

L'aspect plastique est également très présent dans mes films. Je crois que cela tient au fait que ce sont des « mises en scène ». « Une fameuse journée » / « Een rare dag » a été tourné dans mon village. J'ai ensuite montré ce film à des voisins, et ils ont été complètement perturbés, parce que la géographie n'était pas respectée. Ils ne voyaient pas du tout leur village comme ça. Dans « Fantaisie pour la fin du monde », on a trouvé une maison, mais elle était vide ce qui a stressé certains membres de l'équipe... Moi je voulais que s'y trouve le strict minimum et je me suis donc battu avec la fille des décors pour balancer les deux tiers de ce qu'elle avait apporté.

Travailler dans le cinéma, est-ce un travail solitaire ou un travail en équipe ?

La réalisation est un travail très solitaire. Pratiquement, vous vous retrouvez au minimum avec une dizaine de personnes qui font ce que vous leur demandez, mais qui n'ont pratiquement aucune idée de ce à quoi ça va servir au final dans le film. C'est encore beaucoup plus compliqué qu'un puzzle. Il y a toujours des imprévus sur un tournage, et il faut décider sur le moment de ce qu'il faut faire et rien d'autre. On ne peut pas suivre plusieurs options en même temps. Il y aura toujours des imprévus, et si on se trompe, c'est la catastrophe.

« Saddam Hussein is alive and well and he lives in Brussels », dénote des films précédents, c'est un coup de gueule !

On l'a écrit la veille ou l'avant-veille de la déclaration de la guerre en Irak. J'en avais discuté l'après-midi avec Patrice Bauduin (le producteur) et le soir je devais lui envoyer autre chose par Internet. Avant d'expédier le mail, je me suis mis à écrire. C'est un assistant qui a ouvert le courrier, et cet assistant était très emballé ! C'est un gag. Pour l'anecdote, deux jours après il fallait déjà le revoir ne serait-ce que pour mettre un bonne partie du dialogue à l'imparfait puisque la guerre avait éclaté. La commission l'a refusé, mais comme ça nous faisait beaucoup rire, on s'est quand même lancés. Pour le rôle du journaliste, Patrice Bauduin avait trouvé un vrai journaliste, mais le jour du tournage, le type a eu un rendez-vous important et a dû annuler. J'ai du coup trouvé un acteur, mais j'ai manqué d'esprit critique à son égard. Si on avait eu un vrai journaliste, le travail aurait été tout autre. L'acteur n'a pas cette fausse neutralité qu'adoptent souvent les journalistes et il ne réagit pas aux vanes qu'il reçoit de Bouli Lanners...

C'est aussi un jeu sur le langage, les dialogues ont beaucoup d'importance chez vous ?

C'est ce qu'on croit. Mais ce n'est pas si évident. En fait, mes dialogues sont très concis. En général, ils peuvent passer intégralement dans les sous-titres, ce qui est très rare. En général, un sous-titrage ne reflète que le tiers du dialogue effectif... par manque de place.

Je voulais plutôt dire, qu'on trouve dans vos films un jeu sur des « paroles types » des « formules de circonstance » que l'on dit dans telle ou telle situation...

En fait, ce qui s'est passé avec « Une fameuse journée », c'est que j'étais à ce moment professeur de scénario, et parallèlement relecteur pour des investisseurs dans le cinéma. Un jour, j'étais débordé, j'avais près de cinquante rapports à faire en une semaine, et j'y observais systématiquement les mêmes problèmes « de répétitions » (par exemple, un dialogue qui double ce que l'on voit déjà à l'écran). J'en avais tellement marre que je me suis dit que j'allais écrire un scénario avec toutes ces erreurs, c'est ce qui m'a lancé sur ce film. Bien sûr, il faut savoir aussi que je suis très flaubertien dans ma façon de travailler, de même quand je travaille sur les scénarios d'autres personnes...

* Titre d'un court de Jean-Marie Buchet de 1964.

« Les petits courts de Jean-Marie Buchet » 2009 (PBC Pictures).

DVD bientôt disponible dans les librairies « Livre au trésor » & « Le comptoir des petits éditeurs et métiers du livre » à Liège.

Pour commander le dvd : pbcpictures@skynet.be - www.pbcpictures.com - 02/2233459

« OVNIS à Lahti » : Quand l'amour traverse des épisodes noirs, il en jaillit parfois des couleurs...

Des livres en série, un OVNI...

« OVNIS à Lahti » est la résultante de la fine collaboration entre l'auteur de bande dessinée finlandais Marko Turunen, et les éditions du Frémok. Une couverture argentée, des planches parfois fluorescentes, des noirs et blancs tranchants de haute précision, un album de près de 252 pages... Le Frémok n'a pas lésiné sur les moyens graphiques pour donner corps à ce livre. Marko Turunen avait publié cet album en Finlande sous la structure éditoriale Daada books, qu'il copilote avec sa compagne Annemari Hietanen, mais il n'avait pas encore rencontré ses lecteurs francophones. « OVNIS à Lahti », c'est la suite d'une tétralogie amoureuse (en l'état actuel, car il y a eu « Base », « L'amour au dernier regard », « La mort rôde ici », et qui sait ce qui viendra ensuite...) entre *Intrus*, un petit alien chétif, pour ne pas dire rachitique (personnage hydrocéphale, à l'ego et la taille démesurément petits, semblant sortir tout droit d'un désastre nucléaire...) et *R-Raparegar* une vamp que les obstacles quotidiens n'arrêtent pas, et qui ressemble, elle, à une super héroïne masquée, moulée dans une combinaison sensuelle de lutteuse. Un duo donc que personne n'aurait pu prévoir, et qui traverse les réalités insurmontables de la vie, le mur parfois inébranlable de leur quotidien infortuné.

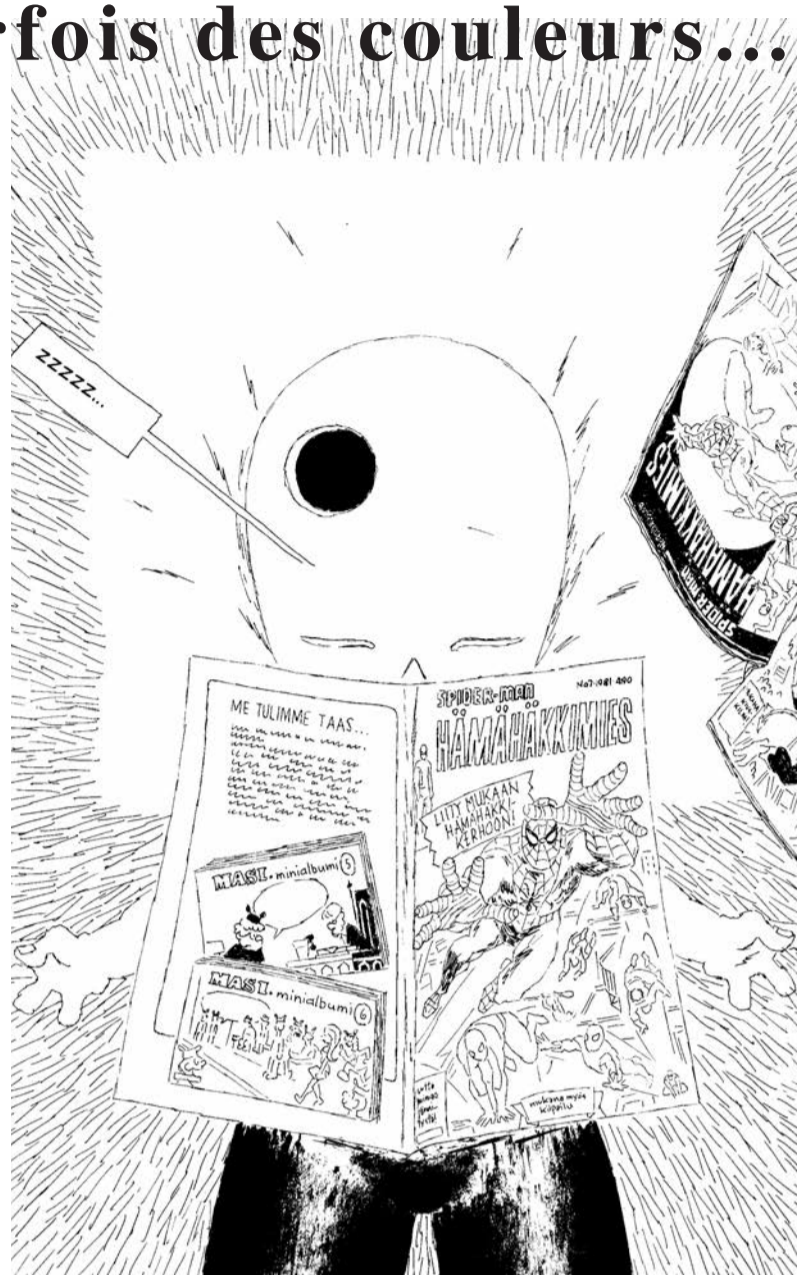
Chaque album est une nouvelle expérience graphique. Et si son premier album de la série, « Base » était dominé par des couleurs fluorescentes, complètement décalées des réalités qu'elles pouvaient incarner, si son album

« La mort rôde ici », était une aventure à lire, de la première à la dernière page, à travers un pantone métallique tout à la fois opaque et profond, alors « OVNIS à Lahti » ressemble plutôt à un désert post-nucléaire, les noirs et blancs dominant, leurs surfaces sont parfois émettées par une sorte de pluie de cendres...

...et une multitude de lectures fétiches

Turunen est en *résistance*, ses albums sont hors formats, ses narrations hors « récit unifié », ses personnages sont des héros toujours inadaptés les uns aux autres, et ses lignes graphiques changent à chaque parution: il ne répond donc pas aux attentes du marché... Tout comme, d'ailleurs son personnage fétiche, *Intrus*, dont les résistances sont prêtes à sauter, à tout moment comme des fusibles trop désuets et surexploités. *Intrus* est un lecteur maladif, lecteur dénigré par la culture dominante, puisqu'il lit des *Comics* peuplés de super héros, des fanzines bricolés par ses amis, et non sans perplexité des annonces érotiques sur le net... Qui plus est, tout semble indiquer qu'*Intrus* n'atteindra jamais l'âge adulte. Que c'est un personnage avorté, atrophié, voué à ne jamais atteindre sa pleine maturité, à assumer le monde en toute connaissance de cause (1).

La résistance de Marko Turunen consiste par exemple à donner droit de cité à ses lectures de jeunesse, à les laisser pénétrer son récit par toutes les voies possibles, même les plus incongrues... Il reprend par exemple à son compte les structures des comics américains et des personnages



« Planches extraites de l'ouvrage « OVNIS à Lahti » de Marko Turunen à paraître au Frémok en Janvier ».

issus de sa culture pop; interrogeant par là-même les possibilités d'action de ses personnages. « 7 pages de pure action » annonce par exemple une couverture, alors que la page suivante montre *Intrus* affalé lascivement dans son lit sous des piles de BD... De la même manière se côtoient dans son récit, comme dans la vie, des registres improbables, inadaptés les uns aux autres: des récits bibliques, un conte populaire, des cowboys... Les récits se bousculent, revendiquant tous un peu plus de véracité, les uns que les autres. Ainsi, un de ses amis lui déclare: « Tout ce qui se passe actuellement dans le monde est raconté dans la bible. Donc la Bible doit être véridique ». Plus tôt dans le livre, c'est un dieu aux attributs d'Hermès qui le harcèle... Dans un autre chapitre, *Intrus* et sa compagne se retrouvent transplantés au détour d'une promenade, dans le récit de Hansel et Gretel. La ronde n'en finit pas. Seule évasion possible de tout ce tumulte, la lecture de l'« OVNIS Club », le fanzine qui s'intercale dans le recueil entre les divers récits, imprégné d'insouciance et de naïveté, qui traduit le plaisir jubilatoire de ses auteurs amateurs à imiter un magazine authentique, avec ses témoignages, son courrier des lecteurs, son questionnaire « Avez-vous vu un OVNI? » à renvoyer à l'éditeur... Ce petit condensé traduisant, au-delà de la quête de véracité, le plaisir à raconter des histoires à la structure époustouflante de simplicité: un lieu, un sujet, et une action (un phénomène...).

L'amour et la mort, une « lucha libre » (2)

Dans son album « De la viande de chien au kilo », « l'agencement de certaines couleurs satur[ai]ent tant la rétine que la lecture en dev[ena]it difficile, soulignant ainsi le caractère indicible de certaines scènes » (3), et traduisaient de cette manière la dimension insoutenable de certains épisodes vécus dans l'enfance. De manière générale, cette résistance particulière, se traduit souvent chez Turunen par l'usage de formes « de seconde zone »: des personnages et des couleurs décalés, des récits où la narration fonctionne par courte séquence... Parallèlement, se tissent des récits semblables à des carnets de bord intimes, qui traduisent le quotidien amoureux d'*Intrus* et *R-Raparegar*, écritures journalistiques qui leur permettent de traverser les épreuves quotidiennes, questionnement à huis-clos sur le ressort heureux ou malheureux d'une situation. Le doute est teinté de connivence amoureuse, comme en témoigne son interlocutrice vers la fin du livre lorsqu'elle dit: « Je suis sûre que le balancier de la vie repartira dans l'autre sens ».

« OVNIS à Lahti » n'est pas un récit, c'est la réunion d'une somme d'albums, que le plaisir de la lecture réunit...

Annabelle Dupret

(1) A l'image peut-être du médium dans lequel il s'incarne, la « bande-dessinée », qui est loin d'être reconnue à sa juste valeur dans le milieu des arts, où celle-ci est souvent considérée comme un art secondaire, souvent « immature » (2) Littéralement « Lutte Libre », catch mexicain. Selon la tradition, les catcheurs mexicains doivent porter un masque... (3) Carmela Chergui au sujet des couleurs de l'album « De la viande de chien au kilo » in « Farmakopé FRMK parution Juin 2009 ».

La rétrospective de Boris LEHMAN, une futurospective

CINEMATEK, décembre 2011

Afin de donner une résonance à la sortie du premier coffret DVD de Boris Lehman « Babel - Lettre à mes amis restés en Belgique »*, la CINEMATEK** avait mis à l'affiche une rétrospective des films du cinéaste pouvant être qualifiés d'oeuvre-fléuve-en-spirale-en-train-de-se-faire.

Une présentation toute relative, certes, alors qu'on lui connaît la réalisation de plus de 400 films.

Lors de la rétrospective au Centre Pompidou en 2003, Boris s'exprime à ce propos: « j'aurais préféré le mot prospective, ou plutôt futurospective, tant le retour en arrière, ce regard sentimental vers le passé m'est pénible et pesant ».

Boris Lehman est né le 3 mars 1944 à Lausanne. Il fréquente l'Insas de 62 à 66 et entame, dès les années 60, un travail cinématographique hors des standards et des circuits commerciaux, d'abord avec les malades mentaux du club Antonin Artaud de 65 à 82, ensuite avec des amateurs et des non-professionnels. Cinéaste indépendant, il écrit, interprète, réalise et produit ses films essentiellement en 8 et 16 mm. Il est par ailleurs pianiste, poète, photographe et projectionniste, ainsi que journaliste, acteur, professeur de tennis et champion de golf. Il vit et travaille à Bruxelles en nomade et itinérant. Belge, d'origine juive et polonaise, il erre dans sa ville à la recherche d'un refuge et de chaleur humaine.



Dans un entretien avec Raymond Ravar, fondateur de l'Insas, il est question d'un cinéma qui porte un regard singulier sur la réalité: « ton regard revendique d'être éminemment subjectif, et d'ailleurs, c'est ta singularité et ta force que d'avoir cette subjectivité-là et, que de parler en même temps que tu parles... - je sais que quand on parle de quelque chose on parle toujours aussi de soi-même - lorsque toi tu parles de quelque chose, tu parles vraiment et beaucoup de toi-même; c'est d'ailleurs ce qui fait l'intérêt de ton oeuvre ».

Imperturbable acteur de ses propres films, oserait-on dire que ses rapports aux autres c'est pour mieux s'y reconnaître - Je est un autre, je est tous les autres, les autres c'est encore moi? Créateur prolifique, sa vie est un vaste chantier/archivage, où l'oeuvre semble s'emboîter à la Proust.

Né d'une confusion en spirale, Babel, comme métaphore, est sans doute sa

pièce maîtresse qui rassemble, réunit, organise et interroge le relationnel, une réflexion ouverte sur la dynamique du vivant et de la mort..

Boris emmène partout ses appareils photos et sa caméra, il enregistre inlassablement, images, sons et voix de celles et ceux qu'il rencontre, de lui-même, de ses fantômes, de son imaginaire, faisant de ses films et de ses photographies les témoins de son existence, de son espace et de son temps, dressés, tels des remparts, contre la disparition, ... ainsi il n'en finit pas d'en finir

« Sans nul doute, les malentendus ne manqueront pas à ceux qui parleront de thèmes et de sujets, ... à ceux-là, je dirai qu'il n'y en a pas; à ceux qui parleront d'intentions, ... je ne sais pas; de documentaire, ... c'est faux; d'autobiographie, ... sûrement pas; d'expérimentation, ... peut-être.

Filmer pour vivre eût été mon mot de passe et, filmer c'est mettre en scène ma vie. Qu'importe le sujet, je filme ce qui fait face à ma caméra, mes amies et mes amis, mon entourage, mes rencontres, mes déplacements, mes voyages, mon corps, mes cheveux, mes rêves, des détails, des presque riens, la pluie qui tombe, le temps qui passe, le quotidien... Pour moi le cinéma est toujours allégorique ou métaphorique. Derrière la situation la plus banale, je veux ouvrir à la poésie, montrer qu'il y a quelque chose d'autre que le réel, et ceci je le fais par la durée du plan, sa mise en scène, la composition du cadre, etc.

Dans la même veine, la base sonore de mes derniers films passe par le son synchrone, le son direct. Ce qui donne au film un certain côté réaliste, voire natura-

liste. Pour dépasser cela, j'installe une distance par l'humour de la mise en scène et par quelques signes que je mets dans le film et qui montrent que ce que je fais est le contraire du documentaire, le contraire du réalisme, et qu'en réalité tout tend vers la poésie, la fictionnalisation et l'imaginaire.»

Il n'est pas rare que Boris revisite ses pellicules pour en rajouter ou en éliminer des passages, dans ce sens l'objet final est en progression continue.

Boris est présent à toutes ses projections, que ce soit dans un lieu public ou privé, comme un acteur sur la scène: « J'ai du mal à laisser un film se détacher de moi, à le laisser vivre sa vie. Cela en amuse plus d'un, parce que je considère le film comme quelque chose d'unique, de nouveau et d'inédit, alors que c'est quelque chose qui peut être précisément reproduit et diffusé. Je considère pourtant chaque projection comme un acte théâtral où l'acteur doit être présent.»

Mais alors le coffret, serait-il de nature à couper le cordon? à s'ouvrir sur une nouvelle dimension dans ses rapports aux autres?

Bruxelles 28/12/2011/Y. Ressler

* Boris LEHMAN coffret DVD « Babel - Lettre à mes amis restés en Belgique », co-édition Yellow Now et Revoir contenant: 2 DVD (160' et 220') + 1 livre (160pp) + 1 affiche-itinéraires de Boris dans Babel

** cfr CINEMATEK n°18, pp 49-51

Au Mac's de Hornu et au CCC de Tours Michel François donne à voir (et à avoir) ses affiches.

ACTION : DONNER

Depuis 1994, des photographies tirées en affiches grand format font partie du travail de Michel François. Éléments des installations elles contribuent à l'ancrage de l'œuvre dans le réel. En tas sur des palettes à la disposition du visiteur, elles lui permettent d'emporter un peu de l'exposition avec lui. Objets d'un affichage public, elles interpellent le passant : rien à vendre, rien à revendiquer, seulement proposer au regard des formes et des gestes. Ici, ces 17 années d'affiches sont l'exposition et l'exposition devient œuvre.

Les affiches sont collées sur les murs, isolées ou assemblées tête bêche (*Néon brisé*), démultipliées en papier peint (*Cailloux*), associées deux à deux (*Arbre* et *Mexico City*), groupées (*Froisser* et *Bébé tampon*), déclinées en un mouvement (*Scooter*). Seules, elles sont un fragment du monde, ensembles elles deviennent la trame d'une possible narration. On les retrouve à même le sol ou sur des palettes, et là encore, leur disposition dialogue avec celles qui les entourent. Là aussi elles deviennent la pièce d'un jeu sculptural mouvant, puisqu'au fil des jours que va durer l'exposition, les tas vont diminuer irrégulièrement jusqu'à disparaître les uns après les autres.

Les gestes

On l'a souvent souligné, les images de Michel François sont bien celles d'un sculpteur : des rapports de forme et de contre-forme (le crâne du petit garçon *Tête* et son verso *Trou*). Les figures se répondent comme *Bouleau* et *Bébé-tampon*, *Néon brisé*, *Niche* et *Tour* ou *Arbre* et *Octopus*. On pourrait ainsi en faire, de figure en figure, une anadiplose. Mais ce qui leur est commun à toutes, tient dans l'action : pour chacune, un verbe peut tout à la fois les décrire, les résumer les commenter. Ainsi, *Sac* montre un sac de jute sur la tête d'un homme, il porte une charge comme Atlas le faisait avec le poids du monde. Dans *Saut à Cuba*, un homme semble marcher dans les airs au dessus d'une piscine. Dans *Sauter*, les deux gamins qui bondissent en se tenant la main, semblent voler. Le *Drapeau* qui flotte dans une rizière, résiste. Porter, marcher, voler - des actions du corps -, résister - une action du corps et de l'esprit. Dans *Chantier*, entre les murs déjà montés, les étaçons qui soutiennent le bâtiment en construction et le niveau inférieur plongé dans l'obscurité, se découpe un trapèze de verdure baignée de lumière. Dans les images les plus récentes, les humains sont moins présents, les compositions paraissent plus formelles, mais là encore elles sont l'image du résultat d'une action. *Briser* résulte de l'impact d'une balle dans une vitre, mais c'est aussi une forme qui respire et se déploie à partir d'un centre très marqué. Toutes les traces de plis de la surface de *Froisser* renvoient au geste - les mains, les pieds, le corps et *Crash* (2011) exhibe le lieu exact où une voiture a embouti une autre. *Briser*, *froisser*, *emboutir* : des gestes de sculpteur.



Vue de l'expo Michel François, crédit photo Philippe De Gobert

Le don

Ces images ont déjà été sélectionnées par l'artiste au sein d'un corpus beaucoup plus large - photos de famille, de voyage, pièces de son répertoire de formes, très peu d'entre elles ont été prises avec l'idée d'en faire une affiche. Le travail photographique de Michel François fait sortir chaque image de la sphère privée pour qu'elle rejoigne la sphère publique la plus étendue. Ses photos doivent se disperser et prendre leur autonomie. C'est pour

cela que les affiches sont déposées là, sans titre, sans légende, sans signature. Le visiteur est invité à en choisir une et à l'emporter. Il s'agit de transformer le simple spectateur en acteur et l'amener à accomplir un double travail proche de celui de l'artiste : choisir et pour cela attribuer à l'image une valeur artistique. Ce qui place le visiteur dans une situation inédite, excitante et complexe.

En effet, si la notion d'œuvre d'art est bien présente dans ces images, la valeur économique attribuée à l'objet d'art en

est absente. Le tirage de chaque affiche en 1000 exemplaires (auxquels il faut ajouter les tirages précédents et sans doute futurs), l'absence de signature (il n'y a même pas de copyright) rend à peu près impossible leur négociation sur le marché de l'art. C'est donc une réflexion très subtile sur les conditions qui font qu'il y a art et artiste que Michel François amène ici. Le geste généreux qu'il accomplit dans cette exposition - il offre ses œuvres -, relève d'une générosité qui appartient à l'art et dont l'artiste est le relais actif. Il outrepassé le concept à la mode qui veut "mettre l'art à portée de tous" (un concept somme toute assez fétichiste).

La générosité de l'art tient dans l'excès, dans la dépense gratuite telle que l'envisageait Georges Bataille. Tout don, on le sait au moins depuis Marcel Mauss, tient du sacrifice et de l'attente d'une réciprocité. Un troc symbolique s'accomplit lorsque le visiteur s'empare d'une affiche après l'avoir choisie parmi les 45 autres. Son geste n'apporte pas un surplus de valeur monétaire au rectangle de papier. Par contre, cet acte reconnaît et atteste de la valeur artistique de l'affiche, et cela se passe dans le colloque singulier que le visiteur a eu avec chacune des images qu'il a regardée pour choisir celle qui, pour lui, recèle la plus grande valeur. Action de donner une image contre action de l'élire, le marché est équitable. Reste un autre don de l'artiste - celui de la mise à l'épreuve du concept d'œuvre d'art et de ses valeurs - qui n'a pas encore trouvé sa réciprocité.

Colette Dubois



Baudouin Oosterlynck Photo © MV Flux News

Le cabinet de curiosité intitulé « Instruments d'écoute » présenté au MAC's du Grand Hornu est l'occasion d'une rencontre avec le sculpteur musicien ou le compositeur sculpteur qu'est Baudouin Oosterlynck.

« Bruits » était le titre d'un essai de Jacques Attali. L'auteur s'y interrogeait à propos de la musique et y défendait une thèse selon laquelle, après la faillite du regard, il convenait d'auditionner les bruits du monde en vue de comprendre la société. Avouons que si nous écoutons la nôtre, cela n'a rien d'exaltant. Même si ne prêtons pas trop l'oreille aux bruits des guerres et des attentats, à ceux des manifestations et des émeutes, ils sont bien là. Tout

Des silences nourriciers de musiques

comme ceux, quasi permanents des véhicules motorisés terrestres ou aériens, avec leurs moteurs, klaxons, vrombissements, pétarades. Et aujourd'hui, ceux des éoliennes, par exemple.

Se référant à Robert Fesler, Baudouin Oosterlynck constate : « Nous sommes à une époque où les artistes ouvrent des portes sans jamais les franchir. J'ai l'impression qu'en musique on en ouvre moins mais on les franchit : on découvre et on vit le nouveau monde qui s'ouvre ». Après avoir découvert Beethoven, Debussy, Bartok, Mozart, Bach, Cage..., il s'est mis à l'écoute des animaux (notamment les grenouilles). Ensuite, pour découvrir des sites dont le silence possède des qualités particulières, il parcourt cinq pays européens en train, à vélo et à pied.

Chacun des "instruments" qu'il a conçus possède ses formes épurées. Le verre et le plastique ont d'évidentes transparences. Le métal impose sa densité. Les résonnances sont étranges. Elles rappelleront aux initiés les compositions pour piano préparé de John Cage, les mélodies issues des structures des frères Baschet.

Pour qui concentre son attention, abstraction faite des perturbations d'alentour, des perceptions subtiles parviendront directement dans ses pavillons auditifs. Grâce à Oosterlynck, n'importe qui entendra le froissement d'une lame de scie fendant une couche aquatique. Ou les modulations

nées d'une toupie, d'une bille parcourant une couronne en forme de tuyau. Ici, les partitions sont dans les gestes accomplis pour inventer des variations multiples, pour susciter d'intimistes morceaux nés d'un dialogue muet avec les choses.

Le résultat enregistré

Si les objets de ces pratiques existent, des enregistrements d'expériences effectuées par l'artiste permettent une attention auditive extirpée de tout contexte. C'est le cas des quatre CD édités par Metaphon. On y trouve des opus réalisés entre 1975 et 1978, essentiellement avec piano, harpe, guitare, maillet, voix ainsi que des matériaux dont papier, tissu, osier...

De même que chez Steve Reich, les œuvres du Courtraisien misent sur des nuances imperceptibles, des décalages minuscules, des intervalles variables, des architectures dont les détails se complexifient imperceptiblement dans les timbres, les rythmes.

La présence vocale se sert de la voix normale ; elle s'aventure parfois du côté d'une exploration vers celles de handicapés qui, extraites de tout contexte anecdotique, s'incarnent en musique, « ouvrent et ferment les mécanismes du hasard et de la sublimation ». Le processus suit souvent une étape d'intériorisation, une d'improvisation intuitive, de reprises jusqu'à mise en forme définitive. Certaines pièces appartiennent à de

« la musique naïvo-conceptuelle ». Certaines font appel au souvenir comme dans « In memoriam collegii » (allusion possible à son séjour en l'école des franciscains à Tournai, durant lequel il rencontra le père Michel-Angé Demay, musicologue passionné qui inventa un orgue portatif) où des bribes déformées de chants religieux viennent se greffer sur le fond sonore initial en virant à la parodie. Lorsque la composition est liée à une parole audible, aux allures de fable décalée comme dans « La Gloire » ou « Première conversation paranoïaque » (cet adjectif rappelant l'usage qu'en faisait Dali), l'autodérision n'est jamais loin.

Partant du postulat que « l'art change l'artiste qui produit cet art », Oosterlynck ne cesse donc de chercher, d'expérimenter, de quitter les sentiers balisés de la création pour arpenter son propre territoire. Mais également pour le faire visiter interactivement par d'autres. Ce qu'on y découvre est habité par « une structure formelle très claire et une structure informelle très riche pour qui sait écouter, sentir et comprendre ».

Michel Voiturier

Enregistrement : Baudouin Oosterlynck, 1975-1978, Heusden-Zolder, Metaphon, 2008, coffret de 4 CD + livret trilingue 80p. Expo : Instruments d'écoute au MAC's, rue Ste-Louise à Hornu jusqu'au 5 février. Infos : ou 32(0)65 613 881.

Michel François, "45.000 affiches 1994-2011" au Mac's jusqu'au 2 février.

Michel François, "22.500 affiches 1994-2011" au CCC/Centre d'art contemporain de Tours, jusqu'au 29 janvier. www.ccc-art.com

Les titres des affiches proviennent du livre-catalogue qui accompagne les deux expositions : Jean-Christophe Royoux, Michel François, photographe, quarante-neuf affiches, 1994-2012, Paris, Rue Visconti, 2011.

RAYS DE DANSES

biennale euregio festival

01.02 - 03.03.2012

Plus de vingt spectacles

Mythologies en mouvements
L'éphémère réenchanté

4^e

La seconda Neanderthal

Claudia Castellucci / Societas Raffaello Sanzio

So call me ...

Fernando Martin

David

Ayelen Parolin

Une Introduction

Olga de Soto

JJ's Voices

Ballet Cullberg / Benoît Lachambre



moustique

RTIC
TELE LIEGE

LE SOIR

La Première
Soyez curieux

MUSI^{Q3}

BASE

Loterie Nationale

6
Loterie Nationale

regi^o



THEATRE DE LA
PLACE
theatredelaplace.be

EMILE **DESMEDT**
MICHEL **FRANÇOIS**
ANNE **JONES**

MUSÉE
IANCHELEVICI
Traces

SCULPTURE

Quatre œuvres d'art feront partie intégrante du projet d'aménagement du centre-ville de La Louvière:
Le Scribble de Michel François installé depuis juin 2011; Les Arbres de vie de Anne Jones; une grande
assiette brisée de Lucile Soufflet et Bernard Gigounon et enfin des coupes d'arbres incisées dans le
pavage en pierre bleue que propose Emile Desmedt.
*L'occasion de découvrir, au musée Ianchelevici, d'autres facettes du travail de trois de ces sculpteurs
investis dans l'espace urbain.*

28 janvier - 17 mars 2012

21, place Communale 7100 La Louvière 064 28 25 30 www.ianchelevici.be
Du mardi au dimanche de 14h à 18h. Fermé le lundi. Entrée libre
parking gratuit: rue Nothomb, derrière l'Hôtel de Ville



Les Gymnopédies d'Oosterlynck

à l'occasion de l'expo au Mac's (20 novembre 2011 au 05 février 2012)
et de la parution de la monographie *Le Fil Jaune* (Mac's - Cera)

Alain géronneZ - 12.2011

J'avais un professeur de gymnastique franchement tyrannique et imbu de lui-même. Il fallait l'appeler *Docteur* car il avait fait des études universitaires, il stoppait le comptage des pompes lorsque quelqu'un ne les faisait pas correctement, imposant aux autres un nombre incalculable d'exercices. Il imposait aux adolescents qui avaient oublié leur tenue de faire le cours en caleçon, et nous arrosait au tuyau d'arrosage dans la cour de récréation même en hiver, car l'école mal équipée ne possédait pas de douches. Bon, j'en passe, j'ai failli en mourir... plus que tous les autres, il a terni pour moi l'image du professeur de gymnastique, une discipline que, par ailleurs, je détestais entre toutes il est vrai. Je vous raconte tout ça, parce que l'artiste dont je vous parle aujourd'hui était professeur de gymnastique à l'époque où je l'ai connu, dans les années 70 : ça a du mettre une légère distance entre lui et moi à l'époque. Comment peut-on être professeur de gymnastique et artiste? comment peut-on être poète et marchand d'armes? De telles activités paraissent antinomiques, et pourtant... on peut être judoka et artiste, amoureux du vide : ma distance n'était pas judicieuse. J'avoue avoir dû dépasser la réticence que m'inspirait un sportif, mais j'ai vite reconnu, sportivement, que Baudouin était un artiste. Il ne faut pas confondre le roi Arthur, le roi artiste, si ce n'est Baudouin O. Je vous dit ça parce que, dans la monographie *Le Fil jaune* consacrée à Baudouin Oosterlynck, qui vient de paraître, et qui est l'occasion de l'expo au Mac's et de cet article, page 235, est reproduite la couverture d'un *Patriote illustré*, de 1955, où l'on voit le frère jumeau de Baudouin, Léopold, serrer la main du Roi Baudouin, fils de Léopold III de Belgique. Il va être difficile d'écrire un texte linéaire, de ne pas perdre le fil jaune. Baudouin, sa performance à 4 vélos dont le sien, *Opus 37*, ascendante et descendante comme le son, à *Bru'81* (une exposition dans une sorte de Guggenheim à la Wright du pauvre, rampe pour les pompiers, situé au bout du bâtiment Flagey, Ixelles) - Flagey où Baudouin allait autrefois rencontrer Karel Goeyvaerts à la BRT, mais c'est une autre histoire, était une performance artistique et non une performance sportive. D'ailleurs, il a répété la même performance dans le même lieu, 25 ans plus tard, ce que n'auraient pu faire la plupart de nos champions cyclistes. Le vélo reste le plus silencieux des véhicules, et Baudouin s'en est servi, suivant le chemin de Saint-Jacques de Compostelle, dans sa quête de lieux de silence. Mais procédons par ordre... Né à Courtrai, Baudouin a été élevé chez les capucins à Tournai. Là, grâce à

un frère mélomane et cultivé, il a pu très tôt s'initier à la musique, et a pu rencontrer (inviter même) John Cage et quelques musiciens influents de l'époque. Une rencontre bienvenue! Baudouin est celui par qui monarchie et anarchie (douce, à la Cage), religion et libre pensée s'articulent en un tout harmonieux. C'est un conte de faits, et Baudouin est d'ailleurs un exceptionnel conteur. De quoi remettre le conteur à zéro, puisqu'ici le conte se déroule dans le milieu de la table rase moderniste. Cage disait pouvoir se passer de gouvernement, mais pour Baudouin les institutions belges ont été globalement plus libératrices que sclérosantes.



Baudouin expérimente d'abord le son -un très beau coffret, (1975-1978 *Baudouin Oosterlynck*, *Metaphon*) publié il y a quelques années reprend l'essentiel de ses compositions de l'époque. Je ne vous détaillerai pas ces compositions, puisque Eric de Visscher le fait très pertinemment dans la monographie *Le Fil Jaune*, mais chacune de ces oeuvres est expérimentale : le son y est interrogé tout autant dans son émission que dans sa réception. Baudouin aime raconter comment, faisant écouter sur de gros haut-parleurs, à des personnes mentalement handicapées, la composition qu'il avait tirée de leurs chants (*Oratorio*, 1977), leur manière de se coller aux haut-parleurs avait été décisive pour le devenir de son travail : désormais, le son ne serait plus diffusé dans l'espace, mais il faudra coller l'oreille à des parois (de verre, par exemple) ou, plus tard, rentrer dans des pavillons d'écoute, pour percevoir le son, composé d'abord, puis ambiant. Il n'est pas interdit de penser à John Cage, d'autant que Baudouin l'a rencontré, et que Cage lui a dédié une *Mesostic* personnel en 1992 (Seulement pour Cage, le meilleur gouvernement ce serait pas de gouvernement du tout, et pour Baudouin tout se fait à l'ombre feutrée des institutions établies). Baudouin est un sage. Et un personnage : depuis des années, on le voit vêtu d'un même manteau blanc, et d'un chapeau gris perle. Ce blanc, ce doit être la page blanche, les plages de silence vivant méticuleusement recherchées dans les endroits ruraux, dans la nature, et ce feutre hémisphérique - qui a remplacé depuis longtemps son bonnet tunisien - rond comme les voûtes romanes, semble filtrer le son et flirter avec.



Les oreilles collées aux haut-parleurs ont été le modèle de performances, par exemple en usant de poudres posées par dessus la membrane mise à plat des baffles. Les haut-parleurs produisent alors un son en faisant vibrer les corpuscules. De telles expériences étaient bien sûr dans l'air au début des années soixante-dix, par exemple *l'Alphabet für Lüttich* de Stockhausen, qui envisageait les modifications physiques opérées par le son sur des matériaux, et donc sur notre corps auditeur. Mais il y a une douceur propre aux pièces d'Oosterlynck. Une performance de Baudouin fait la balance entre de la poudre de talc et de la poudre de graphite, avec beaucoup de tact. Cela ne jette ni de la poudre aux yeux ni de la poudre aux oreilles, le haut-parleur produit un son de proximité, découlant de son principe vibratoire. Balance et vases communicants font bien sûr partie du vocabulaire de l'artiste, et se retrouvent dans de nombreuses œuvres.



Légendes:
en haut à gauche : Mac's, Hornu, 2011, démonstration pour Renilde Hammacher, ex-concervatrice en chef du Boijmans von Beuningen de Rotterdam

à gauche : LP, 1978, et coffret de CDs, 2007

au centre : Le Triangle Bleu, Stavelot 2010 - *Musiques de chambres* plaque de verre "bus parleur"

ci-dessus : *Instrument d'écoute* Mac's, Hornu, 2011

ci-dessous : performance, Wolubilis 2009, talc et graphite

photos : Alain géronneZ

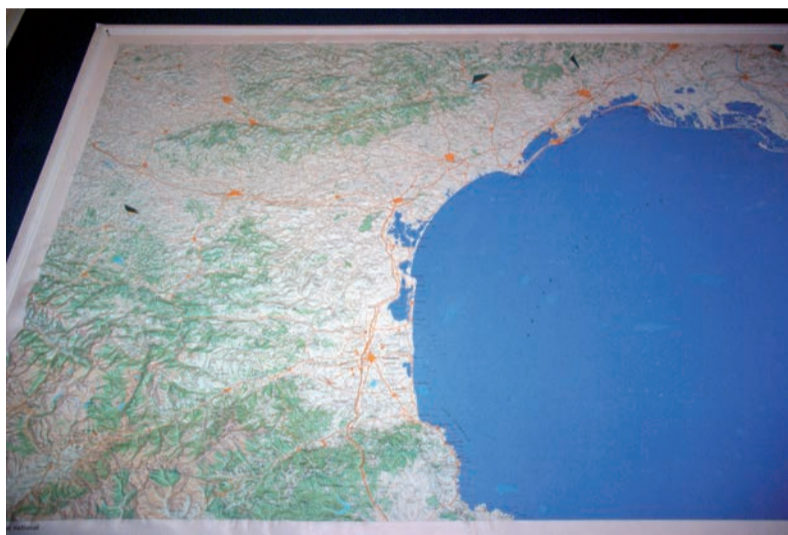
J'ai parcouru la Bourgogne en 2007 avec Baudouin : il voulait me montrer quelques endroits de silence remarquable qu'il avait consignés vingt ans plus tôt dans des églises romanes. On sait que ces édifices romans ont été autrefois polychromes : leur blancheur et leur nudité au vingtième siècle semblait en quelque sorte les rendre au silence. Baudouin m'expliquait la supériorité de la voûte romane sur la voûte gothique en matière de silence. Mais il est difficile de prendre une licence sur le silence d'un lieu. Les lieux de silence en nature sont sensibles à la moindre modification paysagère, les lieux de silence architectural le sont eux aussi au devenir touristique des lieux. Les touristes sont les pèlerins d'aujourd'hui, des pèlerins de la consommation et de la consommation. La plupart de ces églises sont désormais emplis d'une musique à usage touristique, le plus souvent en conserve, et bien



Dans sa très belle expo au *Triangle Bleu*, à Stavelot en 2010, Baudouin proposait d'être dans la peau même de son isba, sa calebasse, son tambour introverti, comment dire? (*À pro-peau* n°2 - Instrument 72 bis de 1990 - réalisation 2010) et d'écouter le son de l'intérieur même de l'instrument tandis que de jeunes percussionnistes de l'académie de Malmédy le martelaient délicatement. La performance ne perforait pas les tympans, ce côté intra-utérin aurait intéressé le docteur Tomatis (célèbre physiologue du son). L'acoustique est enceinte !

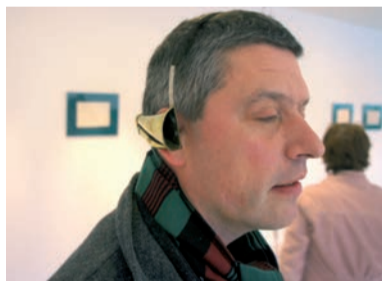


inférieure au silence qui enchantait l'artiste lors de ses pérégrinations des années quatre-vingt. Et l'on peut penser que beaucoup de ses silences en zones naturelles sont eux aussi perturbés par des infrastructures autrefois inexistantes. Il envisage désormais d'aller repérer le silence plus loin, en Argentine entre 2000m et 5000m d'altitude. Sachant que le silence est d'or, et la parole d'argent, je crois d'avance en sa quête, même si, hélas, la beauté reste fragile. Ce répertoire de lieux de silence, attestés d'un numéro d'opus, est franchement original en ce qu'il inscrit le silence (donc la musique) dans l'espace plutôt que dans le temps. Tel lieu a telle qualité de silence, donc de son. Et l'on aimerait que le temps y soit infini, ce qui rapprocherait Baudouin de La Monte Young (*Theater of eternal Music*) tout autant que de Cage. Dans ce monde bruyant, nous avons bien besoin d'un médecin du son, et voici Baudouin, docteur honoris causa du silence, qui nous propose à présent des prothèses auditives, du point de vue de médecin, sonores, du point de vue du plasticien. Mais le musicien sait se faire petit (al)chimiste amateur jouant avec ses fioles. On reste dans le *conceptuelo-naïf* dont il se réclame. Ses prothèses sonores sont des hybrides jouant des phénomènes physiques, acoustiques, de fioles de chimistes et de sondes de médecins. Baudouin bricole, et collectionne tout autant les appareils sonores (anciens instruments tombés dans l'oubli) qu'optiques (les lunettes) comme son art qui



interface plasticiens et musiciens (*L'oreille ne suffit pas, vous avez besoin de l'oeil*, disait, devinez qui? John Cage). Bien sûr, Oosterlynck collectionne aussi les œuvres d'art, selon ses affinités.

Ces dernières années, le travail de Baudouin sort petit à petit du silence : sa musique est parue en cds, les expositions se sont multipliées, il a réalisé un pavillon d'écoute permanent (*Les étants donnés*) à Singapour et la présente monographie évoque (presque) le tout... il faut savoir suivre sa voie sans marcher au pas, et charmer ou pas.



Légendes:
en haut à gauche : Mac's, Hornu, 2011, démonstration pour Renilde Hammacher, ex-conservatrice en chef du Boijmans von Beuningen de Rotterdam
ci-dessus : *Préludes du silence*, vers 1990, lieux de silence dans la nature signalés sur la carte par des drapeaux.
en haut à droite: Le Triangle Bleu, Stavelot 2010 - *Instruments d'écoute*, *À pro-peau 2*, performance le 1.08.2010
ci-dessous: Artjen(Marges, Bruxelles 2010, *Instrument 108*, 1992 - à droite : Prothèse sonore, Denis Gielen, Mac's 2011 en bas de gauche à droite: Domaine de la chapelle de Vâtre, Bourgogne, 2007 - photo privée (réception) - *Pax Musica pour Ghaita*
photos : Alain géronneZ
en bas à Droite : L'auteur de l'article porte le chapeau, photographié par Baudouin Oosterlynck



1- note de Baudouin Oosterlynck:

Cher Alain,
Le chapeau que je porte ressemble à ceux que je porte depuis toujours sauf quand j'étais étudiant en kiné et éd.physique à Louvain-la-Vieille (1966 - 1971) , période pendant laquelle je portais un bonnet tunisien que j'avais reçu .Un jour de 1976 je me suis trouvé un chapeau péruvien avec banderolle.Tout de suite, j'ai eu l'impression de trouver mon identité, enfin ! Etranger dans mon propre pays (un flamand francophone vivant partiellement en Flandre...qui devait cacher qu'il était capable de parler le français... dans les années 1960) , faux jumeau et sans doute déjà un peu à la recherche d'une autre peau, j'avais enfin trouvé de quoi m'isoler de la société et assumer ma différence.
Ce premier chapeau péruvien a tenu 25 ans et fait partie d'une installation musicale " Mon Amour " de 1985, installation où penché, on écoute une lettre d'amour et une pièce au violoncelle sur le chapeau. Le chapeau lui-même est déposé sur une table ovale.Si on lève le chapeau, on n'entend plus rien.
Depuis, je réutilise la banderolle sur un chapeau similaire qui vient d'Argentine. (J'aurais souhaité trouver d'autres chapeaux péruviens mais je n'en n'ai plus trouvé. J'en ai fait faire une copie ici en Belgique , mais il ne valait rien ...!)
Un jour entre bruxelles et LLN, un étudiant péruvien que j'avais pris en stop se mit franchement à rire en me voyant avec le chapeau. Je lui demandai pourquoi et il me dit que je portais le chapeau rond comme les femmes des andes quand elles sont enceintes. Je n'ai pas changé la forme...
Baudouin



Liège, Galerie Les Drapiers

Aurélie William Leviaux nous dévoile ses journaux intimes en dessinant.

En 2009, la ville de Liège a lancé le Prix de la Création liégeoise dans le domaine des arts plastiques pour soutenir les jeunes artistes installés dans sa région. Pour cette 3^{ème} édition, la ville de Liège a collaboré avec les Drapiers, galerie d'Art contemporain qui a exposé les 9 artistes sélectionnés : Cathy Alvarez Valle, Manuel Alves Pereira, Nicolas Bomal, Thierry Hanse, Laurent Impeduglia, Mathieu Labaye, Aurélie William Leviaux, Pica Pica, Marie Zolamian. Avec son talent habituel, Denise Biernaix a opéré un magnifique accrochage dans les différents espaces de galerie.

C'est dans l'écrin de la petite chambre noire que sont tendues les créations de la lauréate 2011, Aurélie William Leviaux. Ce sont des pièces de tissu blanc sur lesquelles l'artiste dessine des silhouettes de personnages qu'elle colorise ou brode selon son inspiration. Des mots apparaissent aussi ici ou là pour chapeauter, souligner, dialoguer ou jouer avec un pan de l'histoire qu'elle nous livre. Aurélie William raconte comment elle procède pour réaliser son travail.

Pour favoriser son élan créateur, point besoin de la solitude d'un atelier, Aurélie William préfère un lieu avec du bruit autour d'elle, comme lorsqu'enfant elle dessinait sans relâche dans la grande maisonnée familiale. Déjà à cette époque, Aurélie William profitait du bruissement de l'effervescence familiale pour à la fois s'y immerger et s'y lover comme dans une enveloppe chaleureuse et vivante. De son enfance, Aurélie William garde le goût de la forme BD qu'elle étudiera par la suite en section Illustration aux Beaux-Arts de St Luc. Elle conserve aussi un besoin d'auto-narration comme dans ses journaux intimes qu'elle a abondamment remplis de ses 12 ans à ses 20 ans. L'ambiance « bourgeoisie catholique » l'a aussi



Aurélie William Leviaux, "Enculé"

nourrie d'histoires et paraboles bibliques. Mais cet univers religieux, qu'Aurélie William ne renie pas, s'est progressivement décalé en un univers psychédélique pop où elle transforme les héros bibliques en héros de fêtes dionysiaques, transgressant les règles, provoquant allègrement la morale avec moult fantasmes empreints de joies et souffrances. C'est à cette fontaine de liberté sans tabou qu'Aurélie William nous convie dans ses œuvres qu'elle réalise en un flot non contrôlé. Soudain un personnage lui apparaît et de lui, va se démultiplier des scènes, des mises en abymes, une arborescence fantasque. En un jet, un univers non programmé, non rationalisé, non analysé jaillit d'Aurélie William et s'imprime sur feuilles ou sur tissus.

relations violentes voire mutilantes, dans les associations telles que peau d'âne, Oedipe, inceste non refoulé mais un zeste de retenue dans une esthétique qui captive sans tomber dans trop de crudité. Son univers est obsessionnel et lancinant comme une chanson grivoise qui vous tourne dans la tête, dont on n'arrive plus à se défaire. En sorcelant ! Comme son prénom double. Féminin et masculin d'emprunt troublant... Aurélie William Leviaux est peu exposée en Belgique. C'est en France qu'elle est

C'est par accident qu'elle est arrivée au support textile : une tache sur sa robe... Convertie soudainement en dessin, dans un plaisir grandissant qui ne l'a plus lâchée. Dans ses mises en scène dessinées, Aurélie William se représente en petite brunette alors qu'elle est grande et blonde. A l'image de tout monde onirique ? Où les personnages sont travestis pour tromper tout lien avec la réalité ? De même les hommes de ses tableaux sont souvent des christes. Pour voiler leurs identités ? Ou les mélanger dans un genre commun ?

Dans l'état second dans lequel Aurélie William plonge quand elle crée, il y a peu de censure dans les corps accouplés, dans certaines



Aurélie William Leviaux, "Ecoeurément"

reconnue et qu'elle expose un peu partout. Divers projets sont en cours... Elle a sa galerie à Paris et travaille en collaboration avec des artistes français. Reste à espérer que ce Prix de la Création liégeoise lui permette d'être prophète en son pays...

Judith Kazmierczak

Exposition Prix de la création
Jusqu'au 24 décembre 2011
Galerie Les Drapiers
68 Rue Hors Château
4000 Liège

MANIFESTA 9 dans le Limbourg

Du 2 juin au 30 septembre prochains, la neuvième édition de Manifesta se déroulera à Genk dans les anciens bâtiments du charbonnage de Waterschei. D'ores et déjà, l'organisation se met en place avec une première rencontre les 9 et 10 décembre derniers.

Si Manifesta est une exposition, une jeune biennale itinérante, la manifestation s'entoure aussi de recherches, de débats, de publications. A travers séminaires, workshop et tables rondes, le Coffee Break des 9 et 10 décembre dernier s'est déroulé au Casino des anciens charbonnages de Waterschei à Genk. Il réunissait le curateur principal de cette édition, le Mexicain Cuauhtémoc Medina et ses cura-

teurs associés, Katerina Gregos et Dawn Ades. Des artistes comme Jeremy Deller, Vincent Meessen ou Yan Tomaszewski, du théoricien comme Johan de Boose ou Ekaterina Degot, des directeurs de musée comme Jan Boelen y sont aussi intervenus. Les discussions se sont principalement basées sur la thématique de cette neuvième édition, "Le contemporain au service du passé", en relation avec le contexte historique, géographique et social du Limbourg. Les participants, à l'unanimité, ont relevé les relations difficiles que nos contemporains entretiennent avec l'histoire et le passé. D'un côté une mystification du passé qui va de pair avec la transformation de ses témoignages architecturaux en attractions touristiques et de l'autre, "l'amnésie de l'histoire" et "la peur de la nostalgie". Dans les deux cas, nous sommes en face d'un déclin de la connaissance historique et de la mémoire sociale. L'inscription de Manifesta au cœur d'une ancienne région minière tentera, au moyen des recherches présentes dans l'art contemporain, à maintenir vivante cette mémoire sociale (souvent refoulée), à réécrire les scénarios du passé pour le présent et le futur.

C.D.

Manifesta 9 du 2 juin au 30 septembre 2012
www.manifesta9.org

LIÈGE > BIP 2012

La Biennale internationale de la Photographie se tiendra du 10 mars, jour de l'ouverture, au 6 mai 2012. Elle explorera à travers sept expositions, dont deux dans l'espace public, les facettes de la thématique ONLY YOU ONLY ME // images de l'amour, amour de l'image infos sur www.bip-liege.org.

OPEN
AIRS

12
05
12
>
30
09
12

manifestation d'art public
dans le cœur historique de Liège

Johan Muyle
invite

AUDREY FRUGIER
SOPHIE GIRAUX
PETER KOGLER
CLAUDE LEVEQUE
ORLAN
FREDERIC PLATEUS
ELVIS POMPILIO

avec le soutien de

www.openairs.be

une organisation de la

FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

Province
de Liège
Culture

Les règles du jeu d'Alighiero e Boetti

L'entière de l'œuvre d'Alighiero Boetti semble se scinder en deux pôles bien distincts : l'imprévisibilité du hasard d'une part et la nécessité de classer d'autre part.

Entre 1970-1974, il effectue un travail rigoureux de recherche et de consultation pour classer les milles plus longs fleuves du monde. Face à l'incongruité des mesurages, certains d'apparences scientifiques, l'artiste se confronte à l'erreur à travers un paradoxe : si toutes les mesures sont incorrectes, elles sont pourtant, en même temps, toutes vraies dans la classification faite par l'artiste.

Alighiero Boetti navigue entre l'ordre et le désordre. Expérimenter et étudier des systèmes clos (comme l'alphabet et les nombres) signifie inévitablement les questionner et les critiquer. C'est aussi se demander s'ils reflètent vraiment l'ordre des choses ou si par contre ils croissent dans leur ordre propre. Les œuvres les plus célèbres de Boetti sont très certainement les tableaux-tapisserie dont il laisse le soin à des femmes afghanes l'exécution. Son système de représentation de la géographie terrestre n'est pas neutre, bien que plein d'idéologie. Au fil des années, l'artiste passera de la typique représentation cartographique de Mercator à celle de Van der Grinten et puis à celle de Robinson. Variant le système de représentation, il change la perception de ce qui est représenté. Pour vérifier la validité du système qu'il codifie, l'artiste limite ses choix et ses interventions personnelles : « *Le travail concernant mes tableaux-tapisserie représente pour moi le sommet de la beauté. Pour ce travail, je n'ai rien fait, je n'ai rien choisi, dans le sens que : le monde est fait comme il est et ce n'est pas moi qui l'ai dessiné, les drapeaux sont ce qu'ils sont et je ne les ai pas dessinés, en somme je n'ai absolument rien fait. Lorsqu'émerge l'idée de base, le concept, tout le reste n'impose pas des choix.* »

Alighiero Boetti :
"J'ai travaillé sur le concept d'ordre et de désordre : en désordonnant l'ordre ou bien en mettant l'ordre dans certains désordres ; ou encore en présentant un ordre visible qui puisse être la représentation d'un ordre mental. Il s'agit simplement de connaître les règles du jeu : celui qui ne les connaît pas ne verra jamais l'ordre qui règne dans les choses, de même que devant un ciel étoilé, celui qui ne connaît pas l'ordre des étoiles ne verra qu'une confusion là où un astronome aura au contraire une vision parfaitement claire."

L'exposition présente un parcours artistique couvrant un peu moins de trente années d'activités intenses et multiformes, de ses débuts en 1966 dans le contexte de l'Arte povera à sa mort prématurée en 1994. L'exposition correspond aux attentes du public : de vastes espaces sont consacrés à ses séries les plus connues (« Mappa », « Tutto », « Biro », « Aerei », « Quadrati Magici ») La qualité des œuvres présentées dans l'exposition est de grand niveau. Parmi les quelques pièces rarement exposées nous retiendrons : « Le faccine colorate », 1979 et les magnifiques petits puzzles « Aerei ».

On appréciera le fait que les commissaires aient laissé un espace de respiration idéal entre les œuvres. Cela vaut surtout pour un artiste comme Boetti où chaque œuvre est un système en soi. On regrettera sans doute, pour le spectateur non familier de l'œuvre, le manque d'informations textuelles, laissant parfois celui-ci seul à lui-même, sans points de référence. C'est probablement, une manière d'encourager une approche formaliste de la part du public. Approche qui ne permet pas de s'aventurer dans toute la complexité de l'œuvre de l'artiste, avec les référents politiques



Gemelli, 1968. Photo 15X10cm, collection particulière ©Alighiero Boetti

concrets (« Territoires occupés »1969), dans son prolifique rapport à l'orient, tant au niveau culturel qu'esthétique et aussi dans les très précises stratégies linguistiques et l'usage obsessionnel des systèmes numérique et pour finir dans les classifications et références au contexte philosophique de l'époque (Foucault en particulier). On nous rétorquera que pour comprendre tout cela, on peut toujours se référer au catalogue...

Quoi qu'il advienne, l'œuvre de Boetti constitue aujourd'hui une référence fondamentale pour appréhender l'art contemporain et cette exposition nous donne une bonne occasion de nous immerger dans le magnifique univers imagé de l'artiste. Un monde où les oppositions dialectiques et méthodologiques ne se résolvent jamais dans une synthèse de conciliation.

L'objet de sa recherche s'ancre principalement au sein du langage lui-même. Comme s'il le mettait, de manière répétitive, à l'épreuve pour en évincer l'artifice et en gommer l'universalité de la signification.

C'est ce qui, de manière constante, nous est demandé de déchiffrer face aux dispositifs de Boetti : Jeux sémantiques, mathématiques et métalinguistiques, dont les règles sont occultées derrière une nonchalante beauté plastique...

Sera en mesure d'en déchiffrer « les signes » celui qui connaît ou en perçoit intuitivement les règles. « Mimético » (1966) est une toile rectangulaire mimant le camouflage de type militaire. Elle est accrochée comme un tableau et renvoie au courant informel européen de cette période. « Cubo » (1966) présente un cube de plexis transparent rempli de manière ordonnée de matériaux divers. Cet intérêt affiché pour les matériaux de type non traditionnel (plexis, éternit, tubes PVC, plastique) s'insère sans l'ombre d'un doute dans le milieu de l'Arte povera, un mouvement dont il prendra très rapidement ses distances pour développer son propre langage, circulaire et obsessionnel.

«Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969 » est une représentation dupliquée du corps de l'artiste composée de boules de ciment façonnées de la main de l'artiste. Un papillon jaune repose délicatement sur sa poitrine comme une fleur à la boutonnière. Le titre de l'œuvre, les indications spatio-temporelles bien précises et l'utilisation du pro-

nom « je » amplifie ainsi l'idée du double. Sur un plan du centre de Turin de 1968, à l'aide de crayons de couleurs, Boetti indique l'adresse d'autres artistes qui ont participé avec lui à une expo collective : Pistoletto, Paolini, Piacentino, Merz, Ceroli et lui-même. Nous constatons qu'un trait indique l'adresse de « Boetti » et un autre celui d'« Alighiero ». Probablement que l'un était consacré à l'atelier et l'autre à l'endroit de vie. Même chose avec le carton d'invitation « Shaman/Showman » de 1968 où l'on remarque ce dédoublement, non seulement dans le titre, mais également dans les deux figures représentées : une de front nous regardant et une autre, tête en bas qui nous tourne le dos. Dans l'œuvre postale « Gemelli » de 1968 Alighiero tend la main à Boetti et les deux avancent ensemble dans un chemin arboré.

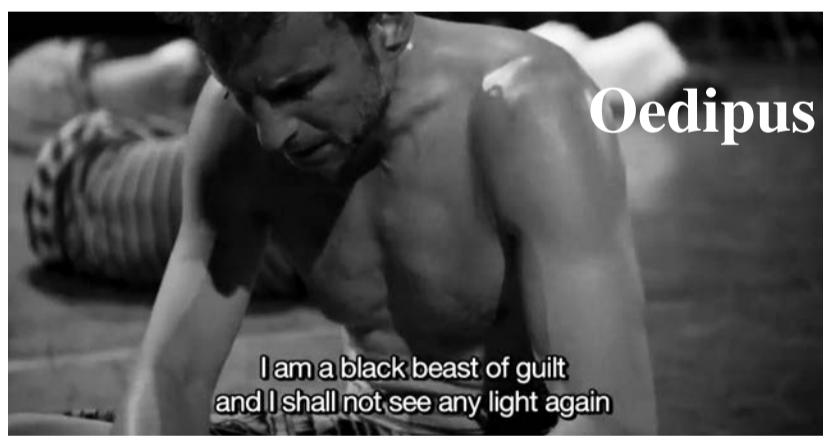
Très vite, il signe en tant que « Alighiero e Boetti » ajoutant le « e » créant ainsi son double. Il confiera en 1988 « *Je me retrouve encore aujourd'hui à parler de ce concept du double qui parcourt tout mon travail. Le fait est que nous nous retrouvons là devant une réalité : il est incontestable qu'une cellule se divise en deux, puis en quatre, et ainsi de suite ; que nous avons deux jambes, deux bras et deux yeux et ainsi de suite ; que le miroir redouble les images ; que l'homme a façonné toute son existence sur une série de modèles binaires, y compris les computers ; que le langage procède par couples de termes en oppositions (...)* Il est évident que ce concept de couples est un des éléments archétypaux qui fondent notre culture »

Ce dédoublement conceptuel se retrouve entre autre dans la pratique de déléguer à autrui la réalisation de son travail. Dans de nombreux travaux de mail-art interviendra, confrontée à la permutation mathématique, la figure du double, un interlocuteur, ami ou imaginaire (comme chez Duchamp) à qui il enverra une lettre à une adresse inexistante qui inévitablement, reviendra automatiquement chez l'expéditeur. Dans ce sens, Boetti met continuellement sa subjectivité en rapport au monde. Pour l'artiste il s'agira de « Mettre le monde au monde » Boetti écrit : « *Le degré de délégation varie selon les œuvres, du minimum avec la série des « Biro » où il n'y a rien de créatif au maximum avec « Tutto ». J'ai demandé à mes assistants de tout dessiner, toutes les formes possibles, abstraites et figuratives, et de les amalgamer jusqu'au point de saturation de la feuille. Puis j'ai porté ce dessin en Afghanistan pour le faire tisser avec 90 types de fils colorés. La couleur différente pour chaque forme est choisie par les femmes. Pour ne pas créer de hiérarchie entre les couleurs, je les utilise toutes. Mon problème en fait est de ne pas faire des choix selon mes goûts personnels mais d'inventer des systèmes qui choisissent pour moi.* »

Francesco Giaveri

(traduit de l'italien par P. I.)

La rétrospective (un ensemble de 150 œuvres de qualité) est coorganisée par la Tate Modern, le MoMA et le MNCARS. Elle pourra se voir à Madrid jusqu'au 12 février et successivement, à Londres et à New York.



Oedipus / Bêt noir

I am a black beast of guilt
and I shall not see any light again

image extraite du clip de la performance Oedipus / bêt noir de Wim Vandekeybus
© Official UltimaVez

L'énergie survoltée et instinctuelle reste la marque de fabrique du langage chorégraphique de Wim VandeKeybus. Elle est une nouvelle fois bien présente dans Oedipus / Bêt noir le spectacle de danse-théâtre que le chorégraphe et l'auteur Jan Decorte ont offert au public en septembre dernier au KVS.

Wim possède son territoire. Le KVS est bel est bien son lieu de prédilection. Sa dernière création prend son ancrage dans la salle le "Bol". Une salle toute en courbe qui fait penser à un énorme obus de ciment.

Le mythe de Sophocle est adapté en flamand. Pour un non familier de la langue, un texte lu dans la langue d'origine du poète eut à mon sens donné plus d'authenticité et de force à l'ensemble. A l'heure du surtitrage tous azimuth cela vaut pour d'autres productions contemporaines...

son destin qui le portera vers le "pendu"...

La carte des tarots est éloquente pour ce drame. Son refuge: une fuite vers une lune toute ronde, une sculpture tissée de draps colorés, de noeuds...

Défaire ses noeuds, essayer ses larmes, mais la lune-mère ici est si "complexe" à défier.

Un défi mythologique accompagné par des notes en "live" de trois bons musiciens, notes contemporaines, grinçantes, un peu de jazz, country et of course du rock! Mythique Oedipe !

S.G.

En 2012 Oedipus Bet/Noir se déplacera à Rotterdam, Turnhout et Cologne.

LIVRES

Architecture belge: la relève des jeunes talents

À en croire Philippe Samyn, le préfacier de cet ouvrage, la maison belge a toujours été singulière. Elle n'a rien à voir avec les grands ensembles britanniques, ni les maisons de maître parisiennes. Elle est « le fait d'un maître d'ouvrage particulier ». Elle est devenue « maison isolée dont la typologie est un mélange de celle de la maison urbaine, de la villa-château ou du bâtiment agricole ».



Après un temps postmoderniste qui fut « récupéré par le secteur immobilier et une frange marginale mais active du monde politique » et réduisit quasi le rôle de l'architecte à celui d'acheteur des produits fournis par l'industrie souvent « en antagonisme avec les acteurs culturels », voici aujourd'hui qu'il redevient actif au sein d'un courant de pensée environnementale moins axé sur le court terme.

Le photographe Laurent Brandjas a suivi durant une dizaine d'années le renouveau architectural, la montée des innovations en dépit des freins d'une administration peu encline à prendre des risques et donc à accepter des audaces. Il illustre ce livre

en parcourant des lieux dont il espère avoir, à travers l'image, conservé l'âme. Ce qui ressort de cet inventaire forcément incomplet, c'est que, aujourd'hui, plutôt que de définir une architecture selon un style dit contemporain, les architectes préfèrent parler de méthode, même s'il est inévitable que certaines formes, notamment épurées, soient l'apanage de notre époque. Ils se préoccupent en priorité d'édifier des habitations en fonction de critères du développement durable, quitte à tenter de prévoir d'éventuelles évolutions. Ils refusent d'être « plasticien qui composerait une œuvre qui serait à prendre ou à laisser » car il s'agit bien de ne poser « aucun acte architectural pour la beauté du geste », d'éviter « une architecture spectacle ». Il leur faut « atteindre l'équilibre entre l'esthétique, la pratique et l'envie » afin d'aboutir à des espaces de vie harmonieux, adaptés à l'époque et à ses besoins. Toujours prime l'usage du lieu où il faut établir « un dialogue idéal entre la fonction et l'esthétique ».

En avance, semble-t-il, sur les pratiques française et luxembourgeoise, il y a volonté de se libérer des aprioris du passé afin d'éviter que « l'architecture s'efface pour devenir simplement de la construction » selon le principe que « la forme suit la fonction, pas le contraire ». Le bois se mêle volontiers à la pierre ou la brique. Des matériaux industriels peuvent être détournés de leur usage originel. Les toits plats ne sont plus complètement bannis. Certains privilégient les porte-à-faux pour accroître les surfaces et bénéficier d'un éclairage extérieur. Les vitrages, devenus aussi calfeutants que des murs, ont possibilité de les remplacer. Des façades sont par ailleurs désormais elles-mêmes isolantes. L'un ou l'autre architecte va jusqu'à partir de l'aménagement intérieur en vue de concevoir ce qui l'encadrera alors que des confrères, à l'inverse, aboutiront à engendrer in fine le mobilier. La

majorité affirme prépondérance à la simplicité des formes, voire à une sorte de minimalisme.

La question de la protection de l'environnement ne se pose pas sans paradoxes. Quid d'une maison passive en milieu rural s'il faut dépenser davantage en énergie pour faire des allers-retours entre le domicile et les lieux de travail ou de consommation ? Quid d'un habitat qui ne tiendrait pas compte de sa situation géographique, de sa lumière naturelle, de la potentialité de bénéficier des « calories gratuites » de l'ensoleillement et de matériaux neufs ? Les contraintes matérielles n'empêchent pas, en tout cas, quelques-uns de s'adonner à des esquisses préparatoires totalement libres, quasi proches de l'écriture automatique des surréalistes.

Les comparaisons sont diverses à propos de la profession. Pour les uns, l'architecte est comme un chef d'orchestre, pour d'autres comme un chef coq, comme un mathématicien ayant à résoudre des équations. Analogie traduite autrement par : « L'architecture est une construction mentale qui doit nous permettre de résoudre une équation dont la première inconnue est le maître d'ouvrage ». Ce métier est « autant tissé de création et de technicité que d'humanité ». Quant au résultat final, sans doute la similitude avec l'iceberg est-elle fort juste : « la partie visible – la plus petite – est en effet comme l'aboutissement d'un important travail invisible ».

M.V.

Laurent Brandjas, Stephan Debusschere, Architectures. Les Nouveaux Talents, Bruxelles, Racine, 240p. (24, 95€)

Parution de l'ouvrage MEMOIRES DU MONDE

Cent films de la Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles

La Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles lance l'ouvrage MEMOIRES DU MONDE, une anthologie du cinéma documentaire reprenant 100 films parmi les plus remarquables du 20ème siècle. Elle est accompagnée d'une mise en perspective historique de l'évolution du genre depuis les années 30 jusqu'à nos jours.

Nuit et Brouillard d'Alain Resnais, Terminus de John Schlesinger, Chantrez la mer de Herman van der Horst, ... À Valparaiso de Joris Ivens, Les Mammifères de Roman Polanski, Idylle sur le sable d'Henri Storck, La Noire de... d'Ousmane Sembène: quelques-uns des huit mille films conservés par la Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Depuis la Deuxième Guerre mondiale, ces archives cinématographiques exceptionnelles et encore peu connues constituent une collection variée dans l'éclectisme des genres et des thèmes abordés par des réalisateurs du monde entier. Films pédagogiques, films d'auteur ou films de commande, cette collection, riche de quelque 8000 films, réunit essentiellement des documentaires qui proposent un regard sur le monde depuis ces quatre-vingts dernières années. En outre, cette multiplicité des styles et des époques traversées permet de parcourir une véritable histoire du cinéma documentaire.



« A Valparaiso » de Joris Ivens

De ces archives passionnantes, Marianne Thys a sélectionné cent films, admirés ou oubliés, émouvants ou dérangeants, innovants ou classiques, dotés pour la plupart de prix prestigieux.

Marianne Thys a contribué à plusieurs ouvrages sur l'histoire du cinéma belge. Elle a été chargée de la recherche et de la coordination de l'ouvrage Cinéma belge, filmographie exhaustive du cinéma belge (1895-1995) publiée en 2000 par la Cinémathèque royale de Belgique et Ludion. Dans le cadre du centenaire du cinéma, elle a écrit avec Eric de Kuyper Alfred Machin – cinéaste (Cinémathèque royale de Belgique). Marianne Thys travaille comme rédactrice pour plusieurs maisons d'édition de livres d'art.

Mémoires du monde constitue une anthologie déclinée en plusieurs thèmes qui suivent la marche du monde, depuis l'être humain dans son habitat naturel jusqu'à l'oppression

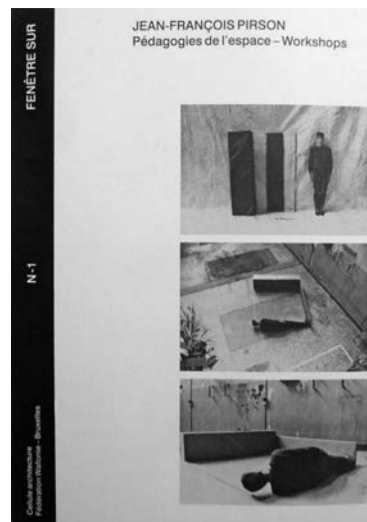
sociale et politique sous toutes ses formes. Cent regards sur l'humanité à travers l'objectif du cinéaste. Cent jalons de l'histoire du cinéma et des principaux courants documentaires. En prologue de cet ouvrage, le cinéaste et écrivain Jean-Louis Comolli propose un regard personnel sur cette collection, sorte de parcours subjectif qui retrace l'évolution du documentaire depuis la naissance du cinéma et la révolution amenée par le son synchrone, impliquant des nouvelles façons de filmer et des perceptions inconnues du spectateur.

Jean-Louis Comolli fut d'abord animateur du ciné-club d'Alger avant d'écrire dans les Cahiers du cinéma dont il deviendra le rédacteur en chef de 1965 à 1973. Chargé de cours à l'université de Paris VIII, à la Fémis, à l'école des Beaux-Arts de Grenoble, collaborateur à Jazz Magazine et à Images documentaires, il a mené en parallèle une carrière de réalisateur, tournant près de trente-cinq documentaires et six films de fiction, dont L'Ombre rouge (1981 - avec Claude Brasseur, Jacques Dutronc et Nathalie Baye) et Balles perdues (1982 - avec Andréa Ferreol et Maria Schneider).

Mémoires du monde, éditions Yellow Now / Côté Cinéma & Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles, nov 2011, en vente en librairie. pour rappel: le di c doc, dictionnaire du documentaire belge, sous la direction de Jacqueline Aubenas, co-éd par le CGRI et le CCA de la Communauté française de Belgique Wallonie-Bruxelles, sept 1999.

Y.R.

infos: tél 02/4133753



Soulignons dans les sorties éditoriales une nouvelle collection « Fenêtre sur » lancée par la cellule architecture de la Fédération Wallonnie Bruxelles et dédiée aux disciplines associées à l'architecture. Cette édition émane de Chantal Dasonville et est dirigée par Denis Gielen.

Le choix s'est porté sur Jean-François Pirson pour démarrer la collection. Artiste-pédagogue, il est professeur honoraire à l'Institut supérieur d'architecture Lambert Lombart à Liège.

Son enseignement a pour particularité de se baser sur l'expérience par le corps. Ses recherches centrées sur l'espace touchent aux champs phénoménologique, anthropologique et plastique. L'ouvrage intitulé Pédagogies de l'espace-Workshops témoigne avec moult photographies ses propositions

Maurice Merleau-Ponty Oeuvres

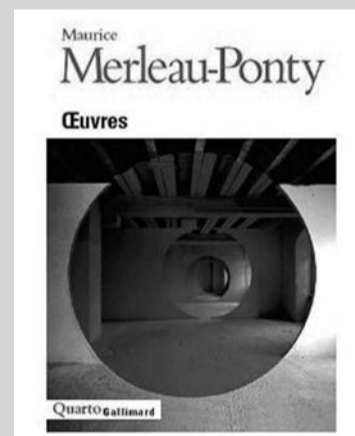
Cet impressionnant volume de 1848 pages, réunit l'essentiel de l'œuvre du philosophe de la corporéité. Sont ici réunis ses principaux écrits: Humanisme et terreur; Les aventures de la dialectique; Phénoménologie de la perception; La prose du monde; l'œil et l'esprit; le visible et l'invisible ainsi que des extraits de Signes et Sens et non-sens. Dans le texte d'introduction de ce volume Claude Lefort souligne avec justesse comment Merleau-Ponty tentera de décrire tout au long de son oeuvre, la manière dont l'individu perçoit ce qui l'entoure indépendamment de toute connaissance objective.

De nombreux documents et d'échanges de courriers nous font revivre ses prises de positions et ses ruptures, avec Sartre notamment. De nombreuses photos nous font découvrir non seulement l'homme connu en costume cravate, mais aussi l'homme détendu en vacances, l'éternelle cigarette au bec. Mais surtout, l'anthologie nous livre combien la perception esthétique était pour lui une aventure de perception sensorielle.

d'expérimentations sur l'espace et le corps. Ses interrogations sur la manière d'appréhender l'espace l'ont par exemple mené à utiliser des prothèses prolongeant le bras pour arpenter l'espace. Les mouvements et déplacements qui en découlent génèrent une danse dont il en retient le dessin. Amoureux de marche, de photographie, de cartographie, d'archivage de ses trajets dans l'espace, Jean-François Pirson plonge ses étudiants dans des expériences similaires où le corps prend une place prédominante. Le livre débute par deux superbes textes. Le premier de Jean-Marc Adolphe (rédacteur en chef de la revue Mouvements, fondée en 1993), met l'accent sur l'approche corporelle des expériences artistiques de Jean-François Pirson. Le second de Denis Gielen, critique d'art travaillant au Grand-Hornu, développe différents liens et affinités avec d'autres artistes contemporains utilisant le même processus de création: la structure-objet, l'architecture, la marche, l'exploration et le corps. Ensuite, le livre aborde de manière détaillée et abondamment documentée onze workshops proposés par Jean François Pirson à différents étudiants entre 1981 et 2011. Il se clôture par deux textes, l'un écrit par un architecte chorégraphe Sonja Dicquemare, l'autre par un architecte scénographe, Olivier Bastin. Ces deux enseignants partagent la passion de l'espace concret avec Jean-François Pirson.

Distribué par Adybooks, T.: 04/223.18.29

J.K.



Parmi ses essais, on retrouvera avec plaisir une petite perle: l'étude de phénoménologie de la perception intitulée « Le doute de Cézanne »

« En vieillissant, Cézanne se demande si la nouveauté de sa peinture ne venait pas d'un trouble de ses yeux, si toute sa vie n'a pas été fondée sur un accident de son corps. A cet effort et à ce doute répondent les incertitudes ou les sottises des contemporains. »

(Gallimard, 35 €).

L.P.

Le second Congrès Mondial d'Écologie Sonore aura lieu en Suisse.

Il s'agira de prendre en compte la dimension sonore pour la protection, la préservation et la création environnementale dans le monde et l'inscrire dans le mouvement écologique global.

Parmi les questions se rapportant à l'écologie sonore seront traitées prioritairement: Les rapports entre chercheurs, praticiens, décideurs et publics pour une application concrète de l'écologie sonore sur la base des acquis théoriques et des réalisations. Développer la connaissance sonore des territoires.

Les pratiques de l'écoute, traitements des données, modes de captation et de représentation, moyens de transmission.

Le sens et l'esprit attribués à la démarche écologique globale en rapport avec sa particularité sonore.

L'artiste multimédia Jean-Pierre Giovanelli sera présent avec l'installation " la rumeur des ressacs ".

Informations et inscriptions "architecturemusiqueecologie.com" (CES) Rencontres Architecture Musique Écologie (RAME) Du 17 au 25 août 2012 Saline Royale d'Arc et Senans-Saillon (Valais - Suisse)

Le Choix de Paris Cité internationale des Arts 9 – 26 novembre 2011

La Cité internationale des Arts située en bord de Seine à Paris (dans le marais) existe depuis les années 50. Elle a pour vocation d'accueillir des artistes professionnels ou se professionnalisant, de toute provenance. L'entretien réalisé avec la commissaire de l'exposition *Le Choix de Paris* publié ci-après, en relate le fonctionnement. Cette institution, si elle n'attise pas toujours l'intérêt souhaité (trop peu de visite par les galeristes ou les critiques), présente un vaste espace d'exposition. Celui-ci, réparti sur trois ou quatre étages, paraît ingrat tant les bâtiments modernes ressemblent à d'anciens bureaux qu'on aurait vidés de leur mobilier standard. Ce n'est pas l'espace idéal ! Il n'empêche que s'y déroule un vivier de manifestations étonnantes dont celle-ci mettait à découvert une friche d'artistes de bonne qualité générale. Au fond, *Le Choix de Paris* avait pour leitmotiv la question de l'attrait pour cette ville, du pourquoi et du comment agit cette capitale culturelle au riche passé historique. Sur cette base, ont été rassemblées nombre de pièces qui raniment une nouvelle fois notre rapport au monde. N'est-ce pas là un des fondements de la chose artistique ?

Avant de passer la parole à Elsy Lahner, la commissaire autrichienne en résidence à la Cité internationale des Arts cet automne, je retiens ceci. D'abord, l'accrochage était fluide. Si tous les formats et toutes les techniques étaient rassemblés, malgré cet apparent éclectisme, l'on avait un bon sentiment en circulant d'une salle à l'autre. Pour la majorité des 23 artistes, une seule pièce était montrée.

“

Isabelle Lemaître : Vous avez été résidente à la Cité internationale des Arts à Paris. Comment cela s'est-il produit et combien de temps êtes-vous restée ?

Elsy Lahner : J'ai passé trois mois à la Cité internationale des Arts (CIArts) durant cet automne 2011. En réalité, je ne correspondais pas à un programme existant au sein de la CIArts qui ne reçoit en principe que des artistes. Mais j'avais fait une demande à la ville de Salzbourg (Aut) pour obtenir une résidence à l'étranger car j'aime beaucoup l'idée de pouvoir rester un long moment dans une importante ville culturelle. Pouvoir postuler sur Paris et la CIArts, m'emballait tout particulièrement. Il faut savoir que la CIArts accueille en permanence 300 artistes venant pour une moitié des autres régions de France et pour l'autre du monde entier. C'est grâce à Madame Dietgard Grimmer, responsable des résidences d'artiste à Salzbourg, qu'a pu se concrétiser cette résidence exceptionnelle de *curator*.

IL : Avez-vous fait l'expérience d'autres résidences auparavant ?

EL : En 2010, j'ai séjourné deux semaines à Francfort pour faire une recherche. C'était dans le cadre de la Deutsche Börse Residency en relation avec le Frankfurt Kunstverein.

IL : Avez-vous d'autres expériences de commissaire d'exposition ?

EL : J'ai commencé le travail de commissaire d'exposition indépendante en 2005. En 2007, avec ma collègue Alexandra Grausam, j'ai fondé un lieu artistique alternatif à Vienne. Vous trouverez plus d'information à ce sujet sur notre site

IL : Comment avez-vous procédé pour *Le Choix de Paris* ? Quels étaient vos critères de sélection ? Y avait-il des contraintes géographiques relatives à vos origines autrichiennes ? Ou bien, des obligations de présenter des artistes séjournant à la CIArts ?

EL : D'abord, je connaissais certains artistes autrichiens en résidence à ce moment-là. J'avais aussi connaissance d'œuvres d'artistes autrichiens qu'ils avaient réalisées peu de temps après leur séjour parisien à la CIArts. Je voulais pouvoir intégrer ces travaux car je sais le

Mais il arrivait que l'un ou l'autre d'entre eux soit présent à plusieurs reprises ou qu'il ait reproduit son œuvre à différents étages. C'était le cas du *Déluge* de Guillaume Aubry (F) dont une feuille absorbante trempait en son bord inférieur dans un baquet rempli d'eau de la Seine qui progressivement l'imbibait. Cette récurrence du même donnait un rythme à la déambulation. Elle familiarisait le visiteur aux prises avec un ensemble assez divers. Que l'on tombe sur une palissade taguée d'entrée de jeu avait tout son sens. D'emblée, l'on se situait dans un rapport à la ville. Et en fait de ville, à celle qui avait lancé ce slogan révolutionnaire en 68 : *il est interdit d'interdire !* que nous livre le graffiti déstructuré sur la paroi de bois. Qu'en est-il de cette liberté revendiquée ? Qu'a-t-on fait de cette utopie ? Enfin, avec la performance de Anna-Sabina Zürcher (CH) au vernissage, qui avait trempé une reproduction de La Joconde dans un bain d'eau mixée de détergents et en exposait le résidu blanc, l'on était entraîné dans un rapport au déroulement : celui du temps qui passe et qui génère ces épisodes à la fois mythiques et réels, antérieurs et actuels.

De toutes les salles se succédant, il en est une qui m'a séduite. Sous une faible hauteur de plafond, elle rassemblait : la projection vidéo de Shingo Yoshida (Jap), un film saisissant de fraîcheur à propos de l'immigration, la porte d'Özlem Sulak (Tq), une véritable porte d'atelier de la Cité, droite et solidement ancrée dans l'espace, puis à l'horizontal et par contraste, un tapis persan roulé et scellé dans une colle plâtreuse d'Asil Bothun (N) et enfin, cette vitrine enchantée de Vanessa Safavi (CH) contenant de petites méduses en caoutchouc allant du bleuté au rose pâle, une très intimiste et intrigante installation. Cette pièce-ci faisait

temps que ça peut prendre à l'artiste de réaliser une œuvre pensée en résidence mais pas nécessairement réalisée sur place. Au fond, j'avais trois groupes de toute provenance :

artistes m'en ont renseigné d'autres. Bien sûr, je désirais inclure des artistes des quatre coins du monde car il importait de nourrir mon exposition de différents points de vue. Selon qu'on est japonais, danois, ou canadien etc., l'entrée en matière avec Paris n'est pas la même. Les expériences diffèrent.

IL : L'accrochage était particulièrement réussi. Comment avez-vous obtenu cela ?

EL : Merci pour ce commentaire. J'ai d'abord demandé à certains artistes où ils préféreraient exposer dans ce lieu. Le personnel de la CIArts m'a fait quelques recommandations techniques où exposer de la vidéo, par exemple. Ensuite, j'ai dessiné plusieurs plans jusqu'à satisfaction. Et j'ai souvent cherché à grouper les œuvres dont les thèmes se recoupaient.

IL : *Le Choix de Paris*, était-ce d'abord une question pour vous ? Vous êtes-vous demandée où résider ? À Berlin, à New York, à Bruxelles ou à Paris ?

EL : Comme je vous l'ai dit, le CIArts à Paris dispose de 300 places. Cette cité offre une chance exceptionnelle de séjourner dans cette ville que j'ai toujours adorée. Même s'il y a quelques musiciens et quelques écrivains, la majorité des occupants sont des artistes plasticiens venant d'un peu partout. J'aurais pu faire une demande à l'International Studio & Curatorial Program – ISCP – à New York. Mais je ne vois pas très bien comment j'y serais arrivée. Le coût aurait été nettement plus élevé. Il y a d'autres villes où j'aimerais travailler mais peu sont celles qui donnent accès à une telle concentration artistique.

IL : Avez-vous d'autres projets similaires en tête ? Quelles sont les réelles possibilités pour un commissaire d'exposition indépendant ? Est-ce que cela peut être un boulot à plein temps ?

EL : C'est drôle que vous me posiez cette question. Il y a quelques mois, je vous aurais répondu : oui, j'ai un autre projet en vue et je vais continuer à travailler en

Le Choix de Paris



*My pants are all tattered
But I have no other
Don't shout, it isn't a scandal
I am only poor*

SHINGO YOSHIDA

Je suis venu chercher du travail, 2011, 3:00 am at the Immigration authority, May 2011 Lyon, France Problems of handling working visas etc. have not been improved during all the years. However, this is why I chose. Francis Bebey's "Je suis venue chercher du travail" from the 1970s. performance video: 4:39 min.

rêver en même temps qu'elle emportait l'imaginaire dans un milieu aquatique (encore !) agréable. En vérité, elle s'inspirait du « syndrome de Paris » c'est-à-dire l'observation selon laquelle les touristes japonais en visite à Paris sont souvent profondément déçus de ce qu'ils voient par rapport à l'idée qu'ils se faisaient de la ville des Lumières. Le tapis de Bothun recelant une part de secrets miri-

riques et de voyages tant désirés, laissait soupçonner la même déception émanant d'un inaccessible face à l'objet « fermé ». La porte comme un parfait readymade désolidarisé de sa fonction s'érigait en sculpture opaque et quasi infranchissable à l'image de la xénophobie rencontrée par l'artiste, sauf à la contourner. Au romantisme se mêle la rudesse. C'est aussi le climat que dégage le très beau film de

Yoshida se mettant en scène en train de faire la queue au Ministère de l'immigration pour obtenir un permis de travail. De l'enregistreur à cassettes qu'elle emporte sur place, retentit une chanson des années 70, *Je suis venu chercher du travail* de Francis Bebey. Pris par l'air, l'on passe du dramatique au drôle ! Une belle dialectique entre le merveilleux et l'insoutenable souffle dans cette salle.

free lance curator pour Das Weisse Haus et d'autres institutions. J'adorerais être commissaire pour une biennale, par exemple. C'est une belle opportunité pour un commissaire indépendant. Mais c'est très dur, surtout quand vous faites fonctionner un centre d'art à petit budget, à côté. J'ai donc travaillé en tant que *free lance curator* durant ces 5 dernières années. C'était un temps plein, sans quoi ça ne peut pas marcher. C'était même très intensif et difficile parfois. Il faut être absolument convaincu et très engagé dans ce qu'on fait et surtout, passionné sinon c'est impossible. En même temps, j'ai toujours pensé qu'il serait formidable d'avoir une expérience de musée ou de plus grosse institution. Et c'est ce que je fais maintenant ! Je suis commissaire d'exposition en art contemporain pour l'Albertina Museum à Vienne.

IL : Avez-vous eu quelques belles surprises au sortir du montage de cette exposition ? Des choses inattendues se sont-elles produites ?

EL : J'étais surtout contente du résultat qui correspondait à ce que j'espérais. Le « syndrome de Paris » comme le nomme un psychiatre français qui décrit la déception profonde du touriste japonais en visite à Paris, c'est un phénomène qui peut s'appliquer à des Indiens visitant Vienne comme à des Français à New York. Il s'agit simplement de l'expérience que l'on fait dans un pays étranger qui diffère de l'idée qu'on en avait. Ce que j'ai traduit par une expression synonyme étant « le choix de Paris ». Autrement dit, cette exposition doit traiter des attentes et des souhaits parfois surdimensionnés ou déçus à travailler en tant qu'artiste à Paris. Et du comment cette résidence influence le travail de l'artiste ou oriente ce qu'il produit. Ou de ce que l'artiste perçoit de la ville avec son passé et sa tradition. En plus que « Le choix de Paris » était aussi une question qui pouvait interpeller le visiteur lui-même. Monsieur Langlais, directeur de la CIArts qu'il avait perçu une exposition faite « avec amour ». J'ai pris cela pour un très beau compliment ! En tout cas, j'ai beaucoup parlé avec les artistes qui ont travaillé dans le sens

échangé. Car la grande majorité des pièces exposées ont été conçues pour l'exposition, ce qui est toujours fantastique. Certains ont développé des idées très personnelles – dont cette lettre d'Audrey Cottin (qui établit un processus créatif communautaire et économique). Ou Özlem Sulak qui m'a raconté l'histoire de M. Langlais et d'un sponsor turc en visite à son studio. Elle avait enlevé l'insigne « Turquie » placé sur sa porte. Et M. Langlais avait eu une discussion avec elle à ce sujet. Il n'empêche qu'il me l'a recommandée et que toutes les deux, nous avons été si heureuses quand elle a trouvé une vraie porte de la CIArts pour réaliser son installation ! Et ce ne sont là que deux exemples.

IL : Avez-vous eu des coups de cœur particuliers à voir les œuvres qui sont apparues ?

EL : C'est difficile à dire. J'en ai citées deux. C'est parfois le processus qui vous ébahit, en tant que commissaire de l'exposition. J'étais très émue par le travail d'Akiko Hoshina avec la photo de cette robe en guise de funéraires. Le travail de Pier Stockholm m'a aussi touché. J'ai beaucoup apprécié la manière dont Judith Pichmüller a réagi aux difficultés rencontrées à concevoir sa pièce dans un pays étranger et à faire de l'échec le sujet de son installation audio.

IL : Certains artistes ont-ils une importante expérience ? Et d'autres sont plus jeunes ?

EL : Ils ont tous entre 25 et 40 ans. Certains sont des artistes émergents. Mais plus aucun n'est étudiant. Au départ, ils doivent déjà convaincre tout un jury pour avoir accès à cette résidence. Ce sont donc des artistes professionnels même si certains plus que d'autres connaissent un certain succès et ont un agenda d'expositions bien rempli.

Entretien réalisé par mail entre Isabelle Lemaître et Elsy Lahner
12 décembre 2011

L'assemblage des contraires, c'est une alchimie propice aux arts plastiques, que l'on retrouve ici chez Judith Pichmüller (Aut), Pier Stockholm (Pérou-France) et Ovidiu Anton (Aut). Avec *I desperately wanted to do an artwork with living frogs*, Pichmüller « concrétise » sa recherche infructueuse de matériel de toutes sortes en une pièce audio phonique. Sous le casque, l'on entend une histoire de grenouilles également introuvables. Et le scénario est plein de sel. Dans le même esprit, le *Diagramme Physique de ma Paranoïa bureaucratique* énonce les désastres de l'administration. Si Stockholm équipe un petit bureau en kit des accessoires minimum pour assurer papiers et courriers nécessaires à l'émigré, son œuvre reflète aussi bien la monstruosité administrative s'imposant à lui en cours de régularisation. Tandis qu'Anton est l'auteur d'un travail plus frontal. Ses interjections retranscrites au bic dans une typographie de logo publicitaire combiné avec un fort impact, l'immédiateté du message à la longueur de temps de sa réalisation. *A pain in the ass* frotte aussi avec la tautologie.

Reste à mentionner le dispositif mis en place par Sissa Micheli (It) sur les traces de Walter Benjamin ayant séjourné à Paris au cours de ses 28 domiciles successifs. Elle bricole une barque en carton de démantèlement qu'elle pose sur son lit et qu'elle emprunte, simulant les 36 déplacements, dans des conditions de fortune, tant du philosophe que de l'artiste. Les collages de vieux magazines ou d'anciennes photos parfois brûlées par endroits d'Alexandra Baumgartner (Aut) ont une qualité mélancolique propre. Le dessin sur papier d'Eva Chytilek (Aut) présentait trois baguettes de pain français, une allusion à la devise « liberté, égalité, fraternité ». Les pains étant dressés et s'appuyant l'un sur l'autre, j'y ai décelé le profil d'une Tour Eiffel à l'envers. Mais ce n'était pas manifeste, seulement latent. J'en ai déjà trop dit ! Ou pas assez. Car il se passait une myriade de choses dans cette exposition qui valait le détour.

Isabelle Lemaître

Benoit Plateus : « Ce que je veux, c'est faire un magazine qui peut se faire en une soirée. »



Certaines des œuvres de Benoit Plateus dans les années 90 avaient pour point de départ l'illustration d'un cabinet d'ophtalmologie découvert dans un magazine scientifique. A partir de cette image à peine plus grande qu'un timbre poste, Benoit Plateus avait créé une série d'œuvres par des traitements divers de certains détails. Je cite de mémoire, un miroir reproduit en utilisant du papier miroir découpé et collé à même le mur ou encore une fenêtre reproduite en forant des trous dans une cloison du Palais des Beaux Arts de Bruxelles (comme on l'appelait encore à cette époque). Ce travail développé parallèlement à un travail photographique et d'autres types de travaux manifestait déjà un certain éclectisme.

Vivant à l'étranger, je n'ai pu suivre que de loin et par intermittence l'évolution du travail de Benoit Plateus au début des années 2000. Le travail photographique a été mis entre parenthèse à cette époque et simultanément un nouveau corpus d'œuvres se basant sur le traitement d'images scannées a vu le jour. Je dois avouer avoir eu du mal à entrer dans ce nouveau corpus d'œuvres à cette époque sans pouvoir en identifier la raison. Au début du siècle, je découvrais également un pan complètement nouveau du travail de Benoit Plateus qui n'était pas montré en galerie mais diffusé sous forme de fanzines et constitué de croquis et petits dessins rapidement faits à la main sur des bouts de feuilles et dont les sujets divers laissaient penser qu'ils étaient plus le fruit de la spontanéité du moment que de longues réflexions. Ce travail semblait très éloigné de ce que je connaissais du travail de Benoit Plateus et de son travail montré en galerie. Je n'ignorais pas son éclectisme j'avais la réelle impression qu'au-delà de techniques différentes on accédait à un monde intérieur très différent. Depuis une large sélection de ces dessins a été publiée dans un livre intitulé « OPEN »⁽¹⁾.

J'ai découvert récemment une édition de Benoit Plateus chez RISOTORIVERSE ILLUMINATI⁽²⁾. L'objet sous forme d'un magazine présente immédiatement un certain attrait. Il est constitué d'une sélection de photographies et publicités publiées dans des magazines des années 70. Ce qui est intrigant, c'est que l'édition est publiée sans aucune forme d'explication et le nom de l'artiste « caché » en fin d'édition. A travers cette édition se pose un des enjeux selon moi d'une partie du travail de Benoit Plateus, même si cet aspect était présent dès le début de son travail, l'emprunt d'image préexistante.

Un autre aspect du travail de Benoit Plateus qui m'intéresse c'est cet éclectisme déjà évoqué. En particulier, il me paraît qu'au lieu de s'approprier des techniques différentes pour en sortir un corpus clairement identifiable comme étant le sien, il semble plutôt que la

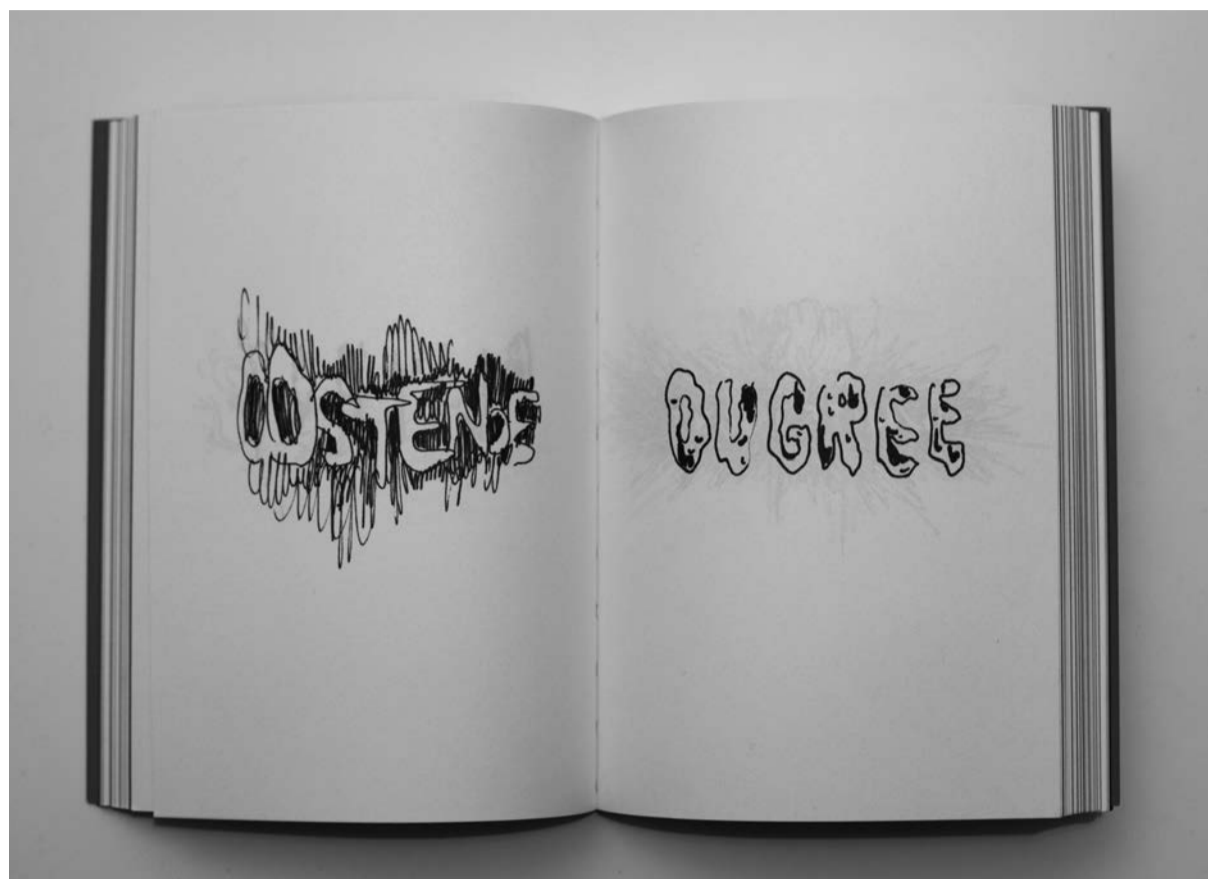
technique utilisée et le mode de diffusion sont une des sources d'inspiration du travail. Je n'ai pas l'impression que les photographies, les dessins, les installations et les images traitent toutes des mêmes thèmes mais qu'ils partent chacun dans une direction propre.

A l'occasion de l'édition de son premier catalogue « Parties de voyant »⁽³⁾, c'est principalement ces deux grands points, le statut de ces images empruntées et ce lien entre le contenu de ces œuvres et leurs modes de diffusion/réalisation, que je voulais aborder avec Benoit Plateus dans l'interview qui suit.

Mathieu Jacques de Dixmude : Dès le départ dans ton travail, existait l'idée d'emprunter des images préexistantes et de les retravailler. Cet aspect de ton travail est pour moi de plus en plus présent. Dans « foto magazin »⁽⁴⁾, les interventions sont très minimales puisqu'il s'agit d'images trouvées et utilisées directement. Je voulais t'interroger sur le statut des images dont tu te sers dans tes œuvres. Je me demande où est la limite à partir de laquelle une image empruntée devient la tienne ?

Benoit Plateus : La réappropriation en tant que telle m'intéresse peu. Le fait de prendre des images, de les voler et de m'en servir, c'est comme si j'avais besoin de faire un corps et que j'allais piquer les os autre part et que je mettais des choses autour. Pour donner un exemple, lorsque j'ai produit l'édition « mémoires d'un névropathe »⁽⁴⁾, j'avais au départ envie de faire un livre sans savoir ce que j'allais y mettre, mais j'avais déjà l'idée de l'objet que je voulais. J'ai alors simplement choisi un livre genre livre de poche que j'aimais bien pour le format, la qualité du papier, les bonnes proportions, le bon nombre de pages... Je me suis dit que je n'avais pas à produire chaque page mais que je pouvais juste prendre le livre tel quel. Bien sûr je n'avais pas juste envie de faire une copie conforme du livre. Cela ne m'intéresse pas. Je voulais m'en servir comme d'un squelette, comme une structure de départ et puis y coller des choses, de les enlever ou, comme cela a été le cas ici, faire une intervention minimale. Plus que de la réappropriation, il s'agit de me servir de quelque chose que je trouve, une image, un livre ou autre comme une structure sur laquelle je vais venir plus ou moins greffer d'autres choses. Peut être qu'en regardant avec un peu de recul, les interventions deviennent de plus en plus minimales mais cela pourrait être le contraire et redevenir plus complexe.

Pour donner un autre exemple, pour le catalogue, je me suis posé beaucoup de questions sur les textes : écrire ou ne pas écrire, à qui demander, qu'est ce que je pense des textes de commande... Je me suis dit que j'allais écrire un des textes avec un procédé un peu similaire, j'ai pris un texte extrait d'un très beau livre « ways of seeing »⁽⁵⁾ écrit par un historien de l'art anglais, John Berger, d'après une série d'émissions qu'il a réalisées pour la BBC et où il parle de l'idéologie cachée des images occidentales que ce soit la publicité ou les peintures etc. Le livre n'existant pas en français⁽⁶⁾, mon idée était de traduire un ou deux chapitres en français mais d'en faire des traductions complètement délirantes qui n'ont plus rien à voir avec l'original. Cela m'intéresse de mentionner que c'est une traduction de ce texte mais je veux qu'il devienne comme



quelque chose de délirant ou monstrueux. Dans ce cadre-là, j'utilise cela comme un point de départ. En partant d'une traduction automatique même grammaticalement non correcte cela restait encore trop proche du propos, ce qui m'intéresse c'est d'arriver à un résultat complètement différent. Et c'est là où je me dis que les histoires de réappropriation ne m'intéressent pas du tout. C'est uniquement un point de départ et c'est également valable pour les images que j'utilise. Je perçois qu'il y a une sorte de faille dans l'image qui va me permettre de la faire basculer ou la déborder, ou de la faire gonfler dans un sens qui n'était pas le sens premier de l'image. Si l'image est trop parfaite, trop belle ou trop finie, je ne sais rien en faire. Il y a une image qui t'intéresse parce qu'elle est déjà là. C'est quelqu'un qui l'a faite, qui l'a peinte ou photographiée mais malgré tout il reste assez d'espace dedans ou de fêlures pour t'y insérer et la faire devenir autre chose.

Dans le cadre du magazine⁽²⁾ dont tu parles, c'est sans doute la chose la plus sèche que j'ai faite en ce qui concerne les interventions parce que j'ai juste repris des images, je les ai un peu déformées pour être aux mêmes proportions et passées en une couleur, des tons de bleus, de rouges, de verts ou de noir et blanc. J'ai plutôt travaillé sur l'enchaînement des pages et la séquence mais en effet c'est un travail où l'intervention est beaucoup plus sèche.

MJD: Les images que tu utilises en général ne sont pas reconnaissables à priori, ce ne sont pas des photos connues.

BP: Non et c'est vrai que parfois on pourrait penser que c'est moi qui ai pris les photos que j'utilise alors qu'elles viennent d'un magazine, d'un livre... Il y a cependant quelques détails qui permettent de voir leur provenance, par exemple, on voit la pliure des pages ou bien le livre est abîmé etc.

MJDD: J'ai l'impression que selon la technique que tu emploies, le contenu de tes œuvres est très différent. Pour te donner un exemple, quand tu prends des photos, la lumière semble très

importante. Tu joues sur les reflets, les jeux d'ombres, les surexpositions issues du flash mais qu'on ne retrouve pas dans d'autres facettes de ton travail et je me pose la question de savoir si employer une technique plutôt qu'une autre fait partie de ton processus d'inspiration ?

BP : Je ne suis pas sûr... Malgré les différences de techniques ou de médiums et qui pourraient sembler apporter des contenus différents, il y a une ligne commune assez forte et assez cohérente, j'espère, parce qu'au bout du compte ce qui m'intéresse c'est de produire des images qui ouvrent des possibilités. C'est un peu comme des Ovnis dans le sens où il y a comme une suspension du sens, il y a quelque chose de particulier qui se passe et tout d'un coup cela ouvre l'image, cela ouvre des possibilités. L'important pour moi c'est de ne pas faire des images totalement abstraites, je veux que l'on puisse reconnaître un dessin, une photo ou une image reprise d'un magazine et qui est retravaillée, mais qui zigzague entre différentes assignations que l'on pourrait lui donner. Enfin j'aime le moment où le dessin est en train de se transformer en photo où l'image d'un magazine ou une planche de bd scannée est en train de se transformer en peinture. J'ai l'impression que c'est quelque chose qui était présent d'une certaine manière dans les photos que tu mentionnais, ces photos que j'ai faites entre 1995 et 2000. On y voit une sorte de jeu d'ombres, des lumières, des coups de flashes etc. Et même si cela se passait via la lumière et les ombres, ce qui m'intéressait ce n'était pas cela comme thématique, mais plutôt qu'il se passe quelque chose dans l'image d'assez particulier pour l'ouvrir.

Par exemple on peut voir sur les photos des situations connues; une voiture, l'arrière d'une maison, une vue urbaine, mais un événement fait que la photo vacille... et c'est là qu'elle devient une image, qu'elle s'ouvre aux interprétations. C'est quelque chose de cet ordre que je cherchais avec ces photos. Je ne sais pas si cela répond un peu à ta question.

MJD: Oui, pourtant j'avais l'impression que le fait d'aborder une nouvelle technique est une source d'inspiration pour que cela parte dans une direction ou une autre et que finalement le contenu de l'œuvre ou sa forme est très dépendant de la technique. Par exemple dans ton édition de livre⁽⁴⁾, le fait d'utiliser la photocopieuse est une part du processus de création. C'est en raison de la photocopieuse que l'œuvre est comme cela au final avec les traces noires sur le bord.

BP: Oui peut être bien. Et je vais aller dans ton sens, je ne vais pas dire non plus que ce n'est pas important et que les techniques s'équivaudraient. Si je fais un livre en photocopie c'est super important et je n'ai pas envie de le réaliser avec une autre technique. Dans ce sens-là, cela m'influence sûrement mais je me rends compte que ce n'est pas non plus une succession d'événements. Il n'y a pas forcément une linéarité. Ce n'est pas comme si je me disais tiens j'ai une idée, comment je vais réaliser mon idée. Je vais choisir telle technique et puis la technique commence à m'influencer. Parfois dès le départ je pense déjà au résultat final alors que je ne sais pas exactement comment il va être. Parfois la technique est déjà là et, si cela m'intéresse, c'est parce que je sais que cela va convoquer une manière différente de travailler, un type d'image différente et que je sens bien que cela va me permettre de développer un nouveau type de travail. La technique peut arriver avant d'avoir conscientisé clairement un propos, une idée précise. Donc oui dans ce sens là c'est clairement une part du processus de création.

MJD: Et selon toi par exemple les dessins de tes fanzines⁽⁷⁾ sont dans le même corpus que tous le reste ? Les dessins m'ont semblé très différents du reste de ta production.

BP: Oui et non, c'est peut être très différent mais les fanzines, c'était vraiment comme une cour de récréation. Je voulais sans préoccupation de cohérence dans mon travail, m'offrir un espace de liberté, très ludique où je pouvais partir dans tous les sens en

expérimentant des choses : des morceaux de textes, des sortes de poèmes, des collages... Les fanzines ont ouvert le travail. Je pense qu'à un moment donné j'ai eu l'impression que je m'auto-caricaturais et que j'étais trop coincé par l'image que je me faisais de mon propre travail, et le fait de faire les fanzines c'était retrouver un espace d'expérimentation, des nouvelles possibilités. Et puis dans un deuxième temps les fanzines ont généré des séries de nouvelles pièces auxquelles je ne m'attendais pas. Par exemple toute la série des grandes bd qui sont modifiées avec des collages, des superpositions, des transformations c'est d'abord dans les fanzines que ces images sont apparues et ont été publiées. Les trois premières que j'ai faites, c'était pour les fanzines et puis je les ai extraites de là et c'est devenu une série à part entière. Pour le livre « Open »⁽¹⁾, le but était clairement, à travers la compilation de dessins, de proposer un autre point de vue sur le travail en général.

MJD: L'autre question que je voulais te poser par rapport à la technique traite des modes de diffusion. Par exemple les dessins c'est clair que ce ne sont pas des œuvres qui se sont retrouvées en galerie, c'était dans des fanzines destinés à un tout autre public que celui qui achète tes œuvres

en galerie. Tes choix de techniques ou de sujets sont-ils fonction d'un public ou d'un mode de diffusion?

BP: Non, je ne pensais pas du tout à cela. C'était juste une idée, un projet, une intuition mais je n'ai pas pensé que cela allait toucher un public différent. Je ne pense pas du tout au public à priori. Je ne me compartimente pas en me disant que je vais faire un truc qui n'a rien à voir, où les gens ne vont pas me comprendre ou ne pas être réceptifs. Je ne pense pas du tout à cela. Dans l'histoire des fanzines ce qui m'excitait c'était les livres, les magazines et les choses comme cela. Je voulais faire quelque chose de l'ordre du magazine et au départ je voulais même avoir un boulot d'éditeur et contacter des gens pour que l'on puisse faire une sorte de magazine en commun. Je me suis imaginé que j'allais contacter des gens dans des champs différents et qui ne soient pas forcément artistes. Puis je me suis imaginé avec dix personnes en train de discuter à table ad vitam aeternam. Et j'ai réalisé que c'était exactement ce que je ne voulais pas. Si je travaille avec trop de personnes, cela ne va être que du blabla. On va prendre deux mois pour choisir le titre, le papier... J'ai viré tout cela. Je me suis dit ce que je veux c'est faire un magazine ; je peux le faire en une soirée et je me suis rappelé ces histoires de ces fanzines photocopiés. Je travaille à ça ce soir ; le lendemain matin j'apporte

mes collages à la photocopieuse ; le lendemain soir c'est fait, j'ai mon magazine. J'aimais bien l'idée que ce soit hyper rapide. Je le fais tout seul. C'est moi qui choisis le format, la couleur, le papier... Je me suis rendu compte ensuite que c'était un autre type de travail et, forcément, peut être pas le même public.

MJD: Dans tes photos, tu ne prends jamais de photos de personnes ou alors c'est très rare. Ce n'est sans doute pas dans ta nature ou ta sensibilité. Mais en revanche une fois que tu empruntes des images, il y a tout d'un coup une série de nus et là c'est des images, au-delà des moyens, que tu n'aurais pas pris toi-même.

BP: Oui en effet. Mais c'est une surprise aussi. A force de regarder des choses, des images, tout d'un coup tu te dis qu'il se passe quelque chose, que cela t'intéresse. Il y a assez de place pour en faire quelque chose de différent, de nouveau, de proposer un autre point de vue sur cette image-là.

MJD: Je voulais savoir également ce qui t'avait fait arrêter la photographie. Est-ce le passage de l'argentique au numérique qui t'a bloqué ou il y a-t-il d'autre raison ?

BP: Ce n'est pas du tout l'aspect technique. C'est plutôt qu'il y avait beaucoup de photos qui étaient similaires

et je trouvais cela très difficile de se démarquer. Ce n'était pas assez singulier et je me sentais un peu limité par un médium. J'avais envie de faire des choses plus picturales en travaillant avec des collages, des appropriations, des dessins cela ouvrait beaucoup plus me semblait-il, que ce qui était permis avec la photo. Je regrette un peu de ne pas avoir continué en parallèle cette pratique. Mais, à ce moment-là, je ne pouvais plus. J'avais l'impression que j'avais fait le tour de ce que j'étais capable de faire et qu'il y en avait plein d'autres qui étaient plus forts, plus efficaces. J'ai eu peur que tout mon travail soit lié à la photographie alors que ce qui m'intéressait surtout c'était les images de manière générale. Mais ce n'est pas du tout l'aspect technique. Quand j'ai arrêté je ne faisais que des photos en argentique. J'ai un peu repris ; il y a des nouvelles photos mais cela ne fait pas encore des séries. C'est un peu trop épars, c'est des images trop différentes. Pourtant la photographie est une pratique que j'adore.

MJD: Sur quoi travailles-tu actuellement. Travaillais-tu encore sur les images marines ? (lors de ma dernière visite BP travaillait sur des images de plongée sous-marine provenant d'un livre et exposées par Albert Baronian aux foires de Bruxelles et de Bâle en 2010).

BP: Non. Je suis en train de travailler sur une série de sculptures. C'est difficile d'en parler parce que c'est tout nouveau. C'est des sculptures en uréthane, une résine super résistante que tu peux colorer et dans laquelle tu peux incruster des choses. Je travaille aussi en collaboration avec David de Tscherner sur une BD de Michaël Jackson. On recopie tout mais de manière bricolée et en collage.

Bruxelles, avril 2011

⁽¹⁾Open, Benoit Platéus, Les presses du réel, 2008

⁽²⁾Foto magazin, Benoit Platéus, Risotoreverse Illuminati Editions, Bruxelles 2009

⁽³⁾« Parties de voyant », Benoit Platéus, 2012

⁽⁴⁾Mémoire d'un névropathe ñ bootleg version, Benoit Platéus, éditions Cockerill Print, 2009. Notez que le livre est réalisé à partir de photocopies de l'original où, entre autre, apparaissent les bords noirs caractéristiques des photocopies de livres ouverts.

⁽⁵⁾Ways of seeing, John Berger, Penguin Book Ltd, 1972

⁽⁶⁾Note de post interview, en fait le livre existe en français, il a été traduit en 1976 mais est épuisé.

⁽⁷⁾One inch off, Benoit Platéus, fanzine auto-publié, 10 numéros, 2004-2009

Cy Twombly photographe

Cy Twombly, peintre américain décédé en 2011, avait sélectionné une centaine de polaroids en vue de la publication d'un ouvrage paru peu avant sa mort. Confrontées à un choix de peintures, sculptures et dessins, ces photos, telles qu'elles sont actuellement exposées à Bozar, nous permettent de prendre la mesure d'une facette méconnue de la production de l'artiste. Le film « *Edwin Parker* » de la Britannique Tacita Dean, portrait intimiste de Twombly, est également projeté pour l'occasion.

Son œuvre picturale, foisonnante et diverse, est le fruit de la passion de toute une vie. Aussi, quand Cy Twombly meurt à l'âge de 83 ans, la plupart des commentateurs déplorent-ils la disparition d'un peintre considérable. Ce n'est que tardivement que nous avons pris conscience qu'il pratiquait la photo et travaillait cette matière en artiste depuis quelque 50 ans. Peut-on dire pour autant qu'il s'agit d'un photographe important ? Que penser de ses polaroids ? Se contenter de relever que Twombly prenait accessoirement des photos qu'il traitait en peintre serait sous-estimer ces questions.

Pour comprendre la démarche du photographe, il convient d'affirmer l'importance à ses yeux des lieux où il a vécu. Car ce sont ces lieux, avant tout, qui l'ont inspiré dans le choix de ses sujets. Rien de très conceptuel ni de sèchement abstrait, pas de volonté de « séries », aucune froideur : c'est à un art chargé d'érotisme que nous avons affaire. Twombly traduit les sensations qu'il a éprouvées à la vue de paysages et d'objets de son environnement proche, tant aux États-Unis qu'en Italie. Les photos qu'il a prises dans le Parc national des Abruzzes où il allait se reposer l'été en sont des exemples. De Lexington (en Virginie) où il est né et retournait régulièrement, à Rome où il a vécu la plus grande partie de sa vie et où il est décédé, en passant par sa maison de campagne de Bassano in Teverina ou encore par la baie de Gaeta en Italie, c'est l'atmosphère frémissante qui se dégage de ses photos qui capture



Cy Twombly, *Untitled*, Lexington, 2008, dryprint on cardboard, 43,1 x 27,9 cm, courtesy : Schirmer/Mosel Verlag - Fondazione Nicola del Roscio

les sens. Totalement libérées de leur fonction de représentation mais tributaires de leur plasticité, elles traduisent son amour de la nature, son intérêt pour la lumière telle qu'elle est susceptible de se dissoudre dans l'ombre. En 1997, certaines sont prises d'un écran de fenêtre à Lexington. Nombreuses, en outre, sont les photos d'intérieurs, natures mortes ou portraits, qu'il a prises en ateliers – comme dans celui de son amie Sally Mann en 2007, par exemple – et ailleurs.

Les polaroids de Twombly présentent un aspect paradoxal, dans la mesure où l'instantanéité de cette technique se double chez lui d'un lent processus de transformation. Retravaillés à la photocopieuse à pigments, les tirages sont agrandis environ 2,5 fois par rapport au

carré du polaroid. Ce faisant, compte tenu de son traitement du gros-plan, autofocus débrayé, il accentue les effets de flou et, en jouant avec les nuances de couleur, il obtient le caractère abstrait, le classicisme pur et éternel qu'il recherche pour ses compositions. Du quotidien le plus banal émerge une aura, une brume vaporeuse, une bulle irisée trahissant le mystère qui donne une profondeur phénoménale à toute création, témoignant de cet idéal où tout ne serait que « luxe, calme et volupté », comme l'écrivait Baudelaire. Qu'il soit parti en Italie chercher sa part de l'héritage classique de l'histoire de l'art n'est pas dû au hasard. Dans son appartement de la via Monserrato à Rome, dans les années 1960, régnait un ordonnancement classique, comme l'ont rapporté ceux qui l'ont fréquenté, même

s'il aimait à travailler avec la musique de Wagner dans son atelier ! Baudelaire... Wagner... Les références culturelles abondent, s'agissant de Twombly à propos de qui on évoque volontiers les univers littéraires de Proust ou de Zweig, comme lui particulièrement sensibles au temps qui passe, et dont les équivalents au cinéma seraient Visconti ou le De Sica du *Jardin des Finzi Contini* pour les images à la vénéneuse luxuriance. Dans ses toiles sont scandés les noms de héros mythologiques et les vers de Sappho, Keats, Mallarmé ou Valéry. Voir aussi le plafond qu'il a peint au Musée du Louvre en 2010. Fleurs du Mal ? Lorsqu'il photographie des grappes de raisins (en 1997), la texture nervurée de choux verts (en 1998), des noix (« Nuts », en 2004) ou des pétales de tulipes délicatement froissés (« Leaves », en 2008), ce n'est pas la déchéance ou une inclination psychique mortifère qui inspirent Twombly, c'est son esthétique de la simplicité. Ses sculptures sont de modestes objets recouverts de peinture blanche. Même simplicité affectant son activité domestique, quand il prend pour sujets des pinceaux (à Lexington en 2005), des brosses (« Brushes », à Gaeta en 2009), ses chaussures maculées de taches de peinture (« The Artist's shoes », à Lexington en 2002) ou ses propres œuvres. Le photographe a-t-il voulu donner son humble point de vue quant à la création du peintre ? Disons plutôt qu'il a brisé les cloisons entre peinture et photographie, comme il l'a fait aussi entre peinture et dessin.

Dès le début de sa vie d'étudiant, en 1951 et 1952 au *Black Mountain College*, en Caroline du Nord où se retrouve l'avant-garde new-yorkaise, Twombly étudie la photo avec Hazel-Frieda Larsen en compagnie de Rauschenberg et de Rockburne. Il utilise également le sténopé avec lequel il fait en 1951 des portraits de John Cage et Franz Kline, et photographie un ensemble de natures mortes. Des bouteilles, verres ou jarres qui font inévitablement penser à Morandi. En 1952, Twombly et Rauschenberg ont photographié l'atelier de W. de Kooning mais si l'on sait que le Rolleiflex appartenait à Rauschenberg, on ignore lequel des deux a pris les photos. Leur dialogue photographique a duré une dizaine d'années, tous deux ayant été

inspirés par Muybridge et la chronophotographie dans leur étude du dynamisme et de la simultanéité pour le rendu du mouvement dans leurs œuvres. Il faut cependant attendre le début des années 1990 pour que soit exposée sa première série de photos, intitulée « Tulips »...

Les dernières photographies dénoncent-elles une maturité « amère et piquante », comme on l'a interprété à la vue des citrons grumeleux, comme ravagés de crevasses, qu'il nous donne à contempler ? Les couleurs de plus en plus éclatantes, « outrées, presque psychédéliciques » des années 2000 que nous sert par exemple un gâteau aux tons criards, doivent-elles nous inciter à penser que Twombly n'aurait pas réussi à produire une œuvre « sans s'approprier, sans rien attendre, sans s'attacher », ainsi que le recommandait Barthes selon l'enseignement du Tao To King dans un texte datant de 1975 ? A chacun d'appréhender toutes les facettes de la production de l'artiste pour se faire une idée de la beauté lumineuse qu'il a léguée aux amateurs de poésie.

Yvon Lambert, son ami et marchand durant vingt ans, a organisé une exposition des photos de Cy Twombly intitulée « Le Temps retrouvé », de juin à novembre 2011 à l'hôtel de Caumont qui abrite la Collection Lambert en Avignon. C'était une première en France, tandis que la partie photo, telle qu'elle nous est proposée à Bozar, a fait l'objet de deux expositions en Allemagne : au *Museum Brandhorst* (Munich) et au *Museum für Gegenwartskunst* (Siegen).

Un conseil au cas où vous seriez pris(e) d'un irrépressible élan d'affection envers l'une des œuvres de Twombly ? Ne lui donnez pas de baiser au rouge à lèvres, cela pourrait vous coûter cher, comme Rindy Sam (artiste française d'origine cambodgienne) en a fait l'amère expérience en 2007 en Avignon au terme de son procès !

Catherine Angeli

Cy Twombly.
Photographs 1951-2010 01.02 >
29.04.2012 Palais des Beaux-Arts, Rue Royale 10, 1000 Bruxelles

WIELS**Contemporary
Art Centre**Av. Van Volxemin. 354
B-1190 Brussels
www.wiels.org**Daan van Golden**

28.01 – 29.04.2012

Jeremy Deller

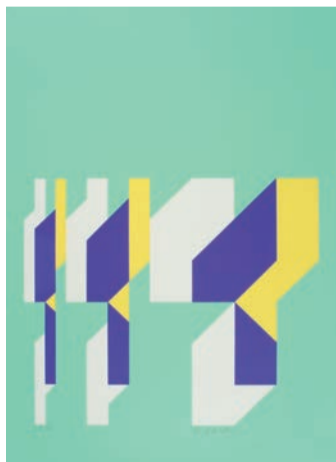
01.06 – 19.08.2012

Rosemarie Trockel

18.02 – 27.05.2012

Un-Scene II

23.06 – 26.08.2012

Exhibition *Daan van Golden* supported byMondriaan Stichting
(Mondrian Foundation)Exhibition *Rosemarie Trockel* supported byInstitut für Auslands-
beziehungen e.V.Jeremy Deller Exhibition organised by the
Hayward Gallery, London in association with
WIELS Contemporary Art Centre, Brussels.**CENTRE DE LA
GRAVURE
ET DE L'IMAGE
IMPRIMÉE****L'estampe, un art pour tous**
Des suites Prisunic à Catherine Putman**CAP 40 ans**
Images réelles et virtuelles
28.01 > 29.04.2012

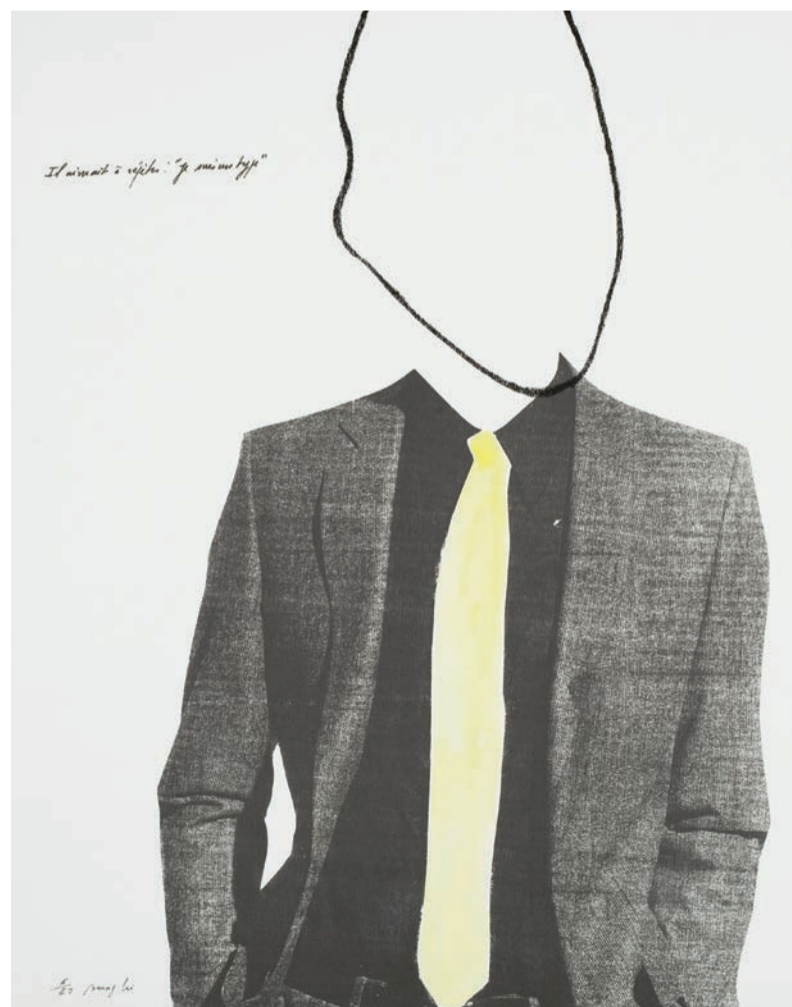
Le CAP - Cercle d'Art Prospectif - désigne un groupe d'artistes (1972-1982) constitué de Jacques Lizène, Pierre Courtois, Pál Horváth, Jacques-Louis Nyst, Gilbert Herreyns, Jacques Lennep et Jean-Pierre Ransonnet. L'exposition retrace ces 40 ans de création commune, placée sous le signe de l'expérimentation et de la théorie relationnelle, regroupant vidéos, images imprimées, photos et textes.

En collaboration avec le Service des Collections de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Dans les années 1970, Jacques Putman eut l'idée de vendre dans les supermarchés Prisunic la lithographie «pas chère». L'expo raconte l'histoire de ces éditions à travers 150 œuvres. Cette présentation est également l'occasion de repreciser les différentes techniques de l'estampe, anciennes et nouvelles, et de répondre à la question: qu'est-ce qu'un éditeur aujourd'hui dans ce domaine ?

Alechinsky, Wifredo Lam, Geneviève Asse, Agathe May, Niki de Saint-Phalle, Sophie Ristelhueber, Matta, Jean Messagier, Bram van Velde, Georg Baselitz, Pierre Buraglio, Balthasar Burkhard, Tony Cragg, Markus Raetz, Gérard Traquandi, Claude Viallat...

En partenariat avec le Musée des Beaux-Arts de Nancy, l'association du Méjan et les éditions Actes Sud à Arles.



Visuels: CAP, Pierre Buraglio, Georges Rousse, Sophie Ristelhueber



10, rue des Amours.
7100 La Louvière.
www.centredelagravure.be

Du mardi au dimanche et jours fériés de 10 à 18 heures, fermé tous les lundis ainsi que 20 mars 2012 (carnaval).
Le Centre de la Gravure et de l'Image imprimée bénéficie du soutien permanent de la fédération wallonie-bruxelles, de la loterie nationale, de la région wallonne et de la ville de la Louvière.



BO
ZAR
EX
PO



Braker, Leungton, 2005. Courtesy: Schirmer/Mosel Verlag - Fondazione Nicola del Roscio

CY TWOMBLY

PHOTOGRAPHS 1951 - 2010

01.02 > 29.04.2012

PALEIS VOOR
SCHONE KUNSTEN,
BRUSSEL

PALAIS
DES BEAUX-ARTS,
BRUXELLES

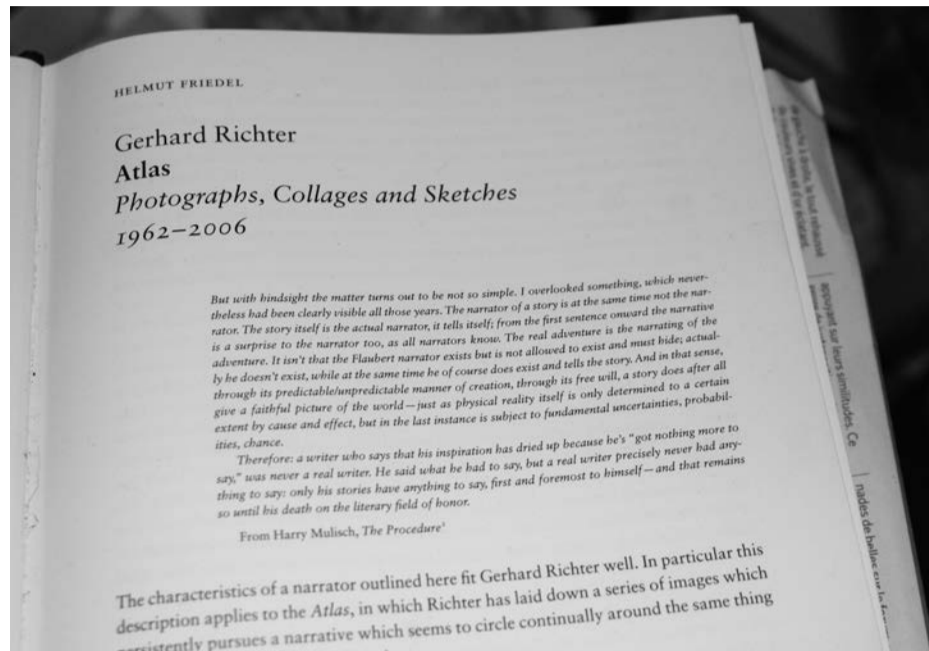
CENTRE
FOR FINE ARTS,
BRUSSELS

WWW.BOZAR.BE | + 32 (0)2 507 82 00

Guest Artist:
TACITA DEAN



Que fait le peintre entre deux expositions, le présentateur de télévision entre deux



Après s'être récemment rappelé au bon souvenir du public belge par l'intermédiaire de deux expositions successivement montrées à Anvers au LLS387 en 2008 et au Centre Culturel de Strombeek en 2010, l'artiste slovène Mitja Tušek, qui vit en Belgique depuis plusieurs années, a présenté en décembre dernier une nouvelle exposition intitulée « Great balls of fire » dans l'espace des *Etablissements d'en face* à Bruxelles. Cette dernière, la troisième en somme sur un court laps de temps et dans un espace géographique relativement réduit, est apparue comme un objet interpellant et étrange.

Dans la lignée de ce qui avait été présenté à Anvers et à Strombeek, cette nouvelle exposition se déclinait sur le régime réitéré de la mise en tension de pôles opposés.

La façon de considérer ces pôles opposés, dès l'entame de l'exposition, pouvait déterminer le règne dans lequel allait pouvoir opérer le regard et l'interprétation. Selon qu'il empruntait une voie ou une autre, le spectateur s'assujettissait à l'un de ces deux règnes, y poursuivait l'une ou l'autre interprétation. Ces deux règnes étaient d'une part celui du *trompe-l'œil*, susceptible de piéger tout regardeur, et d'autre part celui de *l'image tangible* dont au contraire il n'y avait pas lieu de douter. Mais c'est dans l'association de ces deux figures (le *trompe-l'œil* et *l'image tangible*) dans la faculté de l'artiste à les rendre opérant en une seule et même entité que le projet se révélait dans toute son ampleur...

Le premier règne, celui du *trompe-l'œil* se déployait dès lors qu'on entreprenait de distinguer les différentes contradictions dessinées par Mitja Tušek dans son exposition, soit de poser les termes d'une thèse et d'une antithèse dans l'espoir plus ou moins avoué d'en réaliser une synthèse, suivant l'impulsion naturelle qui nous incite à penser et à agir de façon dialectique.

Cette synthèse se révélait au demeurant difficile voire impossible à établir, du fait du mouvement de balancier incessant auquel l'esprit était soumis dans l'opération de distinction. Ce mouvement de balancier interdisait, empêchait, toute forme de repos qu'aurait nécessité la synthèse, et c'est nul autre que lui qui conférait à un tel mode de lecture, d'interprétation, son caractère inaccompli, illusoire. A travers lui, on pouvait par exemple retrouver la mécanique du doute, bien connue des

artistes, et assurément de Mitja Tušek lui-même, comme en témoignait très simplement le titre de certaines de ses précédentes expositions (tel les titres, quasi conjuratoires que furent *Success and Failure* à la galerie Bernard Ceysou au Luxembourg cette année même, ou encore *No doubt* en 1998 à la galerie Xavier Hufkens).



Pour autant, un tel élan s'avérait éminemment nécessaire, car il était incarnation du mouvement, de la dynamique, du désir. Mais d'un mouvement, d'une dynamique, d'un désir essentiellement inassouvis, perpétuels.

Le spectateur qui s'engageait dans cette voie du *trompe-l'œil*, c'est-à-dire qui entreprenait de focaliser son attention sur les termes distincts de l'équation proposée par Mitja Tušek, voire de manière plus élémentaire encore qui estimait qu'il s'agissait effectivement d'une équation dont il convenait de relever les prémisses en vue de la résoudre, commençait donc spontanément par relever les oppositions qui se dessinaient au niveau du dispositif général de l'exposition.

A ce niveau, l'exposition donnait d'emblée à voir de la visibilité et de l'invisibilité, de la surface et du masque. Ainsi, depuis la rue, debout sur le trottoir, on ne voyait d'abord que l'étendue opacifiée de la vitrine du centre d'art au travers de laquelle on pouvait seulement apercevoir de la lumière et deviner des formes.

Toutefois deux œilletons avaient été ménagés dans cette plage aveugle, l'un

au centre de la vitrine à une hauteur d'un mètre vingt (ce qui nécessitait de courber un peu l'échine pour en faire usage et donc de « montrer son cul aux passants », ainsi que le disait sans détours l'artiste par la voix d'un de ses entremetteurs), et le second au milieu de la porte. En regardant au travers de ces œilletons, on découvrait l'intérieur de l'espace qui répondait pour sa part aux critères les plus conventionnels d'une salle d'exposition en ce qu'apparaissaient des tableaux peints à l'huile accrochés au mur à mi-hauteur, séparés les uns des autres par un intervalle des plus standard.

La mise en tension de pôles opposés s'amorçait dans ce rapport entre une exposition qui se déroulait au regard pour s'y articuler ensuite complaisamment. Elle était également à l'œuvre en un sens spatial dans le rapport entre la vitrine, transversale, et l'espace, longitudinal, et a fortiori dans les fonctions symboliques, ici mises à mal, que la vitrine et le lieu de la galerie étaient sensés remplir l'un et l'autre. Mises à mal, puisque la vitrine cachait au lieu d'exhiber et que la scénographie, dans son organisation « en couloir » en partie tributaire de l'architecture caractéristique des rez-de-chaussée bruxellois, incitait quiconque à traverser l'espace bien plus qu'à y rester ; paramètres qui pouvait faire le désespoir de tout esprit un tant soit peu commercial (et signe parmi d'autres de ce que Tušek signalait là secrètement un pamphlet contre le marché de l'art et son irrépressible désir de s'emparer de l'art sous la forme d'objets saisissables).

Enfin, s'agissant toujours du dispositif général, on trouvait une opposition supplémentaire entre la clarté et l'obscurité, dès lors que l'exposition se déroulait autant au rez-de-chaussée des *Etablissements d'en face* (appellation du lieu qui avait pu aussi titiller l'artiste dans la mise sur pied de son projet) que dans son sous-sol, assombri pour la circonstance, et dans lequel était diffusé à l'écart des peintures une vidéo.

L'inquiétude qui était susceptible d'êtreindre un spectateur avide de se le tenir pour dit, ne pouvait aller que croissant puisque, une fois la porte franchie, les tableaux eux-mêmes pour être là et bien là, faisaient à l'instar du cadre global de la présentation montre d'ambiguïté. Celle-là surgissait aussitôt que l'on considérait le sujet des tableaux, leur date d'exécution, leur facture et le fait qu'il s'agissait d'une série représentant un même motif. Ces tableaux figuraient tous, autant qu'il était possible de le déduire, des vues de la nature, et même pouvait-on oser avancer de la forêt. C'est en tout cas ce que les formes brossées à grands traits sur ces toiles suggéraient spontanément dans l'esprit du regardeur. Ladite déduction se trouvait néanmoins contestée quand on considérait la prédominance du format vertical dans l'exposition de Tušek, qui seyait a priori plus volontiers au genre du portrait et non à celui du paysage. En outre, nonobstant la prédominance de la couleur verte et de zones brunâtres situées dans le bas des tableaux, à hauteur de ce qui devait figurer le sol, rien ne permettait d'affirmer avec certitude que l'on avait en face des yeux la représentation d'un sous-bois, et qu'il ne s'agissait pas en définitive d'une

scène dévoilant un fond marin, de la rouille sur une voiture, ou le détail de la peau d'un animal, voire tout bonnement d'une toile expressionniste abstraite de Franz Kline, Sam Francis ou Willem de Kooning, ou encore de toiles peintes par le dernier Monet ou le premier Kandinsky...

Cette équivoque sur l'inscription chronologique de ces peintures se trouvait par ailleurs accentuée à la lecture du communiqué de presse de l'exposition qui reprenait les titres des œuvres et les dates auxquelles elles avaient été peintes. En effet, non sans avoir eu la confirmation que les dix-sept toiles de cette exposition ne dataient ni des années dix, ni des années cinquante, mais bien des années nonante et deux mille, on constatait simultanément qu'aucune d'elles n'avait été achevée en une année, et qu'au contraire, leur période d'exécution s'étirait parfois sur une période de onze ans. Et ce jusqu'à l'année 2011, jusqu'à cette année même, ce qui laissait entendre que les toiles étaient encore susceptibles d'être modifiées dans le futur. Il était d'ailleurs loisible d'en venir à cette hypothèse si l'on regardait les toiles dans le détail qui semblaient avoir été construites par touches et empâtements successifs, processus que l'on pouvait éternellement prolonger, et incidemment ne jamais aboutir...

En dernière instance, le fait même que l'exposition était composée d'une seule série de peintures toutes différentes et singulières mais reprenant un seul et même motif, presque stéréotypé, contribuait également à semer le doute dans les esprits, à empêcher que ceux-ci ne puissent s'emparer de quoi que ce soit, sinon de tableaux orphelins de leur contexte d'exposition, ou d'une exposition orpheline de ses tableaux.

Au sous-sol, ce mouvement de balancier antinomique était poussé à son paroxysme au travers de la vidéo, supposée être aussi spectaculaire et captivante que les peintures n'auraient été ternes, ennuyeuses et vides de sens, selon cette pensée plus ou moins admise qui fait du médium filmique une forme de « peinture totale », de « peinture en mouvement », et selon qu'on continuait toujours à lire l'exposition au prisme d'une logique binaire, ainsi qu'elle avait cours dans le mode de lecture « en trompe-l'œil », précédemment introduit.



Cette vidéo de 2004, intitulée *Frühstück VF et DVV* consistait en un plan fixe (nouvelle manière d'instiller le doute, puisqu'un film était sensé être une succession de plans mouvants) donnant à voir une imposante actrice

d'un âge indéfinissable, à demi nue et levant un doigt vers le ciel en une pose des plus étranges, qui récitait une suite de phrases s'apparentant à des proverbes ou à des sentences de comptoir. Le spectateur/auditeur attentif avait cependant tôt fait de perdre le fil et le sens des paroles prononcées. Débitées à un rythme cadencé avec d'ostensibles effets de doublage, suivant une boucle qui allait de l'allemand au français, elles ne se laissaient saisir que sporadiquement, au gré de la sensibilité et de la réceptivité de chacun. A vrai dire, on pouvait deviner au travers de cette vidéo un pastiche du monde politique au sens large, soit celui qui englobait autant les hommes politiques eux-mêmes, attachés à leur convictions, que leur innombrables commentateurs, du journaliste au citoyen, en passant par le pilier de bar. Où des personnes aux convictions opposées finissaient toujours par se quitter dos à dos.



Dans la séquence en français, se faisait entendre par exemple le passage suivant : « Une idée n'est pas responsable des hommes qui y croient / La délocalisation crée des emplois / On ne fait pas d'omelettes sans casser d'œufs / L'emploi crée la délocalisation / On ne casse pas des œufs uniquement pour faire des omelettes / Mieux vaut le meilleur du pire que le pire du meilleur / Mieux vaut force qu'engin / Mieux vaut compter de l'argent chez soi que travailler à l'étranger / Le désir engendré par la raison n'a pas de mesure / Le malheur des uns est le bonheur des autres / Mieux valent des dettes que la honte / Mieux vaut être en bonne santé et pauvre que malade et riche / Mieux vaut être riche et en bonne santé que malade et pauvre / Mieux vaut être un homme libre dans une grande maison qu'être un esclave dans une petite / Mieux vaut être une femme riche qu'une esclave des pauvres / beaucoup de bruit pour rien... »

Si le spectateur ayant usé du mode de lecture en *trompe-l'œil*, se trouvait à ce stade de son parcours bien marié de ne pouvoir conclure du fait même de l'angle de vue qu'il avait adopté qui, comme on l'a dit, empêchait d'aboutir un raisonnement (mais qui avait au moins eu le mérite de lui faire voir du pays), il lui était loisible de revenir au début de l'exposition, en empruntant cette fois l'autre voie, celle dite de *l'image tangible*. Puisque rien ne lui interdisait au demeurant de se soumettre à l'un et l'autre des deux règnes.

le coureur cycliste entre deux courses, enregistrements ?



Ce second règne s'initiait dès lors que le regard se posait sur l'exposition dans toute sa périphérie et non dans ses détails. Il/elle s'initiait dès lors que le regard n'effectuait pas de focalisation, pour balayer a contrario l'ensemble de l'environnement, voire être celui-ci : être autant le regard que l'objet du regard.

Une telle lecture de l'exposition advenait si le spectateur renonçait à considérer l'exposition comme une démonstration dialectique pour l'appréhender plutôt comme une démonstration ontologique. A la différence du règne du trompe-l'œil et du type de lecture qui y avait cours, ce règne de l'image tangible se révélait un règne fondamentalement immobile. L'exposition s'offrait alors avant tout dans ses données concrètes ; c'était cette fois le règne de la matière, du visible, qui au demeurant, n'avait jamais cessé d'être là, quand bien même des facultés de notre esprit nous offrait, ou nous avait offert, d'en douter. Le doute, dans ce mode de lecture, ne pouvait avoir cours, car le visible signifiait en quelque sorte à l'esprit qu'il existait malgré lui, malgré ses spéculations, car il les contenait potentiellement toutes. C'était le règne de la matière, du visible, de même que celui du corps qui comprenait l'esprit et pouvait le guider plus souvent qu'il n'en avait conscience. C'était au fond la nature dans sa souveraineté qui nous était livrée, dans ce règne, pour ce qu'elle était (et qu'avec un esprit dialectique, tel celui qui était actif dans le monde du trompe l'œil, on ne parvenait en quelque sorte jamais à fixer, ce qui pouvait expliquer l'incapacité chronique de l'homme à vivre en harmonie avec son environnement, dès lors qu'il ballottait sans cesse ce dernier).

Sous cet angle, le point de vue offert sur l'exposition depuis l'extérieur, à travers les œillets de la vitrine, ne signifiait pas tant le point de rencontre et a fortiori d'affrontement entre du visible et de l'invisible qu'un point d'observation idéal permettant d'être conjointement dans l'exposition et hors de celle-ci.

De même, les tableaux de l'exposition, du fait de leur épaisseur, de la riche matière dont ils étaient composés disaient leur présence au monde, leur état d'objet parmi les objets. Cette insistance sur le caractère matérialiste de la peinture faisait d'ailleurs l'un des traits caractéristiques de la production de tableaux de Mitja Tušek qui dans d'autres expositions avait pu présenter des œuvres composées d'un mélange d'huile et de cire, qui leur conféraient un glacié singulier. La matière venait souligner ce qu'était fondamentalement un tableau, à savoir un travail d'incarnation, qui pouvait même

reprenre à son compte le travail de déflagration que l'image, a fortiori photographique, était susceptible de mener, spécialement dans le travail de la série, ici mis en œuvre.

L'équivoque temporelle propre à ces tableaux que l'artiste avait réalisés sur un grand nombre d'années et qui menaçaient même d'être

encore poursuivis ne pouvait ici faire obstacle puisque l'immobilité, avalisant l'identité de l'image tangible, ne connaissait aucune chronologie : ni dans la vie de l'artiste, dans son existence, ni dans l'histoire de l'art, dont la dynamique téléologique ne pouvait non plus y trouver écho.

De façon immanente ces peintures manifestaient leur état de stratification. Dans le règne de l'image tangible, rien ne pouvait être plus concret que la strate, qui marquait une sorte d'arrêt sur image archéologique (raison pour laquelle ce mode ne pouvait dans l'absolu se suffire à lui-même, car devait lui manquer l'action consumante du désir dont les cendres contribuaient à former géologiquement cette même strate).



Le sens des paroles prononcées dans la vidéo *Frühstück VF et DVV* faisait place, dans le règne de l'image tangible, à un accent mis sur la voix, qui était dans le cas de cette œuvre l'élément d'existence le plus irréfutable, au même titre que l'huile des peintures de l'étage supérieur. La voix de l'actrice, mais aussi les autres voix anonymes, prononçant brèves de comptoir et proverbes, dont elle se faisait le relais.

En ce sens, les spécificités physiques de l'actrice principale de ce film trouvaient également leur raison d'être. L'allure masculine de cette femme manifestait sa fondamentale androgynie, soit son indifférence à affirmer un genre ou un autre, mais aussi et surtout son inclinaison naturelle à se faire, par son unique voix, l'écho de multiples voix. Dans le règne de l'image tangible, peu importait le sexe du sujet, ou son identité. Seul pouvait compter son être au monde et sa ressemblance, infiniment démultipliée, avec celui-ci.

Sur le ton flegmatique et humoristique qui traversait toute cette exposition, ce

n'était d'ailleurs pas sans surprise et amusement que l'on discernait au travers de la pose de l'actrice principale du film, rien d'autre que la pose du *Saint Jean Baptiste* de Léonard de Vinci, soit ce curieux tableau de 1513-1516, mettant en scène le saint sous les traits d'un jeune homme efféminé aux cheveux bouclés, levant le doigt vers le ciel, en un geste pouvant sembler aujourd'hui quelque peu équivoque (plus proche du doigt d'honneur que de toute pose sacrée), au même titre que les affinités sexuelles de Léonard et de son modèle.

Cette référence à Léonard servait aussi le propos du mode de l'image tangible, en ce que l'artiste italien pouvait communément incarner le plus grand des artistes, étant parvenu à l'ultime accomplissement artistique (consistant,



surtout selon la doxa conceptuelle et minimaliste planant aujourd'hui au-dessus de nos têtes, à ne laisser derrière soi que quelques œuvres, mais alors seulement des chefs d'œuvre, par essence impérissables) et en même temps, l'artiste le plus inexistant car le moins productif si l'on prenait seulement la peine de considérer la légendaire procrastination du maître de la Renaissance qui passa une grande partie de sa vie à se voir plus volontiers ingénieur que peintre et qui avait coutume de désoler ses commanditaires par ses caprices, sautes d'humeur et autres procédés expérimentaux hasardeux, tels ceux qui conduisirent l'un de ses plus éblouissants coups de force, la fresque de la *Cène* de Santa Maria delle Grazie à Milan, à se désagrèger presque totalement en quelques décennies à peine. L'artiste le plus inexistant, anonyme, et donc a fortiori le plus collectif : l'artiste inconnu à la manière du soldat inconnu.

S'agissant de procrastination et d'œuvre d'art totale, on pouvait également difficilement ne pas percevoir dans ce projet, décidément impressionnant, de Mitja Tušek, une autre référence, moins explicite mais intensément opérante. Il s'agissait bien sûr (et comme par évidence, dès lors qu'il était question de Léonard de Vinci) d'une passerelle menant tout droit à l'œuvre de Marcel Duchamp, et plus exactement au *Grand Verre* d'une part et aux *Etants donnés* de l'autre.

Le *Grand Verre* car quelle était cette exposition dans son ensemble et surtout dans la variété des interprétations qu'on pouvait y porter, sinon une esquisse de la mécanique désirante, de cette machine célibataire, chère à l'artiste français, qui avait pu, avec son

inimitable humour caustique, dresser un portrait en ombre chinoise, dans le cas du *Grand Verre* d'une... prostate ? Cette fameuse œuvre, unique et multiple (synthèse et index de plusieurs autres œuvres) que l'on pouvait en effet sans peine comparer à un schéma anatomique, de l'acabit de ceux que Léonard avait accumulé dans ses carnets d'étude...

Le parallèle avec les *Etants donnés* quant à lui, se faisait encore plus manifeste, puisque l'exposition de Tušek lui empruntait sa structure (en sus de son moteur : celui d'être à l'instar du *Grand Verre*, un portrait en miroir de l'imagination, celle qu'il fallait engager pour l'appréhender, l'interpréter, encore et toujours). En effet, la lourde porte de bois percée d'une fine ouverture au travers de laquelle le spectateur

être au plus près un collage fait de fragments de photographies soigneusement agencés. Les tableaux de Tušek, de leur côté, étaient riches de cette même hétérogénéité, de par leur statut hybride d'image-peinture, souligné dans certains cas au travers du genre du diptyque (ou ici de la série) fait de deux peintures en miroir, réalisées par pression d'une première toile sur une seconde...

En faisant en sorte de donner à voir une exposition intégrant, en son sein même, deux règnes d'interprétation, s'influençant mutuellement, celui du trompe l'œil, incarnant l'idée de mouvement (soit l'idée de réflexion et d'action) et celui de l'image tangible, incarnant l'immobilité (soit l'idée d'une totalité concrète, d'une surface, d'un monde), Mitja Tušek relevait en fait la gageure de créer un espace dynamique dans lequel une variété d'interprétations pouvait trouver leur amorce et leur développement ou pour le dire autrement leur étincelle et leur combustible, comme d'autres œuvres telles que le *Grand Verre*, les *Etants Donnés*, voire comme la *Joconde* ou la *Cène* dans le cas de Léonard de Vinci, avaient pu le permettre et le permettaient encore. Ce qui était créé, c'était un monde comme socle, par-dessus lequel (et comme en suspension) se dessinait une variété de traits.

Ces traits, ces interprétations, étaient nécessairement marqués de la subjectivité de celui qui pouvait les formuler, ce qui nous amenait à retrouver la figure du miroir, chère à Mitja Tušek dans ses tableaux, mais aussi chère à Léonard de Vinci qui était connu pour rédiger certains de ses textes en les écrivant à l'envers de façon à ce qu'on puisse seulement les lire dans une glace, et chère à Marcel Duchamp qui avait passé les dernières années de sa vie à préparer les *Etants Donnés* dans un appartement exigu dans lequel il avait organisé l'espace de telle façon qu'il était possible de y pénétrer sans rien voir de ce qu'il était en train de préparer, un peu comme si le visiteur éventuel contemplant un miroir sans tain qui lui renvoyait son image, tout en lui masquant une autre scène qu'il avait potentiellement devant les yeux.

Yoann Van Parys

Mitja Tušek

"Great balls of fire" 26.11-23.12.2011
Etablissement d'en face, Bruxelles



Quand on observait en détail le panneau qui faisait le décor des *Etants donnés*, ou du moins un panneau préparatoire (comme par exemple celui qui avait été montré cet été 2011 dans l'exposition de Jeff Wall présentée au Palais des Beaux-arts de Bruxelles), on constatait en effet que ce qui pouvait être perçu comme une peinture à quelques mètres de distance, s'avérait

En prélude à l'installation de sa succursale dans le Nord, le Louvre invitait jusqu'au 31 décembre 2011 les amateurs à admirer Cranach mais aussi des créations récentes commandées à des artistes d'aujourd'hui.

Béthune est devenu en quelques années un vivier où l'art contemporain croît à l'aise. Le Louvre y a implanté, durant plusieurs mois, deux expos complémentaires. D'abord, c'est sa mission première, une consacrée au patrimoine historique sur le thème des « *Trois Grâces* ». Ensuite, c'est son innovation depuis quelques décennies, des travaux inspirés à des artistes par le contenu du musée ou le souvenir qu'ils en gardent.

La délicatesse et la sensualité d'un petit tableau de Cranach irradie d'une élégance radieuse qui associe innocence du corps assumé et provocation au désir. Autour, le visiteur a eu l'occasion de voir des peintures de Boucher, Hans Von Aachen, Girolamo di Benvenuto ; une pendule de Falconet ; une mosaïque d'Antioche ; des statues de Pradier, Barye, Crauk... Une déclinaison d'un thème mythologique fécond, diversement interprété.

L'aujourd'hui confronté à l'hier

Au Lab-Labanque, lieu de création et d'édition, se dispersent des créations récentes à travers les locaux de l'ancienne Banque de France locale, devenus singuliers parce détournés de leur usage originel. D'abord, ce sont les artistes incités par des productions d'autrefois.

Ce que synthétise bien Nan Goldin grâce à un diaporama où se mêlent des photos personnelles et un choix de peintures présentes dans le musée. De même, les clichés de Mimmo Jodice qui alternent regards saisis sur des toiles anciennes et capturés auprès du personnel travaillant actuellement au Louvre. Tandis qu'Ange Leccia rend le musée étrange en y faisant déambuler de nuit le mannequin Laetitia Casta, allusion au fameux syndrome de Stendhal qui est la rare manifestation par des troubles physiques d'une incapacité à supporter une surabondance d'œuvres d'art.

Alberola décline Watteau et son très mystérieux « *Gilles* ». Il en accentue l'énigme en dissimulant son visage, en gommant ce qui l'entourait sous le pinceau du Valenciennois. De son côté, à partir du même tableau, Benoît Pinget conçoit une performance où il devient le double contemporain de Gilles. Une vidéo de Marcelline Delbecq redécouvre une toile de Guérin ; une poitrine de jeune femme y sert de décor à une rencontre amoureuse.

La photo permet à Patrick Faigenbaum de focaliser les regards sur des détails anatomiques des « *Esclaves* » de Michel-Ange, de souligner les tensions musculaires de corps soumis à la contrainte. Christian Milovanoff, lui, étale, en une sorte de frise renouvelée, ses photos de bas reliefs assyriens mis en valeur par des éclairages ciblés. Les objets antiques saisis par l'objectif de Jean-Luc Moulène sont rassemblés pour paraître dans un journal papier, passant de la sorte du statut d'œuvres collectionnées de manière pérenne à celui d'image périssable dans un médium d'actualités.

La vidéo donne l'occasion à Olga Kisseleva d'actualiser les natures mortes en montrant, avec une ironie assez jubilatoire, des compositions réalisées à partir de menus proposés par les fast-foods. Notre compatriote Antoine



Louise Bourgeois, *Nature Study* (1998-99)

Roegiers s'empare des « *Proverbes flamands* » de Bruegel pour en donner une genèse visuelle bien à lui.

En une longue vidéo-performance, Jan Fabre s'est mis en scène lui-même, grimpé Jacques Mesrine, traversant une galerie d'antiquité romaine, traqué par la police comme le fut le véritable criminel français, finissant criblé de balles sous la Victoire de Samothrace. Allégorie multiple de la marginalité, de la provocation, de l'antagonisme entre l'ordre immuable et la créativité dérangeante.

En trois D et techniques diverses

Jan Fabre encore, vivifié par les peintres flamands de l'époque des primitifs, se montre en pendu, corps constitué de clous et punaises, image de l'artiste confronté avec la tradition et engagé dans la modernité. « *Nature Study* » de Louise Bourgeois, en sa lisse nudité de porcelaine, évoque des mythes fabuleux. Monstruosité et élégance, effroi et attirance sensuelle y cohabitent indissociablement. À proximité, c'est Françoise Quardon qui imbrique féminité sensuelle et violence virile en assemblant des pièces céramiques exprimant à la fois la beauté présente dans le corps et la laideur de l'action armée destinée à faire souffrir et mourir. Moins provocateur, quoi que... Johan Creten associe, aussi en porcelaine, nu féminin et pétales pour célébrer l'« *Odore di femmina* ».

François Rouan a concocté un mixage de peinture à la cire, d'empreintes et de photographies en vue de dresser un « *Tombeau* » au peintre de la Renaissance Francesco Primaticcio. La contemporanéité du fragmentaire, du brassage des genres, du détournement du passé y font bon ménage. Des gravures de Morellet, Holzer ou Barcelo complètent cet aperçu des rapports entre le Louvre et l'art actuel. Plus une litho de José Mar'a Sicilia inspiré par le décor végétal d'un tapis islamique, devenue motif abstrait retravaillé au pinceau et dilué à l'essence.

Un lieu d'éditions

Au cours de ses quelques premières années d'existence, le Lab-Labanque a publié un certain nombre de livres et de DVD. Le fugace des événements artistiques devient dès lors traces durables de moments passés irremplaçables.

« *Le Grand soir* » de Claude Lévêque comprend diverses vidéos. Aperçu d'installations, de travaux visuels de l'artiste contextualisés dans des performances avec du public, des danseurs, des poules, notamment aux Tuileries, sur l'île de Vassivière, à la Cambre, dans une maison éclusière de Toulouse ou lors d'une Biennale de Venise ; jeux de contrastes et d'alternance entre lumière naturelle et éclairages artificiels. Ainsi les locaux de Béthune prennent-ils une dimension étrange loin de leur apparente adéquation avec leur utilisation du temps où ils appartenaient à une institution bancaire.

Le travail de Sophie Hèlejules fait l'objet d'un livre. « *L'éloge de l'ordinaire* » analyse la démarche de celle qui « *périfie le passé pour le garder présent* » au moyen de la collection. C'est en effet en accumulant des objets que l'artiste travaille sur le temps : agendas, photos, dessins sur calque de clichés numériques. Ces derniers sont en quelque sorte des pastiches de la manière dont on concevait jadis les motifs imprimés sur les célèbres tissus décoratifs ou papiers peints de Jouy. La facture ancienne du trait s'allie au sujet actuel de personnes saisies en instantanés dans le monde d'aujourd'hui : elle crée à la fois une distance et contraint à la proximité le visiteur qui cherche à se reconnaître ou à reconnaître des gens connus de lui puisque sélectionnés sur place lors d'une résidence.

« *Module/Mobile* » de François Andes est le témoignage d'une réalisation particulière : transformer une caravane en objet culturel pour manifestations itinérantes. Elle « *quitte ses usages domestiques tout en conservant sa fonctionnalité d'équipement de loisirs, inhérente à l'histoire du camping* ».

Avant Lens, le Louvre à Béthune, de Lucas Cranach à Jan Fabre.

Elle devient lieu pour projection cinématographique, scène théâtrale, salle de concert, succursale provisoire de bibliothèque...

Outre l'aménagement du véhicule, Andes a décoré la carrosserie externe d'une cartographie particulière qui inclut le local et l'exotique, le réel et le virtuel. Il dessine en effet, avec des couleurs vives, le territoire de l'Artois d'un côté et de l'autre y adjoint des villes homonymes de Béthune en Israël, aux USA, ouvrant ainsi l'espace à d'autres possibilités géographiques et historiques que l'exiguïté du régional.

Ancrés dans la commune ouvrière de Barlin, les dessins au bic de Bertille Bak déclinent les façades d'une cité d'anciens mineurs. Ils le font avec une minutie aussi hyperréaliste que scientifique. Ils sont le résultat d'un travail de terrain car elle a installé son atelier dans le village. Son travail part « *d'une volonté d'accorder une parole et/ou une visibilité à ceux et celles que l'Histoire réduit au silence ou à l'ombre* ». Elle se sert également de la photo, de la vidéo et de divers supports permettant des installations très libres, ainsi cette apposition de portes déglinguées au sein d'un espace muséal. Il y a une part militante dans ces approches d'une population et en interaction avec elle, une aspiration à rendre l'art salutaire.

Métamorphoses d'objets en vue de leur donner des statuts insolites mais porteurs de sens multiples, telle est la démarche de Clé Coudsi et Éric Herbin. Hors de leur usage, les voici qui prennent une nouvelle fonction, à la fois poétique et insolite, voire insolente. Des coups de poing américains passent d'une utilisation agressive à celle de devenir, assemblés en boucle par dizaines, une chaîne à motifs récurrents, une image dérisoire d'un répétitif morne privé de raison. Les chiffres et les lettres de « *Turnletters spirit* » étalés sur une table et animés de mouvements grâce à un dispositif électrique du genre de ceux qu'affectionnait Pol Bury, écrivent des messages mouvants, mystérieux, indécodables.

La ludique installation « *Black Sound* » comprend des galettes de charbon sur tiges en alu, des aiguilles en acier ; le tout, actionné par moteur, montre l'or noir gravé par les pointes, comme autrefois les vinyles des platines d'antan. Le bruit produit s'avère musique minière, évocation d'un travail quasi révolu. « *Où maintenant* » comprend un grand nombre d'enveloppes collées sur une surface. D'elles s'élève un brouhaha de parole. Le

simple fait de les toucher renforce le son d'un message sensé rester intime. Cette métaphore de la communication d'aujourd'hui, livrée aux réseaux téléphoniques, informatiques est à l'image de nos contradictions prises entre besoin de (se) dire et de réserver des confidences plus personnelle, entre désir de reconnaissance et anonymat journalier.

Pascale Kaparis a posé des questions sur l'amour à des ados. Elle une vidéo « *Pièces sur l'amour* » où des visages sont donnés à des mots communs, à des dres ordinaires. L'écran est divisé en deux portions, séparées par un bandeau noir. Dans chaque, une figure soit française, soit hollandaise, qui répond à des interrogations, qui parle brut, qui entremêle parfois ses phrases à celle de l'autre même si les interviewés ne se voient pas, ne sont pas filmés en même temps. Les silences, les hésitations, les redites ont quelque chose de spontané et donc d'émouvant. Des « *Pièces sonores* » laissent les mots résonner dans des lieux saisis par la caméra en panoramiques et zooms sur des intérieurs d'habitation ou des paysages urbains. Ils semblent des solitudes entrecroisées, des échos répétés de confidences faites aux murs, aux fenêtres, au papier peint, au parquet et restitués par le temps passant.

Un film à propos d'une usine néerlandaise d'Ulft, immolée pour délocalisation, laisse aussi des mots se mettre sur ce qu'est le travail, l'effort, la pression, le plaisir, la souffrance, l'amertume... De jeunes fantômes d'ouvriers, de rejetons de ceux-ci disent, tandis que les murs abandonnés retentissent à nouveau de bruits de machines. Se lit alors toute la désespérance imposée par un système économique broyer d'illusions. Mais aussi un peu d'avenir.

Michel Voiturier

Claude Lévêque, *Le grand soir*, Béthune, Lab-Labanque, 2009 (DVD 96'20'')
Georges A. Bernard, Corine Melin, *Sophie Hèlejules*, Béthune, Lab-Labanque, 2010, 48p.
Anne Giraud, *Module/Mobile. François Andes*, Béthune, Lab-Labanque, 2010, 48p.
Christophe Kihm, *Bertille Bak, l'art de la fable*, Béthune, Lab-Labanque, 2011, 48p.
Thérèse Moro, Jérôme Lebrun, *Tribologie : Cléa Coudsi & Eric Herbin*, Béthune, Lab-Labanque, 2009, 28p.
Pierre Wat, Frédéric Emprou, Ed Hanssen, Pascale Kaparis, *Pièces sur l'amour*, Béthune, Lab-Labanque, 2010, 72p. (+DVD 156')

Stages de verre

Pour débutants et confirmés, des stages de travail du verre sont organisés par le musée de Sars-Poteries [F] et animés par des artistes reconnus. À savoir: perles de verre au chalumeau (Anne Londez) en mars et (Nadine Ficheux) en août, fusing (Thierry Gilhodez et Philippa Beveridge) en avril et (Perrin) en août, verre au chalumeau (Anne-Claude Jeitz et Alain Calliste) en juin, réalisation de presse-papiers (Olivier Juteau) en juin et novembre, soufflage (Giampaolo Amoroso) en juin et (Yann Oulevay) en décembre, pâte de verre (Anna Matouskova) en juillet.
Infos et inscriptions: + 33 327 61 61 44 ou museeduverre@cg59.fr

Gast Bouschet: « L'art pourrait jouer un rôle de taille dans la création d'une nouvelle conscience. »

Depuis les années 1990, Nadine Hilbert et Gast Bouschet se sont associés pour développer à partir de la photographie un travail qui relie images fixes et images en mouvement, le plus souvent au sein d'installations autour d'un concept central. Dans le cadre de la 53e édition de la Biennale de Venise, les artistes présentaient au pavillon Luxembourg une installation qui fut très remarquée pour son caractère fortement habité et par la force de son propos politique: *Collision Zone*. Yannick Franck s'est intéressé au suivi de ce parcours en questionnant Gast Bouschet.

Yannick Franck: Quelles ont été les suites de votre participation à la Biennale de Venise en 2009? Peux-tu évoquer les éléments marquants de votre parcours artistique durant les deux années qui ont suivi?

Gast Bouschet: La Biennale était une occasion de mettre en œuvre une recherche entamée depuis plusieurs années, d'être entouré d'une équipe dédiée et de travailler avec des moyens financiers relativement importants. Mais bon, après il faut revenir sur terre. La pratique artistique en "temps normal" est une lutte constante. Il faut se battre pour tout, ne pas faire confiance aux promesses faites à la légère et rester intègre par rapport au code moral que l'on s'impose. Le travail qu'on a réalisé après Venise s'est fait dans la même logique que celui d'avant. On n'a pas attendu les retombées de la Biennale. On a juste continué à faire notre travail. Avec le recul, on se rend néanmoins compte du nombre de gens qui ont vu la pièce et à quel point "Collision Zone" a marqué certaines personnes. Mais il ne faut pas trop y penser. Il faut créer de nouvelles choses.

YF: Peux-tu présenter la thématique sur laquelle vous travaillez en ce moment? En quoi diffère-t-elle de Collision Zone?

GB: Nous travaillons sur un essai filmique et photographique qui se base sur l'intervention des forces naturelles sur les affaires humaines. On confronte les volcans d'Islande à l'économie occulte et les flux financiers de la "City" de Londres. Le point de départ était l'éruption de l'Eyjafjallajökull et son nuage de poussière et de cendres qui a paralysé le trafic aérien en Europe. C'est aussi un travail sur la crise de perception profonde que nous sommes en train de vivre. Pour tourner nos séquences, nous avons appliqué de la poussière volcanique et des insectes morts directement sur l'objectif de la caméra avant de filmer. Nous considérons cette manipulation de l'entrée visuelle comme un acte de sorcellerie. Collision Zone et le nouveau travail font parties d'une même volonté de se réappropriation l'imagination et le réel. De ne pas se laisser ensorceler par le formatage visuel et idéologique de la société contemporaine.

YF: Vous gardez une grande cohérence du point de vue formel au fil des projets, cependant certains choix diffèrent fondamentalement entre vos recherches actuelles et les précédentes (noir et blanc, rythmes plus saccadés des prises de vue, etc.). Peux-tu expliquer ce qui motive ces choix?

GB: Collision Zone était une œuvre qui traitait l'attente et l'immobilisme, une sensation d'être piégé dans le temps. Les images véhiculaient donc un état plutôt méditatif. Le nouveau travail se réfère à l'impossibilité croissante de saisir la réalité du monde duquel on fait partie. Le choix d'accélérer le montage et d'adopter un rythme plus saccadé des séquences nous paraît logique pour exprimer à quel point on est submergé par les informa-

tions et autres perceptions. La décision de les traduire en noir et blanc est motivée par le fait qu'on veut aller à l'essentiel: la lumière et l'ombre, l'information et son contraire. Le noir et blanc aide aussi à révéler la matière qu'on traite. J'ai souvent l'impression que la couleur est superficielle et nous éloigne de la nature même des choses.

YF: Quelle est ta position vis-à-vis des nombreuses manifestations d'« indignés » qui ont eu lieu de par le monde?

GB: Pas facile de répondre. Il faut voir si le mouvement continue, et dans quelle direction il va évoluer. Le fait de ne pas avoir de revendications uniforme n'aide pas à véhiculer leurs idéaux. Mais en fait cela ne me gêne pas trop qu'ils ne soient pas très unis. Ces manifestations traduisent surtout un désaccord profond avec la situation globale. Les gens se rendent de plus en plus compte que les choses vont mal. Les acteurs du monde de l'art contemporain pourraient s'en inspirer et produire des œuvres pertinentes au lieu de jouer avec de jolies couleurs et de créer des pièces ludiques.

YF: Le "Printemps Arabe" a donné suite à la montée de partis islamistes dans beaucoup des pays ou il a eu lieu (en particulier en Égypte, au Maroc et en Tunisie). On peut donc de façon assez légitime s'interroger sur la réelle portée révolutionnaire de ces soulèvements populaires. Qu'en penses-tu?

GB: Encore plus difficile que la question précédente. Je ne sais pas, Je pense qu'il faut vivre dans ces pays pour vraiment comprendre la situation, et encore... Je préfère de ne pas participer au débat et laisser spéculer les soi-disant experts dans la matière. Il y en a assez dans les médias.

YF: Tu sembles depuis quelques années, d'avantage qu'au moment de notre rencontre, influencé par le mouvement Black Metal voire même impliqué en son sein. Est-ce sa radicalité et son caractère extrême, tant artistique que au niveau des positions politiques de ses protagonistes, qui t'attirent?

GB: J'avais treize ou quatorze ans au moment où le Metal est né. Pas encore le Black, mais le Metal. J'écoutais Black Sabbath, Red de King Crimson etc. Après il y a eu le punk, la musique industrielle et noise, le hip hop engagé de Public Enemy... J'ai toujours été fasciné et influencé par la contre-culture. Le Black Metal est aujourd'hui peut-être l'expression la plus radicale d'un courant antimoderne. Il exprime une tristesse bouleversante par rapport à ce qu'on a perdu en se distanciant de nos racines païennes. Le Black Metal est une expression de souffrance absolue et un geste de révolte contre l'establishment culturel. C'est vrai que je me suis plus impliqué ces dernières années dans ce mouvement précis. On travaille avec Amelia Ishmael qui réunit autour d'elle un nombre d'artistes et intellectuels passionnés qui essaient d'établir une théorie du Black



Nadine Hilbert, Gast Bouschet, Vatnajökull, Islande 2011

Metal. Cela fait sourire certains et l'effort est souvent critiqué, aussi bien de la part des Académies que de la scène Black Metal elle-même. Je pense pourtant qu'ils font un travail approfondi et exceptionnel. En 2012, on va participer à une projection de films intitulée "Black Thorns in the Black Box" à Kansas et à Chicago. Certaines de nos photographies vont aussi être publiées dans "Helvete", une revue théorique sur le Black Metal. Quant aux positions politiques de certains des protagonistes de la musique Black Metal, je pense la même chose que la plupart des gens sensés, c'est à dire que des gars comme Varg Vikernes (Burzum) sont des gros cons qui polluent la planète de leurs idées nauséabondes. Ce n'est pas parce qu'on s'implique dans ce mouvement qu'on doit être d'accord avec ces conneries néonazies. Le Black Metal n'est pas un mouvement homogène. Il y a des tendances très diverses et souvent contradictoires à l'intérieur de la "philosophie" Black Metal.

YF: Le mouvement "Völkisch", au sein duquel régnait une fascination romantique du peuple allemand vis-à-vis de son territoire et de ses origines païennes a sans nul doute été l'un des ferments du nazisme. Cet attachement romantique au territoire se manifeste de nos jours un peu partout dans le monde, souvent en réaction au caractère uniformisant de la mondialisation néolibérale et de la destruction des diversités culturelles qui en résulte. Doit-on selon toi prévoir un retour massif des totalitarismes en tant que réponses identitaires au marasme néolibéral (lui aussi insidieusement totalitaire)? Comment imagines-tu l'avenir? Crois-tu en une quelconque idée de progrès?

GB: Je pense que la situation aujourd'hui est très différente de celle qu'on a vécue au vingtième siècle, au moins en Europe. La politique était essentiellement basée sur l'identité nationale et les conflits qui en résultaient étaient le résultat de volontés politiques et idéologiques impérialistes. La situation a changé. Les choses sont devenues beaucoup plus complexes. La politique n'a plus le même pouvoir d'action que dans le passé. L'impérialisme est aujourd'hui plus économique qu'idéologique. Le capitalisme

a gagné. Je ne sais pas à quoi l'avenir va ressembler. Qui le sait? On vit peut-être une période charnière. Plus personne ne peut vraiment s'imaginer que le capitalisme pourrait tomber. Pourtant le monde a existé de longues années avant que la révolution industrielle ne bouleverse totalement nos vies. Je pense qu'il va y avoir encore du changement. On verra si on pourra qualifier ce changement de progrès. Je me méfie un peu de la notion de progrès. C'est certain qu'il y a un progrès dans les sciences, la technologie, etc. Mais c'est beaucoup moins évident de savoir s'il y a un progrès dans la conscience humaine. Ou bien dans l'art. Je ne pense pas que notre art vidéo soit plus puissant que les peintures rupestres des grottes de Lascaux ou Chauvet.

YF: Lors d'un entretien télévisé avec Henry Rollins, Werner Herzog parle d'une recherche permanente de "vérité extatique", il relate d'ailleurs avec le sourire l'expérience d'avoir été blessé par balle aux USA lors d'un voyage, ce qu'il semble avoir vécu comme une sorte d'illumination. Est-ce que tu te sens proche de cette conception pour le moins jusqu'aboutiste de l'existence et de la création artistique lorsque par exemple tu photographies un hold-up au Mexique ou que tu filmes un volcan en Sicile en altitude parmi les vapeurs toxiques?

GB: J'adore l'approche de Herzog. Ce qui se passe dans le monde et l'univers dépasse de loin ce qu'on appelle la réalité. Rien n'indique que l'univers est rationnel. Par l'art on peut accéder à une vérité plus profonde, plus extatique que celle généralement véhiculée par le sens commun. Mais il faut s'y donner corps et âme. Ce n'est pas une partie de plaisir et ce processus peut impliquer une part de souffrance et une réelle mise en danger. J'ai remarqué néanmoins que ce n'est pas dans les moments les plus difficiles et les plus dangereux qu'on fait les meilleurs films ou prises de vues. Pour pratiquer un art efficace, il faut créer une certaine distance entre le moment vécu et la mise en image. Quand on se fait tirer dessus, ou quand on est vraiment en danger de mort, on ne peut pas faire de l'art de qualité, on essaie de survivre. Cela m'a pris du temps avant de savoir séparer l'intensité vécue et l'intensité véhiculée par le geste

artistique. C'est probablement lié au fait que j'aime bien vivre les choses physiquement.

YF: Te considères-tu comme antimoderne?

GB: Je suis sceptique par rapport à certaines valeurs philosophiques de la modernité comme le progrès et la raison comme normes suprêmes. Cependant, je ne pense pas que ce soit utile de se positionner en bloc contre la modernité. La modernité n'est pas un monolithe. En art, un mouvement comme le Romantisme faisait aussi partie de l'époque moderne. Pourtant il nous semble être à l'opposé de cette idéologie. En politique, le national-socialisme et les dictatures communistes font autant partie des temps modernes que le capitalisme et le libéralisme. Donc il y a différentes tendances. Certaines ont pris le dessus sur d'autres. Ce qui me semble important à notre époque, qui est en crise civilisationnelle et écologique, c'est de résister à l'anthropocentrisme, la conception philosophique dominante qui veut que l'homme soit au centre de tout. Il faudrait élaborer une politique de la vie même, qui dépasse l'humain afin de considérer l'existence comme un ensemble de forces et de matières interconnectées dont l'être humain fait partie, mais qui ne le place pas au centre. Ce serait une vraie révolution, une suite logique en somme de celle de Copernic et d'autres partisans de l'héliocentrisme, qui ont démontré que la terre n'est pas le centre de l'univers. L'art pourrait jouer un rôle de taille dans la création de cette nouvelle conscience.

entretien réalisé par e-mail en décembre 2011

Bill Viola

« Pour le moment le toit est près de s'écrouler ! »

Déclaré docteur honoris causa de l'ULg en 2010, Bill Viola était à Liège le 23 septembre dernier, invité par l'ULg. De 10h à midi, il donnait une conférence sur son travail vidéo, devant un parterre d'étudiant. Vers 16h30, il nous a accordé un entretien sur un prestigieux balcon de la ville (terrasse du nouvel hôtel, le Crown Plaza près du mont St Martin).

Il nous parle entre autres d'*Ocean Without a Shore*, son expérience artistique la plus forte. Une installation présentée en l'église de San Gallo à Venise en 2007, qui fait revenir les morts à travers un rideau d'eau. Une rencontre en toute simplicité avec un homme profond.

Mona Struman : Que représente l'art pour vous aujourd'hui ?

Bill Viola : L'art est la compréhension que chaque génération a besoin d'une nouvelle image. Nous avons besoin d'une traduction des anciennes idées. Ces anciennes idées ont besoin d'être améliorées, mises à jour pour ensuite être transmises dans le futur. Cette technique existe depuis les temps préhistoriques. Elle fait partie de l'existence humaine. Ce processus a besoin d'être accompli sinon les cultures peuvent disparaître de la surface de la terre faute de n'avoir pas continué à évoluer quand elles en avaient la possibilité.

M.S. : Selon vous que signifie l'art dans notre société actuelle basée sur l'économie ?

B.V. : Bien... Je pense que c'est un gros problème. Si l'on prend le temps de regarder l'histoire de l'homme durant les différentes époques, on se rend compte que nous sommes situés dans la plus infime partie de celle-ci. Comme vous l'avez dit cette société est dirigée par l'économie, par l'idée de gagner de l'argent pour créer un capital et continuer à faire circuler les structures du pouvoir. L'habileté des personnes à développer leur raison et vraiment comprendre un sujet, qui ne relève pas seulement du domaine scientifique mais plutôt du domaine plus émotionnel, spirituel est compromis de nos jours. Nous avons besoin de trouver un moyen pour percer ce système qui continue à nous définir selon notre pouvoir et notre argent.

M.S. : Selon vous que manque-t-il dans notre monde d'aujourd'hui ?

Je pense que ce qu'il manque dans notre monde d'aujourd'hui c'est l'égalité, la compassion et la gentillesse. Ce qu'il manque aujourd'hui c'est l'idée d'entre-aide à la place de s'aider toujours soi-même. Tout ce qui est lié à ces aspects tourne autour de la question de l'argent, de la limite des droits humains et autour du concept de totalitarisme. Ce qui est arrivé avec le printemps Arabe récemment est un moment extraordinaire. Je travaille, pour le moment, sur un gros projet dans la Cathédrale Saint-Paul à Londres. L'une de mes œuvres est basée sur la vie de Marie mais je ne vais pas la présenter en tant que la Marie biblique mais en tant que Marie de la terre (civilisation). Marie est, je pense, la personne dont nous avons le plus besoin pour le moment. Parce que durant 2000 ans et plus le monde a été dominé par l'homme et la femme a été diminuée. Si nous y réfléchissons, c'est complètement faux! Le processus est inversé. Traditionnellement, la mère et la grand-mère que les hindous appellent "maha devy" sont le centre du monde. Je veux dire par là que les femmes apportent la vie dans le monde via leur propre corps. Les femmes apportent l'idée de fertilité, de la naissance et de l'habileté à créer la vie. Ce sont des choses sacrées, qui existent dans toutes les civilisations humaines depuis la nuit des temps. Pendant ces derniers mille ans la femme a été rabaisée, écrasée sans avoir le droit de protester. Cela doit changer! Si cela ne change pas il y aura une inégalité dans les fondations du toit de la maison. Si vous observez les deux côtés d'une toiture, ils sont parfaitement égaux sinon le toit risque de s'écrouler. Pour le moment le toit est près de s'écrouler! Je pense que le prochain millénaire va être fortement centré sur la femme et comment les femmes peuvent apporter une nouvelle façon de percevoir le monde. Je suis vraiment optimiste sur ce point!

M.S. : Donc, vous pensez que l'art peut changer la vision du monde ?

B.S. : Absolument ! Nous, artistes, avons les outils de



Bill Viola, Crown Plaza à Liège, ©FluxNews

l'expérience pour créer des images. Nous apportons des images dans le monde. C'est comme une naissance mais d'une différente catégorie. La société se doit de présenter de nouvelles images sans arrêt pour que le flux de la culture soit continu. Ça doit continuer! Je pense que c'est un des besoins d'aujourd'hui. Je sais que cela va être compliqué parce que les hommes et leur hiérarchie vont vraiment se battre contre, parce qu'ils veulent garder les choses comme elles sont maintenant. Mais si nous gardons les choses comme elles sont maintenant, dans le prochain millénaire... Je ne sais même pas s'il y aura un prochain millénaire!

M.S. : Pensez-vous que les nouvelles technologies nous laissent toujours le droit à l'erreur, comme dans les années 70 où une erreur était le moyen de trouver de nouvelles choses ?

B.V. : Je ne suis pas sûr de ce propos parce que si vous songez à l'histoire de Prométhée... Prométhée était le messager capable de voyager entre la terre et le royaume des dieux, le Mont Olympe. Ainsi, il pouvait vivre parmi nous sur terre pour ensuite voler jusqu'au paradis, maison des dieux, pour parler avec eux aussi. Prométhée était le moyen unique de communication entre les dieux et les hommes. Etant donnée sa fonction importante et unique Prométhée devint en quelque sorte l'arnaqueur de la mythologie grecque tournant toujours les avantages en sa faveur. Un jour, il vola le feu des dieux, seulement sous leur contrôle, puis redescendit sur la terre. Les dieux étaient furieux! Prométhée alluma un feu sous les yeux des hommes. Les hommes furent fascinés! D'abord ils se rendirent compte de la chaleur que le feu procurait, ils décidèrent de l'utiliser pour chauffer leurs maisons. Puis, ils se rendirent compte que le feu pouvait cuire leur nourriture et que cela avait un meilleur goût. Les hommes étaient vraiment heureux jusqu'au jour où un homme mit sa main trop près du feu et brûla son doigt. Tout à coup la douleur permit de comprendre que le feu pouvait aussi brûler les maisons, la forêt et que tout disparaîtrait pour ne jamais revenir. Prométhée avait apporté la technologie aux hommes. La technologie dans la Grèce ancienne était appelée technique. Prométhée venait de leur apporter une arnaque et l'arnaque n'est pas bonne ou mauvaise. Cela a juste deux aspects différents. Je pense que la technologie est comme ça avec du bon et du mauvais. Je pense que nous n'arriverons jamais à la perfection dans quelque domaine qu'il soit. Nous avons envoyé des rockets dans l'espace qui ont explosé et tué des milliers de personnes. Quand vous renverserez votre café par terre pensez juste à l'histoire de Prométhée, parce qu'il cause le chaos! La perfection est quelque chose qui n'existe pas.

M.S. : Comment peut-on, selon vous, raconter une histoire à travers le 3D? Est-ce possible ?

B.V. : Oui vous pouvez raconter une histoire par le 3D, vous pouvez aussi le faire par 2D et par 1D, ce qui est un dessin. Nous avons toujours raconté des histoires. A l'origine, la façon de les raconter était de

rassembler tout le monde autour du feu et la personne la plus âgée ou le leader du clan entamait des récits qui relaient des faits historiques de l'époque. Quand nous allons au cinéma de nos jours, c'est à peu près similaire à ce que faisaient les hommes préhistoriques autour de leur feu. Leurs histoires étaient fondamentalement liées au sujet des dieux avec des actions, intrigues, un peu comme dans les films d'action mais pour les hommes de Néandertal! (rires) Nous aimons changer et progresser parce que c'est ce que font les humains : ils évoluent, ainsi que la culture. Nous n'avons pas le 3D il y a dix ans, et maintenant nous l'avons! Dans dix ans, nous aurons quelques chose d'autre. L'homme n'arrête jamais de progresser. Regardez... Les ancêtres des jeux Olympiques, il ont commencé par lancer des lances et ensuite ils ont mis au point le « outlade ». C'est un morceau de bois qui est sur la lance et qui l'allonge. Donc quand vous projetez votre lance vous obtenez plus d'impulsion dans votre mouvement donc votre lancez avec deux fois plus de force et cela va deux fois plus loin. Tout ça pour vous expliquer qu'il y a toujours du progrès à accomplir.

M.S. : Wim Wenders, réalisateur du film « Pina », pense qu'il y a une nouvelle relation entre les corps et l'espace. Cette nouvelle relation nous entraîne dans un nouveau monde, une nouvelle expérience; comme si le 2D n'était qu'une fiction alors que grâce au 3D, nous avons l'opportunité de devenir nous-aussi acteurs. Qu'en pensez-vous ?

B.V. : Je pense que le 3D est intéressant certes mais je ne l'ai pas encore expérimenté moi-même. J'ai un ami qui de temps en temps utilise mon studio. Il est vraiment engagé dans le 3D. Ce qui est bien avec le 3D c'est qu'en quelque sorte, cela vous fait entrer dans l'image, mais cela ne fonctionne pas toujours. Je pense que le processus n'est pas encore au point, c'est dur de le maîtriser.

Je pense que certainement le 3D deviendra un outil important dans le futur du cinéma. Je ne vois pas encore si actuellement, le 3D est essentiel. Je veux dire que nous oublions les livres et les Ipad qui sont des sortes de livres. Nous sommes dans une société qui veut aller trop vite de l'avant, trop vite vers de nouvelles inventions. Innover encore et toujours. C'est normal, je pense que nous devons explorer tout le temps mais en contre-partie nous devons prendre en considération et examiner les différents dispositifs et les différentes techniques que nous utilisons pour être sûrs de les utiliser de la meilleure manière qui soit en fonction de leurs capacités. Il faut être sûr d'utiliser ces techniques de la meilleure manière qui soit, pour arriver à nos fins et accomplir l'objectif que nous nous sommes donné. Parce que nous sommes les machinistes qui utilisons les outils, les seuls à être au contrôle de nos machines. Donc oui, certains ont choisi d'utiliser le 3D dans leurs films parce qu'il permet aux spectateurs de devenir acteurs et que c'est important mais si un autre film ne demande pas vraiment l'aide du 3D alors ils ne devraient pas l'utiliser.

Nous devrions utiliser chaque chose pour ce que cette chose fait le mieux.

M.S. : Quelle a été votre meilleure expérience en art ?

B.V. : C'est une question intéressante... Il y a beaucoup de choses que j'ai faites... Je pense que pour moi la meilleure expérience est probablement une œuvre que j'ai réalisée, appelée "Ocean without a shore". J'ai réalisé cette œuvre dans une église désaffectée de Venise, en Italie. J'ai installé la pièce de la manière suivante : il y avait trois écrans plasma dans cette petite chapelle. Le film qui s'affichait sur les écrans était un système vidéo que j'avais mis en place au préalable sur trois écrans dans mon studio. J'avais fait une sélection de 23 personnes. Deux marchaient dans notre direction, dans la direction de la caméra, et juste avant qu'ils arrivent à la dernière partie du corridor, ils rencontraient un mur d'eau. Vous ne pouviez pas vraiment voir le mur d'eau avant qu'ils n'arrivent là. Pendant qu'ils marchent au travers, originalement les personnages n'étaient visibles qu'en noir et blanc, filmés avec une vieille caméra primitive que j'avais. Ensuite, une fois que le couple était passé de l'autre côté de l'eau, ils devenaient complètement en vie. Leur chair devenait éclatante de vie et leurs vêtements aussi. Les personnages restaient en dehors, de notre côté puis nous regardaient et après un certain moment ils se rendaient compte qu'ils devaient retourner d'où ils viennent, donc ils se détournèrent de nous et retournaient dans la partie sombre en noir et blanc. Cette scène se répétait toutes les quelques minutes dans cette magnifique ancienne chapelle. C'est probablement la meilleure œuvre que j'ai réalisée. « Ocean without a shore » est connecté en particulier à l'histoire de la vie : vous commencez en tant que spectre, vous devenez un vivant, vous vous rapprochez et puis vous devenez inexistant. C'est l'expérience d'une maman qui donne naissance, ensuite vous vous développez et un jour il est temps de partir. C'est l'histoire de l'humanité. L'humain accepte sa condition, il se retourne et marche vers l'obscurité. Ce récit se reproduisait en boucles toute la journée sur les trois écrans. La première fois que je l'ai présenté, c'était dans cette chapelle à Venise, les spectateurs étaient vraiment émus. C'est vrai que cette chapelle du 15^{ème} siècle accueillait parfaitement mon œuvre. Maintenant cette œuvre va être présentée dans le musée de Philadelphie. « Ocean without a shore », ce nom vient d'un islamique maître Soufi « le soi est un océan avec un rivage, il n'a pas de début ni de fin dans ce monde ou dans le prochain. » ("The self is an ocean with a shore, it has no beginning and no end in this world and the next") donc ce n'est juste qu'un mouvement continu de l'humanité encore et encore, une répétition constante de la naissance à la mort.

M.S. : Avez-vous déjà ressenti ou vécu le Nirvana ?

B.V. : Oui... Je l'ai déjà vécu quand j'avais 6 ans. J'étais en vacances avec ma famille dans les montagnes de l'état de New-York. Nous nous amusions dans le lac. Avec mon cousin, nous sommes allés sur le ponton. On jouait avec des boudins de mousse. Je me tenais sur le bord de la plateforme. Mon oncle nous criait à mon cousin et moi-même "pourquoi ne sautez-vous pas?" Mon cousin a sauté en se tenant à son tube ; moi pas! Je suis alors tombé tout droit, jusqu'au fond, comme une pierre. J'ai probablement vu l'endroit le plus magnifique au monde, C'était sûrement l'endroit le plus beau que j'aie vu de ma vie. C'était une sorte de paradis composé de très magnifiques jets de lumière bleu et vert. Je pouvais voir les plantes bouger doucement comme une berceuse, les poissons nageaient calmement. Tout était tellement beau que j'ai cru être au paradis! J'y serais toujours aujourd'hui si mon oncle ne serait pas venu me repêcher à la dernière minute pour me ramener à la surface. Depuis cette expérience unique, j'ai toujours imaginé, à travers mon travail, retourner à cet endroit.

L'interview est visible sur le blog fluxnews.skyrock.com

Ludovic Demarche — Ma terre vague

La mémoire: carnet de bord d'une enquête

Préliminaire

Le chantier de construction de la récente gare des Guillemins (Liège, Belgique) entraîne, entre 2000 et 2009, de nombreuses expropriations et la destruction des bâtiments d'habitation situés dans ses alentours immédiats. La construction achevée, l'aménagement des abords de la gare reste en suspens et une friche subsiste à ses pieds, encadrée par de hautes barrières d'acier. Au fil du temps, cet espace temporairement abandonné et cloisonné est investi de multiples manières. Que ce soit comme parking sauvage, lieu de passage ou de repos à l'abri des regards, le terrain vague, comme tout autre lieu, inspire une pluralité d'activités bien spécifiques. Pendant deux ans, l'artiste liégeois Ludovic Demarche observe l'évolution de cet espace transitoire situé non loin de son domicile et recueille les traces de vie, signes d'appropriation et vestiges d'occupation qui s'y déploient. Le fruit de cette longue résidence improvisée, officieuse et hors-les-murs est exposé à l'Espace Flux (Liège) du 9 décembre 2011 au 14 janvier 2012.

Naissance du projet

Le lieu qui accueille l'exposition est une maison de maître du début du XX^{ème} siècle tout en profondeur et en hauteur. La porte d'entrée franchie, nous sommes invités à découvrir la genèse de l'exposition, l'histoire d'une rencontre. Les murs du corridor affichent une série de textes et quelques photographies noir et blanc imprimées sur papier A4. Ces documents – essentiellement quatre lettres et quelques notes de travail – ont été réalisés par l'artiste à l'intention de Lino Polegato, commissaire de l'exposition, entre les mois de janvier 2010 et décembre 2011. À la suite de leur rencontre lors du vernissage de l'exposition Colonne (MAMAC, Liège, janvier 2010), Ludovic Demarche entretient avec Lino Polegato une correspondance à sens unique qui tient lieu de carnet de notes où s'élabore la mise en forme du projet.

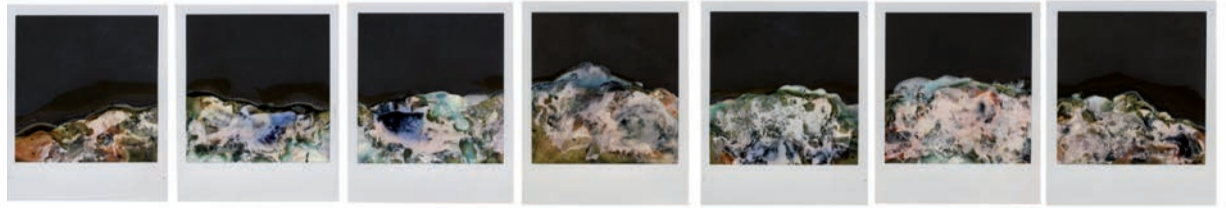
Le lieu

L'espace d'exposition est organisé sur deux niveaux. Au rez-de-chaussée, le corridor s'ouvre à droite sur deux pièces en enfilade qui, inévitablement, ramènent, l'une comme l'autre, le visiteur à son point de départ. Un escalier le conduit ensuite au premier étage où se

succèdent trois espaces ouverts : un palier et deux salons. Au fil de la déambulation, l'architecture et la matière produisent une chimie particulière. Le caractère intimiste de la maison fait écho aux souvenirs d'enfance évoqués un peu partout sur ses murs ; les multiples connexions qui s'opèrent entre les objets exposés, toutes techniques confondues, activent l'architecture, ses mouvements, les nôtres en elle ; enfin, les coins cachés, angles de cheminées et angles morts, mettent en scène les éléments d'une enquête dont il nous faut reconstituer le sens.

La mémoire

Chaque pièce possède un thème. Chaque thème se déploie en diverses formes, prend corps en divers objets. Au rez-de-chaussée, un bac de terre rouge est posé sur une petite table en bois au centre de l'espace. Poudre de briques prélevée sur le terrain, cette terre témoigne de l'existence passée de nombreux foyers. Tout autour, textes, dessins et photographies posent un regard sur ces vestiges et bâtissent un nouveau monde en empruntant les voies errantes du souvenir. De ces briques mises en poussière surgit l'histoire d'une terre qui se fait brique et devient ferme et foyer. L'histoire se raconte par bribes sur plusieurs feuilles blanches de format A4, toutes marquées de deux plis en croix. Soutenues par de fins clous-épingles, leur contenu paraît fragile. L'univers qui s'ouvre devant nous s'est construit sur le fil, tout y est suspension, à la fois léger et sous la menace de l'effondrement. Le récit fondateur qui nous emmène semble une légende ; le souvenir se fait épopée. Ainsi, sans doute, en va-t-il souvent du souvenir : de la transmission d'une somme d'éléments vrais émerge un tout imaginaire. À plusieurs reprises Ludovic Demarche s'est intéressé aux notions de récit et de mémoire comme d'une juxtaposition de temps vécus et fantasmés. C'était le cas lors de l'exposition Colonne où l'artiste avait mis en forme une réflexion sur la relativité de l'existence au quotidien de la Grande Histoire – à laquelle nous appartenons tous – et sur la dissonance entre mémoire collective et mémoire intime. Autour d'une antique colonne dorique, étaient attachées au moyen de ceintures de cuir des boîtes en bois contenant de vieilles lettres d'amour anonymes. En outre, les parties saillantes de la colonne ont été préalablement poncées, révélant le bois sous la peinture et donc la facticité de l'objet. Il y exposait également une mémoire en mouvement sous forme d'une série de dessins abstraits aux formes organiques et du déploiement de vieux cahiers d'école partiellement décolorés et couverts de plis, traces



matérielles du temps qui passe et des gestes qui s'y inscrivent. Ces éléments dressaient à leur manière une carte du temps, matérialisant la mémoire en un monde physique au réseau tentaculaire et aux régions claires et obscures. Toujours sur le même thème, Le temps d'une plage a remporté tout récemment le « Prix de la Sculpture de Petit Format » à l'occasion du 7^{ème} Prix de la Jeune Sculpture de la Communauté française organisé à la Châtaigneraie en septembre 2011. Quant à l'entête de la biographie que l'on peut trouver sur son site internet, il nous informe : « Quand je dis je me souviens, en réalité je dis je m'imagine. » (Marc Trivier).

Le carnet de bord d'une enquête

Élaborée à partir de l'observation de traces, de mouvements et de la découverte d'objets sur le terrain, l'exposition prend la forme d'un grand carnet de bord où se dessine l'histoire d'une vaste enquête. Appliquée au travail de Ludovic Demarche, cette notion concerne autant un processus de création antérieur à l'exposition qu'une conception de la scénographie. Dans un premier temps, celui de la création, sa

démarche s'apparente – comme c'est le cas ici – à celle d'un apprenti géographe, anthropologue social ou botaniste. Il y a toujours, en amont, un travail d'investigation sur le terrain, une application lente et rigoureuse propre à la recherche documentaire. En 2008, pour l'ASBL Miroir Vagabond, il réalise un travail d'enquête sur le thème du déracinement dans un camping de caravanes résidentielles dont les habitants vont être relogés à la suite d'un important sinistre. Cette résidence aboutit à une exposition et à l'organisation de tables rondes auxquelles étaient conviés les travailleurs sociaux intervenant auprès des résidents et met en place une exposition collective sur la notion d'espace intime. Enfin, la même année, l'artiste suit une formation en anthropologie sociale intitulée « Santé mentale, précarité et multiculturalité ». Dans un second temps, celui de l'exposition, une nouvelle forme d'enquête est à reconstituer car rien ne se donne avec évidence. Au rez-de-chaussée, quelques notes nous parlent d'une forme blanche et d'un dormeur. Ces comptes rendus d'observation prennent une autre dimension lorsqu'on découvre les textes, peintures, dessins et polaroids du palier et du premier salon de l'étage. Le visiteur est mis sur une piste et il lui faut combiner les indices, scruter l'image et revenir sur ses pas. Ainsi, les polaroids du premier étage sont empreints d'une atmosphère énigmatique, comme s'ils présentaient les abords d'une scène de crime une fois le silence revenu. Deux couteaux suspendus, une planche à tartiner et deux morceaux de bois sculptés s'offrent sans commentaire direct ; tout au plus évoquent-ils le souvenir d'une histoire racontée quelque part, ailleurs. Dans ce

cas, tout est affaire de connexions. De nombreux liens se créent à travers tout l'espace d'exposition, amenant le visiteur à reconstituer mentalement l'ensemble de l'œuvre qui s'y déploie en même temps que les associations entre objets, images, histoires, êtres et temps. Avec la seconde pièce du premier étage, le visiteur pénètre dans un petit Musée des Sciences naturelles. Les techniques de présentation appliquées à la recherche scientifique prêtent ici leur imagerie : les essences de fleurs prélevées sur le terrain vague sont sobrement épinglées dans de petites boîtes en bois posées sur une longue table centrale ; sur celle-ci et sur les murs latéraux sont disposées les fiches techniques de chacune d'elles ; le mur faisant face à la table présente chaque plante disséquée selon deux modes de perception que l'on peut adopter lorsqu'on les rencontre in situ : d'une part la forme, c'est-à-dire un dessin épuré de la fleur à l'encre bleue, d'autre part la teinte, c'est-à-dire un petit disque de couleur posée en aplat. Ce petit cabinet de curiosités dévoile le résultat d'une enquête menée en quelque lieu exotique, le carnet de bord en trois dimensions d'un explorateur scientifique en plein XIX^{ème} siècle.

L'installation **Ma terre vague** prend forme par le biais de connexions multiples, s'unifiant en une structure cohérente et ludique. Elle est l'expression d'une relation qui se crée entre un homme et son environnement. Elle raconte comment l'histoire d'un lieu devient celle de celui qui l'habite, comment les objets qui nous entourent nous animent et comment nous les animons. C'est une histoire de temps multiples qui lient les espaces, les objets et les êtres entre eux. Un deuil et l'inévitable retour à la vie.

Jérémy Demasy



Chronique 3

Aldo Guillaume Turin

Fra Angelico, Pierre Bourdieu,
Terence Malick, Georg Baselitz,
Robert Quint, Pascal Courcelles



UN TEMPS SANS AGE

Il serait bienvenu de s'enquérir de la nature mensongère des appréciations émises de nos jours par la société sous le rapport du culte de l'individu. Parfois une phrase suffit à dénier aux fins médiocres leur ascendant. Ainsi Walter Benjamin parlant de lui-même en analogie avec le cardinal de Retz portraituré par La Rochefoucauld : « *La paresse l'a soutenu avec gloire, durant plusieurs années, dans l'obscurité d'une vie errante et cachée.* »

*

Le musée Jacquemart-André est, à Paris, l'un des lieux muséaux offrant les meilleurs avantages du point de vue de la conception que l'on se fait des choses.

Il fait office de référence pour ceux qui ne laissent de comparer passé et présent : aux visiteurs qui s'y rendent avec peut-on dire une régularité d'horloge, il garantit l'accès à un bréviaire formel et à un ensemble de notions autant esthétiques qu'historiques dûment répertoriées. D'où l'assurance que les collections ne s'enrichiront que de pièces « *attendues* ». Mais d'autre part il est clair que ce ne sont pas les coups de main ni les coups de force de l'art contemporain que le coutumier de l'endroit cherche à y rencontrer, serait-ce pour en moquer à l'occasion et non sans ironie les modalités expressives. Celles-ci, il les juge provocatrices, souvent indignes, souvent scandaleuses, irritantes comme des vapeurs de vinaigre. On est loin ici du désir, devenu fréquent dans maintes institutions, de greffer sur le tissu conjonctif qui existe les apports issus d'horizons « *non indigènes* ». La question que l'on se pose alors est : pourquoi ce refus, pourquoi balayer notre époque ?

La réponse pourrait être : parce que les tourments que montre l'art contemporain, les pulsions à vif qu'il encourage, la dérision qu'il souligne en gras indiqueraient que l'art a perdu son nom et, de ce fait, qu'il n'y a plus de vision capable de s'élever au rang de ce qu'on appelle une oeuvre. Pourtant, à des signes, il est permis de croire que subsisteraient, dans ce musée comme ailleurs, des pas évitant les omnières : éveiller son attention à l'approche d'un obstacle, ou d'un mirage que l'on a à l'esprit, c'est quelquefois découvrir avant d'admettre que l'on a été victime de convictions superficielles, voire tronquées. Un voile se dépose sur l'étude du réel, et de ce voile la pensée se sert contre nous.

L'exposition **Fra Angelico** du boulevard Haussmann attire un public où se pressent à l'évidence beaucoup de curieux, des passionnés que le souhait de voir ou revoir cette figure de la première Renaissance n'incline peut-être pas à estimer qu'il leur faille avoir saisi l'envol d'une prédication ou l'éloge d'une foi. Le dominicain, que son oeuvre sensible à la réalité de l'époque où il vécut définirait comme un scénariste avant la lettre, domine avec empathie les contenus qu'il s'est chargé de diffuser — il remplit la mission longue, d'éducation spirituelle, qu'il a reçue de la part du pouvoir ecclésiastique. L'église, au plan des demeures respectives de la parole et de l'action, se remettait avec peine de certaines plaies qui vont se révéler inguérissables car, nées d'un schisme dont aucun espace mental n'avait été en mesure d'accueillir l'onde de choc, elles allaient faire chanceler le sentiment religieux. Les assises de l'intellect allaient elles aussi beaucoup en souffrir. Or et en dépit d'une pléthore d'ouvrages plus savants, plus ambitieux les uns que les autres concernant le peintre partagé entre les dons personnels et l'obéissance à une pastorale aux abois, l'Angelico reste l'un des créateurs au monde qu'enveloppe le plus d'ambiguïté face à l'exégèse. Était-il prêt à faire choix des révolutions formelles comme plus que sûrement il en avait entendu résonner l'écho à Florence — ou bien s'était-il attelé à ses retables afin de servir le programme cher à ses supérieurs : abolir toute possibilité d'erreur quant aux images saintes, images dont les

mandements d'alors étaient la traduction littérale ?

En ce début d'automne, l'exposition du musée Jacquemart-André ne répondra pas aux questions que l'on se pose. Les travaux du dominicain, pour être d'une magnificence qui subjugué, y sont trop peu nombreux : le but, visiblement, n'a pas été d'arrêter un bilan sur les concepts qui se combattaient ou se chevauchaient vers 1425. En revanche elle permet que la curiosité recueille les fruits d'une leçon qui désagrège les poncifs hérités de la fréquentation de trop d'arguments niais ainsi que les réflexes du conformisme. D'autant que l'Angelico s'entoure de plusieurs de ses pairs, les plus reconnus : il y a Masolino, et Lorenzo Monaco et, comme si l'on se trouvait au coeur de ce qui ressemble à un parcours en miniature à travers des séquences où jamais le sens n'a à se défaire sur une position qui transige, il y a Uccello. C'est-à-dire un autre peintre en marge des coutumes de son temps mais qui représente la pointe même du système perspectiviste — un système auquel, tout en renforçant l'idée d'attraction pour un ailleurs, le refoulement envers la géométrie dès que celle-ci menace d'asservir l'expérience sensible où doit se maintenir la croyance, l'Angelico fit des emprunts.

On est frappé par les ressources personnelles de l'artiste de Fiesole. Sa pensée était appelée à contenir marques et rites dans le but de juguler l'hérésie, l'imposture doctrinale, et tout ce prétendu chaos de l'âme, objet de refus et de colère chez Thomas d'Aquin. Le visiteur n'a aucun mal à se persuader que l'Angelico était, eu égard aux éléments picturaux qu'il traite, le messager, à une échelle authentiquement la sienne, de cette tolérance aux données antinomiques, voire ennemies, caractérisant toute genèse culturelle. Il fit à Florence — où il peignit également des fresques proches de quelque latence matricielle — un compromis d'une modestie exigeante : et à Rome — où il vint et mourut — il rappelle que les sursauts de l'Histoire aimantent parfois la conscience, tout en lui soufflant l'inspiration qui la mènera très loin des appels de sirène d'un logos abstrait.

*

Les cours donnés autrefois par **Pierre Bourdieu** au Collège de France — la publication au long cours, un vrai tour de force, en est annoncée. Les documents de base, tous originaux, les monologues en chaire souvent impromptus du plus aigu des professeurs semblent réclamer une recension minutieuse et sagace. Il se dit que des milliers de reconnections avec le passé oral de Bourdieu vont s'établir. Il possédait une voix rocailleuse et, de son dessein de refondre le langage de la sociologie, faisait un tamis laissant à ses mots âpres et durs un potentiel de détonateur. Il avait eu le don de saisir la nature insoupçonnée des mots justes quand leur emploi devient élan vital.

*

La polémique autour du dernier opus de **Terence Malick** ? Rien d'étonnant — et rien au fond qui surprendrait davantage que l'unanimité de la part des inconditionnels comme des dénigreur du cinéaste, auteur d'une poignée de films qui remontent haut dans sa carrière. Qui a gardé en mémoire *La Balade sauvage* ? Pour cela il est nécessaire d'avoir connu l'arrivée dans les salles de formats nouveaux à l'après-guerre, des entailles dans la vie des images dont les débats récents sur la mise en route de la numérisation des projections ont reclassées. 1975 accueillait avec une moue ennuyée un film où il y avait trop de chimères et dont le récit semblait un remake d'une oeuvre de Nicholas Ray passée au rang d'archétype. *They Live by Night* signifia, lors de sa sortie, que le cinéma ne dépendait plus d'un projet spectaculaire, que nul moins que lui ne contraignait l'écriture d'un scénario à déchoir. Le film de Ray, où s'impose un noir et blanc de domino, où l'image-celluloïd se

transforme en mandorle, n'a pourtant rien à voir avec la radicalité dont témoigne le film d'équipée et de meurtre de Malick.

Il s'agissait pour lui, mais le savait-il en 1975 ?, de nager contre le courant. Ce qui apparaissait, c'était une abréviation de road movie que la pureté des lignes de fuite, l'efficacité des raccourcis, l'absence d'emphase rapprochaient d'une prose visuelle dépourvue de garde-fou. Son très sobre, très pathétique récit d'enfance et de mort de cette année aura une fois de plus osé courir le risque du non-enchaînement des plans. *The Tree of Life* se présente telle une fiction qui n'est pas une fiction, on s'ébahit de découvrir cette famille dont le père et la mère se creusent en figures lointaines sans prise sur l'espace et le temps, on pourrait croire qu'ils se coulent dans des entités transparentes. Ce couple, ces trois jeunes garçons sont des colonnes d'énergie que le réalisateur catapulte dans un milieu qui n'a de l'Amérique que le nom, dans un quartier vert et issu des années cinquante qui n'a de commun avec le cliché ainsi offert que la vacuité d'un décor. Malick emploie, dit-on, un jeu de caméras de différentes générations et qualités, qu'il rassemble ou éparpille dans l'herbe, au bord d'un toit, au bord d'une fenêtre, et à l'aide desquelles il enregistre, mais en les décadant sur une base improvisée, des plans en désordre. Il y a un jardin, un local ruiné, maudit, des collines courtes, des rives murmurantes, des terrains pentus où les frondaisons deviennent des cimaises et le ciel un tableau de Caspar Friedrich, et une voix off, qui est changeante, tapisse en dedans une nature aux aspects quelquefois si féériques qu'on en oublie les personnalités.

Le remuement sans frein des êtres et des images nous suffit, et la précision du rendu, le délié de moins en moins prévisible au niveau des actions, des rêves, des pauses, des silences aériens, des silences définitivement perdus cèdent comme cèdent les barrages sous l'attaque des eaux, prêtant à la disparition tragique d'un enfant, tout à coup, le caractère d'un effondrement sans début ni fin.

*

Quelle impression demeurerait de **Baselitz** en dehors des toiles auxquelles nous devons d'avoir pu retrouver nos matins et nos soirs, la lucidité et la crainte de vivre les heures à venir tout en nous avisant avec joie qu'elles seront, ces heures, accomplies à coups d'intuitions enivrantes ? La réponse se trouve dans l'exposition de ses sculptures, et c'est à l'ARC, à Paris encore, jusqu'au 29 janvier 2012. La mise en espace des *Figures debout*, comme on les intitule, bien que saisies à mi-corps ou assises ici et là, provoque le face-à-face avec l'enracinement de l'artiste dans une tâche que l'on peut estimer celle de son intégrité même, fût-elle difficile à énoncer, exclusive ou créatrice d'une violence infatigable, plutôt que celle du prêt-à-penser moderne. Il y a des personnalités qu'un piédestal n'attire guère.

Sous le signe du bois omniprésent, Baselitz évite de tomber dans le piège du volume arrondi, poli comme le serait un objet enfermé dans ses harmonies ou ses contrastes, promu à la forme en tant que totalité. La pratique des incisions répétées, pratique découlant du refus de méconnaître la cécité, la vertu séminale de ce matériau, le fait accéder à un monde d'avant le langage. Ces attaques commises sur le bois, ces morsures comme d'une mâchoire géante et vorace s'accompagnent d'éclats chromatiques semblables à des poudres de fard jetés sur des visages, des bras et des jambes se livrant à une dramaturgie. Ainsi s'affirme la volonté de descendre de hauteurs auxquelles il a paru urgent de ne pas participer : le *discursus* que l'on croit en dépit de controverses déjà anciennes toujours devoir être un édifice placé au-dessus des tonalités, des défaites, des réparations où se manifeste, bruit et fureur, le sentiment d'appartenir à la Terre.

Mais Baselitz n'est pas seul à évoluer dans ce sens, la particularité de son regard de l'isole pas.

C'est l'enseignement que le public recevait, il y a deux mois, lorsque **Robert Quint** l'invitait à découvrir ses tableaux, dans son atelier : Allemand comme le sculpteur riverain du lac d'Ammersee, il habite Opprebaix dans la campagne brabançonne — ce détail n'ayant aucune incidence sur le choix de ses thèmes. Loin de soumettre la perception aux structures et aux accidents que porte un paysage, d'effectuer une exploration de sa palette en rapport avec le besoin de traduire une visée qui aurait scellé alliance avec la lumière ou l'atmosphère, ce peintre franchit le pas et analyse les apparences. Il passe outre en quelque sorte. Il délivre ce qu'il voit de tous les codes dont le surcharge — pour en suspendre l'impact — le modèle figuratif classique ou que l'on sait réinterprété depuis Manet. Observons ces images : un rapace vole dans les airs, et on reconnaît à des pics jaillissant d'une étendue blanche la capacité à représenter un univers montagneux. Mais des semis de moirages cherchent à s'introduire partout dans la couleur, la moindre chose existe au-delà de l'identité qu'une main habile a voulu l'ombre de cette chose. Inclus dans la pâte lisse du tableau, un mot affirme le dévoilement des artifices.

Dans le même contexte, dans le même atelier, comment le mieux décrire ?, un compagnon de voyage en plus. **Pascal Courcelles** était l'hôte de la maison.

Peintre de la matière — cette opinion prévalait, et on a le droit au vu des oeuvres de la justifier. Mais, considérant cette fois le plan international, on pourrait associer Courcelles à une aventure autrement décisive : celle courue par Imi Knoebel et Emil Schumacher : en résumé, on avancera que ceux-ci boudent le « fini » car ils tiennent à se lancer dans des expériences que la perplexité inquiète, des descentes en enfer que la garantie d'un retour vers soi n'étaye qu'en partie, de façon aléatoire de surcroît. En comparaison, on peut dire qu'au point de départ comme au point d'arrivée de la peinture de Courcelles, il existe un désir d'assertion, un rejet de la formule « agréée » d'avance — et c'est un désir qui subsiste, qui bientôt cependant se travestit en un appétit du direct : au lieu de concevoir l'acte de peindre comme le vecteur qui permet de sauvegarder une essence, qu'elle soit divine ou poétique, ce désir s'attache à aborder de manière réactive, non délibérante, les strates et les masses que le pinceau accumule. Loin de ce que la critique a nommé naturalisme abstrait, cette démarche n'est pas sans évoquer l'épreuve d'une catharsis.

Courcelles prépare une exposition de ses livres *corrigés* où l'enluminure seconde immerge le spectateur dans une rêverie sur un titre de roman, l'orthographe d'un adjectif ou du nom d'un écrivain sonnait étranger. Parfois des recueils de poèmes le soutiennent dans cette étude à quoi succède une surécriture : telle couverture de recueil pouvant réclamer un dessin du fait de l'énigme qu'il essaie de rendre transparente et qui continue de s'épaissir. La poésie intimide, elle foisonne de liserons de toutes espèces, mais elle lève aussi bien des interdits à l'orée de ce qui fut la simple nuit ou bien le feu qui brûle quand quelqu'un décide que partir est une vocation à prendre l'esprit par la main.

Cueillis dans des brocantes, surécrits de dessins où souvent alternent palmes méditerranéennes et coquillages rassemblés par le Capitaine Nemo dans son Nautilus, les livres ready-made de Courcelles sont un adieu à la mélancolie de l'art, un défi à Saturne.

Agenda

<p>Liège</p> <p>Mamac Musée d'Art Mod. et d'Art Contemporain 3, Parc de la Boverie, 4020 Liège T: 04 343 04 03</p> <p>Musée de l'Art wallon Salle Saint-Georges Féronstrée, 86 4000 LIEGE 32 (0) 4 221 89 11</p> <p>Grand Curtius Féronstrée - 4000 LIEGE Ernest de Bavière, Un Prince liégeois dans l'Europe moderne. 18.11.11 > 20.05.12</p> <p>Les Brasseurs 6 rue des Brasseurs, 4000 Liège.Tél.04/22.4.91 François Goffin Bevel II Jérôme Mayer Fantômes du 10.12.2011 au 04.02.2012</p> <p>Centre culturel des Chiroux 8 Place des Carmes 4000 Liège T.04 2224445</p> <p>Une certaine gaieté... 9/11 rue des Mineurs, 4000 Liège</p> <p>Mad Parc d'Avroy à Liège T. 04 2223295 PASCAL TASSINI du 03/12/2011 au 25/02/2012</p> <p>Espace 251 Nord 251 rue Vivignis 4000 Liège T.: 04 2271095</p> <p>Experience Gallery 76 Av. Blondin 4000 Liège T.: 04 2526556 >15/10: Rudy Pijpers</p> <p>Galerie Flux 60 rue Paradis, 4000 Liège, Tél. 04/253.24.65 Laurette Atrux Tallau 28/1-18/2/2012</p> <p>Liehmann 4 Bd Piercot 4000 Liège 04 2235893 28 janvier au 4 mars 2012 WinterTime (expo collective)</p> <p>Monos 39 rue Henry Blès 4000 Liège 04 2241600 -29/1: small is beautiful</p> <p>Galerie Périscope 355, rue St Marguerite, 4000 Liège T.: 04/2247050</p> <p>ESPACE UHODA rue Léon Frédéricq 14 B-4020 Liège - T +32 (0)4 222 02 60</p> <p>Galerie de Wégimont Domaine provincial de Wégimont, 4630 Soumagne, T.:04/3772759</p> <p>Assurances Fédérales 25 Bd de la Sauvenière 4000 Liège</p> <p>Cinéma Le Churchill 20 rue du mouton Blanc 4000 Liège</p> <p>La Châteignerale Centre wallon d'Art Contemporain Chaussée de Ramioul, 19 T.:04/2753330 "L'art de l'irrévérence!" - Espace Apollonia Strasbourg Du 04 février au 13 mars 2012</p> <p>Nadja Vienne 5 rue Cd Marchand 4000 Liège Nadja Vienne and Jean Michel Botquin JACQUELINE MESMAEKER -12 FEV 2012</p>	<p>Centre culturel de Marchin place de Grand Marchin T.: 085 41353381 > 05 février 2012 EVELYNE VAN POPPEL (peintures) & SARAH GALANTE (souvenirs d'enfance)</p> <p>Verviers</p> <p>Galerie Arte Coppo 62, quai Jacques Brel, 83 rue Spintay 4800 Verviers 087/331071</p> <p>Stavelot</p> <p>Le Triangle Bleu Cour de l'Abbaye, 4970 Stavelot 080/864294 merc. au dim. de 14h à 18h30 22.01 – 11.03.2012 : DOWNSIDE UP Isabel Baraona, Georg Baselitz, Charley Case, Emilio Gallego Thomas Israël & Gauthier Keyaerts Sylvie Macias-Diaz, Pieter-Laurens Mol, Tinka Pittoors</p> <p>Eupen</p> <p>Ikob Musée d'Art contemporain Eupen Loten 3, 4700 Eupen T. 087/560110 du jeu. au di.: 14/18h >18.03.2012 COLLECTION MUSEUM VAN BOMMEL VAN DAM VENLO</p> <p>Luxembourg Belge</p> <p>Centre d'art contemporain du Lux BP56 T.: 061/315761 Florenville Halles à charbon // Montauban-Buzenol</p> <p>L'Orangerie Centre culturel de Bastogne 58 rue du Vivier 6600 Bastogne 061 216530 Exposition Ah L'amour...Du samedi 4 février au dimanche 4 mars 2012</p> <p>La Louvière</p> <p>Centre de la Gravure et de l'Image imprimée. 10 rue des Amours, 7100 La Louvière T.: 064 2787272/74 >L'estampe, un art pour tous des suites Prisunic à Catherine Putman >CAP - 40 ans images réelles et virtuelles du 28 Janvier au 29 Avril 2012</p> <p>Musée lanchevici 21 Place Communale, 7100 La Louvière, T.: 064/28 25 30 >21/01/2012 au 17/03/2012 Traces. Emile Desmedt, Michel François, Anne Jones, Lucile Soufflet</p> <p>Mariemont</p> <p>Musée Royal de Mariemont 100 Chaussée de Mariemont, 064 212193</p> <p>Tournai</p> <p>Maison de la culture de Tournai Bd des Frères Rimbaut 7500 Tournai T 069 253080 JACQUES VANDEWATTYNE 14/01 au 12/02</p>	<p>Charleroi</p> <p>Musée de la Photographie 11 Av. Paul Pastur, 6032 Charleroi T.: 071/435810 tous les jours:10/18h, sauf les lundis 21/1- 20/5/12: Georges Vercheval, Rétrospective Jan Banning, Bureaucratics Witho Worms, Cette montagne c'est moi</p> <p>B.P.S. 22 Boulevard Solvay, 6000 Charleroi T.064 225170 jeudi -dim. de 12H à 18H EUROPUNK. La culture visuelle punk en Europe, 22/10 > 22 janvier 2012</p> <p>Mons</p> <p>BAM (Beaux Art Mons) 8 rue Neuve 065 40530628 Le Modèle a bougé: 10/9-5/2/2012 Du 11/2 - 22/4/ 2012 : Mons – 6 chantiers muséaux. Là où l'art et l'histoire vivront.</p> <p>ANCIENS ABATTOIRS Rue de la Grande Pêcherie Tél : 0032(0)65/56.20.34 www.bam.mons.be Du 5 février au 4 mars 2012 : Salon du Bon Vouloir Le travail d'une centaine d'artistes</p> <p>KOMA 4 rue des Gades, 7000 Mons. T.065/317982 La représentation de la mort dans les affiches polonaises >12 février</p> <p>Namur</p> <p>Maison de la Culture 14 Av. Golinvaux, 5000 Namur T.081/229014, de 12H à 18H00,</p> <p>Musée Félicien Rops rue Fumal, 12, 5000 Namur. T. 081.220110 tous les jours, 10-18h (sauf lundi)</p> <p>Grand Hornu</p> <p>MAC's Musée des arts contemporains Grand Hornu 82 rue St Louise 065 652121 Baudouin Oosterlynck > 05 février 2012 Instruments d'écoute Michel François 45.000 affiches >29 janvier 2012</p> <p>Bruxelles</p> <p>Aeroplastics 32 rue Blanche, 1060 BXL T.: 02/5372202 >21 janvier 2012 John Isaacs : "The closest I eve</p> <p>Aliceday 10 rue du Rouleau B-1000 Brussels B./02 6463153 28/01/2012 - 24/03/2012 'Charles KARUBIAN'</p> <p>Argos 13 rue du Chantier, 1000 BXL T : + 02 229 00 03 29.1.2012 - 01.4.2012 Vermeir & Heiremans - The Residence (a wager for the afterlife)</p> <p>Artiscope 35 Bd St Michel, 1040 BXL, 02 7355212 COSMOS' - Enrico T. DE PARIS 18.11.2011 - 24.02.2012</p>	<p>Art@Marges Musée rue haute 312 1000 Bruxelles T.: 02 5110411</p> <p>Baronian-Francy 2 rue Isidore Verheyden 1050 BXL T. :02 51292951 Helmut Stallaerts "The Bubble Blower" >25 FEBRUARY 2012</p> <p>Botanique 236 rue Royale, 1210 BXL, 02/218 37 32 >29/1: Wunderkammer</p> <p>Bozar 23 rue Ravenstein, 1000 BXL T.:02/507.84.80 Cy Twombly 01.02 > 29.04.2012 Per Kirkeby 10.02 > 20.05.2012</p> <p>GALERIE FAIDER 12 rue Falder 1060 Bruxelles Belgique du 20 janvier au 3 mars 2012 Marie GIRARD & Nic JOOSEN</p> <p>La Centrale Electrique 44 Pl Ste Catherine 02/2796444 PRESENT! expo collective 15.02.2012 > 22.04.2012</p> <p>Les Contemporains 18 rue de la Croix 1050 BXL T: 02 640 57 05</p> <p>Contretype 1 Av de la Jonction 1060BXL 02 5384220 Lydia Flem: - 15/12/2012</p> <p>Didier Devilez Rue Emmanuel Van Driessche, 53 1050 BXL. Tél. 02/215.82.05 >18/2/2012: MARC MENDELSON</p> <p>Duboisfriedland rue du Prévôt 99 1050 Bruxelles 0474/543882 >3/3/2012: Orly Sud" Jacques Benoit (peintures)</p> <p>Etablissements d'en Face 161, rue A.Dansaert, 1000 BXL 02/2194451 THEO COWLEY COMPO DE RHETO 21.01.12 18.02.12</p> <p>Komplot 295 avenue Van Volxemlaan, B-1190 Brussels 'Zero Gravity Revolt' 15/12/2011 - 11/02/2012</p> <p>Greta Meert rue du Canal 13, 1000 BXL. T. 02/2191422 >10/3: Didier Vermeiren</p> <p>ISELP 31 BD de Waterloo, 1000 BXL 02 5048070 Du 27 janvier au 24 mars 2012 Duos d'artistes en résidence Lucile Bertrand (BE) / Mireille Henry (CH)</p> <p>Rodolphe Janssen 35 rue de Livourne, 1050 BXL T.02/5380818 BETTY TOMPKINS Feb 16 - Mar 29, 2012</p> <p>La Galerie.be 65 rue Vanderlinden, 1030 BXL 02 2459992</p> <p>Maison d'Art Actuel des Chartreux Rue des Chartreux, 26-28 1000 Bruxelles 02/513.14.69</p> <p>DE MARKTEN 5 Vieux Marché aux Grains, 1000 BXL T. 02 5123425</p>	<p>Meessen De Clercq 2a Rue de l'Abbaye 1000 Brussels Fabrice Samyn Vanishing Point of View - march 3, 2012</p> <p>Jan Mot 190 rue Antoine Dansaert1000 BXL 02 5141010 Brussels, 28/01 - 31/03 John Baldessari, Pierre Bismuth, Mario Garcia Torres,...</p> <p>Office d'Art Contemporain 105, rue de Laken - 1000 BXL 0 2 512.88.28</p> <p>Pascal Polar 108 ch de charleroi 1060 BXL 02/5378136 Merc.au sam., 14h à 19h</p> <p>ROSSI CONTEMPORARY Rivoli Building, ground floor # 17, chaussée de Waterloo 690 1180 Brussels T:0486 31 00 92 28/1-17/3: Michel Leonardi</p> <p>Xavier Hulckens 8 rue St Georges 1050 BXL 02 6396738 David Noonan Origami 1 March - 31 March 2012</p> <p>WIELS, Centre d'Art Contemp. Av. Van Volxemlaan 354 1190 BXL tel +32 (0)2 340 00 50 28/1-29/4/2012: Daan Van Golden</p> <p>Hasselt</p> <p>CIAP, Armand Hertzstraat 21 bus 1 B-3500 Hasselt di-vr 11-18u, za 14-17u</p> <p>Z33, Zuivelmarkt, Hasselt 011/295960 SuperBodies 04.02 tot 13.05.2012</p> <p>Antwerpen</p> <p>Extra City Mexicostraat, Kattendijk, Kaai 44 T: 0484 421070 P.A.D. + Y Dance performance 20 – 21 January 2012</p> <p>M HKA Leuvenstraat, 2000 Anvers, tél:03.2385960 EXPOSITION - 29 jan 2012 EXTRA MUROS: DE INTERNATIONALE Museum of Affects</p> <p>Micheline Swajcer 14, Verlaatsstraat , 2000 ANVERS. T:03/2371127 JOS DE GRUYTER & HARALD THYS 2 February - 10 March 2012</p> <p>Maes & Matthys Gallery Pourbusstraat 3, 2000 Anvers +32-478-48.50.31 GERARD HERMAN - 'Het is weer tijd voor de polonaise' Exhibition until 21 January 2012</p> <p>Zeno X gallery 16 L. De Waelplaats 16 03 2161626 Jan De Maesschalck - Jockum Nordström Anne-Mie Van Kerckhoven - Jack Whitten> January 21, 2012</p>	<p>Gent</p> <p>S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Citadelpark, 9000 Gent T.09/2211703 tous les jours 10/18 h > 26.02.2012 Mekhitari Garabedian without even leaving, we are already no longer there</p> <p>FORTLAAN 17 Fortlaan, 9000 Gent, T.09/ 222.00.33 'MANOR GRUNEWALD' > 28 January 2012</p> <p>Galerie Tatjana Pieters Burggravenlaan 40/ 2nd floor 9000 Gent + 32 9 324 45 29 >26.02.2012 DENNIS TYFUS</p> <p>FRANCE</p> <p>Centre Wallonie-Bruxelles 127/129, rue Saint-Martin, 75004 Paris, T. 01 53 01 96 96 Tous les jours: 11/18 h; sauf les lundis et jours fériés. 16/2-25/3: Rock&Baroque Ph.Henri Coppée, Bernard Gilbert, Noelle Koning, Johan Muyle.</p> <p>49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine 1 bis rue des Trinitaires F-57000 Metz T.: +33 (0)3 87 74 20 02 27 JAN - 08 AVR 2012 formes brèves, (expo collective)</p> <p>Palais de Tokyo 13 Av Président Wilson 75116 Paris +33147235401 FERMETURE TEMPORAIRE / RÉOUVERTURE AVRIL 2012</p> <p>Le Plateau angle de la rue des Alouettes +33 153198410 >26/2: Le sentiment des choses (expo collective)</p> <p>Luxembourg</p> <p>Mudam Luxembourg Musée d'Art Mod. Grand-Duc Jean 3, Park Dräi Echehlen L-1499 Luxembourg +352 45 37 85-960 CONRAD SHAWCROSS 16/01/2012 - 06/05/2012 TINA GILLEN 11/02/2012 - 13/05/2012</p> <p>Toxic Galerie 2 rue de l'Eau 1449 Lux. +352 26202143</p> <p>Casino Lux.Forum d'art cont. 41, rue Notre Dame, 2240 Lux., T.352 22 50 45 tous les jours, sauf le mardi : 28 janvier 2012 – 22 avril 2012 L.A. Raeven – Ideal Individuals</p> <p>Galerie Nel Licht rue Dominique Lang Dudelange T. 352 51612129220</p> <p>Galerie Dominique Lang gare de Dudelange 14.01. - 25.02.2012 LEONORA BISEGNO + CLAUDIA PASSERI</p> <p>Hollande</p> <p>Bonnefantenmuseum, Maastricht250 Av Céramique 6221 Maastricht +31 433290190 De Schoonheid van Stille Japanse prenten van Tsukioka Kogyo 17.01.2012-08.04.2012</p>
---	---	---	--	--	---

Abonnez-vous!

> Belgique 2 ANS : 2€ ¥ > Etrange 2 ANS : 5€ > N; Compt e: 240-0016055-54

R daction : asbl Flux ¥ Edit.resp. : Lino Polegato / Conception graphique, remerciements Anne Truyers
60 rue Paradis, 4000 Liège ¥ T l. : +32.4.253 24 65 ¥ Fax : +32.4.252 85 16 ¥ E-mail : fluxnews@skynet.be

Avec le soutien de la

Fédération Wallonie-Bruxelles



Australie Neon Parc **Austria** Heike Curtze / Ernst Hilger / Christine König / Krinzinger / Mario Mauroner / Raum Mit Licht / Steinek / Elisabeth & Klaus Thoman / Hubert Winter **Belgium** A.L.I.C.E. / Aeroplastics / Aliceday / Anyspace / Baronian-Francey / Base-Alpha / Bodson-Emelinckx / Crown / Patrick De Brock / Dependance / Deweer / Geukens & De Vil / Gladstone / Hoet Bekaert / Hopstreet / Xavier Hufkens / Jamar / Rodolphe Janssen / Elaine Levy / Maruani & Noirhomme / Greta Meert / Meessen De Clercq / Mulier Mulier / Nomad / Nathalie Obadia / Office Baroque / Tatjana Pieters / Elisa Platteau & Cie / Almine Rech / Sebastien Ricou / André Simoens / Stephane Simoens / Sorry We're Closed / Micheline Sz wajcer / Transit / Triangle Bleu / Twig / Van De Weghe / Van Der Mieden / Tim Van Laere / Samuel Vanhoegaerden / Axel Vervoordt / VidalCuglietta / Nadja Vilenne / Waldburger / De Zwarte Panter **Brazil** Leme **Czech Republic** Hunt Kastner **Denmark** Martin Asbaek / Avlskarl / Larm / David Risley **France** Galerie 1900-2000 / Jean Brolly / Bernard Ceysson / Chez Valentin / Cortex Athletico / Laurent Godin / Alain Gutharc / Jeanne Bucher – Jaeger Bucher / Fabienne Leclerc / Lelong / Magnin-A / Marion Meyer / Nathalie Obadia / Perrotin / Almine Rech / Michel Rein / Pietro Sparta / Daniel Templon / Torri / Georges-Philippe & Nathalie Vallois / Aline Vidal / Xippas **Germany** 401 Contemporary / Anita Beckers / Bourouina / Conrads / Cruise&Callas / Michael Janssen / Andrae Kaufmann / Koal / Kwadrat / Gebr. Lehmann / Loock / Peres Projects / PSM / Florent Tosin / Tanja Wagner / Wentrup / Zink **Greece** Bernier/Eliades **Iceland** i8 **India** Maskara / Seven Art Limited **Italy** Cardi Black Box / Continua / Monica De Cardenas / Fama / Fluxia / Galleria Cardi / Gentili / Invernizzi / Noire Contemporary Art / Prometeo / Tucci Russo / Mimmo Scognamiglio / Jerome Zodo **Japan** Art Statements / Yumiko Chiba **Luxembourg** Bernard Ceysson / Nosbaum & Reding **Portugal** Filomena Soares **Slovenia** Skuc **Spain** ADN / Max Estrella / Marlborough Fine Art / Senda / Michel Soskine / Toni Tapes / **Sweden** Niklas Belenius / Christian Larsen **Switzerland** Annex 14 / Blancpain / Susanna Kulli / Lelong / Patricia Low / Mai 36 / Saks / Skopia **The Netherlands** Paul Andriesse / Ellen De Bruijne / Grimm / Motive / Gabriel Rolt / Martin Van Zomeren **United Arab Emirates** Isabelle Van Den Eynde **United Kingdom** Hannah Barry / Pilar Corrias / Carl Freedman / Ibid / Simon Lee / Marlborough Fine Art / Other Criteria / The Paragon Press / Karsten Schubert / Wilkinson / Works Projects **United States Of America** Cherry & Martin / Clearing / CRG / Luis De Jesus / Fitzroy / Honor Fraser / Gladstone / Christopher Grimes / Inman / Lelong / M+B / Marlborough Fine Art / Mc Caffrey / Patrick Painter / Eleven Rivington

FIRST CALL / Belgium D+T **France** Gaudel De Stampa **Germany** Soy Capitan / Chert / Krome / Tanya Leighton / Harris Lieberman **Ireland** Mother's Tankstation **Italy** Norma Mangione **Romania** Plan B **Sweden** Johan Berggren **United States Of America** Exile / Alex Zachary (index December 2011)

ART BRUSSELS

30th contemporary art fair

Thu 19 - Sun 22 April 2012

Brussels Expo - www.artbrussels.be

Preview & Vernissage Wed 18 April (by invitation Only)



LE SOIR



belgacom

